

IMAGINÁRIOS DO MAR

UMA ANTOLOGIA CRÍTICA

VOL. 1





Esta obra foi submetida a um processo de avaliação por pares.

© 2020, IELT – NOVA FCSH

IELT – Instituto de Estudos de Literatura e Tradição

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa

Título	Imaginários do Mar Uma antologia crítica
© Autores	Carlos F. Clamote Carreto Joana Gaspar de Freitas Clara Sarmento Luís Sousa Martins
I.S.B.N.:	978-989-8968-04-3
Paginação	ACDPRINT
Design da capa	ACDPRINT
Edição	Maio de 2020

O IELT é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do projeto UID/ELT/00657/2013.

IMAGINÁRIOS DO MAR

UMA ANTOLOGIA CRÍTICA

VOL. 1

**Carlos F. Clamote Carreto
Joana Gaspar de Freitas
Clara Sarmento
Luís Sousa Martins**
(editores)



IELT
Lisboa
2020

O respeito pelo Acordo Ortográfico atualmente em vigor
é da única responsabilidade dos autores de cada artigo.

Índice geral

Imaginários do mar. Uma quase antologia	11
Carlos F. Clamote Carreto, Joana Gaspar de Freitas, Clara Sarmento	
ESTUDOS CRÍTICOS	25
Lavrar/navegar. O mar na tradição popular portuguesa	25
Ana Paula Guimarães, Joana Gaspar de Freitas	
Monstruos del mar y cultura del agua: recepción y proyección didáctica	53
Antonio Castaño Blanco, Aitana Martos García	
O pescado fresco marítimo, uma cautelosa encenação	71
Pedro Pereira da Silva	
A Nazaré como heterotopia cinemática: imagens e representações do mar e dos seus actores	95
Filomena Serra	
Nos longos caminhos do mar	121
Cláudia Faria, Graça Alves	
D´aquém e d´além mareas: as companhias de navegação no mar colonial português de novecentos	139
Maria João Castro	

FONTES DOCUMENTAIS	159
Imaginários do mar nos painéis dos barcos moliceiros da Ria de Aveiro	159
Clara Sarmento	
Mapas ROTEP sobre a Ria de Aveiro	215
Clara Sarmento	
Meu pescador, meu velho	225
Amaya Sumpsi	
Animais aquáticos na trilogia de Fausto Bordalo Dias	231
Nina Vieira, Rui de Carvalho Afonso	
O mar e o mobiliário em couro lavrado	243
Franklin Pereira	
Os aventureiros de Al-Lixbūnā	253
Natália Maria Lopes Nunes	
Roque Manuel de Arriaga, fotógrafo amador e amante da Nazaré	257
Filomena Serra, Joana Gaspar de Freitas	



Imaginários do mar. Uma quase antologia

Carlos F. Clamote Carreto

IELT – Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (FCSH – Universidade Nova de Lisboa)

Joana Gaspar de Freitas

IELT – Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (FCSH – Universidade Nova de Lisboa)

Clara Sarmento

IELT – Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (FCSH – Universidade Nova de Lisboa) e
Centro de Estudos Interculturais (Politécnico do Porto)

*Perante linhas que se despenham
Numa desarticulação cadenciada
Um pensamento, mesmo o mais trivial
Coloca-nos no centro de uma tempestade
[...]*

*Imagina que tudo isto ocorre antes do próximo Inverno
E mesmo ao escurecer estás diante do mar
O mar como nunca antes o viste*

(Mendonça, 2010: 230)

Há muito que o Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (IELT, NOVA FCSH) explora em projectos de investigação de diversa índole o fascínio dos seus investigadores sobre temas e problemáticas ligados à água e ao mar, às suas configurações poéticas

e ressonâncias míticas. Os ritos, as lendas e as práticas culturais associados a estes elementos líquidos, à história ambiental dos espaços limítrofes, às margens que separam e unem terra e oceano, fluem no trabalho desenvolvido tanto no eixo de investigação sobre património cultural e imaginário simbólico como no eixo que explora as espacialidades da literatura. Não foi, por isso, surpresa que, em 2016, o IELT tenha passado a integrar a Cátedra UNESCO “O Património Cultural dos Oceanos”, sediada no Centro de Humanidades (CHAM, NOVA FCSH). Nesse momento, a ideia de um contributo específico relacionado com os imaginários do mar surgiu com naturalidade, aguardando apenas uma forma singular para dar corpo e substância a tal predisposição.

Atendendo à dimensão científica e pedagógica da Cátedra UNESCO “O Património Cultural dos Oceanos”, também o objecto a construir pelo IELT deveria destinar-se tanto a investigadores como a um público tão abrangente quanto possível, apresentando-se ao mesmo tempo como uma ferramenta de e para a investigação científica e como um recurso útil à prática docente. Pouco a pouco, neste ciclo de marés de trabalho e reflexão, começaram a desenhar-se – a impor-se, até – os contornos do objecto específico a ser gerado: uma antologia.

O projecto adivinhava-se simultaneamente simples e complexo, modesto e extraordinariamente ambicioso, guiando-se pelo princípio da abertura à heterogeneidade. A publicação em formato digital permitiria, desde logo, ligar à prática pluri – ou multidisciplinar de uma antologia o cruzamento de registos, fontes e metodologias de diversos campos epistemológicos, entre eles a História, a Etnografia, a Antropologia, a Literatura, a Sociologia, a Etnolinguística, os Estudos Culturais, a Arqueologia e o Património. A dimensão multimédia (ou hipermédia) possibilitou ponderar a compilação – no espaço uno, heterogéneo e pluridimensional do *e-book* – de documentos textuais e iconográficos, artes plásticas, vídeos, arquivos fotográficos e estudos críticos. A rota da jornada que assim se configurava tinha já um porto de partida: compilar, com a indispensável ajuda de investigadores provenientes de vários centros da NOVA FCSH, fontes documentais e recursos críticos passíveis de fornecer, mesmo que de forma caleidoscópica, os elementos constitutivos de um imaginário marítimo atlântico, entre a Idade Média e a época contemporânea.

Neste sentido, o projecto da presente antologia emergiu como susceptível de evidenciar as componentes fixas e variáveis de uma mitologia associada ao mar. Mas as questões que assim surgiram eram complexas, profundas como o oceano: de

que forma o mar é designado nos mitos topográficos? Que características – formais, imagéticas ou enunciativas – testemunham a sua dimensão matricial e criadora nos mitos cosmogónicos e etiológicos?¹ Como se organiza o mar, através de várias modalidades de representação, enquanto espaço fixo e móvel, em relatos de navegação, de ilhas, da sua dimensão iniciática e messiânica? Que rituais, crenças, lendas, provérbios e outras práticas culturais se ligam especificamente ao mar e à água, deixando transparecer a religiosidade associada às actividades marítimas, em ex-votos, orações, procissões, cerimónias, bênçãos, amuletos e imagens sagradas? Será possível esboçar uma arqueologia simbólica do mar, a partir dos vários planos que nessa massa informe se sobrepõem, em relatos de naufrágios, tesouros subaquáticos, ilhas e cidades submersas? De que modo a experiência no mar – enquanto percurso ordenado e providencial ou enquanto errância marcada pela deriva, pela adversidade dos elementos e pelo espectro da morte – influencia as suas representações culturais?

Diante do mar – essa “catedral profunda” e “presença ondulada do infinito” de António Ramos Rosa (1990) –, não é o vazio que se abre, mas sim um espaço saturado de sentido(s), um universo de possíveis, onde cada elemento real ou imaginado – a fauna, a flora, os ventos, as cavernas, os afloramentos rochosos, os monstros e outras criaturas maravilhosas – é constantemente reinvestido de novas significações. Nesta perspectiva, importa também questionar de que forma os novos imaginários marítimos, como a exploração turística ou as abordagens eco-económicas, colidem e urdem uma vivência do mar enquanto fonte de subsistência e espaço de resiliência, inclusive da própria tradição. Que espaço é esse afinal, onde, na fluidez do tempo e das águas, se cruzam petroleiros, naus, caravelas, cruzeiros, dóris, baleeiros, porta-aviões, rebocadores, fragatas e veleiros, transportando sonhos, anseios e visões diferenciadas do mundo? Todas estas questões apontam mais para mapas e derivas possíveis do que para respostas e rumos concretos, no âmbito de um projecto como este.

Com efeito, também nestes “Imaginários do Mar” a autoridade das grandes teorias cedeu lugar a uma análise próxima de questões como a contextualização, o significado da vivência social para os seus próprios actores e a explicação das excepções ao invés das regras nos fenómenos observados, problematizando tudo aquilo que permanecia

¹ Ver as propostas metodológicas apresentadas por Walter (2002: 1-33).

inquestionado enquanto facto ou certeza, enquanto base de sustentação dos paradigmas. Foi-se claramente impondo uma noção de *localização* enquanto contexto territorial de circulação do cultural e enquanto domesticação do espaço marítimo, através da produção de objectos simbólicos. Por isso, o grande debate gerado por este projecto desenvolveu-se em torno de questões de metodologia, de epistemologia, de interpretação e de formas de representação discursiva. No cerne da reflexão teórica, a problemática da descrição transformou-se na problemática da representação, pois os argumentos, as narrativas, os textos e as imagens etno-antropológicas encontram-se posicionados não só em relação a textos históricos e teóricos, mas também em relação a convenções ideológicas, textuais e retóricas que determinam a forma como a realidade é construída (Atkinson, 1994). As convenções textuais mereceram aqui uma análise crítica dentro do contexto cultural da sua produção e recepção. Porque a ambiguidade, a linguagem figurativa, a retórica, as circunstâncias, a interrogação dos significados, o exercício do poder e a multiplicação das vozes podem ser tão significativos como a informação directa, numa perspectiva que tanto se pode aplicar às temáticas aqui particularizadas, como à totalidade dos textos produzidos por uma cultura.

Para lá da impossibilidade de circunscrever – e muito menos mapear – o vasto e ilimitado universo relacionado com o oceano, este projecto antológico confrontou-se ainda com questões metodológicas seminais, a começar pela delicada delimitação das fronteiras morfológicas, sempre permeáveis, entre o mar e a terra. Por outro lado, sabemos que, por motivos geopolíticos e culturais específicos, o imaginário marítimo se deslocou frequentemente para uma paisagem continental. Muitas das propriedades simbólicas associadas ao mar foram, metonímica ou metaforicamente, transferidas para outros elementos aquáticos, como os lagos, as fontes e os rios. Por fim, aportamos na questão do critério de organização a seguir. Deveria ser temático, genológico ou cronológico? Deveria basear-se numa tipologia de fontes, com base numa selecção de materiais inéditos ou, porventura, de fontes menos conhecidas e comentadas? Todos estes critérios apresentam vantagens e, ao mesmo tempo, implicam riscos: o risco de uma excessiva segmentação; o risco de induzirem uma orientação prévia da leitura; o risco de criarem sobreposições ou redundâncias de vária ordem. Procurando não enclausurar os documentos em tipologias demasiado rígidas e redutoras, optámos, depois de analisados os materiais recebidos, por adotar dois critérios muito simples, flexíveis e abrangentes: dar prioridades às representações do Oceano Atlântico e dividir o *e-book* em duas partes, uma com fontes documentais porventura menos divulgadas e outra de textos críticos sobre o domínio

selecionado. Esta orientação foi colocada em prática sem prejuízo de outros volumes poderem vir a apresentar no futuro – em função da natureza da documentação que continuamos a recolher – uma configuração diferente ou a conferir uma extensão geo-semântica e morfológica mais ampla aos imaginários do mar.

A presente antologia é assumidamente uma tentativa de organização que espelha a dimensão sociocultural do discurso textual e iconográfico sobre o mar e a água, enquanto veículo de afirmação de uma identidade, de representação de um espaço, de um contexto, de uma vivência. Nos *Cadernos do Cárcere*, Antonio Gramsci (1994) afirma que o ponto de partida da elaboração crítica é a autoconsciência do sujeito enquanto produto do processo histórico que depositou nele toda uma infinidade de traços, sem deixar um inventário. Por isso, o inquérito cultural de Gramsci começa por elaborar um catálogo dessa amálgama complexa de traços históricos que dão forma ao presente. O imaginário histórico é a noção colectiva, heterogénea e frequentemente contraditória por parte de uma sociedade daquilo que a História significa. Não será tanto uma compilação de todos os discursos disponíveis, mas antes uma utilização selectiva de tais discursos. E é precisamente a heterogeneidade do imaginário histórico que faz do conceito de inventário de Gramsci uma ferramenta analógica tão interessante para este projecto.

Nas suas *Mitologias*, Roland Barthes (1997) busca também o discurso subliminar, o substracto ideológico que se esconde em textos não de um autor único, mas “da História”, num conceito próximo do imaginário histórico e do inventário oculto de Gramsci. Barthes defende que o inventário pode encontrar-se na forma como lemos os textos, contextos e metatextos à nossa volta, que reproduzem uma tradição e presumem uma audiência. Mesmo desconhecendo os autores desses textos, é possível reconhecer os seus desígnios e intenções de efeito. Cientes desta necessidade de contextualização, argumentamos nestes “Imaginários do Mar” que é necessário isolar o objecto de estudo e estabelecer com correcção as suas fronteiras, mas de modo a que estas não o desconectem de outros objectos, essenciais à sua inteligibilidade. Porque aqui, tal como em qualquer outro projecto de investigação, o estabelecimento de fronteiras deve ser dialéctico e flexível, ao invés de se basear nos dados puramente externos do objecto isolado.

E é precisamente nesta sempre incompleta completude, neste objecto acabado porque sempre inacabado por natureza e vocação, que reside o poder e o fascínio

exercidos por esta estranha e singular *forma* sem forma obrigatória, a que damos nome de antologia. Como na criação de uma biblioteca, de um arquivo, de uma colecção, o gesto antológico move-se por entre o impulso e a razão, a escolha consciente e o puro acaso, a ordem, a amálgama e a iminência do caos. E é, sem dúvida, por esta razão que, como lembrava Walter Benjamin (2000: 41-56), colecionar é sempre uma maneira de renovar o mundo.² Renovar o mundo criando uma nova ordem através de conexões surpreendentes e ininteligíveis ao olhar profano, de engendrar no leitor analogias e associações semânticas inéditas, pela simples copresença de formas e objectos distintos que passam a conversar entre si, como ecos próximos ou longínquos. A paixão de Benjamin pela colecção e a lógica secreta que preside ao seu ordenamento relembra ainda a enigmática organização da biblioteca do não menos enigmático historiador de arte Aby Warburg cujo modelo classificativo, sempre em actualização, seguia simplesmente a “lei do bom vizinho” (Saxl, 1986: 325-338; Didi-Huberman, 2002). Esta lei implica, segundo Helena Carvalhão Buescu (2013: 74-75),

a abertura a uma possibilidade de sentidos vários e muitas vezes insuspeitados, através das ‘afinidades electivas’ que a compatibilidade gera, que ela inventa entre os livros (ou textos, ou objectos de uma colecção [...]). A ideia de que podemos dialogar com a matéria através da *forma* que lhe damos é [...] decisiva neste contexto, e as suas implicações de felicidade equilibram, mesmo se por momentos, a consciência das forças caóticas que sempre irrompem para fazer regressar a matéria ao seu carácter informe.

Entre aventura errante – ampliada pela natureza hipertextual do *e-book* – e percurso balizado pelo espaço, entre reconhecimento e experiência do estranhamento, entre repetição e diferença, coerência e fragmento, forma e informe, unidade e multiplicidade/heterogeneidade de suportes, linguagens, registos e focos perspectivísticos, os “Imaginários do Mar” lançaram por fim âncora no porto desta antologia. A elipse e a lacuna, os imperativos da memória e do esquecimento, o impulso arquivístico e a consciência do efémero e do transitório moldaram a matéria (des)organizada, algo labiríntica e essencialmente incompleta desta (tal como de qualquer outra) antologia, assente numa epistemologia da abertura que implicará sempre um eterno recomeço.

² “Ich packe meine Bibliothek aus”, in *Die Literarische Welt* (1931). Utiliza-se a tradução francesa (Benjamin, 2000: 41-56).

A divulgação de uma chamada aberta para colaborações, ao contrário de convites seleccionados a colegas com trabalhos já conhecidos, tornou possível recolher todo um conjunto de textos e materiais que surpreendeu pela diversidade. Apesar da temática comum, as abordagens são variadas e não se fixam, como num primeiro momento se poderia pensar, na literatura e na história. O documentário, a fotografia, a música e as artes estão aqui representados, mostrando como o mar – vivido, pensado e imaginado – subjaz de tantas e diversas formas nas nossas vidas, práticas, leituras, conversas, políticas, sonhos e projectos. Tal como numa ilha se diz que o mar está sempre ali, basta contemplar o horizonte, também estes trabalhos mostram como o elemento líquido se estende muito além das suas margens físicas penetrando em outros domínios e territórios, em função da sua recepção, encenação, representação e projecção.

Vejamos então como se compõe esta obra dividida, como se disse antes, em textos críticos e fontes documentais:

Ana Paula Guimarães e Joana Gaspar de Freitas apresentam um texto sobre a dicotomia de um país, que se diz “nação de marinheiros”, mas onde o arado sempre teve mais peso do que os remos ou a vela. A tradição popular – os contos, as cantigas, as lendas, os provérbios – é dominada pelo lavrar dos campos e outras actividades rurais, sendo que as referências à arte de navegar são bem menos e estão muitas vezes associadas ao perigo, ao temor, à perda. O oceano foi o último espaço dos monstros e das maravilhas, através dele sulcaram os piratas que aterrorizaram as populações ao longo dos séculos e nele se geram as tempestades que vêm asso-lar a Península empurrando ventos e ondas contra os costados do país-jangada, impedindo a pesca, trazendo a morte aos que procuram o pão nas águas. Este oceano definiu um quotidiano secular marcado pela hibridez, onde os homens eram pescadores-lavradores, os bois puxavam as redes e as algas alimentavam os campos. Um mundo que se perdeu com a transformação recente da sociedade e a invasão das praias pelos banhistas-turistas.

De monstros marinhos nos falam Antonio Castaño Blanco e Aitana Martos García ao analisar o conceito de “monstro” e sua variabilidade de acordo com as culturas e as épocas históricas, das literaturas clássicas às tradições populares modernas. Nas páginas que escreveram vemos desfilar uma panóplia de seres complexos, nem bons nem maus, antes diversos nas suas caracterizações, capazes de espantar e/ou atemorizar, deuses, heróis, sereias, dragões, *genii loci*, que personificam as águas ou são

seus guardiões, representando diferentes papéis na eterna luta entre caos e cosmos ou natureza e civilização. Estas divindades e entes – Medusa, Hércules, Hidra, Leviatã, Frankenstein ou Moby Dick – fazem parte do imaginário colectivo e mesmo os mais antigos – provenientes das mitologias clássicas e bíblicas – constantemente se renovam e reinterpretam mostrando a sua plasticidade, moldando-se aos tempos e às circunstâncias, pondo em evidência como, na era da tecnologia, da Internet e do Twitter, os monstros e o maravilhoso continuam a ser necessários. Para provar isso mesmo, os autores construíram um reportório de monstros marinhos e sua representação na literatura, cinema e televisão. Não sendo uma listagem exaustiva – o que seria impossível –, são apresentados inúmeros exemplos, como a incontornável *Moby Dick*, o *Tubarão*, pesadelo de todos os banhistas, o crocodilo de *Peter Pan*, o Kraken de *Piratas das Caraíbas* e até os monstros que aparecem nas séries de desenhos animados, *Pokémon* e *Ben 10*. Este catálogo colorido de seres monstruosos revela bem como o mar é ainda hoje um espaço fecundo de entidades que alimentam a imaginação.

Além dos monstros, outros animais habitam as águas salgadas do grande oceano. Pedro Pereira da Silva apresenta um trabalho sobre o pescado e a sua utilização culinária desde a Antiguidade à actualidade. As questões que nele aborda são pertinentes: se o Mediterrâneo se estendia até onde chegava a oliveira, poderemos dizer que a influência do mar se prolongava até onde chegava o peixe? Isto porque durante séculos, a sua deterioração determinou e limitou o seu consumo nos pontos mais afastados da costa. Por outro lado, o pescado – ainda que conotado de forma negativa pelo local de onde provinha, o mar – entrou definitivamente na ementa dos cristãos, associado ao jejum e à penitência, por causa das restrições religiosas ao consumo de carne. Só bastante mais tarde, com a descoberta das modernas técnicas de conservação, especialmente do frio, e a mudança dos paradigmas alimentares, o peixe se converteu em alimento apreciado e muito valorizado, em particular se for fresco. O autor chama então a atenção para a encenação que rodeia a venda e aquisição deste produto exposto em bancas de mercado, onde se procura salientar que acabou de sair do mar – “vivilho da costa” –, ainda em cardume, por vezes com barcos e redes a compor a cena, anunciando a sua frescura, destacando a sua origem natural (por oposição aos alimentos processados, menos saudáveis), proveniente do elemento líquido vital, último reduto do mundo selvagem.

O comércio do pescado envolve hoje um *marketing* elaborado em resultado da importância que detém na alimentação. A pesca, contudo, é ainda uma actividade pouco

valorizada, estando associada a uma vida dura e precária. Apesar disso, há muito que os pescadores se tornaram também eles objectos de campanhas, instrumentalizados com fins políticos e propagandísticos diversos, ora como heróis, descendentes dos lusos descobridores de mares e continentes, ora como o rosto e corpo da pobreza, da miséria mais extrema, da dor e da perda. A Nazaré, vila piscatória, depois convertida em espaço turístico, é um dos melhores exemplos deste aproveitamento da figura dos homens e das mulheres que viviam da pesca transformados em cartazes de divulgação.

Filomena Serra fala-nos disso mesmo no seu texto sobre as representações do mar e dos habitantes da Nazaré na fotografia e no cinema, sob a lente de importantes nomes nacionais e estrangeiros – como Leitão de Barros, Artur Macedo Pastor, Eduardo Gageiro, Henri Cartier-Bresson, Agnès Varda e Stanley Kubrick – que ajudaram a construir uma “comunidade imaginada” ou “estereotipada”, como Serra se lhe refere citando outros. A qualidade cénica da paisagem, o trágico e o realismo das vidas vividas naquela praia, cativaram fotógrafos e cineastas que se fixaram nas desigualdades sociais e na dor – o manto negro das viúvas rodeadas dos filhos órfãos –, bem como no esforço colectivo de uma comunidade empenhada em tirar o seu sustento do mar, atarefada no puxar dos barcos, no amanhar das redes, na venda do peixe, na sobrevivência quotidiana.

A luta pelo pão de cada dia foi durante muito tempo a mais forte razão para que os homens se atrevessem a fazer-se ao mar. Na Nazaré, a praia era porto de partida e chegada, na Madeira muitos partiam sem nunca voltar. Cláudia Faria e Graça Alves apresentam alguns dos resultados do Projecto “Memória das Gentes que fazem a História” dedicado à diáspora madeirense. Numa ilha, o mar está em todo o lado, é um limite físico, mas é também (ou foi durante muito tempo) o único meio para chegar a outras paragens. Tal como no trabalho de Ana Paula Guimarães e Joana Gaspar de Freitas, também aqui se observa que o mar da literatura erudita, dos intelectuais, não é o mar dos que nele buscam o sustento ou viajam à procura de novas terras e oportunidades. Faria e Alves juntam testemunhos que falam de dor e saudade, da memória da ilha que se esbatia no horizonte à medida que o barco se afastava. Explicam as autoras que a viagem é o fio condutor destas histórias e que começava muito antes do embarque, com os preparativos e as despedidas. Seguia-se depois a travessia, durante a qual as recordações dos viajantes se prendem com as novidades vividas a bordo – a curiosidade perante o desconhecido – e “estranhamente não se fala de mar”. Porque, dizem as autoras, do mar não se fala, escreve-se, é coisa de poetas e pensadores.

Maria João Castro também nos traz um texto sobre viagens, mas numa perspectiva diferente, focando as grandes companhias de navegação portuguesas, as carreiras marítimas e os paquetes que ligavam Portugal às colónias. Começando por traçar a história e as vicissitudes das principais companhias de navegação, hoje extintas, a autora ressalta a sua importância no transporte de passageiros e efectivos militares, quer em tempo de paz quer em tempo de guerra. Bem como o papel que aquelas tiveram, enquanto cordão umbilical entre a metrópole e as províncias ultramarinas, na difusão de políticas coloniais – diversas consoante as épocas – consubstanciadas, por exemplo, nas viagens de soberania, que levaram chefes de estado e ministros às possessões portuguesas, e nos cruzeiros de férias às colónias ou à metrópole, iniciados em 1935, destinados a alimentar o imaginário colectivo e a fomentar a relação cultural entre as partes. De destacar ainda neste texto a análise que Castro faz da utilização pelo Estado Novo das frotas da marinha mercante para difundir e legitimar a sua visão imperialista, pondo a arte ao serviço da construção da grandeza da nação, na qual o mar é o caminho e o fio que conecta um Portugal disperso, mas unificado. Salientamos, dos muitos exemplos fornecidos pela autora, o cuidado colocado na decoração do *Infante Dom Henrique*, o maior, mais caro e mais moderno navio mercante, da frota colonial portuguesa, construído em 1961. As escadarias, bares e salas foram guarnecidos com obras de artistas portugueses, como o baixo-relevo *Lenda do Mar Tenebroso*, do escultor Amaral de Paiva, o políptico de Júlio Pomar, *Estaleiro das Naus*, e o painel de esmaltes, *Alegoria à Lenda dos Marinheiros*, de Ramos Chaves.

Para concluir esta primeira parte sobre os estudos críticos incluídos neste volume, chamamos a atenção para um comentário de Maria João Castro sobre a representação do mar na arte. Diz a autora que os artistas plásticos portugueses não pintaram o mar imperial, o dos navegadores, interessando-se mais pelo mar dos pescadores. As suas marinhas representam o mar visto da terra, a beira-mar, não o alto-mar. Castro explica que isto acontece porque a maior parte dos pintores contemporâneos nunca embarcou nesses navios que faziam a travessia. Curioso (ou talvez não...) o que vários autores aqui reunidos, sem se conhecerem entre si, vieram dizer sobre o tal “povo de marinheiros” que, apesar da história e da glória, parece ter sido mais inclinado a seguir o provérbio *Vê o mar e sê na terra*.

A segunda parte desta obra é dedicada a fontes documentais que permitem conhecer e caracterizar melhor os imaginários do mar. Assim, temos dois contributos de Clara Sarmento: o primeiro é sobre os temas dos painéis que ornamentam os

barcos-moliceiros, embarcações que na Ria de Aveiro recolhiam o moliço, utilizado para fertilizar os campos agrícolas da região. As imagens dos painéis – a partir de uma selecção feita pela autora – encontram-se devidamente contextualizadas pelo texto que as antecede. Neste, Sarmiento explica que na diversidade de temas possíveis – políticos, religiosos, sociais, lúdicos ou jocosos – há uma predominância dos cenários aquáticos (marítimos ou fluviais), associados às características híbridas daquele espaço agro-marítimo, no qual o trabalho duro ao ar livre dá valor à existência das gentes da ria, mas é também sinónimo de dificuldades, miséria e perigo (da faina, sobretudo a marítima). O segundo contributo de Clara Sarmiento, também sobre a Ria de Aveiro, remete para os mapas turísticos produzidos no âmbito do Roteiro Turístico e Económico de Portugal (ROTEP), entre 1938 e 1972. Os mapas propriamente ditos são acompanhados de textos informativos, ilustrados com fotografias, que fornecem indicações gerais sobre as regiões representadas. As principais localidades da Ria – Aveiro, Ílhavo, Estarreja, Vargos e Murtosa – são identificadas em função das suas características específicas – produções, romarias, zonas balneares. De destacar que as produções assinaladas são bem o reflexo do carácter híbrido da zona, pois as actividades agrícolas ombreiam com a pesca, a seca do bacalhau e a construção naval. O moliceiro surge nestes mapas associado a todas estas terras, enquanto símbolo de identificação dos imaginários marítimos locais.

Amaya Sumpsi traz-nos um trabalho único, uma longa-metragem, sobre a comunidade de pescadores de Porto Formoso, na ilha de São Miguel, Açores. O documentário foi filmado durante nove anos, sendo produto do convívio estreito da antropóloga com algumas das personagens que ali surgem, enquanto actores da sua própria história. O dia-a-dia dos homens e das mulheres de Porto Formoso organiza-se em torno da pesca, mas esta atravessa um momento-charneira, no qual os recursos parecem ser cada vez mais escassos e a modernização – a forma encontrada para resolver o problema – implica uma transformação profunda da paisagem – com a construção de um porto –, com a qual nem todos concordam. O filme destaca-se pelos seus intervenientes, que nele vivem as suas vidas, e pela narração de Sumpsi que vai explicando, enquadrando, comentando aquilo que se vê e ouve. Durante a visualização do documentário, ficaram-nos no ouvido três expressões que caracterizam essa relação única entre os homens do mar e o seu território, marcada por um conhecimento implícito dos frágeis equilíbrios em que se baseia toda a existência: “com o tempo, tudo se torna natureza”; “um peixe não é areia”; e “a natureza pega sempre naquilo que é seu”. O filme pode ser visto através do *link* disponibilizado.

Nina Vieira e Rui de Carvalho Afonso propõem uma leitura crítica das letras das músicas de Fausto Bordalo Dias, em busca de animais marinhos e aquáticos. Três dos álbuns do compositor foram inspirados na história da expansão portuguesa e têm por base os relatos das viagens de navegação e exploração. As descrições dos “outros mundos”, que se revelaram então aos portugueses, estão carregadas de exotismo, espanto e maravilha. Os animais, especialmente os que viviam na água – baleias, dugongos e hipopótamos –, vistos de relance, com parte significativa do seu corpo submersa, alimentaram o imaginário e reforçaram as histórias dos monstros – a *balea*, a mulher-peixe e o cavalo-marinho –, que habitavam as profundezas do mar e as águas turvas dos rios. Os autores confrontam as letras das músicas com as transcrições das fontes originais que as podem ter inspirado.

Franklin Pereira oferece-nos uma outra visão dos animais reais e míticos que povoavam o imaginário colectivo nos períodos históricos que se seguiram aos Descobrimentos. Pereira chama a atenção para a representação destes seres nos couros lavrados dos móveis de assento, ou seja, em cadeiras, produzidos em Portugal e no Brasil, nos séculos XVII e XVIII. Comentando um conjunto de imagens por ele seleccionadas, o autor identifica as épocas e as técnicas de decoração e os elementos marítimos presentes em algumas peças de mobiliário, pertencentes às colecções de museus nacionais e locais, portugueses e brasileiros. De assinalar a presença de sereias, tritões, baleias, peixes e conchas.

Falando ainda dos Descobrimentos, Natália Nunes recupera uma antiga história árabe, anterior à conquista de Lisboa por D. Afonso Henriques, sobre um grupo de amigos que ousaram fazer-se ao mar para conhecer as maravilhas que nele houvesse e os seus limites. O Mar Tenebroso, com águas fétidas e correntes obscuras, era também povoado por ilhas misteriosas, com gentes estranhas. A viagem dos Aventureiros de Lisboa terminou com sucesso na costa magrebina. Esta narrativa mostra como muito antes das famosas viagens marítimas portuguesas já o mar atraía e seduzia as gentes, compelidas a explorar o que havia mais além. Esta e outras histórias, como a da viagem de S. Brandão, ajudaram a construir os imaginários geográficos que serviram de substrato às explorações que levariam os portugueses a outros mares e continentes.

Para finalizar, regressamos à Nazaré, observando-a sob a perspectiva de Roque Manuel de Arriaga que, nos anos de 1930, registou com a sua câmara a labuta das gentes daquela vila, que tinha a praia por centro do mundo. Esta colecção inédita de fotografias

é-nos trazida por Filomena Serra e Joana Gaspar de Freitas que, num primeiro estudo, analisam o trabalho deste fotógrafo-amador até agora pouco conhecido. As imagens, devidamente contextualizadas na época da sua produção, mostram uma Nazaré que se perdeu no tempo e uma comunidade reunida em torno de uma actividade comum. Homens, mulheres, crianças e animais juntam-se à beira-mar, palco da vida e da morte, lugar de partida e (nem sempre) de regresso, onde “as horas passam, moles, arrastadas... / A noite vem... Os botes sem chegar! / E um choro enche as casas desoladas” (Silveira, 2003: 156), num retrato outrora tão comum de um país que desde sempre foi “duma nesga de terra / debruada de mar” (Torga, 2003: 107).

Bibliografia

- Atkinson, Paul (1994), *The Ethnographic Imagination: Textual Constructions of Reality*, London and New York, Routledge [1990].
- Benjamin, Walter (2000), “Je déballe ma bibliothèque. Un discours sur l’art de collectionner”, in *Je déballe ma bibliothèque. Une pratique de la collection*, Paris, Payot & Rivages.
- Barthes, Roland (1997), *Mitologias*, trad. José Augusto Seabra, Lisboa, Edições 70 [1957].
- Buescu, Helena Carvalhão (2013), *Experiência do Incomum e Boa Vizinhança. Literatura Comparada e Literatura-Mundo*, Porto, Porto Editora.
- Didi-Huberman, G. (2002), *L’Image survivante. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit.
- Gramsci, Antonio (1994), *Letters from Prison*, New York, Columbia University Press.
- Mendonça, José Tolentino de (2010), “Diante do mar”, in *A Noite Abre Meus Olhos (Poesia Reunida)*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Rosa, António Ramos (1990), “O mar”, in *Facilidade do Ar*, Lisboa, Caminho.
- Saxl, F. (1986), “The History of Warburg’s Library”, in E. H. Gombrich, *Aby Warburg*, Oxford, Phaidon Press.
- Silveira, Pedro da (2003), “À maneira de Cesário Verde, propositadamente”, in José Fanha / José Jorge Letria (ed.), *Cem Poemas Portugueses sobre Portugal e o Mar*, Terramar, Lisboa.
- Walter, Philippe (2002), “Mythes et mythologie de la mer en Occident”, in *La Mythologie de la mer*, Okinawa, Presses de l’Université Internationale.
- Torga, Miguel (2003), “Pátria”, in José Fanha / José Jorge Letria (ed.), *Cem Poemas Portugueses sobre Portugal e o Mar*, Terramar, Lisboa.



ESTUDOS CRÍTICOS

Lavrar/navegar.

O mar na tradição popular portuguesa

Ana Paula Guimarães

IELT – Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (FCSH – Universidade Nova de Lisboa)

Joana Gaspar de Freitas

IELT – Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (FCSH – Universidade Nova de Lisboa)

Portugal e o mar

Quem vai ao mar, perde o lugar

Muito se tem escrito sobre Portugal e o Mar. Nos séculos XIX-XX, historiadores, geógrafos e etnólogos (Braga, 1894; Eça, 1895; Teles, 1929; Martins, 1972; Sérgio, 1973; Cortesão, 1978; Sampaio, 1979) explicaram a especificidade do povo português como produto da forte ligação ao mar e da vocação para as actividades náuticas, propiciadas pelas características do território e pela extensa fronteira marítima. Com base nesta crença forjou-se uma memória-mito,¹ que serviu ao Estado

¹ Sobre o mar dos poetas portugueses veja-se Fanha / Letria (2003). Ou atente-se, por exemplo, no poema “Foz do Tejo, um país”, de Fiama Hasse Pais Brandão: “É uma nação única de memórias do mar, / que não responde senão em nós. / Glórias, misérias, que guardámos por detrás do olhar lírico / e da língua, a silabar dentro da boca. / Nunca chamámos o mar nem ele nos chama / mas está-nos no palato como estigma.”

Novo para justificar os seus próprios interesses, contribuindo para a manutenção de uma visão, que ainda hoje predomina, de uma estreita ligação entre Portugal e o Oceano, associada aos Descobrimentos, à herança ultramarina e à experiência colonial (Polónia, 2010). No país “onde a terra se acaba e o mar começa” (Camões, 1572: VIII, 78, 4), no “navio-nação”, como lhe chamou Eduardo Lourenço (1997), disseminou-se e consolidou-se a ideia de que a sua circunstância de litoral aberto ao mundo era condição intrínseca da sua própria existência, noção veiculada e transmitida ao longo de gerações e propalada como motivo de orgulho nacional. Pois, como cantava António Gedeão (2003: 102), “provo-me e saibo-me a sal. Não se nasce impunemente / nas praias de Portugal”.

Elsa Peralta (2008), reflectindo sobre o Mar enquanto elemento caracterizador da identidade portuguesa, diz que esta associação é produto de um conjunto de vivências próprias nascidas da experiência das navegações, em especial da construção de uma narrativa “épica, ficcionada, mítica”, que resulta “sobretudo da inculcação e difusão de representações de grandiosidade encetadas pelo Estado e pelos intelectuais” (*Idem*: 78), destinada a imprimir um cunho ímpar ao percurso histórico dos portugueses, tendo em vista o reforço dos seus laços identitários enquanto nação. Este Mar que se exalta e se projecta – numa certa historiografia e na literatura – “é puro memorial. Uma memória fetiche construída sobre um conjunto de valores e acepções, ideologicamente construídos, sobre o que é a especificidade histórica de Portugal no Mundo” (*Idem*: 83). Um discurso forjado por razões intelectuais e políticas que nada se aproximava da realidade tangível do dia-a-dia das populações que viviam da pesca no mar da costa.

Como alguns autores notaram, há “muita terra, pouco mar” (Guimarães, 2004: 198) na tradição popular portuguesa. Leite de Vasconcelos, por exemplo, reparou que “apesar de Portugal ser um país de navegadores, não t[inha] recolhido nem muitas, nem muito extraordinárias tradições do mar” (Vasconcelos, 1882: 81). A literatura popular parece não se interessar pela experiência atlântica, as referências existentes (e são algumas, apesar de tudo) expressam as situações extremas da viagem – por exemplo, a Nau Catrineta –, mas sobretudo, o sofrimento dos que ficavam, a mágoa da separação, as práticas dos que viviam com os olhos postos no horizonte à espera de um regresso. Numa oposição clara a uma historiografia erudita que destaca a vocação marítima dos portugueses, a tradição popular conta a história dos que ficavam em terra e para quem o mar (próximo) surgia como fonte de

sustento e representava a luta pela sobrevivência diária. Mas qual era a relação das populações piscatórias com o seu espaço? Como é que o povo pensava, cantava e contava o litoral e o mar?

Nas páginas que se seguem, apresentam-se múltiplos exemplos das Falas do Mar e da Terra,² presentes na Tradição Popular (oral e escrita), mostrando como Portugal, estreito pedaço de terra entre dois mares, o Mediterrâneo e o Atlântico,³ foi jan-gada de pedra, onde se lavrava e navegava, ao ritmo das estações.

Porque esta introdução já vai longa... *Deus adiante, o mar é chão*: vamos ao que interessa seguindo a **água** que parte, a **areia** que fica e a **espuma** que convida a dançar...

Terra e mar

Por S. Simão, semear sim, navegar não

Com excepção das reentrâncias – estuários, portos naturais, baías abrigadas –, onde cedo se fixaram povos e povoações, o litoral português (especialmente na costa ocidental), exposto à ressaca e às tempestades, sujeito à violenta nortada, constituiu um território hostil e agreste, pouco atreito à fixação permanente das populações. A implantação de comunidades neste ambiente implicou grande capacidade de adaptação ao meio e o desenvolvimento de estratégias de sobrevivência (Souto, 2007: 138; Freitas, 2016). Estratégias que passaram pela apropriação do espaço, pela delimitação dos ciclos de trabalho em função dos ritmos da natureza, pela diversificação das actividades e pela adopção de comportamentos oportunistas. Por longo período, os trabalhos marítimos assentaram numa base de precariedade, sazonalidade e pluralismo ocupacional (Freitas, 2016).

² Estes exemplos foram recolhidos pelas autoras ao longo de anos de investigação e pelos alunos do Seminário de Literatura Tradicional Oral, leccionado na NOVA FCSH, no ano lectivo de 2000-2001. Aqueles que contribuíram com informação específica para este trabalho são mencionados no texto e nas notas.

³ Orlando Ribeiro ([1943] 1991: 39) afirma que, em grande parte, é exacta a fórmula de Pequito Rebelo (1929: 55): Portugal é mediterrâneo por natureza, atlântico por posição.

Na maioria das povoações dos litorais abertos, terminada a época da pesca, por alturas de Novembro, a população procurava meios de sobrevivência alternativos, dedicando-se a outros géneros de pesca (em rios e lagoas), partindo para as suas aldeias e vilas de origem, praticando uma agricultura de subsistência onde ela era possível ou ocupando-se em actividades subsidiárias. A pluralidade reflectia a originalidade deste território, o seu carácter de interface entre a terra e o mar, os equilíbrios e os desequilíbrios da economia local, onde as escolhas eram ditadas pela necessidade, alternando as actividades marítimas com as práticas agrícolas e/ou artesanais, sendo a pesca tantas vezes uma ocupação secundária face à preponderância da vida dos campos.

Sobre a sazonalidade da pesca, a imprevisibilidade dos elementos marinhos e os modos de vida destas comunidades agro-marítimas falam os provérbios:

*Andar, marinheiro, andar que não te apanhe S. Simão [29 de Outubro] no mar.
Nem em Agosto caminhar, nem em Setembro marear, nem em Dezembro navegar.
Outubro, Novembro e Dezembro, não busques o pão no mar, mas torna a teu celeiro e abre teu mealheiro.*

Do mar para a terra

*Nunca lhe chegou a maré ao sargaço*⁴

Nas regiões do litoral, a vida rural era profundamente penetrada pelo oceano.

Na orla costeira do Minho, por exemplo, as actividades marítimas estavam intrinsecamente relacionadas com as práticas agrícolas. A apanha do sargaço e a pesca do caranguejo (o pilado) traziam os homens do interior até à costa, em busca de fertilizantes naturais para as suas terras. Nas freguesias mais perto do mar,

⁴ Expressão recolhida por Maria Lamas ([1948-50] 2002: 58).

era raro o lavrador que não possuía barco para a pesca e para a apanha de algas (Faria, 1899: 183). Sobre isto escrevem Ernesto Oliveira *et al.* (1990: 70):

Apesar da dureza e da violência deste trabalho, ele decorria numa atmosfera animada e de certo modo alegre, tomando, pelo facto de ser executado por muita gente junta, em igualdade de circunstâncias, a feição dos trabalhos colectivos, em que eram muito sensíveis os aspectos lúdicos e competitivos. As longas esperas que as vicissitudes dos movimentos das algas e das marés impunham eram ocasiões de conversas e brincadeiras. *Ir ao argaço* [às recolhas das algas chama-se significativamente “colheitas”] era uma tarefa que muitas pessoas trocavam de bom grado por outros menos duros. Acresce que, por vezes, a gente nova encontrava no *argaço* que recolhia – e depois vendia – um meio de realizar um numerário em vista à satisfação de certos desejos que de ordinário a economia da casa não lhes facultava.

Os autores (*Idem*, 15) referem a “natureza híbrida” da apanha do sargaço, empresa subsidiária da lavoura e movimento bem definido de aproveitamento e valorização das areias, iniciado nos finais do século passado, para a «descoberta do terreno», ou seja, terras de cultura hortícola intensiva – os «campos de masseira» típicos da região.

Alguns termos utilizados reflectem também esta hibridéz. *Masseira* é um termo que vem da terra para o mar, do lugar onde se amassa o pão para o campo fertilizado pelas algas. Porque se trata de uma tarefa de *ganhapão*, significativa denominação de um camaroeiro piscatório, que arrasta para o mar o nome de um alimento da terra (*Idem*, 55). Por sua vez, as algas eram *ceifadas* como qualquer cereal... (*Idem*, 62).

Da terra para o mar

O mar que é mar nem sempre dá, hoje não há, amanhã haverá

A faina marítima era também profundamente penetrada pelo mundo rural. Os bois “lavram” no mar? O boi é besta de trabalho primeiro na terra. Depois, no mar... Por exemplo, na costa de Aveiro ou na Nazaré:

os bois de lavoura entram nas ondas para puxar as redes carregadas de peixe; e assim como o tractor vai substituindo as juntas de gado, a ele se pede agora o mesmo serviço. Camponeses e pescadores, com um pé no mar e outro em terra, arando ou recolhendo mariscos [significativamente chamados em Itália e agora também em Portugal: *frutos do mar*] e algas, estes valentes pioneiros da colonização interna não se poupam a esforços para extrair, do solo ou das águas, mantimento e riqueza (Ribeiro, 1991: 128).

Parte-se para a pesca *lavrando* o mar (não para o *navegar*, mas para o *arrotear*).⁵ À pescaria chama-se significativamente *saфра*, o mesmo termo que se utiliza, por exemplo, para a colheita da azeitona! – e ao seu ritmo próprio, *saфра* e *contra-saфра* (Ribeiro, 1991: 14-15).

“Mar te dê Pão!”, diz-se na Nazaré (o mesmo que “Valha-te Deus!”).⁶ Aos remos chamam enxada – segundo Marta Pereira – ralhando com eles e incentivando-os a “furar o mar bravio”.

E que dizer destas quadras recolhidas na Ilha da Madeira?

No meio daquele mar
Tem um lindo pessegueiro
Dá frutinha todo o ano,
Até ao mês de Janeiro.

No meio daquele mar
Tem uma latada de uvas.
Não há faca que as corte;
Lá se perdem de maduras. (Pestana, 1965: 151)

⁵ *Lavrar o mar* é o título de um livro de Luís Filipe Barreto (2000), editado pela Comissão dos Descobrimentos, que diz que os portugueses fizeram o impossível transformando o mar na sua terra, pois que o domínio do mar lhes assegurou o acesso a novos espaços e rendimentos.

⁶ Expressão recolhida por Marta Pereira, aluna do Seminário de Literatura Tradicional Oral.

Entre terra e mar: um modo de vida anfíbio

Quem quer pescar, há-de se molhar

Nas terras à beira-mar plantadas, predominava uma cultura “agro-marítima”, baseada na pluriactividade, como mostram Ernesto Veiga de Oliveira *et al.* (1990), na sua obra sobre os sargaceiros, que tão bem exemplifica essa complementaridade entre a terra e o mar, que caracterizava o litoral português.

Em muitos lugares da beira-mar, onde a população é densa, constitui-se um modo de vida anfíbio, onde os trabalhadores largam os campos por uns meses de prosperidade nas armações, e as mulheres trabalham na courela do casal. Acontece isto, na região de Sesimbra. (Ribeiro, 1991: 127)

Quando há falta... de terras, de alimentos... há que *amanhar-se* para sobreviver. Mais uma vez as metáforas pelas quais vivemos contaminam terra e mar.⁷ Vimos já as *masseiras*, o *ganhapão*, o mar a dar *pão*, o remo a ser *enxada*; o mar a ser *lavrado*, a *safrá* da azeitona e a *safrá*, a pesca.

Um curioso termo é este: *amanhar, amanhar-se*.

Amanhar a terra.

Amanhar o mar (sondar-lhe as manhas), amanhar peixe, torná-lo comestível.

Amanhar também, hoje em dia, a televisão avariada (no Alentejo).

Não haverá melhor exemplo dessa vida anfíbia – daqueles que se amanham a viver entre terra e mar – que não seja a vida do Faroleiro, vida de homem que vem do mar (da Marinha) e vai para a terra, que vem da terra e tem como missão olhar o mar.

⁷ Outros exemplos: Parecer um mar de rosas / Estar de maré / Andar à deriva / Ficar a ver navios / Ancorar/Enraizar.

Tem casa em terra, tem os olhos na água e os olhos são faróis:

Os olhos do meu amor
São mais que faróis de guerra.
Inda não chegou à barra
Já dão claridade em terra. (Pestana, 1965: 152)

É o farol que faz a ponte entre os dois mundos: é ele que guia, conduz, orienta, impedindo a deriva, o naufrágio, o encalhar na terra (do rochedo, do fundo do mar) em vez do acostar ao cais.

Sois o farol da bonança
Salvai-nos da marinhagem
E das negras fúrias do mar! (Sardinha, 2000: 271, 292, 298)

Os próprios nomes e as próprias pinturas com os quais se baptizam e enfeitam barcos de mar e de estuário, por exemplo, denunciam, por um lado, esta hibridez entre mundo da terra e mundo do mar:

MUDAR DE VIDA (barco de um camponês sesimbrense que decide dedicar-se à pesca)
AURORA (barco da Moita com uma pintura de uma cena – não de mar mas de terra – do universo da tauromaquia!)
MONTADOS, VENCEMOS O AMOR! (Barco com flores, com cavalo).

Por outro lado, os nomes dos barcos revelam a profunda diferença entre o mar perigoso da costa atlântica e o mar *interior*, dos rios, das rias, dos estuários.

Os primeiros, os barcos do mar...⁸ são baptizados com cerimonial solene – religioso. O senhor prior ergue o hissopo e asperge de água benta proferindo uma oração:

⁸ Confirmámos esta denominação através das pesquisas realizadas por algumas alunas do Seminário de Literatura Tradicional Oral: Christele, Rute e Sónia em Sesimbra, Marta na Nazaré e Cátia e Lina na Moita (Sarilhos Pequenos).

Três Marias se vestiram
 Numa noite de luar,
 Foram procurar o Senhor,
 Não o puderam achar;
 Encontraram-no em Roma
 Vestidinho no altar
 [...]
 É uma barquinha nova
 Que se vai deitar ao mar,
 Com o nosso Senhor dentro
 E os anjinhos a remar.

Têm nomes de familiares, expressões afectivas, de homenagem ou promessa, mitológicos e sobretudo nomes religiosos de santos devotos ou expressões devotas:⁹

FILHA DE DEUS (diz o Sr. António Macedo: “tal como nós viemos ao mundo e somos todos filhos de Deus, também os barcos estão nas mãos de Deus, nas mãos do destino... por isso é que é *filha de Deus*”).

PAI DO CÉU (diz José Carambola que “de todos os barcos que teve nunca pôs outro nome que não estivesse relacionado com Deus”).

PODER DE DEUS

FÉ EM DEUS

DEUS ME SALVE

SALVÉ DEUS

VOU COM DEUS.

E outros nomes sempre auspiciosos:

VOU COM FÉ

SOL DIVINO

SANTA LÚCIA

SANTA MÃE

SANTA MARIA ADELAIDE

VIRGEM DA AJUDA

⁹ Nunca Senhor das Chagas, muito adorado em Sesimbra. Para não ser banalizado?

Ainda:

SEMPRE CORAGEM

FELIZ REGRESSO

DIREITO AO DESTINO, PAZ E SOSSEGO (desejo que não se realizou porque “no primeiro dia em que foi para o mar andou tudo à porrada lá dentro”)

RUMO À LIBERDADE

VAMOS AO FUTURO, SAÚDE E SORTE

REI LEÃO (o dono era do Sporting)

e... mesmo:

VIDAS DE SAL (construído para uma novela, cenário auspicioso para o sucesso)

As pinturas:

- estrela de cinco pontas, com carácter mágico, alumando o caminho;
- olho, “olho de Deus” que conduz a barca no bom caminho: “é preciso ir de olho bem aberto e como os da cara não vêem tudo”, o pescador volta-se para Deus que tudo vê.

Os nomes de barcos da Nazaré são escolhidos pelo homem e jamais pela mulher porque o barco faz parte do domínio da honra profissional masculina. Estes nomes são escolhidos entre os nomes próprios, nomes de terras, santos e figuras religiosas, frases de pendor religioso:

TÚNICA DE DEUS

COMPANHEIRO DE DEUS

GUARDADO POR DEUS

JÓIA SAGRADA

MILAGRE DE CRISTO

PESCA MILAGROSA

PRÍNCIPE DA PAZ

BUDA

Veja-se agora quais são os nomes dos barcos de estuário, de ria, de rio. São também nomes de mulher:

BONITINHA
LAURINDA
MARIA ANTONIETA
A POMBINHA

E são sobretudo nomes com que nunca poderiam ser baptizados barcos que correm o perigo do mar seja ele da costa, seja alto:

TOU DESGRAÇADO (Moita)
CRIANÇA SOFRE (Carrasqueira)

De notar que os nomes ligados ao afecto são quase invariavelmente nomes de mulher (como se o nome de mulher sempre garantisse a sobrevivência da espécie).

Nas águas serenas não surgem barcos necessitando de protecção divina (até sob a forma de ex-votos) mas haverá nomes jocosos ou auspiciosos em relação ao amor.¹⁰

Terra vs. mar: modos de vida dicotómicos

No arrumar da barca se vê o pescador

Os modos de vida anfíbios assumem frequentemente aspectos dicotómicos, se não mesmo, clivagens assumidas e aguerridas. Esta feição bipartida, rival mesmo, recorre em termos reveladores da distância que separa os da Terra e os do Mar.

¹⁰ Mais exemplos: DUAS IRMÃS, CORVO, CABEÇA NOVA, VOLTE JÁ, SÓNIA NETO, FAMÍLIA CARVALHO, NOVA ANGELINA, ESTREIA DO RIO, NOVA CARRASQUEIRA.

Nazaré: os **palecos** (os camponeses; depois os turistas, os de fora – como se o mar fosse o *dentro*) e os **pexins** (do Mar).

Póvoa do Varzim: os **peixes de coiro** (termo depreciativo para a gente da terra).

Os castiços (os da Terra) vs. os estrangeirados (os do Mar).

Os campónios, os terrunhos, montanheiros vs. os corajosos lobos do mar, mestres de embarcação.

Algumas cantigas mostram as divergências entre uns e outros:

Homens do mar não são homens
Varinos homens não são;
Onde chegam os campinos
Abre a terra, treme o chão.

Vale mais um homem do mar
Co'as mãos sujas de alcatrão
Que valem trinta da terra
Com as enxadas na mão.

Quem tem um homem do mar
Julga que tem algum duque
Tem um pastel de dez réis
C'uma pitada "d' açucre".

Eu não quero ir ao campo
Que lá faz muito calor;
Eu não quero ser campina
Que o meu bem é pescador.

O meu amor é do mar
E vai a Lisboa e vem
Nossa Senhora mo guarde
Das ondas que o mar lá tem.

No verão cheio de calor
Muito pescador se passa
Uns abalam p'ro melão
Outros ficam à fataça. (Santos, 1959: 30-31, 111, 118, 123)

Da terra para o mar: para pescar e depois para navegar

No grande mar se cria o grande peixe

Jaime Cortesão (1993) afirma que os portugueses vieram de rebolão das serras para se enfiar no mar, ora para pescar perto da costa –

Eu fui esta noite ao mar,
Pesquei um peixe do rio,
É para a minha cachopa,
Que anda com muito fastio. (Graça, 1992: 160)

Eu fui ao mar p'ra pescar
Peixinhos de muita cor.
Quem namora sempre alcança.
Beijinhos do seu amor (Pestana, 1965: 138) -,

ora para pescar mais longe (a pesca do alto, a do bacalhau, significativamente o “fiel amigo” está praticamente ausente no cancionero popular português¹¹), ora para navegar e partir... com grande risco.

Uma das poucas quadras sobre a pesca do alto:

Pescador que vais ao longe,
Tu guia bem o navio;

¹¹ Pesquisa da aluna Sandra Araújo.

Lá dentro vai meu amor,
Não lhe dê nenhum desvio (Graça, 1992: 160).

Raça de marinheiros? Não! Raça que teve de se fazer marinheira e que pede ajuda ao divino:

Ó Senhora da Bonança,
Que estais cercada de anjinhos;
Socorrei os pescadores,
Lembraí-vos dos seus filhinhos!

Senhora da Encarnação,
Tem um telhado de vidro,
Que lhe deu um marinheiro
Que se viu no mar perdido.

Meu rico Senhor da Pedra
Que estás à beira do mar
P´ra guiar os navegantes
Livrá-los de naufragar.
(Ovar) (Vasconcelos, 1979: 313)

Já lá vai pelo mar fora,
Pelo mar fora lá vai.
Já lá vai o meu querido
A quem eu chamava pai. (Pestana, 1965: 150)

A vida do marinheiro,
É uma vida triste e dura,
Pois toda a vida trabalha,
Em cima da sepultura. (Graça, 1992: 159)

Reflexões

Vê o mar, e sê na terra

Generalizando (acto perigoso!) e tentando propor algumas conclusões diríamos que, na tradição popular, canta-se e trabalha-se quer na terra quer no mar; mas há muita terra, pouco mar. Diversos estudiosos referem a escassez de textos sobre o mar.¹²

Armando Leça (1945: 123, 195 e seg.), em *Música Popular Portuguesa*, nota: “Por que motivo este povo de marinheiros e pescadores tem no seu cancionero tão poucas melodias sobre o mar?”

Mesmo no *Cancioneiro Geral dos Açores* de Côrtes-Rodrigues (1982), o mar é quase um grande ausente.

Orlando Ribeiro, contrariando as teses de Jaime Cortesão e António Sérgio, que afirmavam a existência de um Portugal marítimo desde a primeira hora, defendeu que as lides relacionadas com o mar tinham sido sempre “limitadas, fragmentárias, intermitentes”, quando confrontadas com o “labutar permanente dos campos”, acrescentando que, embora a influência indirecta do Atlântico atingisse quase metade do país, o domínio marítimo estava limitado à estreita orla litoral. Pois, ainda que muitas povoações vivessem da pesca, do sal e do sargaço, apesar da sua relevância para a subsistência das grandes cidades portuárias, havia “regiões inteiras insensíveis à sua presença próxima” (Ribeiro, 1991: 129).

Quando, na tradição popular portuguesa, o mar é cantado, ele é sobretudo um mar onde se pesca para a sobrevivência.

¹² E também escassez de pinturas. Cf. França (1998).

Há inúmeros provérbios sobre pescadores e peixe:

Boa é a truta, bom é o sável, bom é o salmão quando é sazão.

A pescada de Janeiro vale um carneiro.

Por S. Marcos, bogas a sacos.

Sáveis, por S. Marcos, enchem os barcos.

Peixe de Maio, a quem vo-lo pedir, dai-o.

Mas, mesmo que os textos falem do mar, da pesca, dos pescadores e sobretudo do peixe,¹³ isso não significa que façam necessariamente parte do repertório das gentes do mar. José Alberto Sardinha crê que pertencem ao “repertório das gentes da terra, dos camponeses, e alguns do interior, bem longe do mar.” (Sardinha, 2000)

Mar não só pouco cantado, como também pouco visitado:

Vi um homem, que viu outro homem, que viu o mar – diz um provérbio.

“Eu um dia fui ao mar”, canta-se na serra algarvia.¹⁴

Poderíamos continuar a especular: se a lírica pouco fala do mar, será porque os próprios pescadores não cantam?

Existem alguns (raros) registos do “único canto funcional conhecido da faina do mar”:

Leva-leva

O canto dos pescadores algarvios, recolhido a bordo do *Nicete*, a 20 milhas de Portimão. Utilizado, ao que parece, apenas na pesca da sardinha, foi cantado ao dealbar do dia, e durante quase uma hora, por 15 pescadores dos 18 homens que compunham a equipagem. O canto, sobre a simples interjeição: *Leva, leva!*, é constituído por uma expressiva melodia em menor, partilha, à guisa de pergunta e resposta, entre um como

¹³ Vd. Andreia Cavaleiro (2004).

¹⁴ O mar (do narrador Arsénio Boto Guerreiro) que “um dia se vai ver”, aparece em despique com a terra nas voltas do mote. Cf. Tengarrinha (1999: 229): “Eu sou Mar e tu **és Terra**/ E anuncia a tua grandeza/ Qual de nós tem mais virtude/ E qual de nós tem mais riqueza./ Responde a Terra:/ Eu sou Terra e tu és Mar/ Só tens é o peixe teu/ Eu sou rica e tu és pobre/ Tudo quanto tens é meu.”

que corifeu e o resto do coro. O seu obsessivo ritmo é funcionalmente adaptado ao movimento e ao esforço concertados do levantar das redes. Os gritos de estímulo, que ao canto se sobrepõem, acrescentam uma viva nota realista ao dramatismo do quadro (Lopes-Graça / Giacometti, 1998).

Em Peniche, José Alberto Sardinha registou junto de alguns pescadores outro tipo de música, não propriamente de trabalho, mas de simples entretenimento:

enquanto a traineira se faz ao largo, espera que o peixe venha à rede, ou regressa a terra já carregada com a safra, um pescador, para deleite seu e dos outros camaradas que o escutam, toca na harmónica de boca, vulgo «gaitinha», um fado, um fandango, um corridinho e, outras vezes, ouve-se um deles cantar um dos fados mais divulgados pela rádio. Em qualquer dos casos, estamos perante repertório usado no mar, mas não exclusivo ou próprio, em termos de funcionalidade, dos trabalhos do mar (tal como definimos acima os cantos de trabalho), nem sequer música oriunda doutras funções e adaptada às tarefas marítimas, antes simples música de passatempo. (Sardinha, 2000: 100)

Segundo testemunho de pescadores de Sesimbra, cantam-se fados (*Olhá mala...*), mas só na pesca da traineira.

E se cantarem..., os pescadores não contam aquilo que cantam? Santos Graça (1992: 17-19) em *O Poveiro* fala da dificuldade em aceder ao mundo dos pescadores (gente forte, rude) pela parte dos *peixes de coiro*, gente que os “acossa” e que eles evitam... Serão de facto gente que não comunica? Orlando Ribeiro fala da “comunidade fechada” (Ribeiro, 1991: 127) dos pescadores.

E a aventura atlântica? Na lírica popular portuguesa não há praticamente mar atlântico, viagem à descoberta. Dito de outro modo: a lírica popular chega ao século XIX e XX sem incorporar a epopeia marítima.

Uma excepção num lenço de namorados:

Meu Manel bai pró Brazil
Eu tamem bou no bapor
Gardado no coração
Daquele qué meu amor.

E outra quadra cantada no Douro Litoral:

Já me levam para a Índia
 Preso que nem um ladrão
 Por dar beijos e abraços
 Que na Índia também se dão (Leça, 1940: 18).

E no folclore madeirense:

Minha papoila da Índia,
 Rica flor qu'ela me deu!
 Oh, quem me dera apilhar
 O teu rosto ao pé do meu! (Pestana, 1965: 135)

Ó ondas do mar, levai-me
 Capitão, faz-me favor,
 Deitai-me no cais d'América,
 Onde tenho o meu amor. (*Idem*: 151)

Um dos únicos textos convocando naus, mastros, marinheiros é curiosamente um texto do Romanceiro e não do Cancioneiro (logo: mais épico do que lírico). É por – ao contrário da poesia lírica – o Romanceiro ter em comum com o mar atlântico uma feição épica que alguns romances (Bela Infanta, Nau Catrineta) envolvem a viagem?

Teófilo Braga afirma que “ao invés do que sucede na cultura da Galiza, o mar em Portugal é menos motivo de elegia que motivo de epopeia, ‘caminho de acção” (Coelho, 1977: 22). Trata-se do conhecido romance Nau Catrineta, recorrente nos manuais escolares desde o Estado Novo e da sua política de promoção da expansão nacional (Seixo, 1998) até à epopeia promovida sob outros moldes pela Expo’98 – epopeia de “indagação dos mares” (*Idem*) – sobre os Oceanos (Ruivo, 1998).

A Nau Catrineta refere-se ao naufrágio de Jorge de Albuquerque Coelho, vindo do Brasil em 1565; mas o romance parece provir de uma balada europeia anterior ao século XVI. Teófilo Braga insere-o no ciclo odisseico ou atlântico dos romances heróicos e novelescos (Sardinha, 2000: 120).

Uma versão recolhida por Pere Ferré na Madeira apresenta dados raros relativamente ao comércio das especiarias:

Que daravas tu, capitão, quem te levass'á à tua terra?
 – De três azenhas que tenho, eu todas três vos las dera;
 Uma que moía cravos, outra cravos e canela,
 Uma moía pão alvo para o rei de Castela. (Ferré, 1982: 311)

Ora este é, ironicamente, um romance de uma navegação falhada ou em riscos de falhar, num cenário de fome, prestes a um momento de canibalização da comunidade:

Lá vai a Nau Catrineta, já não pode navegar
 Já de beber não havia, nem havia que manjar
 (Faro) (Ferré, 2000-01: 182)

Veja-se também, no *Romanceiro*, o caso do romance *Regresso do navegante* em que, na volta do mar, o sobrinho interpela a tia e fica confrontado com a morte, a ausência definitiva rimando com a distância vivida:

– Qu'é de mê pai e minha mãe qu'é os quero abraçar?
 – Tê pai é morto, sobrinho, tua mãe foi a enterrar.
 – Qu'é da minha armada, tia, qu'eu aqui deixei ficar?
 – A tua armada, sobrinho, foi pr'á fronteira do mar. (Ferré, 1982: 85)

Acrescente-se ainda que o *Romanceiro* é “um dos mais viajados géneros de transmissão exclusivamente oral”. Existem temas ou versões diferentes dos mesmos romances no Brasil e em Goa. Mas as próprias quadras também viajaram, conforme prova Luísa Freire propondo a Rota da Quadra paralela à Rota da Seda; só que esse transaccionar de textos parece ter acontecido sem que eles incorporassem a viagem (Freire, 1999).

Porquê esta omissão, este desinteresse, este ignorar da experiência atlântica, da “indagação dos mares” (Seixo, 1998)?

Especulemos: porque interessa a esta lírica (de fundo medieval, mas transmitida oralmente incorporando novos motivos até ao presente) não tanto a partida, a

aventura, mas sobretudo a proximidade, o amor (a vida, a memória)? De facto, a viagem, a distância, só suscitam o esquecimento, o adultério, a morte.

Parece ser assim: a lírica (de que são exemplos estes cantos funcionais que aqui vos apresentamos) não adere à aventura marítima.

Porque quem viaja não canta e quem canta não viaja?

Porque a tradição oral é dos que ficam e não dos que partem? Será a fala dos que sofrem a ausência do amado (ficaram *a ver navios?*), dos que não largaram o calhau plantado à beira-mar?

O mito do mar atlântico, o dos portugueses navegantes, o deste “país de marinheiros” (Nobre, 1892) vem então de onde? De Luís de Camões? Decerto daquela que ficou sendo a literatura consagrada, erudita.

Porque a apologia dos que partem é feita pelas elites?

A mitificação da nossa relação com o mar parece ser feita pelos poetas e pelos *de fora*, que nos olham, os estrangeiros, que nos cultuam.

Ainda assim ... que mar acontece? Que mar se canta?

Olhamos primeiro a terra para poder partir para o entendimento do mar. Firmes no solo olhando / reparando que mar *faz* nestes textos.

A terra é mãe alimentadora, próxima, familiar, íntima; a terra é corpo feminino que o macho e o arado lavram. Pelo contrário, o mar não é parente nem parceiro do humano. O mar é *vivo*; mas não fala (nem deixa que nele redija a pena):

Ó mar que és vivo e não falas
Água que corres, não cansas;
Agora é que estou para ver
As tuas determinanças. (Graça, 1992: 160)

É macho, verdade se diga...

Até o mar é casado
Até o mar tem mulher;
É casado com areia,
Bate nela quando quer. (*Ibidem*)

... e é "bruto" como o pescador:

Se fores ao mar pescar
P'ra que a sorte te não deixe,
Faz-te bruto, bruto, bruto
Que quanto mais bruto mais peixe. (Vasconcelos, 1975: 274)

Apesar de ser macho, dessa masculinidade não parecem resultar crias. Poder-se-ia afirmar ousadamente regressando ao sentido etimológico: o mar não é natureza (de *nasci*, nascer) – porque o mar não é propriamente fértil nem fecundável. Não gera; quando muito, deixa sair. Se quer ter peixe... tem de invocar o divino.

O mar pediu a Deus peixe
Para dar ao pescador;
Vou a Deus pedir a vida,
Para dar ao meu amor. (Graça, 1992: 162)

O mar é insensível:

Ó mar, caixão dos navios
Ó cama dos marinheiros
Debaixo da vela grande
Se aguantam os aguaceiros. (*Ibidem*)

O mar é injusto mais do que caprichoso (a terra terá caprichos, mas esses são os do tempo das coisas naturais). O mar é o inumano, o sublime. É esmagador e ameaça o sentido de sobrevivência do humano. O mar é *medida*, isso sim, aquele elemento que supera o mal do mundo, que o limpa no fim da jornada existencial:

Pela boca do profundo,
Tudo se some no mar.
Pela boca deste mundo
Também tudo há-de passar. (*Idem*, 160)

Água do rio vai turva
Chega ao mar 'acalarece'
É muito tolo no mundo
Quem por amores endoidece.

Menina, que tanto sabe,
Responda-me a esta pergunta,
Que ciência tem o mar,
Que tanta água em si junta?

– A ciência que o mar tem
Não é coisa de pasmar:
Não há rio, nem regato
Que não vá ao mar parar. (Vasconcelos, 1975: 182)

Ainda assim o mar tem fundo e há corações que... nem isso:

Todo o mar corri à vela,
Sempre de prumo na mão;
Em todo o mar achei fundo,
Só no teu coração não. (Graça, 1992: 161)

A tormenta no mar pode ser preferível às tormentosas falas da terra:

Ó mar alto, ó mar alto
Ó mar alto sem ter fundo
Mais vale andar no mar alto
Do que nas bocas do mundo.

Eu já caí no mar largo,
De joelhos, fui ao fundo,
Antes cair no mar largo
Do que nas bocas do mundo. (*Idem*, 160)

O mar é sagrado (“águas sagradas de Nossa Senhora da Nazaré”), mas é também ladrão:

Ó mar sagrado, ladrão
Quantas almas tens em ti!
Tu roubaste o meu amor,
Já te vingaste de mim! (*Idem*, 163)

O mar rouba o amor. Leva e não devolve; suscita ódio e vingança:

Eu hei-de ir àquele mar
Hei-de arrazá-lo com ais,
Que me traga ao meu amor
Assim como traz os mais. (*Ibidem*)

Desejável seria que o mar se tornasse terra, de preferência ajardinada:

O meu amor foi p'ró mar
Não se despediu de mim
Que o mar se faça em rosas
E a traineira num jardim. (Sardinha, 2000: 132)

E regressamos ao título: Lavar / Navegar

Lavar

Lavar sobretudo a terra (como um corpo... a cultivar).

Lavar, em caso de necessidade, o mar (levando consigo os animais da terra para puxar a rede da *safra* do peixe – arte xávega).

Navegar

Navegar no mar raramente e só por necessidade...

O mar sagrado me disse
Que fosse ser marinheiro;
Qu'era em cima das suas ondas
Que se ganha bom dinheiro. (Pestana, 1965: 193)

Pedindo protecção:

Minha Senhora da Guia
Guiai os homens no mar,
E mais a minha lanchinha
Bem na vedes navegar. (Graça, 1992: 159)

Meu amor, tu não embarques,
Não te atires ao navio;
Olha que as ondas do mar,
Não são as ondas do rio. (*Idem*, 161)

Navegar no corpo, no corpo do outro (frequentemente – e pedindo outra espécie de protecção, a correspondência):

Eu fui ao mar de joelhos
De joelhos fui ao fundo...

Tenho dentro do meu peito,
Duas espinhas de peixe;
Uma diz que te não ame,
Outra diz, que te não deixe. (*Ibidem*)

Eu navego nos teus olhos
E tu no meu coração

Meus olhos são dois peixinhos
Navegam numa canoa,
Choram lágrimas de sangue
Por uma certa pessoa. (*Idem*, 162)

Os olhos do meu amor
São dois navios de guerra,
Quando vão pelo mar dentro,
Deitam faúlhas para terra. (*Ibidem*)

Ó minha estrela do norte.
Agulha de marear;
Por ela é que eu me regulo,
Quando te quero falar. (*Ibidem*)

Antes de finalizar, um conjuro:

Para afastar o enguiço que o azeite derramado provoca, deita-se-lhe uma mão cheia de sal em cima e diz-se “Quando este sal chegar ao mar é que havemos de ralhar.”

Este sal vertido sobre o azeite nunca chegará ao mar. Nunca ralharemos. Nunca deixaremos de ser da terra, de querer morrer nela (*ser enterrado e não desaguar algures numa praia...*).

Rematamos dizendo que o mar da tradição é o mar da sobrevivência, não o das riquezas do Oriente. O litoral, território charneira, que resulta do encontro entre duas realidades distintas e que dificilmente se insere “nas categorias tradicionais de representação do território” (Cloarec / Kalaora, 1994: 9), assume-se profundamente agro-marítimo. A tradição espelha-o na forma como o canta e como o conta, falando desse mundo híbrido onde os bois vinham lavrar as ondas, o sargaço garantia o sustento dos campos e os homens, pescadores no verão, eram lavradores no inverno, quando o vento encapelava as vagas e convidava a ficar em terra.

E para encerrar uma adivinha popular:

São três coisas:
Uma diz que vamos,
Outra que fiquemos,
Outra que dancemos? (Vasconcelos, 1882: 84)¹⁵

¹⁵ Um conselho: para perceber a adivinha regressa-se ao fim da introdução.

Bibliografia

- Barreto, Luís Filipe (2000), *Lavrar o mar. Os portugueses e a Ásia (c. 1480-1630)*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses.
- Bouedec, Gérard (2002), "La pluriactivité dans les sociétés littorales XVIIe-XIXe siècle", *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, n.º 109-1.
- Braga, Teófilo (1894), *A Pátria Portuguesa. O Território e a Raça*, Porto, Editora Livraria Ernesto Chardron.
- Camões, Luís (1572), *Os Lusíadas*, Lisboa, Em casa de António Gôçalvez.
- Cavaleiro, Andreia (2004), "Cancioneiro: Peixes, pássaros e nós", in Ana Paula Guimarães / João L. Barbosa / Luís Cancela Fonseca (org.), *Falas da Terra. Natureza e Ambiente na Tradição Popular Portuguesa*, Lisboa, Edições Colibri/Instituto de Estudos de Literatura Tradicional, pp. 239-246.
- Cloarec, Jacques / Kalaora, Bernard (1994), "Littoraux en perspectives. Introduction", *Études rurales*, n.º 133-134.
- Coelho, Jacinto do Prado (1977), *Originalidade da Literatura Portuguesa*, Lisboa, ICP.
- Côrtes-Rodrigues, Armando (1982), *Cancioneiro Geral dos Açores*, 3 vols, Angra do Heroísmo, Direcção Regional dos Assuntos Culturais.
- Cortesão, Jaime (1993), *História da Expansão Portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Cortesão, Jaime (1978), *Os factores democráticos na formação de Portugal*, Lisboa [1930].
- Eça, V.A. d' (1895), *Lições de História Marítima Geral*, Lisboa, Imprensa Nacional.
- Fanha, José / Letria, José Jorge (ed.) (2003), *Cem Poemas Portugueses sobre Portugal e o Mar*, Lisboa, Terramar.
- Faria, Fernando Godinho (1899), *Monografia do Concelho de Bouças*.
- Ferré, Pere (e outros) (2000-2001), *Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna – Versões publicadas entre 1928 e 1960*, II, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Ferré, Pere (1982), *Romances tradicionais. Subsídios para o Folclore da Região Autónoma da Madeira*, colab. de Vanda Anastácio / José Joaquim Dias Marques / Ana Maria Martins, Funchal, Edição da Câmara Municipal do Funchal.
- Freire, Luísa (1999), *O Feitiço da Quadra*, Lisboa, Vega.

- Freitas, Joana Gaspar (2016), "La côte portugaise dans la tradition populaire: adaptation, détermination et durabilité", in GIS d'Histoire Maritime (ed.), *La Maritimisation du Monde de la Préhistoire à nos Jours*, Paris, Presses de L'Université Paris-Sorbonne, pp. 61-85.
- Freitas, Joana Gaspar (2013), "Paisagens simbólicas do litoral: antigas leituras, novas tradições", in Clara Sarmento (ed.), *Entre Margens e Centros: Textos e Práticas das novas Interculturas*, Porto, Afrontamento, pp. 165-182.
- França, José Augusto (1998), *Jornal de Letras*, 20 Maio.
- Gedeão, António (2003), "Poema da Malta das Naus", in Fanha, José / Letria, José Jorge (ed.), *Cem Poemas Portugueses sobre Portugal e o Mar*, Lisboa, Terramar.
- Graça, António dos Santos (1992), *O Poveiro*, Lisboa, D. Quixote [1932].
- Guimarães, Ana Paula (2004), "Falas de... Ana Paula Guimarães", in Ana Paula Guimarães / João L. Barbosa / Luís Cancela Fonseca (org.), *Falas da Terra. Natureza e Ambiente na Tradição Popular Portuguesa*, Lisboa, Edições Colibri/Instituto de Estudos de Literatura Tradicional.
- Lamas, Maria (2002), *As mulheres do meu país*, Lisboa, Editorial Caminho [1948-50].
- Leça, Armando (1945), *Música Popular Portuguesa*, Editorial Domingos Barreira.
- (1940), *Cancioneiro músico-popular: relatório dos trabalhos de recolha para a organização duma discoteca de música popular portuguesa*, Lisboa, Comissão Executiva dos Centenários.
- Lopes-Graça, Fernando / Giacometti, Michel (1998), *Música Regional Portuguesa, Portuguese Folk Music*, vol. V – Algarve, Strauss.
- Lourenço, Eduardo (1997), *Nós como Futuro*, Lisboa, Pavilhão de Portugal EXPO'98 e Assírio & Alvim.
- Martins, J.P.O (1972), *História de Portugal*, Lisboa, Guimarães Editores [1897].
- Nobre, António (1892), *Só*, Paris, Léon Vanier Éditeur.
- Peralta, Elsa (2008), "O Mar como património: considerações acerca da identidade nacional", in Francisco Oneto Nunes (ed.), *Culturas Marítimas em Portugal*, Lisboa, Âncora Editora, pp. 73-83.
- Oliveira, Ernesto Veiga / Galhano, Fernando / Pereira, Benjamim (1990), *Actividades Agro-Marítimas em Portugal*, Lisboa, Dom Quixote.
- Pestana, Eduardo Antonino (1965), *Ilha da Madeira*, I – Folclore Madeirense. Edição da Câmara Municipal do Funchal.

- Polónia, Amélia (2010), "Le gens de mer et les communautés littorales: approches pour une synthèse de l'historiographie portugaise", *Revue d'Histoire Maritime*, n.º 10-11, pp. 175-194.
- Ribeiro, Orlando (1991), *Portugal – o Mediterrâneo e o Atlântico*, Lisboa, Sá da Costa [1945].
- Rebelo, Pequito (1929), *A Terra Portuguesa*. Lisboa, Ottosgráfica.
- Ruivo, Mário (1998), "Entrevista", *Jornal de Letras*, 20 de Maio.
- Sampaio, Alberto (1979), *Estudos Históricos Económicos*, vol. II, Lisboa [1923].
- Santos, Maria Adelaide Neto (1959), *Os Avieiros. Estudo de Geografia Humana*, Dissertação de Licenciatura, Lisboa, FLUL.
- Sardinha, José Alberto (2000), *Tradições Musicais da Estremadura*, Vila Verde, Tradisom.
- Seixo, Maria Alzira (1998), "A experiência da viagem na literatura portuguesa", *Jornal de Letras*, 20 de Maio.
- Sérgio, António (1973), *Introdução Geográfico-Sociológica à História de Portugal*, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora [1941].
- Souto, Henrique (2007), *Comunidades de pesca artesanal na costa portuguesa na última década do século XX*, Lisboa, Academia da Marinha.
- Teles, Silva (1929), *Aspectos Geográficos e Climáticos*, Lisboa, Imprensa Nacional.
- Tengarrinha, Margarida (1999), *Da Memória do Povo – Recolha de Literatura Popular da Tradição Oral do Concelho de Portimão*, Lisboa, Edições Colibri.
- Vasconcelos, J. Leite (1979), *Cancioneiro Popular Português*, coord. Maria Arminda Zaluar Nunes, vol. II, Coimbra, Acta Universitatis Conimbricensis.
- Vasconcelos, J. Leite (1975), *Cancioneiro Popular Português*, coord. Maria Arminda Zaluar Nunes, vol. I, Coimbra, Acta Universitatis Conimbricensis.
- Vasconcelos, J. Leite (1882), *Tradições populares de Portugal*, Porto, Livraria Portuense de Clavel & C.º – Editores.

Monstruos del mar y cultura del agua: recepción y proyección didáctica

Antonio Castaño Blanco

Universidad de Extremadura

Aitana Martos García

Universidad de Almería

El concepto de monstruo

La noción de *monstruo* es un ejemplo de concepto polisémico, que es (re)interpretado en cada cultura y etapa histórica, de ahí la importancia de conocer no solo la génesis de estos mitos teriomórficos sino su recepción. Por ejemplo, Medusa es un monstruo de gran relevancia en la cultura griega, hasta el punto de que el *gorgoneion* es sin duda el talismán mágico más importante entre ellos. Pero cuando Medusa, Perseo o las Gorgonas son retomadas en la cultura clásica o en la cultura popular moderna adquieren otros matices o valores nuevos.

En los mitos el monstruo adquiere además la función de antagonista, como en los trabajos de Hércules, pero ello no debe entenderse en el sentido banalizador de la bipolaridad entre el mal y el bien. El monstruo, como bien entendieron los románticos (v. gr. Frankenstein), es la alteridad, y por ello mismo se percibe como algo

amenazante o que espanta y aterroriza. Pero, de entrada, la misma idea de numen (Otto, 1996) implica lo que desborda la comprensión, y su aspecto no es tan importante, puesto que una de las facultades del numen, y en particular de las divinidades del mar, es cambiar el aspecto.

Proteo, Nereo, los llamados dioses “viejos del mar” son seres cambia-aspectos, con poderes oraculares y que someten a pruebas a los humanos, como las sirenas o las náyades. Las encantadas de las fuentes “se desvanecen” con la misma facilidad que aparecen, y se pueden percibir más bien por el sonido o su silueta nebulosa, que por una prosopografía convencional que incluya vestuario, gestos, etc. Igual que el agua o el mar, pueden oírse, verse en la bruma, sentirse, pero cambian como las olas o la espuma del mar.

De hecho, junto al agua mansa que corre de forma cantarina o se remanda en un estanque, tenemos también las tempestades, terremotos o tormentos que “manda” Poseidón a Ulises, manifestando ante todo la ira o cólera divina. Algo similar cabe decir de *Moby Dick*: manifiestan su fuerza cuando se encuentran en una situación que nosotros percibimos como contienda pero que tienen más que ver, en la mentalidad clásica, con profanar un espacio que es suyo. No en vano, muchas de estas divinidades son *genius loci*, espíritus del agua guardianes de una determinada fuente, laguna o río.

A propósito de los ríos, como el dios-río Aqueloo, no debe concluirse que el que aparezca como un toro o como otra forma zoomórfica es sin más un monstruo. Para los griegos, los ríos son divinidades nobles muy importantes, tampoco aquí el aspecto “monstruo” de alguno de sus avatares debe llevarnos a concluir que sean figuras malévolas. De hecho, muchos genios acuáticos malevolentes, como las lamias, pueden adquirir apariencias amables, al modo de la bruja de Blancanieves.

En conclusión, los monstruos clásicos pertenecen al linaje mismo de los dioses, la diferencia entre un ser divino y monstruoso depende más de su percepción por la humanidad que de rasgos inherentes. Lo que pasa es que su fuerza desmedida lo hacen aparecer como “destructores”, y los héroes que se le enfrentan (Heracles vs. Hidra) como “dominadores” de esa naturaleza desatada: es la oposición caos / cosmos.

En cualquier caso, el concepto de monstruo se refiere a lo admirable y maravilloso, y bajo esta consideración entrarían en realidad todos los seres míticos que pueblan un imaginario colectivo. Y así lo hace Massimo Izzi (1996) cuando en su *Diccionario* incluye una amplia nómina de criaturas, ángeles, diablos, ogros, dragones, sirenas, etc. Pero Izzi ha priorizado los aspectos deformes o híbridos en detrimento de otras dimensiones del tema, por ejemplo, que muchos dioses y númenes son metamórficos, cambian de aspectos y por tanto pueden adoptar aspectos “más o menos” monstruosos según la ocasión. En el concepto popular de “monstruo” prevalece un aspecto visual impactante, un desvío acusado respecto a lo que se considera normal y una supuesta relación de todo ello con “aspectos oscuros”. De hecho, los encantamientos adoptan siempre la forma de la metamorfosis monstruosa, y el desencantar es volver al animal o monstruo a su aspecto humano.

Repertorios de monstruos marinos

La variedad de seres marinos y la inmensidad de los mares supuso una importante fuente de inspiración para la mitología griega, la cual llenó el medio de infinidad de monstruos marinos, siguiéndole las leyendas de los marineros y las variaciones creadas por el cine, la televisión y la literatura.

La figura del monstruo mitológico marino por excelencia, Leviatán, servirá para dar paso a una revisión de aquellos habitantes del reino animal que por sus características están más cercanos a la categoría de terribles monstruos que a la de animales de un acuario. Leviatán era el dragón del caos en el Antiguo Testamento, estaba relacionado con Satanás y era imaginado como una serpiente gigante (en Isaías capítulo 27, versículo 1, se dice “En aquel día Jehová castigará con su espada dura, grande y fuerte a leviatán serpiente veloz, y a leviatán serpiente tortuosa; y matará al dragón que está en el mar”).

En primer lugar, Leviatán es identificado con la serpiente. Este animal marino ha sido concebido como una representación de Satanás en las creencias cristianas e islámicas, y si a esto se le añade la desconocida descendencia de misteriosos seres marinos como los plesiosaurios, ictiosaurios y mesosaurios, la amplia variedad de

serpientes, historias como la de Laoconte y las serpientes gigantes que surgieron de las aguas, películas como *Las Mujeres Vikingo* y *Las Serpientes e Mar* (Roger Corman), *Serpiente de Mar* (Amando de Ossorio) o series como *One Piece* (donde aparecen como serpientes gigantes que pueden aislar a las islas del resto del mundo), encontraremos una explicación a la pésima fama que le han atribuido, acrecentada más si cabe cuando este reptil tiene como hábitat el mar.

En muchas culturas, el dragón era concebido como una serpiente enorme, que pese a escupir fuego podía vivir en el mar. Como todos los seres marinos importantes, fue representado por un guerrero (Kanon) en *Los Caballeros del Zodiaco*, con la habilidad de generar poderosas ilusiones y poseedor de varias técnicas como defensa del pilar del océano Atlántico Norte, del templo submarino de Poseidón. Una versión más actual y sofisticada del dragón marino se encuentra en otro tipo de mitología diferente, la Pokémon, donde Lugia es el Dios del agua, el Señor de los mares y un importante profeta Pokémon, con un poder incomparable y una apariencia mezcla de pájaro y dragón. Este ser, que pertenece al tipo psíquico y volador y limita sus apariciones a aquellos momentos en los que el mundo se encuentra en graves problemas, es el protagonista de *Pokémon 2: El Poder de Uno* (Kunihiko Yuyama y Michael Haigney).

En la serie *Surface*, cuatro personas están relacionadas por sus sorprendentes descubrimientos, una serie de misteriosas criaturas marinas con forma de dragones que representan una nueva forma de vida y una auténtica amenaza para los humanos; estos seres viven en las aguas abisales y en vez de escupir fuego (como los tradicionales) manipulan la electricidad, poseen unos pulsos electromagnéticos capaces de matar a sus víctimas, tienen un sistema de reproducción y regeneración impresionante y si se unen pueden crear rayos y tormentas. La escritora argentina Norma Sturniolo presentó en su libro *El Caballero de las Tierras de Urania* (2005) a tres dragones basados en los cuélebres o dragones de la mitología asturiana, seres que una vez que llegaban a la vejez eran expulsados de la superficie de la Tierra y se veían obligados a emigrar a un mar subterráneo llamado la mar tapada.

Al estar situado en el mar, el paso del tiempo ha otorgado a Leviatán diferentes concepciones, relacionándole con otros animales como la ballena gigante, una representación reflejada a la perfección en la novela de Herman Melville *Moby Dick*

(1967), donde el monstruoso cetáceo conseguía arrancarle la pierna al vengativo capitán Ahab. Esta historia parece estar basada en varios hechos reales, como el ataque que sufrió un navío de Massachusetts por un cachalote, las experiencias del autor durante su etapa de marinero o una entrevista que él mismo leyó en la que un oficial de la armada estadounidense narraba la lucha de sus cazadores con un enorme cetáceo llamado "Mocha Dick". No obstante, ballenas similares constituían parte fundamental de la mitología mapuche, relacionadas con el último viaje de los difuntos, que eran llevados mar adentro por estos mamíferos de grandes dimensiones.

El animal de Melville pasaría al cine de la mano de John Huston y continuaría sus aventuras en la series de dibujos animados *Moby Dick*, salvando a dos niños que posteriormente serían sus compañeros de aventuras, y otra más actual también llamada *Moby Dick* en la que se convierte en el fiel amigo de un niño al que rescata del capitán Ahab. Los guiños a su figura tendrán diferentes nombres, como Dicky Moe (una de las aventuras de *Tom y Jerry* dirigida por Gene Deitch), Moby Lick (de la serie *Street Sharks*), Mobil Dick (*Futurama*, episodio "Doblando el tiempo"), Dopey Dick (*Los Picapiedra*, episodio "Adobe Dick") o Moby Duck (personaje de Walt Disney). Otra semejante ballena, Monstro (pese a ser en el cuento original de *Pinocho* de Carlo Collodi un gran tiburón), realizaría una memorable aparición en la película de Disney, poniendo al niño de madera en un aprieto al tragarse a su preocupado padre y a él mismo (al igual que le ocurre a Jonás en la Biblia). La otra versión de la historia aparecería en *Orca, La Ballena Asesina* (Michael Anderson), en la que una ballena decide vengar la muerte injusta de su familia.

La obsesión del capitán Ahab podría compararse con la del capitán Quint de cazar a otro ser de grandes proporciones y capaz de "aguar" las vacaciones a toda la familia, el tiburón ballena de *Tiburón* (1972/1976), la novela de Peter Benchely que presentaba un insaciable monstruo que gracias a Steven Spielberg está presente en la mente de todos durante las vacaciones de verano. Esta idea se exprimió hasta la saciedad con numerosas pero inferiores secuelas como *Tiburón 2* (Jeannot Szwarc), *Tiburón 3D* (Joe Alves) o *Tiburón. La Venganza* (Joseph Sargent); cuando el tiburón parecía haber dado todo de sí, adquiriría unos rasgos más monstruosos, si cabe, en *El Devorador del Océano* (Lamberto Bava) o una inteligencia excepcional en *Deep Blue Sea* (Renny Harlin).

La primera parte de la saga convirtió su figura en un auténtico icono de la mitología moderna, pero también es cierto que desde mucho antes había sido admirado, bien convirtiéndole en el venerado dios Ka-moho-ali'i de la mitología Hawaiana, en el dios Dakuwanga, de las culturas del Pacífico, que se decía devoraba las almas perdidas o en espíritus protectores reencarnados por las culturas indígenas del Pacífico Norte. Otros grandes tiburones son el vegetariano Bruce (llamado igual que el tiburón de Spielberg) de *Buscando a Nemo* (de Walt Disney), el rebelde de *El Espantatiburones* (de Dreamworks), que se niega a continuar con la carrera criminal de su familia, o *Mandibulín*, que habitaba en un mundo acuático del 2021 y era el batería del grupo Los Neptunos.

Leviatán también era identificado con el cocodrilo del Nilo (un animal que cruzando el mar ha llegado a varias islas del Océano Índico), pues ambos son acuáticos, poseen escamas y una poderosa dentadura; no obstante, otras especies de cocodrilos suelen adentrarse en el mar frecuentemente, como el cocodrilo marino, aspecto que explica la relación mitológica que presenta con Sobek, el dios de los mares (una referencia que también aparece en *Cocodrilo* de Tobe Hooper, al hablar sobre el cocodrilo del Nilo protagonista).

Estos reptiles suelen devorar a cientos de personas al año en zonas africanas y del suroeste de Asia, con una ferocidad que nada tiene que envidiar al tiburón, como demuestran las películas *Aguas Peligrosas* (James D. R. Hickox), en la que el cocodrilo Salty se convierte en una leyenda real de diez metros que devora a surfers aficionados al "surf sangriento" (consistente en surfear en playas infectadas de tiburones), o *Cocodrilo* (Sompote Sands), que es otro ejemplar que, víctima de unas pruebas nucleares, ha alcanzado dimensiones espectaculares y anda merodeando por las costas tailandesas, dispuesto a acabar con los habitantes o turistas de la zona. Su figura ha tenido un importante peso en las obras sobre Peter Pan, ya sea en la novela *Peter y Wendy* de J. M. Barrie (1993), donde era la bestia que devoraba al capitán Garfio, o en la secuela oficial *Peter Pan de Rojo Escarlata* (Geraldine McCaughrean, 2006) ejerciendo de zulo donde Garfio vivía alimentándose de huevos y se transformaba en el Gran Ravello.

La fabulosa película de Disney de 1953 volvió a contar con él, creando un personaje que pasó a formar parte de la mitología de Disney con el nombre de Tick-Tock the Croc; en el resto de producciones cinematográficas sobre el eterno niño también

han aparecido curiosas referencias, como en la secuela de Steven Spielberg (*Hook*), donde aparece como un reloj disecado, presentado a un capitán Garfio más poderoso y oscuro, o en la secuela de Disney *Peter Pan 2: Regreso al País de Nunca Jamás*, en la que era sustituido por un pulpo naranja (dejándose entrever la muerte del cocodrilo en uno de los comentarios de Garfio), para regresar triunfalmente como un gigantesco monstruo en el remake de 2003, *Peter Pan: La Gran Aventura* (P. J. Hogan). La evolución del cocodrilo marino la encontramos en los bananawani (*One Piece*), una nueva especie de cocodrilo gigante que tiene en su cabeza una protuberancia con forma de plátano y una brutalidad tal que se dice se alimenta de serpientes marinas de grandes dimensiones llamadas Los Reyes del Mar.

Otra obra clave de la literatura con varias adaptaciones cinematográficas fue *Veinte Leguas de Viaje Submarino* de Julio Verne (1870), destacando una primera versión muda de Stuart Paton en 1916 en la que el bestial calamar gigante que traía de cabeza al capitán Nemo y al resto de sus acompañantes era sustituido por un pulpo de iguales dimensiones (para volver a ser calamar en la versión de Richard Fleischer en 1954), un hecho premonitorio de las escasas apariciones que el calamar tendría (como animal propiamente dicho) en las pantallas (con excepciones como *La Bestia* de Jeff Bleckner), a favor del pulpo y otros habitantes de las profundidades marinas.

El animal presentado por Julio Verne y sus versiones fílmicas posiblemente estuvo inspirado por otro importante mito, en este caso escandinavo, el Kraken, un pulpo o calamar gigante de las profundidades que atacaba barcos y devoraba a las tripulaciones, calificado por el obispo Erik Pontoppidan como “el mayor monstruo marino del mundo”; estas cualidades no coinciden con la criatura del mismo nombre de *Lucha De Titanes* (Desmond Davies), y por si fuera poco, además aparecía como un titán griego, algo que no se corresponde con la mitología de Grecia.

Su influencia también se ha percibido en otros pulpos más desarrollados, con nuevas dimensiones, características y habilidades suficientes para aterrar a San Francisco y colgarse del Golden Gate en *La Fiera del Mar* (Robert Gordon) o con una presencia semi-humana en *Octaman* (Harry Essex). Una adaptación más actual de este personaje puede encontrarse en el malvado Davy Jones de *Piratas del Caribe 2: El Cofre Del Hombre Muerto* (Gore Verbinski), una mezcla de la leyenda de Davy Jones (que es un nombre que forma parte de la jerga marina y que se emplea para designar al demonio de los mares o para hacer referencia a la muerte en el mar) y

el Kraken, animal al que además de parecerse, tiene el poder de invocar mediante una versión de las líneas del Libro de Job.

Entre los poderes del capitán Jones se encuentran el teletransportarse a cualquier lugar del mar instantáneamente y su inmortalidad, cualidad obtenida tras el sacrificio de su humanidad que mantiene relación con los espíritus y demonios de la mitología. Durante la película se refieren al Kraken como Leviatán, utilizando el nombre del bíblico monstruo como término genérico para designar a los monstruos marinos. En otras apariciones en las pantallas, el Kraken ha mostrado diferentes características, como que habita en un lago (*Ben 10*, episodio *The Krakken*) o que puede ser un buen castigo para los malos estudiantes (*American Dragon: Jake Long*, episodio "The Academy"); pero sin lugar a dudas su lado más humano aparecería en el episodio "The Munnery" de la serie *Robot Chicken*, en el que tras ser liberado por Poseidón (otra mezcla de la mitología griega con la escandinava) descubre que su mujer se ha vuelto a casar, su trabajo ha sido ocupado por otro y tiene que trabajar en un restaurante de comida rápida para subsistir, hechos que le conducen al suicidio.

Otro peculiar Kraken es el guardián del pilar del océano Ártico del templo submarino de Poseidón, de la serie *Los Caballeros del Zodiaco*, poseedor del poder de la Aurora Boreal y (curiosamente) con una referencia a la mantarraya en su armadura. La evolución de la figura del pulpo gigante también se encontraría en la malvada y oronda Ursula de *La Sirenita* y en la sensual y letal Uxía Cambarro de *Dagon. La Secta del Mar* (Stuart Gordon); en ambos casos son mujeres con "brazos" (así es como se denomina a las extremidades de los pulpos, en lugar de tentáculos) como piernas y están unidas a las fuerzas del mal, ya que la primera es la manipuladora bruja del mar (y según algunas fuentes habitaba en el cuerpo en descomposición de un Leviatán) y la segunda una despampanante suma sacerdotisa e hija predilecta del dios Dagon. La versión más tecnológica aparece en el doctor Octopus de *Spiderman 2* (Sam Raimi), un científico que víctima de un accidente tiene cuatro brazos mecánicos adosados a su cuerpo.

La apariencia del Davy Jones de *Piratas del Caribe 2* podría recordar al Cthulhu, un primigenio del mundo marino (inspirado por el Kraken) con cabeza de pulpo y cuerpo de dragón que forma parte de la mitología de H.P. Lovecraft. Adorado por los Profundos (seres híbridos de humanos y batracios), procedente de los océanos

y descansando en la ciudad sumergida de R'lyeh del Océano Pacífico hasta que ocultistas y sectarios le ayuden a volver a dominar la tierra, el Cthulhu ha protagonizado varias películas y telefilmes de escaso éxito, pero hay que destacar sus apariciones en series como *Los Verdaderos Cazafantasmas* (episodio "The Collect Call Of Cathulu"), donde se le realizaba un cuidado homenaje, o *Las Macabras Aventuras de Billy y Mandy* (episodio "Prank Call of Cthulhu"), en el que era un golfista de piel rosa que volvía loco a aquel que le mirara y convertía a los humanos en monstruos con brazos (tentáculos) a través de llamadas telefónicas, parodiando el relato de Lovecraft.

Cthulhu ha tenido tanta importancia en nuestra cultura que ha sido la imagen de infinidad de monstruos posteriores, como los pak'mára de *Babylon 5*, el dios superior de *Dagon. La Secta del Mar* (Stuart Gordon), los Odd de *Doctor Who*, Dragomon de las series sobre Digimon o Vilgax de *Ben 10*.

La leyenda contaba que tras el Armagedon, el caparazón de Leviatán será servido como comida, lo que nos lleva a un ser símbolo de sabiduría en la mitología china, la tortuga marina. También se decía que estas tortugas fueron los guías de los primeros viajeros a tierras hawaianas, una similitud que podría compararse con la función que ejerce la parlante tortuga Umigame en *Dragon Ball*, al guiar a Gokuh hasta el Duende Tortuga, personaje fundamental en la serie, pues enseña al protagonista el ataque más famoso, la ola Kame Hame o el ataque atroz del Jan Ken Poi, marcando su manera de luchar.

Si unimos el nombre de Kogamera a la gigantesca tortuga Karma, que era la forma utilizada por Visnú, una deidad de la mitología hindú, para reencarnarse e introducirse en un océano de leche para sostener un monte, con el objeto de recuperar el licor de la inmortalidad), encontramos a Gamera, un ser originado tras una explosión atómica en un iceberg que recoge el testigo de Godzilla. Pese a estrenarse como un monstruo que asolaba Tokyo (al igual que Godzilla) en *Gamera, el Mundo bajo el terror del Monstruo* (Noriaki Yuasa), en sus múltiples secuelas se pondrá del lado de los terrícolas y compartirá protagonismo con niños, adquiriendo sus películas un carácter infantil.

En su afán por defender la Tierra de la invasión de gigantescos monstruos, Gamera también se enfrentará a Zigma, un monstruo marino enviado por unos alienígenas

que pretenden instalarse en los océanos (*Zigra, la Amenaza de los Océanos*, Noriaki Yuasa). Otra tortuga marina de grandes dimensiones es Kamoeba, un reptil mutado por los alienígenas Amoeba para matar a los habitantes de Selga Island, volviendo a su habitat natural, el mar, tras una cruenta batalla en un volcán con el cangrejo mutante Ganimés (*Space Amoeba*, Ishiro Honda).

El hinduismo también defendía que la tortuga Akupara sostenía la tierra y el mar en su espalda, ejemplo de la importancia que presenta este animal en ciertas culturas e idea que se repite en Torterra de *Pokémon*, una tortuga pacífica que soporta un bonsái, arbustos y tres montañas en su concha gigante.

El mito de Teseo contaba que el bandido Escirón tiraba a sus víctimas por unos grandes acantilados, donde una tortuga gigante esperaba para devorarles; aunque el cine y la televisión ha otorgado rasgos monstruosos a la mayoría de seres marinos, resulta asombroso que esta faceta de la tortuga como monstruo marino (en el sentido “tradicional” de la palabra, como ser que aterroriza a los bañistas y navegantes) aún esté por explotar.

La existencia de los dinosaurios y grandes reptiles prehistóricos creó una rica mitología, la cual supuso una fuente de inspiración para terribles seres marinos, como el monstruo japonés por excelencia, *Godzilla (Japób bajo el Terror del Monstruo)*, Ishiro Honda), un dinosaurio mutante que posee un estilo de vida semejante a los anfibios, pues ha pasado más la mitad de su vida en el agua (y ocasionalmente suele hibernar en la profundidad de los mares), desarrollando habilidades tales como el nadar como un cocodrilo, respirar bajo el agua o luchar en el fondo marino, por lo que no es de extrañar que suela conducir a sus enemigos hacia este medio.

En una de las múltiples secuelas cinematográficas del daikaiju o gran monstruo, concretamente en *Los Monstruos del Mar* (Jun Fukuda), *Godzilla* se enfrenta a la langosta gigante Ebirah, que devora a todos los indígenas que intentan abandonar una isla dominada por terroristas con intenciones de fabricar bombas atómicas, batalla que será rememorada (con la sustitución de Ebirah por otro ser semejante, *Crustaceous Rex*) en una de las series sobre *Godzilla (Godzilla: La Serie*, episodio “New Family” (primera y segunda partes). La lucha recuerda a una de las narraciones del Akdamut, un himno religioso recitado para celebrar el Torah, que rememoraba

la batalla entre el Leviatán y el buey Behemoth y decía "...Cuando se engancharán el uno con el otro y comenzaran el combate, con sus cuernos, el Behemoth corneará con fuerza, el pez (refiriéndose al Leviatán) saltará para confrontarlo con sus aletas, con poder".

Este poderoso ser del folclore hebreo, monstruo terrestre por excelencia, se trasladará al mar para protagonizar su propia película en 1959 (*Behemoth The Sea Monster*, Eugène Lourié y Douglas Hickox) y aparecerá como un zombi con un hacha en la cabeza en *Pesadilla antes de Navidad* (Henry Selick) o como una monstruosa polilla en *Power Rangers en el Espacio*, episodio "El Gran Invento".

La criptozoología ha pensado que Leviatán podría ser una criatura desconocida con identidad propia; el cine y la televisión ha presentado otras propuestas, como que fueran unos seres expulsados cuando la humanidad apareció en la Tierra (*Sombras Tenebrosas*), un octaedro punzante que lo domina todo desde el abismo (*Hellbound: Hellraiser II*, Tony Randel), un monstruo que surge del cuerpo humano tras beber unos tragos de vodka infectado por un virus (*Leviatán: El Demonio Del Abismo*, George Pan Cosmatos), una especie animal con forma de serpiente marina del alienígena mundo Mer (*The Pirates of Dark Water*), una nave espacial que ha estado sumergida en el océano Pacífico durante más de 65 millones de años cobijando a unos alienígenas (*Godzilla: La Serie*, episodio *Leviathan*), un monstruo anciano responsable de la extinción de los atlantes (*Yu-Gi-Oh! Duel Monsters*) o un robot defensor de la Atlántida (*Atlantis, El Templo Perdido* de Disney). Tampoco debemos ignorar la aportación de la literatura, ya que la obra *The Illuminatus! Trilogy* de Robert Shea y Robert Anton Wilson (curiosamente nunca traducida al castellano), le consideraba como una fuerza maligna y monstruosa que se creó a partir de la primera división celular que dio origen al planeta.

La figura del reptil acuático plesiosaurio (de gran semejanza a los dinosaurios), además de inspirar la posible existencia de este ser o del monstruo de largo cuello y dientes afilados que vuelca la balsa en *King Kong* (Merian C. y Ernest B. Schoedsack), también recuerda a Nessie, el famoso monstruo del lago Ness. Algunas teorías defienden que este misterioso ser pudiera proceder del mar y que o bien hubiera fijado su residencia en el lago Ness por la abundancia de peces u ocasionalmente accediera al lugar mediante una red de túneles subterráneos que lo conectaran con el mar y otros lagos vecinos.

La primera película en hacer referencia a esta criatura fue *El Secreto del Lago* (Milton Rosmer, 1934), lo que daría pie a numerosas pero irrelevantes remakes sobre la misteriosa criatura acuática. Mucho más divertidas son las apariciones en las series televisivas, presentándole como la tapadera de una conspiración (*El Santo*, episodio *The Convenient Monster*), el Skarasen, un cyborg alienígena (*Doctor Who*, *Terror Of The Zygons*), un brujo convertido en monstruo por su celosa novia (*Embrujada*, episodio *Samantha Y El Monstruo Del Lago Ness*), un trabajador del casino de Springfield (*Los Simpson*, episodio *Monty No Puede Comprar Mi Amor*), un forzudo luchador digno de enfrentarse a Godzilla (*Godzilla: La Serie*, episodio *Deadloch*) o una simple máquina (*Scooby-Doo Y El Monstruo Del Lago Ness*, Scout Jerald, Joe Sichta).

Otros repulsivos monstruos marinos son la ameba mutante de *El Monstruo del Fondo del Mar* (Wyott Ordnung), la mujer crustáceo de *La Criatura* (Edgard L. Cahn.), *El Monstruo de las 10.000 Leguas* (Dan Milner), los devoradores de cerebros de *El Ataque de los Monstruos Cangrejo* (Roger Corman), el “familiar cercano” del Monstruo de la Laguna Negra de *El Monstruo de Piedras Blancas* (Irvin Berwick), el “cariñoso” (mataba mediante fuertes abrazos) y barato ser (su coste rondó los cien dólares) de *La Criatura del Mar Encantado* (Roger Corman), el “putrefacto” (según sus monstruosos familiares, los cuales le expulsan de su hogar) Sigmund Ooze (*Sigmund and the Sea Monsters*) o los zombis de *Ondas de Choque* (Ken Wiederhorn).

También el gigantesco pez prehistórico de *Up From The Depths* (Roger Corman), los hombres peces creados para buscar el tesoro de la Atlántida de *Asesinos Cibernéticos* (Sergio Martino), los cangrejos gigantes de *Island Claws* (Hernán Cárdenas), las pirañas voladoras de *Pirañas 2: Los Vampiros del Mar* (James Cameron y Ovidio G. Assonitis), las bestias mutantes de *La Grieta* (Juan Piquer Simón), el monstruo que se alimenta del ADN de los seres vivos de *Proteus* (Bob Keen), el vengativo pescador de *Sé Lo Que Hicisteis El Último Verano* de la novela de Lois Duncan, el delfín tiburón de *La Criatura* (Stuart Gillard), los gusanos abisales de *Deep Rising* (Stephen Sommers), el amplio bestiario de *One Piece* o las anguilas eléctricas gigantes de *Impacto Profundo* (Paul Joshua Ruben); en el apartado de alienígenas destacaríamos a los de *Cocoon* (Ron Howard) con sus rejuvenecedores huevos acuáticos, *Kraa! El Monstruo Marino* (Aaron Osborne y Dave Parker) enviado por Lord Doom para conquistar la Tierra o los de *Abyss* (James Cameron), unos extraterrestres que viven en una enorme grieta abisal de varios kilómetros de profundidad. En la obra

de Michael Crichton, *Esfera* (1987), unos científicos viajaban hasta el fondo del Pacífico para analizar una nave extraterrestre que llevaba más de 300 años en el lugar y que contenía una enorme esfera, lo cual provocaba que un ente infantil llamado Jerry se comunicara con ellos a través del ordenador, dando paso a los peores monstruos que podamos imaginar, los de nuestra propia mente.

Infinidad de monstruos marinos, pues, han realizado apariciones estelares en libros, películas y series (algunas veces como secundarios o incluso “extras”), como el monstruo que aparenta ser una isla que encuentra Simbad el marino en la recopilación de cuentos árabes *Las Mil y Una Noches*, Mer-Man (*El Señor De Los Abismos Oceánicos*) en *He-Man y los Masters del Universo*, un ser marino con tentáculos en *Expediente X* (episodio “Malas Aguas”) o Blinky, el pez de tres ojos de *Los Simpson*, una parodia de los efectos de la contaminación que tuvo forma de humanoide mutante en el episodio *There’s Something About Marrying*.

La proyección didáctica: hermenéutica y lecturas insólitas de los monstruos marinos

En cuanto a la descripción del monstruo y sus atributos u objetos asociados (Teratología) lo que importa es el significado del mismo. En este tema también vemos en conflicto las diferentes escuelas hermenéuticas, las que creen que el símbolo es trascendente y las que defienden su inmanencia. Para algunos, los centauros y otros seres del bestiario sólo pueden ser elucubraciones fantásticas que a la postre tienen un sentido alegórico, como lo tiene el dragón como símbolo del mal y del diablo. Para los neoevemeristas estas bestias fantásticas han podido existir realmente en algún plano de realidad, y la prosopografía fantástica no es caprichosa, lo que hace es registrar su fisonomía; de hecho, la ciencia ficción (v.gr. *La Isla del Dr. Moreau*) ha jugado mucho con este tema, y ha convertido a la evolución en un tema de ficción.

Para la tradición hermético-simbólica, el monstruo es siempre un ejemplo de símbolo, esto es, una representación sensible que sirve de vehículo para expresar una experiencia primordial, una idea (*Per visibilia ad invisibilia*, San Pablo), igual que un

icono bizantino de un ángel es una puerta para acceder a lo sobrenatural. Para éstos, el símbolo es trascendente, quiere decir otra cosa, igual que los conocidos sueños del faraón que José interpreta en la Biblia. Así pues, diferenciaría dentro de lo fabulado, en términos freudianos, el contenido patente del contenido latente. Sin embargo, ni siquiera en este terreno de la onirocrítica hay consenso, autores como Hillman (2004) se distancian de esta visión freudiana: los sueños deben ser leídos y vivenciados en su propia apariencia, antes que nada. Claro que las grandes visiones y los mensajes de los dioses, emitidos normalmente a través de los oráculos, profetas o médiums, siempre se han prestado a tareas hermenéuticas. Y el iniciado, sacerdote o mago es quien posee este lenguaje cifrado y el que puede, como se perpetuó en la alquimia y en la tradición artística de los emblemas, leer este lenguaje sensorial en términos espirituales. De ahí por ejemplo la profusión de serpientes, dragones y otros símbolos en los escudos heráldicos, en las banderas, enseñas, escudos municipales y en toda la simbología culta y/o popular.

Lo cierto es que los seres teriomórficos dan miedo porque sus representaciones son grotescas, es decir, se parecen a máscaras (Medusa) con los rasgos y facciones claramente agudizadas para producir un efecto de pavor. De hecho, la interpretación más verosímil de Medusa es que su uso primordial fue el de máscara apotropaica y guardador de espacios sagrados, como los pozos, ése era el núcleo que luego explica el mito de la doncella violada, reclusa como monstruo petrificador y posteriormente decapitada por Perseo. La máscara en las culturas primitivas nunca es un motivo bufonesco ni una mímesis u ornamento, sino la encarnación ritual del ser sobrenatural representado, como ocurre en los festivales de muertos (Samhein celta) que vienen a la aldea mediante los nativos vestidos con sus máscaras.

En todo caso, a medida que el símbolo es más oscuro, la importancia del trabajo hermenéutico se resalta más. Por ejemplo, la iconología e iconografía de santos, ángeles o vírgenes subraya unos ciertos atributos, "gadgets" u objetos y otra serie de rasgos que tienen que ver con la prosopografía o etopeya de la persona, cómo era y cómo actuaba. Cada vez se profundiza más en un abismo entre las interpretaciones exotéricas, digamos de primer nivel, y los significados esotéricos más profundos. El primer nivel reduce y "caricaturiza" el significado, por ejemplo, dragón=diablo, Mal, y así aparece en multitud de leyendas donde diversos ángeles y santos "matadores" pisan a la serpiente. Sin embargo, sabemos de muchas otras valencias, así el Genius romano se representaba en forma de serpiente, y el hecho

de que haya otras interacciones con la serpiente en historias de santos, revela que el modelo no es homogéneo ni por tanto consistente. Así, la historia del arcángel San Miguel o de San Jorge con el dragón, no es la misma que la historia con Santa Margarita o con Santa Marta, pues en estos dos últimos casos, el dragón “regurgita” a la santa, en un claro mito mayéutico, y en el caso de Santa Marta asistimos no a la eliminación física sino a su dominio mediante una cadena.

Dados sus poderes, entre ellos el metamorfismo, parece claro que el concepto de monstruo del *Diccionario* de Izzi (2005) se queda corto. Monstruo, así redefinido, sería todo lo que es admirable o maravilloso para el ser humano, lo es Jehová, Atenea o los genios islámicos, todo lo que según Otto (1996) sobrecoge, desborda o impacta sobre el ser humano de forma más o menos traumática, con lo cual volvemos al campo de la fenomenología. El aspecto y la escenografía de la aparición es lo que más cuenta, y eso lo vemos claramente en el tema de los espantos infantiles.

En suma, los imaginarios del agua no son solamente fabulaciones sino símbolos activos, y en particular los monstruos marinos no solo han avivado la imaginación de Julio Verne, sino que han servido para explicar desastres o misteriosos hundimientos. La noción de monstruo sigue teniendo una función de “avisar”, de señalar algo distinto a nosotros mismos, como ocurre con el tema del doble. De ahí la importancia de instrumentar contranarrativas que relativicen estas preconcepciones: por ejemplo, la figura de Frankenstein en *Remando al viento* (Gonzalo Suárez, 1987). Es lo que hace Savater cuando en *Malos y malditos* (1996) defiende la criatura creada por M. Shelley y otras figuras de “malos”, como los velocirraptores, en *Parque Jurásico*.

La enseñanza es obvia, no hay que fiarse de las apariencias, y de hecho en los relatos aludidos hay otros personajes más malévolos y repudiables. Necesitamos, pues, estas lecturas insólitas de estos monstruos ancestrales, que como el megalodón ya cazaba y surcaba los mares cuando aún no había barcos ni personas. Lo que, según Savater, explica el éxito de *Parque Jurásico*, es este mismo deseo de “revisitar” un tiempo y un espacio mágicos, donde la naturaleza se muestre no como en un zoo o en un acuario, sino en todo su poder. Necesitamos articular proyectos sólidos y ambiciosos que pongan en valor, por ejemplo, la cultura del agua, y para ello las TIC serán siempre buenos aliados, pero debemos trazar itinerarios y programas consistentes.

Bibliografía

- Antón Fina, M. / Mandianes M. (1995), "La serpiente y los habitantes del agua", in J.A. González y A. Malpica (ed.), *El agua. Mitos, ritos y realidades*, Barcelona, Anthropos, pp. 103-17.
- Aparicio Casado, B. (1999), *Mouras, serpientes, tesoros y otros encantos. Mitología popular gallega*, Cadernos do Seminario de Sargadelos, 80, Sada: Edicións do Castro.
- Balland, D. (1992), *Les eaux cachées. Études géographiques sur les galeries drainantes souterraines*, París, Departement de Géographie, Univers Sorbonne.
- Barrie, J. M. (1993), *Peter Pan y Wendy: la historia del niño que no quiso crecer*, Barcelona, Juventud, D. L. [1911].
- Barlow, M. (2008), *Our Water Commons: Toward a new freshwater narrative*, Council of Canadians.
- Benchley, P. (1976). *Tiburón*, Barcelona, Pomaire, D. L. [1972].
- Bettelheim, B. (1977), *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, Crítica.
- Calasso, R. (2008), La locura que viene de las ninfas, *Estudios Políticos*, n.º 12.
- Campbell, J. (1949), *The hero with a thousand faces. Commemorative edition*, New Jersey, Princeton University Press.
- Cartea, P. A. M. (2006), "Crisis ambiental y globalización: Una lectura para educadores ambientales en un mundo insostenible", *Trayectorias: revista de ciencias sociales de la Universidad Nacional de Nuevo León*, n.º 20, pp. 110-123.
- Castaño Blanco, A. (2014), *Hidromitología y lecturas. Aplicaciones en educación, cultura y turismo*, Tesis Doctoral UEX.
- Castoriadas, C. (1999), *L'institution imaginaire de la société*, París, Editions du Seuil.
- Crichton, M. (1987), *Esfera*, Estados Unidos, Alfred A. Knopf.
- Degh, L. (1965), "Processes of Legend Formation", *Laographia*, n.º 22, pp. 77-87.
- Devoto, D. (1972), *Introducción al estudio de Don Juan Manuel y en particular de "El Conde Lucanor": una bibliografía*, Madrid, Castalia.
- Freitas, J. G. (2016), "Landscapes of fear: the Portuguese coast", *The Nautilus. A Maritime Journal of Literature, History and Culture*, n.º 7, pp. 27-59.
- García de Diego, V. (1958), *Antología de leyendas de la literatura universal*, 2 vols., Barcelona, Labor.

- Gimbutas, M. A. (1989), *The language of the goddess: Unearthing the hidden symbols of western civilization*, San Francisco, Harper & Row.
- Guimarães, A.P. /Barbosa, J.L. / Fonseca, L.C. (coord.) (2004), *Falas da Terra – Natureza e Ambiente na tradição popular portuguesa*, Lisboa, Colibri.
- Hillman, J. (2004), *El sueño y el inframundo*, Barcelona, Paidós Ibérica.
- Izzi, M. (1996), *Diccionario ilustrado de los monstruos: ángeles, diablos, ogros, dragones, sirenas y otras criaturas del imaginario*, Palma de Mallorca, José, J. de Olañeta.
- Jamieson, D. (1996), *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, Georgia, University of Georgia Press.
- Martos García, A. E. / Martos García, A. (2015), “Poética del agua en las narraciones tradicionales textos y contextos: texts and contexts”, *Literatura y lingüística*, n.º 32, pp. 41-62.
- Martos García, A. / Martos Núñez, E. (2013), Prosopografías comparadas de lamias, sirenas y otros genios acuáticos, *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, n.º 24, pp. 1-23.
- Martos Núñez, E. (2012), “Lecturas del Agua (Símbolos, Ecocrítica y Cultura del Agua)”, *Nuances: estudos sobre Educação*, n.º 22 (23), pp. 37-56.
- Martos Núñez, E. / Martos García, A. (2015), “Memorias e imaginarios del agua: nuevas corrientes y perspectivas”, *Agua y Territorio*, n.º 5, pp. 21-131.
- Martos Núñez, E. / Martos García, A. E. (2013), “Imaginarios del devoramiento en la cultura del agua: dragones, “tragantía”, tragaldabas y otros espantos”, *Indivisa: Boletín de estudios e investigación*, n.º 13, pp. 122-143.
- McCaughrean, G. (2006), *Peter Pan de rojo escarlata*, Reino Unido, Oxford University Press.
- Melville, H. (1967), *Moby Dick*, Barcelona, Bruguera [1851].
- Nora, P. (2009), *Los lugares de la memoria*, Santiago, LOM.
- Novo, M. / Zaragoza, F. M. (2006), *El desarrollo sostenible: su dimensión ambiental y educativa*, Madrid, Pearson.
- Ortiz-Osés, A. (1993), *Las claves simbólicas de nuestra cultura: matriarcalismo, patriarcalismo, fratricarcalismo*, Madrid, Anthropos Editorial.
- Otto, R. (1996), *Lo santo: lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Madrid, Alianza Editorial.
- Otto, R. / Santo, L. (2001), *Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Madrid, Alianza Editorial-Emecé.

Propp, V. (1974), *Las raíces históricas del cuento*, Madrid, Fundamentos.

Puleo, A. H. (2014), *Ecofeminismo para otro mundo posible*, Madrid, Ediciones Cátedra.

Savater, F. (1996), *Malos y malditos*, Grupo Santillana, Ediciones Alfaguara.

Sturniolo, N. (2005). *El caballero de las tierras de Urania*, Madrid, San Pablo.

Verne, J. (1870), *20.000 Leguas De Viaje Submarino*, Francia, Pierre-Jules Hetzel.

Von Sydow, K. (1958), *Selected papers on folklore*, Copenhagen, Rosenkilde & Bagger.

Witzel, M. / Suma A. (2012), "Visiting Deities of the Hopi, Newar and Marind-anim: A Comparative Study of Seasonal Myths and Rituals in Horticultural Societies", *Cosmos: The Journal of the Traditional Cosmology Society*, n.º 28, pp. 19-55.

O pescado fresco marítimo, uma cautelosa encenação

Pedro Pereira da Silva

CRIA – Centro em Rede de Investigação em Antropologia (ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa); Guia-Intérprete Nacional de Turismo

Foi um dia longo e quente, o sol ainda vai alto e os corpos espalham-se pelo areal contemplados pelo astro-rei, inebriados pelo rumor das ondas, abandonados ao suave fragor da aragem marítima, fresca e luminosa. Os roncões gasosos dos motores a gásóleo sobrepõem-se ao clamor crescente de gente agrupada, expectante. A tracção mecânica mantém os cabos da xávega retesadas e arrasta os barcos e as redes até ao areal enquanto os banhistas rodeiam as manobras dos pescadores com crescente entusiasmo. Num aglomerado prateado, o peixe chega finalmente a terra, preso nas redes num cardume compacto e vibrante. Os pescadores iniciam o transbordo para as caixas e cestos de plástico, separando os tipos e tamanhos do pescado. O peixe que se escapa das redes embrulha-se na areia da praia e a miudagem estende as mãos para tocar e agarrar, num misto de espanto e receio, aquela matéria viva que sob o olhar atento e inquisitivo dos pescadores é devolvida ao amplo lençol de lona para onde o peixe é derramado das redes antes da sua selecção. Os mais pequenos, alguns com o apoio dos mais velhos, empoleirados quase mergulham para dentro das embarcações onde emana um cheiro fortíssimo a sal, iodo, vísceras e putrefacção. Ainda há pouco tempo andavam engalfinhados, em cabriolas legítimas para a idade, no mar onde aqueles seres vivos existiam em argutos cardumes despertos para o perigo em redor e que agora aprisionados resistiam ainda aos seus pés num assomo de vida e frescura.

Os mais velhos, confiantes na sua avaliação, questionam, discutem e compram à dúzia o que os pescadores consentem. Não há tempo nem leis que permitam o comércio de peixe na praia. Regateia-se apressadamente, compra-se o que há e hoje deu à costa e regressa-se para junto da família e amigos, no papel de banhista/pescador com um saco de plástico cheio de peixe para o jantar. Os miúdos regressam ao mar para mais um último mergulho nas vagas espumosas e inebriantes.¹

O pescado² de águas salgadas e frescas foi sempre um alimento importante na Europa e o peixe tem sido sempre um elemento presente nas suas cozinhas, desde a Antiguidade até à actualidade, mas até recentemente participava com uma pequena parte da ração alimentar média da população (Geistdoerfer / Ivanoff, 2003), em particular para as camadas inferiores das sociedades rurais, em que a autosuficiência alimentar foi o modelo que prevaleceu até ao século XX. Se, por um lado, a frescura e a sazonalidade do pescado fresco desempenharam sempre um papel de vital importância no que respeita à sua utilização culinária, por outro lado, a sua perecibilidade e rápida deterioração impediram a generalização do seu consumo, situação que somente foi resolvida, muito recentemente, com a conservação em frio. “O peixe sendo muito apreciado na culinária mediterrânea e romana, e a fonte de proteína animal mais acessível às classes baixas, só poderia ser consumido, no interior, se conservado eficazmente” (Bugalhão, 2001: 44). Desta forma, a rápida deterioração do pescado moldou a sua história económica e culinária de diversas maneiras. Durante muito tempo estabeleceu os limites até onde os pescadores e comerciantes podiam viajar para vender o seu pescado, especialmente em áreas do planeta com climas quentes e durante a primavera e o verão, mesmo em áreas temperadas. Por outro lado, esta situação limitou geograficamente a presença de pescado fresco nas tradições culinárias das áreas mais afastadas do litoral oceânico e das zonas lacustres (Freidberg, 2010). Os etruscos e os romanos, influenciados

¹ A descrição da arte-xávega no início deste artigo é resultado da observação participante desta actividade piscatória, por parte do autor, nas praias da Costa da Caparica e Fonte da Telha, concelho de Almada, ao longo dos últimos 30 anos. A arte-xávega é uma técnica de pesca tradicional que consiste na utilização de uma rede de cerco envolvente que é lançada no mar e depois puxada para terra com o auxílio de tracção animal ou mecânica. Para maior comodidade dos leitores todas as citações originalmente em língua estrangeira foram traduzidas pelo autor deste artigo.

² Tendo consciência das diferentes classificações biológicas e nutricionais do pescado, neste artigo consideramos o pescado marítimo como o conjunto de todos os seres que vivem em ambiente aquático marinho e que possuem valor alimentar e comercial.

pelos hábitos e costumes alimentares gregos, desenvolveram as técnicas de conservação do pescado, melhorando a qualidade dos produtos conservados através, por exemplo, do *garum sociorum*, o muito apreciado condimento à base de pescado³. Os molhos de peixe como a *salsamenta*, preparada a partir da maceração de sangue, vísceras de peixe, moluscos, sal e outros condimentos, ou o *piscus salsus*, peixe cortado às postas e salgado em camadas nas cetárias romanas como as que existiam na costa algarvia ou no estuário do Sado, eram produtos muito populares e enraizados no paladar latino, em que o peixe salgado e seus derivados substituíam frequentemente o peixe fresco.

Assim, exceptuando as áreas litorais oceânicas e fluviais, o pescado teve sempre um papel secundário na dieta alimentar das comunidades do interior e o seu consumo relegado para os “dias magros” (quarta, quinta e sexta-feira) e a Quaresma (Mennell, 1987; Flandrin / Montanari, 2001), eles próprios reduzidos ao longo dos séculos à sua expressão mais simples, inicialmente à sexta-feira e actualmente à Sexta-feira Santa antes da Páscoa. Tal como em outros países europeus, em Portugal, somente com o desenvolvimento da rede ferroviária e rodoviária, a popularização da refrigeração e o reconhecimento científico do valor nutritivo deste alimento se modificou esta situação. Até aqui a escassez de peixe fresco levou as “populações não costeiras nem dotadas de certas correntes fluviais a optarem pelo peixe seco ao sol, pela salmoura ou pelo peixe defumado” (Aguilera, 2001: 75).

O peixe é um alimento “obrigatório” de inúmeras comunidades e sociedades que vivem em litorais ricos em peixe e animais marinhos comestíveis, mas a presença dessas riquezas alimentícias não determinou que essas comunidades se tornassem consumidoras de animais marinhos; na época moderna, vão procurar consumir outra coisa para marcar a sua pertença a uma cultura e a uma ordem terrenas. Inversamente, as populações terrenas e com tradições agrícolas vão passar a comer cada vez mais peixe (...) estimuladas por uma moda biológica que associa o consumo de peixe à saúde e abre assim um nicho de mercado para o pescado. (Geistdoerfer / Ivanoff, 2003: 1)

³ Os condimentos como “o *garum* ou o *liquamen*, tanto podem designar um tipo específico de molho, como um conjunto variado destes, não existindo nas fontes ou nos *tituli picti* das ânforas unicidade de designações” (Bugalhão, 2001: 46).

A importância da expansão do cristianismo e o seu severo sistema de jejuns e abstinências e os dias “proibidos” representavam no mundo cristão bizantino um período total de abstinência de cento e doze dias, ou seja, dezasseis semanas⁴ (Kislinger, 2008) e conseqüentemente tinham o seu reflexo material na disposição da dieta culinária. No período medieval os dias de jejum chegaram a atingir um total de cento e setenta dias por ano sem contar com os quarenta dias da Quaresma (Mennell, 1987 e Aguilera, 2001).

Quaresma: os prazeres da mesa estão de quarentena. No fundo, está-se perante a problemática dos tabus culinários, constantes em quase todas as religiões (...). Podemos encarar estas proibições como preceitos higiénicos, e se calhar aqui é que está a razão. Em épocas de comer e beber excessivos, com preponderância do regime carnívoro, nada melhor para o organismo que ser obrigado a uma quadra de relativo descanso, desintoxicadora e reparativa (Quitério, 1987: 134-135).

Além da Quaresma, a proibição de carne à mesa dos cristãos estendia-se pelas quartas-feiras, sextas-feiras e sábados e pelas vésperas da maioria dos feriados (Watson, 2004). A maior parte dos textos médicos deste período sobre o consumo de pescado, que podia ser assado, frito, cozido ou preparado em empadas, não faz a diferenciação entre os diversos tipos de pescado, antes enumera uma série de linhas gerais a ter em conta sobre o consumo do pescado e os seus efeitos sobre o corpo humano.

O peixe fresco, como referem Geistdoerfer e Ivanoff (2003), tem reputação de magro, fibroso, pouco nutritivo, fora do domínio do corpo, mas também delicado, flexível, fino e a sua existência tem lugar num elemento mal dominado, desvalorizado, perigoso.

A água é efectivamente um meio impróprio à vida humana e os seres vivos que a povoam são necessariamente pouco familiares aos homens: materialmente remotos, perceptivamente muito diferentes, prestam-se mal às projecções antropomórficas de

⁴ A extensão do império Bizantino varia consideravelmente ao longo da sua existência milenar, que vai desde o fim da antiguidade até à queda de Constantinopla (Istambul) em 1453. A implementação do cristianismo como religião dominante em Bizâncio decorre desde o final do Império Romano do Ocidente no século V e o Cisma do Oriente no século XI que daria origem à Igreja Ortodoxa.

empatia; estão menos próximos e são menos semelhantes que os seres vivos terrestres. Podemos conceber que a sua carne será conseqüentemente considerada menos indicada para revigorar e reconstituir o corpo dos homens (Vialles, 1998: 3).

Dado o ambiente aquático donde é originário, e apesar de ser considerado um alimento “calmante”, possuindo apenas baixos níveis de gordura (salvo nas exceções conhecidas), trata-se de uma substância fria, geralmente de miolo branco, e é, portanto, na maioria dos casos um alimento “melancólico”, húmido e de difícil digestão e que podia causar cobiça, ansiedade e desejo, gerar fraqueza e aumentar a produção de esperma (Watson, 2004). O pescado em geral não é carne animal, não tem sangue. Comer peixe equivale então a não comer carne. Esta obrigação religiosa contribui para dar do peixe uma imagem de alimento ascético e alternativo à carne (Gachet, 2003) e simultaneamente delinear uma “hierarquia social dos alimentos” (Valagão, 1992). Assim, castigamo-nos para honrar a Deus e o seu sacrifício e o peixe torna-se conseqüentemente o prato de jejum e penitência. A carne, por oposição, é um símbolo de poder, de fonte de energia física, de potência sexual e constitui, como refere Riera-Melis (2008), “uma das principais manifestações de alegria de viver e da felicidade”.

Nas classificações antigas, os pássaros e os peixes têm humores salutareos, excepto aqueles que vivem nos pântanos, nos lagos e nos rios cujas águas são lamacentas e turvas. (...) os rebanhos terrestres (subdivididos em domésticos e selvagens), os rebanhos celestes e os rebanhos marítimos (incluindo os moluscos e os bivalves) são todos selvagens (...). A esta repartição por meio de origem está associada uma outra classificação por consistência: o duro, o mole e o podre, por exemplo. Toda a carne é podridão futura, os peixes são moles (...) O peixe está mais próximo da serpente maldita do que do animal que corre sobre quatro patas e é perseguido, de “igual a igual” pelo homem. (...) O peixe invisível, num elemento líquido que lembra a ordem cósmica, pré-disjunção primordial, está mais do lado do “maligno. (Geistdoerfer / Ivanoff, 2003: 4 e 5)

Com a produção artificial de gelo a partir do século XVIII, a criação e aperfeiçoamento das conservas enlatadas em vácuo em folha-de-flandres, como consequência da revolução industrial e tecnológica (Hernández / Arnáiz, 2005), a partir do século XIX e até à Primeira Guerra Mundial (1914-1918), onde atingiram a sua maturidade, e a popularização por quase toda a Europa da refrigeração a partir

dos anos 50 do século XX, a relação do consumidor face à frescura e qualidade dos alimentos alterou-se completamente e de modo irrevogável. A partir daqui, se por um lado, os diferentes processos de conservação asseguram o prolongamento, por um período de tempo considerável, da manutenção das condições ideais dos alimentos conservados em lata, no frio ou no gelo, numa decisiva “subordinação do saboroso ao duradouro”, por outro lado, as alterações químicas e mecânicas exercidas sobre os produtos alimentares e a distância cada vez maior, no tempo e no espaço, que separa os locais de produção (carne, cereais e vegetais) ou captura (pescado) dos locais de consumo geram uma progressiva anomia gastronómica (Fischler, 2001).

A partir das pesquisas de higienistas e nutricionistas, a variedade e o valor nutricional do pescado, fresco e de conserva, têm sido constantemente divulgados e enaltecidos (proteínas, fósforo, iodo, vitaminas, sais minerais e ácidos gordos – ómega 3),⁵ competindo com a posição dominante que a carne assumia nas escolhas alimentares. Neste ponto, é oportuno mencionar que a implementação de novos hábitos alimentares, nos países industrializados, baseados cada vez mais em estratégias de *marketing* ou critérios dietéticos e nutricionais vêm transformar substancialmente, e de forma sistemática, as práticas alimentares tradicionais (Hernández / Arnáiz, 2005; Fischler 2001). Neste contexto, e como refere Carlos Diogo Moreira,

as alterações tecnológicas, a expansão das capacidades dos meios de captura e do uso de artes⁶ não selectivas, bem como outros desenvolvimentos, ocorridos com particular intensidade desde a segunda metade dos anos 60, conduziram à

⁵ O ómega 3 é uma família de ácidos gordos polinsaturados (gorduras saudáveis), cuja presença pode ter diversos efeitos benéficos no organismo, principalmente no sistema cardiovascular, no cérebro, no debelar de alergias e de diversos processos inflamatórios. O interesse da medicina no ómega 3 surgiu a partir de 1975 quando um estudo descobriu que comunidades indígenas da Gronelândia apresentavam baixas incidências de doenças cardiovasculares, apesar de praticarem uma dieta com elevada quantidade de gorduras, o que na época parecia uma contradição. A ingestão de ómega 3 auxilia a diminuição dos níveis de triglicéridos e do designado “mau” colesterol LDL, enquanto pode favorecer o aumento do “bom” colesterol HDL. (Dyerberg *et al.*, 1975).

⁶ As expressões “Artes de Pesca” e “Aparelhos de Pesca” designam as diferentes técnicas e armadilhas elaboradas pelo homem para os diferentes ambientes aquáticos e diversos tipos de pescado no contexto da pesca tradicional. Actualmente, com o domínio da pesca industrial, as diferentes “artes” foram substituídas pela pesca de arrasto a grande profundidade que captura ou aniquila indiscriminadamente o pescado, qualquer que seja o seu tamanho, espécie ou valor comercial.

sobre-pesca e à degradação biológica de muitas espécies comerciais mais importantes (Moreira, 1987: 87).

Esta situação encontra o seu natural reflexo nos trabalhos dos gastrónomos e nas estratégias institucionais dos países, como Portugal, em que o pescado é um recurso natural com importante relevo económico, levando a um esforço acrescido para uma maior compreensão e estudo do problema da pesca. Consequentemente, e com a legitimidade adquirida como ingredientes fundamentais da dieta mediterrânica, tanto o peixe como o marisco presentes desde há muito na cozinha tradicional passaram a ser amplamente enaltecidos na informação turística disponível sobre Portugal. Ainda, em 1947, no boletim dedicado ao II Congresso Nacional de Pesca, afirmava-se que:

O peixe é por excelência o alimento da época presente, pelo menos na atenção que lhe dedicam os higienistas e outros homens de ciência consagrados ao estudo da alimentação e nutrição do género humano. Nenhum comestível tem sido objecto de mais aturadas investigações e experiências laboratoriais, por elas se chegando à conclusão de que o valor nutritivo do peixe é igual ao da carne. (Anon, 1947: 5)

Apesar da sua variável interpretação e significado, os juízos da medicina pré-industrial, desguarnecida do conhecimento científico e tecnológico contemporâneo, acabaram por ver assegurada a sua continuação, através de algumas das suas considerações alimentares. Tal como os adágios populares, *Do peixe a pescada e da carne a perdiz; Peixe fresco come-o cedo; Água preta não dá peixe; A pescada de Janeiro vale carneiro; A cabeça de besugo come-a o sisudo, e a de boga dá-a à tua sogra; Sardinha de S. João pinga no pão; ou O peixe deve nadar três vezes: em água, em molho e em vinho*, estas considerações colaram-se eficazmente à pele e ao palato de diferentes gerações e, simultaneamente, tanto confirmam interditos, como sustentam o apetite e asseguram a pertença de cada indivíduo a lugares e a um tempo que já não existe. Assim, podemos observar claramente uma encenação particular da frescura do pescado desde a sua origem marítima até aos expositores dos mercados, feiras ou supermercados. Como é possível preservar, para além da tecnologia do frio durante o transporte do pescado, a frescura intocável do alimento sem proceder à sua transformação? Assim, em vez de transformarmos o peixe fresco e modificarmos a sua origem vital para uma substância desnaturada, prolongamos as suas características intrínsecas, naturais e simbólicas até este chegar ao prato

do consumidor, se não através da transformação, pelo menos através de uma particular concepção da sua coreografia enquanto alimento pleno de viço que aparentemente preserva todas as características morfobiológicas, humores e ânima, trasladados para o contexto da nutrição, do apetite e do prazer da mesa.

De acordo com a legislação portuguesa e tal como é definido no artigo 8.º do Decreto-Lei 81/2005 de 20 de Abril, considera-se como *pescado fresco*

os animais subaquáticos (peixes, crustáceos, moluscos, equinodermes e ciclóstomos) que não tenham sofrido desde a sua captura qualquer operação de conservação, excepto refrigeração ou conservação a bordo em água do mar ou em salmoura.

Todavia, a alimentação tornou-se numa indústria de tal maneira presente nas economias ocidentais que os produtos utilizados na nossa alimentação são cada vez mais objecto de transformação e pelo menos três quartos dos alimentos produzidos actualmente são objecto de tratamento industrial (Fischler, 2001). O pescado fresco segue um itinerário diferente. No final da sua cadeia de distribuição, tenha a sua captura sido resultado da pesca tradicional ou industrial, parece não ter abandonado por completo o meio marítimo. A sua origem aquática, fluida e primordial. À medida que a industrialização e a afluência populacional fizeram com que todos os tipos de existência selvagem parecessem angustiadamente remotos, aumentou exponencialmente o valor económico e simbólico da vitalidade do pescado selvagem. “Desta forma, tornou-se tão valioso que os humanos embarcam nos empreendimentos mais extremos para o capturarem, e vão até aos confins da terra se tal for necessário” (Freidberg, 2010: 237).

O pescado, invisível ao olhar humano, flutuando solitário ou em cardumes compactos no fundo marinho, torna-se finalmente visível pela acção do pescador que o captura no mar e transporta para a superfície e, nesta transferência, o que antes era um ser vivo torna-se alimento. A partir desta delicada génese, *et pour cause*, ao pescado são dedicados mil cuidados e um tratamento muito singular, tanto mais que enquanto estiver patente, através dos diversos sentidos, a sua frescura, permanece apreensível a sua origem marinha e a sua existência como peixe animado. Assim, alimento e ser animado coabitam de uma forma muito própria. Neste ponto, é necessário enfatizar o poder que o trabalhador marítimo exerce nesta transferência e no conseqüente processo de subjugação e alienação do pescado. A captura

e transfiguração do peixe em pescado deve-se essencialmente ao domínio que o pescador detém sobre o meio abissal das profundezas aquáticas. O seu conhecimento sobre o desenrolar das correntes, as variações de temperatura, os aparelhos de pesca, os diferentes períodos de desova e maturação, os hábitos particulares de cada espécie de pescado, tanto se trate de um “peixe da pedra como da bolha”, confere ao homem do mar este inequívoco poder sobre o invisível que se vai transferir até à superfície e prolongar até à banca da peixaria.

O ar é frio e o ambiente refrigerado com reflexos metálicos e vidrados. Quer seja nos mercados municipais quer seja nos supermercados das diferentes cadeias comerciais, e apesar das diferenças nas suas dimensões e diversa disposição dentro do respectivo espaço comercial, os expositores do pescado fresco, rodeados por paredes de azulejos claros ou azuis, são todos muito semelhantes na sua concepção. Trata-se essencialmente de bancadas feitas em alumínio e aço inoxidável revestidas no interior com isolante térmico, com tampo inclinado de tal forma que a água e a fusão do gelo possam escorrer através de uma mangueira de drenagem colocada nas extremidades e serem escoadas directamente para o esgoto. Esta “mesa” inclinada na direcção dos clientes possui rebordos salientes em altura, de modo a reter a água e o pescado na sua superfície antes de o líquido remanescente ser escoado pela acção da gravidade, assegurar uma limpeza fácil e rápida com água em pressão ao final do dia e possibilitar aos clientes uma ampla panorâmica sobre os diferentes tipos de peixe, crustáceos e moluscos em exposição durante os períodos de abertura ao público. As balanças e as bancadas para a evisceração, escalagem, filetagem e lavagem estão situadas nas imediações e dispostas de modo a que o cliente possa observar a pesagem e as sucessivas operações de preparação do pescado. Afinal, é durante estes diferentes processos, acima referidos, que se pode comprovar de facto o verdadeiro estado de conservação e a frescura do pescado.

Sobre cada expositor, que em alguns casos observados se apresentam como simulacros de pequenas embarcações artesanais de tipologia indefinida, é colocada uma generosa e compacta camada de gelo em flocos ou em escama. O pescado é disposto sobre este mar interior, purificado e tranquilo e separado por classes comerciais bem definidas. Os moluscos cefalópodes marinhos como o polvo, a lula, o choco grande, médio e pequeno, são dispostos por tamanho e coloração. Os polvos, alinhados com a extensão dos tentáculos bem visíveis, assemelham-se, dada a

sua singular anatomia, a estrelas-do-mar harmoniosamente dispersas numa constelação marítima imóvel e expectante. As lulas e os chocos encontram-se devidamente envolvidos pela sua tinta negra e viscosa cuidadosamente amparada por um fino lençol de plástico transparente colocado entre os animais e o gelo, de modo a evitar a contaminação da sua alvura gelada pela escuridão abissal do muco e melanina expelidos por estes seres antediluvianos.

Os peixes sanguíneos (Vialles, 1998) e de grandes dimensões, como o espadarte,⁷ o atum ou o salmão, por exemplo, apresentam-se na maior parte das vezes descabeçados, esviscerados e por vezes com a pele removida, como é o caso do pata-roxa ou do atum fresco. Deste modo, através da transformação deste peixe numa substância que se aproxima mais da carne do que do peixe, podemos extrair os chamados “bifes” de atum ou espadarte, filetes grossos de peixe destinados a diversas formas de confecção que se assemelham à preparação de pratos de carne.

O pescado considerado “nobre”, dado seu médio ou baixo teor de gordura e existência de pouca espinha e alto rendimento, dada a grande percentagem de aproveitamento da sua carne (a corvina, o cherne, o robalo, a dourada legítima, a pescada grande, o pargo ou a raia, por exemplo), apresentam-se inteiros e de modo a que a sua frescura possa ser confirmada pelo cliente. São apresentados sobre o mar branco de gelo como cardumes organizados, por vezes meio enterrados no gelo como se estivessem imobilizados no acto de saltar, capturados num momento vivificante e harmonioso. Por vezes, aparecem envolvidos por folhas de alface numa sublimação da sua frescura e do seu íntimo contacto com a natureza vegetal: no fundo do oceano durante a sua vida e complementados pelas verduras cozidas ou salada depois da sua morte e confecção.

O corpo longo e delgado do peixe-espada como um estilete de luz prateada, percorre a bancada no sentido transversal, dando por vezes várias voltas sobre si próprio atestando a sua longilínea fisionomia e infinita rentabilidade culinária. As pescadinhas ou marmotas (Moreira, 1987, Vitorino 1987) de rabo preso na boca são o

⁷ No que respeita à terminologia dos produtos da pesca, a nomenclatura do pescado, as suas designações populares e as suas variações regionais foram consultados respectivamente Baldaque da Silva (1991) [1891]; Castro (1967); Almeida e Martins (1982); Sanches (1986); Bernardo e Martins (1997); Vaz-Pires (2005) e Vitorino (1987).

pescado alegre e folião dotado dum humor espontâneo na harmoniosa aceitação da sua anterior vivência e próximo destino. Os peixes, ditos “mais populares”, como a sardinha, a petinga, os carapaus médios e pequenos (joaquinzinhos), aparecem tal como vieram do mar, em cardume cerrado, num remoinho vibrante ainda envolvidos em limos e algas. “Vivinhos da Costa” como apreçoavam as peixeiras pelas ruas das nossas vilas e cidades no tempo da venda ambulante porta-a-porta.

Habitualmente, a sardinha (grande, pequena e média) e o carapau grande – chicharro xizarro ou charréu – (Brandão, 1994; Vitorino, 1987) não sofrem qualquer preparação. Nestes casos, não se procede à evisceração destes peixes destinados maioritariamente a serem grelhados sobre as brasas, uma vez que o despojamento das vísceras destes animais lhes retira grande parte dos fluidos gordos que impedem, durante a sua confecção, a carne de se tornar seca e os peixes de perderem o seu sabor característico que se entranha na sua carne por via do calor do fogo e da liquefação e dissolvência da gordura que envolve as vísceras. A evisceração da sardinha pequena tem unicamente lugar na preparação dos filetes e das conservas mergulhadas em azeite ou óleo porque no caso da sardinha fresca ela é executada numa escala muito reduzida, tal é o prejuízo para a resistência, perecibilidade, consistência e gosto da carne deste pescado, já para não falar das evidentes perdas económicas daí resultantes.

Os moluscos bivalves (amêijoas, berbigão, cadelinha, navalheiras, etc.) estão ensacados em rede depois da decantação ou em tinas de inox ou plástico com água do mar, de modo a serem mantidos vivos enquanto vão expelindo para a água os resíduos acumulados no seu interior e provenientes do seu *habitat* de lodo ou areia. Finalmente, o marisco que não foi vendido nas horas mais matutinas para a restauração (o que acontece com a maior parte daquele que se apresenta em melhores condições de frescura/preço), como os moluscos borbulhantes, babosos ou esguichadores a remexerem-se rumorejantes no seu ambíguo meio ambiente, meio-peixe, meio-carne, meio-mineral. Os crustáceos, ainda vivos, com as suas compridas antenas como radares, as lagostas, santolas e sapateiras com as suas tenazes apertadas com elásticos para evitar a carnificina entre semelhantes dentro dum espaço sempre exíguo e controlado. A disposição dos crustáceos em grandes aquários é visível sobretudo na restauração, em particular nos estabelecimentos cuja “especialidade” é o pescado fresco. Além dos grandes aquários para os crustáceos, encontramos frequentemente, tanto aqui como nos mercados, motivos do

“ambiente marítimo”, como redes, aparelhos de pesca em miniatura, bóias, remos, vigias, ou barômetros, transpostos para a exposição e decoração do espaço acessível aos clientes.

Ao contrário do que acontece com a carne, e salvo a exceção acima indicada dos peixes sanguíneos, o pescado fresco tem a sua vida prolongada nos expositores das bancas de peixe. Quase podiam voltar a ser lançados ao mar para continuar a sua existência. A pele com pigmentação viva e brilhante, os olhos convexos de pupila negra sem distorção e córnea transparente, as guelras vermelhas ou de cor viva e sem muco, o corpo resistente e reflexivo, a carne firme e elástica (Nunes *et al.*, 2007) e o ambiente aquático recriado com o gelo e uma singular coreografia contaminam o consumidor com uma intensa sensação de frescura oceânica. “O bom peixe cheira a mar não cheira a peixe” (Gachet, 2003: 53). A textura do corpo, a firmeza da carne, a omnipresente humidade e o cheiro do pescado fresco colocam-no numa posição diametralmente oposta, por exemplo, ao bacalhau salgado e seco. A partir da segunda metade do século XX, os sonoros pregões das peixeiras, tal como de outros vendedores ambulantes, deram lugar nos mercados e feiras do litoral continental aos remoques dos vendedores, em tom de desafio, onde a frescura conjugada com a erotização do pescado é dos seus mais evidentes atributos. Expressões exclamativas como: “Olha a bela sarda, tão fresca que parece viva”; “Boa como milho!”; “Teso que nem um carapau”; “Olho o besugo, tá liiindo!”, apresentam um mal-disfarçado tom picante e malicioso e encerram implicitamente uma forte intenção erótica e sexual (note-se que no calão estas designações de pescado aparecem como denominações dos órgãos sexuais)⁸. Assim, a fragrância, o vigor e a frescura do pescado são sublimados como atributos eróticos de um ambiente primordial e impoluto.

As suas propriedades organolépticas e a sua apresentação ao público mantêm o pescado fresco ao largo da condição de “objecto comestível não identificado”, expressão cunhada por Claude Fischler para definir a maioria dos produtos

⁸ Na “outra banda” do rio Tejo, a expressão popular: “Eh... carapau!” é um piropo dirigido a alguém formoso que passa na rua para demonstrar apreciação física. Outros exemplos de calão de teor marítimo em que as designações têm um sentido sexual: Crica, Ostra, Amêijoia ou Mexilhão para o órgão feminino; Mastro, Carapau, Sarda ou Besugo para o órgão sexual masculino. Fontes: *Dicionário Aberto de Calão e Expressões Idiomáticas* (2013); *Expresso* (2010).

alegadamente frescos, que são sujeitos à intrincada cadeia da distribuição em larga escala pela indústria alimentar, e que nesse processo, acabam transformados em “artefactos misteriosos sem passado ou origem desconhecida, embalados, sem vida, acondicionados em celofane numa concha de plástico a flutuar numa terra de ninguém extra-temporal” (2001).

A morte definitiva do pescado fresco, e conseqüente transfiguração em alimento, somente é decidida por um sinal de mão e braço esticado do cliente na direcção do animal alinhado na banca no momento da escolha, que será, e só neste momento, eviscerado e possivelmente escalado ou cortado em postas ou *tranches*, finalmente desprovido da sua vitalidade e pronto a ser cozinhado. A verdadeira morte do pescado ocorre somente no momento da compra. Aqui o consumidor é o auxiliar do executante, dando-lhe, muitas vezes, indicações precisas de como quer o peixe “arranjado” ou “amanhado” consoante o regionalismo empregue mais a norte ou mais a sul no nosso país (Vitorino, 1987). Esta preparação⁹ sequencial: aparar o peixe ao retirar as barbatanas e ao cortar a cauda (ébarber); retirar as escamas do peixe com uma escova de filamentos rijos de plástico ou metal (écailler); através de uma incisão longitudinal na base do abdómen remover as guelras e vísceras e limpar o interior do peixe removendo os tecidos moles passíveis de acelerar a sua decomposição e de contaminar com sabores desagradáveis a carne do pescado (*vider*); lavar com água fria (*laver*); e enxaguar (éponger), deixa finalmente o peixe “limpo e pronto” para ser cozinhado. O peixe fica assim pronto para a finalização culinária que não tardará dada a necessidade de preservar a gordura, os sucos e a textura da carne para se tirar o maior partido destas características particulares em cada espécie e que se irão revelar de modo igualmente singular consoante a técnica usada na confecção do dito pescado.

No final de uma mutação mágica, o peixe – como se vê – é a antítese da carne. Oriundo da água, logo do frio, o peixe com a sua cor branca faz horror, opõe-se à cor vermelha, à substância quente, pesada, rica em perfume da carne que “aconchega bem o estômago” e que difunde as suas virtudes de força, de calor, a todo o corpo. Assim,

⁹ Esta operação designada, em francês, como *habiller le poisson* (vestir o pescado) encontra uma interessante equivalência na *habillage* dos matadouros, operação que consiste em converter a carcaça do animal morto numa peça de carne limpa (Vialles, 1994) e pronta para comercialização nos talhos onde será seccionada em porções mais pequenas de acordo com “a vontade do freguês”.

por detrás desta oposição entre frio e calor, branco e vermelho, de traição e de franqueza (a carne não engana) esboça-se todo um cenário oculto mítico e psicológico. (Geistdoerfer / Ivanoff, 2003: 3)

Após a morte invisível no matadouro, a carne já não é o animal nem o cadáver do animal (Vialles, 1987). A *des-animação* que consiste na remoção da anima ou princípio vital resulta num corpo desprovido de sangue, numa substância que pode finalmente ser preparada para ser consumida. A morte presencial de animais para consumo humano, sejam eles provenientes de um ambiente terrestre ou aquático, horroriza uma sociedade cujo maior valor humanista é o repúdio da violência (Gachet, 2003). Trata-se de um sentimento desconcertante causado pelo choque da aparente casualidade desta chacina. Os animais mortos no matadouro vivem num mundo terreno que partilham com o homem, tal como partilham com o homem um organismo em que o sangue bombeado pelo coração é a substância vital e símbolo da vida.

No caso do pescado fresco, com excepção dos peixes sanguíneos, tem a sua existência num ambiente aquático, desconhecido e interdito ao homem, são organismos onde a presença do sangue é diminuta ou praticamente invisível e que funcionam como sistemas estranhos ao homem.

Ao transformarem uma parte da natureza em alimentos, os homens fizeram escolhas determinadas por contingências físicas, económicas, técnicas, mas também religiosas e simbólicas. O peixe, um elemento natural, pertenceria a uma área não humanizada na sua complexidade, a da água e sobretudo dos mares. (Geistdoerfer / Ivanoff, 2003: 1)

O pescado pertence a um ambiente (líquido, turbulento, fluido) estranho ao espaço ocupado pelo homem (firme, nítido, previsível) e, no entanto, representa a infinita mutabilidade e vivacidade da natureza que o homem dificilmente pode perceber no seu ambiente terrestre. Um meio ambiente de permanente incerteza com que o homem tem de se debater na pesca para dele extrair o seu sustento e alimento.

Nos povoados marítimos, quer em terra quer a bordo das embarcações no mar e até há poucas décadas atrás, o peixe era frequentemente cozido em água, muitas vezes em água do mar. A água, o elemento natural do pescado assegura, a mínima

distorção dos sabores e preserva as suas propriedades organolépticas, ao mesmo tempo que esta preparação permite o aproveitamento dos sucos e de muitos dos nutrientes que permanecem na água após a cozedura e que podem de seguida ser aproveitados para confeccionar o caldo que servia muitas vezes de complemento à refeição.

Claude Lévi-Strauss no seu “triângulo culinário” (1965) refere a distinção fundamental entre natureza e cultura, em que os alimentos se dividem entre o cru, o cozido e o podre. Através da sua transformação sob a acção do homem a partir do domínio dos elementos ar, água e fogo chegaríamos às diferentes e basilares preparações culinárias como o cozido, o grelhado ou assado e o defumado. Neste contexto, o peixe grelhado na brasa encontra-se num diferente nível de confecção. Através do fogo, mais propriamente da temperatura e consistência do braseiro, o peixe liberta tanto água como gordura (que acaba também por alimentar as próprias brasas) e alguns dos seus componentes químicos sofrem diversas alterações, escoando-se alguns deles para a atmosfera, outros sofrendo alterações de maior ou menor intensidade na sua estrutura molecular. Devido à presença de uma temperatura mais alta, estas modificações estão presentes com maior intensidade do que numa cozedura a vapor ou em água com lume baixo. Assim, é absolutamente necessária a presença de uma mão apurada no controlo das brasas e da grelha. Idealmente, as brasas devem estar vivas, mas possuem uma fina camada de cinza à superfície, indicador de uma temperatura razoavelmente baixa, uniforme e controlada, que permitirá grelhar o peixe de modo lento e uniforme e, simultaneamente controlar a textura da pele do mesmo, sendo essa textura o indicador visível do grau de cozedura do alimento. Não é, portanto, de admirar que na apresentação deste pescado, assim confeccionado, este se encontre acompanhado de vegetais crus ou cozidos em vapor ou água, numa clara reminiscência do seu habitat aquático, frescura (frescura dominada pela extração cuidada de uma parte da água e da matéria gorda) e simplicidade da sua confecção que, ao mesmo tempo que enaltece estas virtudes, acentua a quase ausência de manipulação do pescado enquanto alimento proveniente directamente da natureza. Estamos perante uma celebração pública associada ao pescado assado sobre as brasas de carvão (muitas das vezes esta operação tem lugar num espaço exterior do restaurante): quer o cheiro quer o fumo espesso são a consumação festiva de um acontecimento social através da crepitação, da exalação odorífera e da exposição visual, uma vez que esta operação culinária realizada frequentemente fora dos limites da cozinha, se encontra à vista

de todos: clientes habituais, residentes, turistas, passeantes e curiosos. Um belo peixe assado sobre as brasas, num belo dia de primavera ou verão, é um presente vindo directamente do mar. Envolto em frescura.

Assim, o marisco é sobretudo confeccionado como se tivesse vindo para o prato do cliente directamente do seu habitat. Aqui, a “frescura não é apenas uma importante qualidade do marisco, é aquela que o define” (Freidberg, 2010: 265). Quanto muito, em especial no caso dos bivalves, adiciona-se água, alho, azeite e coentros que, além do seu característico sabor e perfume fresco não excessivo, emulam esse mundo desconhecido recheado de algas, plâncton, rochas e correntes marítimas. Ao ensopar o pão no molho, estamos literalmente a comer o mar em conjunto com alguns sabores da terra e desta forma interiorizando e incorporando uma das mais importantes fusões culinárias da nossa cultura gastronómica.

A vida plena dos peixes, com os seus incontáveis cardumes aparentemente infinitos e ciclicamente renováveis e a sua indistinta individualidade que automaticamente os afasta de uma possível antropomorfização, ao contrário do que acontece com a generalidade do gado e outros animais domésticos, atribui ao pescado uma valorização muito particular e selectiva nas diferentes classes dos nossos alimentos.

A frescura é reconhecida, não apenas como uma qualidade preciosa e fugaz, mas literalmente como representação de vitalidade (...) o consumidor quer saborear a vida indomável do pescado e para isso está disposto a pagar mais para se deixar contaminar pela energia e vigor que participaram na sobrevivência do pescado. A última vida selvagem (idem, 2010: 236).

Ao contrário do que acontece com a carne (exceptuando o porco e a matança em ambiente familiar que continua a ter lugar por toda a área mediterrânica, apesar das restrições sobre a higiene e segurança alimentar impostas pela União Europeia), não há um lugar específico destinado à matança do pescado. Os peixes de grande porte que pela sua potência e vigor se debatem com os homens no convés dos barcos são imobilizados e sangrados no alto mar sem que a sua vida seja completamente extinta. Exaurida apenas! O sangue segue para o mar. O pescado segue da costa para a lota (onde são vendidos por grosso aos comerciantes de pescado e restauração) ou no mercado (vendidos a retalho à restauração e ao consumidor individual). Daí a frescura ser tão valorizada neste caso, uma vez que

tal como a assimilação da comida, esta corresponde à imagem que se tem do seu elemento vital, o mar, selvagem, imenso, sempre em movimento, nunca inerte, infinito. A encenação patente na exposição do pescado para venda ao público reflecte e prolonga esta natureza inata e inalterável. Aliás, frescura como substantivo feminino tanto se refere à qualidade ou ao bom estado de conservação de um produto alimentar, como à sensação de temperatura amena e agradável, à força vegetativa das plantas e à noção de limpeza, vigor e energia juvenil.¹⁰

A frescura do pescado reflecte também uma origem alimentar aparentemente incorruptível, sem transformação ou adulteração do produto ou qualquer adição química. “Sem corantes, nem conservantes”, como anunciava o célebre *slogan* publicitário de uma conhecida marca de refrigerantes. Neste contexto, o conceito de frescura está intimamente ligado à ausência de modificação ou transformação industrial do pescado. O alimento que emana do seu natural meio aquático directamente para o consumidor final com mínima manipulação humana, e como resultado de intervenção divina que permite conservar a sua pureza e vitalidade, os seus humores e a sua intrínseca natureza que serão finalmente absorvidos pelos consumidores, através de uma preparação culinária simples, prática e frequentemente rápida.

Em Portugal, como por toda a Europa, a caça desempenhou no passado um papel muito importante no sistema alimentar, todavia, e apesar do recente crescimento associativo que veio substituir em larga escala o regime livre, é hoje uma actividade residual com acentuada diminuição do número de caçadores. Assim, o consumo de carne reflecte sobretudo o mundo próximo, terreno e raso. Um mundo de rotinas controladas onde se acompanha passo-a-passo o crescimento dos animais, a sua engorda e se planeia o tempo da sua matança.

O peixe, pelo contrário, irradia um mundo distante, fluido e abissal.

¹⁰ No caso do português falado e escrito no Brasil, frescura é um substantivo feminino que pode designar: descaramento, atrevimento, cara de pau, pieguice, sentimentalismo, vaidade, presunção, feminilidade, descuido, negligência, serenidade, tranquilidade. Fontes: *Dicionário da Língua Portuguesa Porto Editora*, (2003-2016).

A pesca não é tanto um trabalho repetitivo e cíclico, como no mundo rural, mas antes se apresenta como uma actividade onde o êxito dos resultados depende de uma atenção mais ou menos constante a elementos que mudam com certa rapidez. (Moreira, 1987: 21)

Um ambiente incerto num território com fronteiras imprecisas em que a faina é determinada pela flutuação dos cardumes, pela situação dos pesqueiros, pelo tempo, pelas marés e pelo magnetismo da lua. Apesar da moderna tecnologia que agora acompanha a labuta dos pescadores, a safra é frequentemente inconstante, tanto pode ser abundante como escassa. A árdua canseira dia adentro, noite adentro, mar adentro pode não dar em nada, ou dar para tudo e mais alguma coisa. E quando é demais, há pescado que é devolvido às águas do mar para continuar a sua existência como ser animado ou ser alimento de outros peixes. Hoje, o mar na sua contínua e aparente ilimitada regeneração encarna, no nosso sistema alimentar e tanto na divulgação institucional, como no marketing da indústria do turismo, um papel ambíguo da origem divina das coisas. O alimento que parece escapar, na sua complexidade, ao nosso entendimento, mas que, paradoxalmente, e pelas mesmas razões, nos complementa com o vasto mundo que o pescado oferece ao paladar do homem.

Bibliografia

- Aguilera, César (2001), *História da Alimentação Mediterrânica*, Lisboa, Terramar.
- Anon (1947), *O Peixe é um Alimento Completo – II Congresso Nacional de Pesca*, Porto, Litografia Nacional.
- Almeida, Fernando M. / Martins, H. Marina (1982), *O Pescado na Alimentação Portuguesa*, Lisboa, Instituto Nacional de Formação Turística.
- Bernardo, Fernando M. A. / Martins, H. Marina (1997) *O Pescado na Alimentação Portuguesa*, Lisboa, Instituto Nacional de Formação Turística.
- Bourdieu, Pierre (1984), *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, Cambridge, Harvard University Press [1979].
- Brandão, Raul (1995), *Os Pescadores*, Lisboa, Ulisseia [1923].
- Brillat-Savarin, Jean Anthelme (2010), *Fisiologia do Gosto*, Lisboa, Relógio D'Água [1825].

- Bugalhão, Jacinta (2001), *A Indústria Romana de Transformação e Conserva de Peixe em Olisipo – Núcleo Arqueológico da Rua dos Correiros*, Coleção Trabalhos de Arqueologia n.º15, Lisboa, Instituto Português de Arqueologia.
- Castro, Jerónimo M.O. (1967), *Nomenclatura Portuguesa do Pescado*, Lisboa, Gabinete de Estudos das Pescas.
- Crowther, Gillian (2013), *Eating Culture: An Anthropological Guide to Food*, Toronto, University of Toronto Press.
- Dicionário Aberto de Calão e Expressões Idiomáticas* (2013), disponível em <https://natura.di.uminho.pt/~jj/pln/calao/dicionario.pdf>, consultado a 20-07-2017.
- Dicionário da Língua Portuguesa Porto Editora* (2003-2016), disponível em <http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/frescura>, consultado a 19/05/2017.
- Dyerberg J. et al. (1975), "Fatty Acid Composition of the Plasma Lipids in Greenland Eskimos", *The American Journal of Clinical Nutrition*, n.º 28-9.
- Expresso* (2010-06-12), disponível em <http://www.expresso.pt>, consultado a 18-07-2017.
- Fischler, Claude (2001), "Le Mangeur du XX^e Siècle", in Claude Fischler, *L'Homnivore. Le Goût, La Cuisine et le Corps*, Paris, Éditions Odile Jacob, pp. 181-226.
- Flandrian, Jean-Louis / Montanari, Massimo (dir.) (2008), *História da Alimentação*, 2 vols., Lisboa, Terramar.
- Freidberg, Susanne, 2010, *Fresh, A Perishable History*, Cambridge, Massachusetts, Belknap Press of Harvard University Press.
- Gachet, Nathalie (2003), "Cuisine Professionnelle: Le poisson dans Touts ses États", in Aliette Geistdoerfer et al. (ed.), *La Mer Dévorée: Le Poisson Bon à Manger, Le Poisson Bon à Penser*, Lorient, Centre D'EthnoTechnologie en Milieux Aquatiques, Anthropologie Maritime/CCSTI Lorient, Collection Kétos, pp. 51-58.
- Geistdoerfer, Aliette / Ivanoff, Jacques (2003), "De la Viande au Poisson ou de La Viande de Poisson", in Aliette Geistdoerfer et al. (ed.) (2003), *La Mer Dévorée: Le Poisson Bon à Manger, Le Poisson Bon à Penser*, Lorient, Centre D'EthnoTechnologie en Milieux Aquatiques, Anthropologie Maritime/CCSTI Lorient, Collection Kétos, pp. 1-13.
- Goody, Jack (1998), *Cozinha, Culinária e Classes*, Oeiras, Celta Editora [1982].
- Hernández, Jesús Contreras / Arnáiz, Mabel Gracia (2005), *Alimentación y Cultura. Perspectivas Antropológicas*, Barcelona, Ariel.

- Kislinger, Ewald (2008), "Os Cristãos do Oriente: Regras e Realidades Elementares no Mundo Bizantino", in Jean-Louis Flandrian e Massimo Montanari (dir.) (2008), *História da Alimentação*, 1.º vol., Lisboa, Terramar, pp. 287-304.
- Lévi-Strauss, Claude (1965), "Le Triangle Culinaire", *L'Arc*, n.º 26, pp. 19-29.
- Mennell, Stephen (1987), "On The Civilizing of Appetite", *Theory, Culture & Society*, n.º 4, pp. 373-403.
- Mintz, Sidney W. (2001), "Comida e Antropologia: Uma Breve Revisão", *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, n.º 47 (16), pp. 31-41.
- Montanari, Massimo (2004), *La Comida Como Cultura*, Gijón, Ediciones Trea S.L.
- Moreira, Carlos Diogo (1987), *Populações Marítimas em Portugal – Incerteza, Competição e Flexibilidade na Organização Social e nas Estratégias Adaptativas das Populações de Pescadores da Orla Marítima Continental Portuguesa*, Lisboa, Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas.
- Nunes, Maria Leonor et al. (2007), "Aplicação do Índice de Qualidade (QIM) na Avaliação da Frescura do Pescado", *Publicações Avulsas do IPIMAR*, n.º 15, Lisboa, Instituto de Investigações das Pescas e do Mar.
- (2008), "Produtos da Pesca: Valor Nutricional e Importância para a Saúde e Bem-Estar dos Consumidores", *Publicações Avulsas do IPIMAR*, n.º 18, Lisboa, Instituto de Investigações das Pescas e do Mar.
- Quitério, José (1987), *Livro de Bem Comer: Crónicas de Gastronomia Portuguesa*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Riera-Melis, Antoni (2008), *Sociedade Feudal e Alimentação (Séculos XII-XIII)*, in Jean-Louis Flandrian e Massimo Montanari (dir.), *História da Alimentação*, Lisboa, Terramar, pp. 11-29.
- Sanches, J. G. (1986), "Peixes de Interesse Comercial – Lista de Nomes Portugueses", *Publicações Avulsas*, 8, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação das Pescas (INIP).
- Silva, A. A. Baldaque (1991), *Estado Actual das Pescas em Portugal*, Lisboa, Banco de Fomento e Exterior [1891].
- Valagão, Maria Manuel (1992) "A Problemática do Estudo das Práticas Alimentares: O Caso das Ciências Sociais", *Temas da Economia e Sociologia Agrárias*, Lisboa, Departamento de Estudos de Economia e Sociologia Agrárias/Instituto Nacional de Investigação Agrária, pp. 327-349.

Vaz-Pires, Paulo *et al.* (2005), "Terminologia de Produtos da Pesca e Aquicultura", *Publicações Avulsas do IPIMAR*, n.º 12, Lisboa, Instituto de Investigações das Pescas e do Mar.

Vialles, Noëlie (1994), *Animal to Edible*, Cambridge, University Press [1987].

__ (1998), "Chair ou Poisson", *Journal des Antropologues*, n.º 74, disponível em <http://jda.revues.org/2672>, consultado a 12/01/2017.

Vitorino, Gabriela (1987), *Atlas Linguístico do Litoral Português – Fauna e Flora*, Lisboa, Centro de Linguística da Universidade de Lisboa – Instituto Nacional de Investigação Científica [Documento Policopiado].

Watson, Melitta Weiss (2004), *Food in Medieval Times*, Westport, Connecticut/London, Greenwood Press, disponível em <http://www.reenactor.ru/ARH/PDF/Adamson.pdf>, consultado a 14/01/2017.









A Nazaré como heterotopia cinematográfica: imagens e representações do mar e dos seus actores¹

Filomena Serra

IHA – Instituto de História da Arte (FCSH – Universidade Nova de Lisboa)

Tal como há uma narrativa da nação, podemos afirmar que há uma narrativa sobre a comunidade piscatória da Nazaré ou mesmo várias, de realidades re-elaboradas, histórias contadas e recontadas na literatura, nas imagens dos *media* e na cultura popular, nos filmes e nos documentários. Foi a singularidade da paisagem física e humana que lhe fez merecer o arquétipo entretanto construído.

Conhecem-se as impressionantes escarpas e rochedos; sabia-se como era a faina do mar gigantesco; os barcos de proas altas e as redes de arrastar pela praia; os homens sentados na areia, remendando as redes ou iscando os anzóis, vestidos com os seus trajes, as camisas e calças aos quadrados; ou as saias rodadas e as capas negras das mulheres que carregavam à cabeça os cabazes de sardinha; tal como o importante culto mariano com as festas da Senhora da Nazaré em Setembro e a procissão dos Círios e o Sítio com a sua panorâmica fantástica sobre o mar, onde

¹ Este texto insere-se no âmbito da pesquisa realizada para o Projecto “Fotografia Impressa. Imagem e Propaganda em Portugal (1934-1974)”, PTDC/CPC-HAT/4533/2014.

a capela da Memória e o Penedo do Milagre lembram o mito de D. Fuas Roupinho que atravessou séculos da História de Portugal.

A modernização sócio-económica fez com que, entretanto, a pesca perdesse o estatuto de principal recurso bem como de maior fonte de emprego. E o arquétipo construído da mundivivência estabelecida do homem com o mar não é mais do que uma referência.

“Comunidade imaginada” (Anderson, 1991) e simultaneamente “biblioteca de estereótipos” (Burgin *apud* Company, 2007: 202) que podem incluir memórias de infância. Memórias que pertencem a um arquivo permanente e pessoal que têm sobre nós um efeito peculiar ligado a sentimentos misteriosos, agradáveis ou desagradáveis, unidos muitas vezes a outras memórias. Essas narrativas podem ser construídas, ficcionadas, idealizadas e historicamente criadas. Elaboraões mentais que estruturam as representações no espaço psíquico dos sujeitos, cujos discursos influenciam e organizam a concepção que fazemos dessa paisagem física e humana. Como construção social, a Nazaré é um desses casos: uma cultura e tradições próprias, com rituais e vestuário distintos das outras comunidades litorais, que se modificou “com a passagem do tempo, em função da complexa teia de relações que se estabelece entre aquele espaço e os actores sociais”. (Freitas, 2007: 105)

Essa “apropriação subjectiva do meio físico subjacente” (*Ibidem*) ficou bem presente na perspectiva, simultaneamente humana e crítica, de Raul Brandão em *Os Pescadores*. Publicado em 1923, esse livro veria uma re-edição ilustrada com fotografias de página inteira em 1957, em que o fotógrafo António Paixão (1915-1985), se destaca com imagens da Nazaré.

O escritor deixou-nos um pungente quadro de viagens e de memórias respeitante ao mar e às suas vivências. A profundidade psicológica que nos é dada, por Raul Brandão, da vida dessa comunidade (e de outras) invoca a face mais violenta das desigualdades sociais e da miséria ligadas à vida heróica das gentes do mar. O naturalismo narrativo de uma intensa visualidade apresenta assim o lugar:

Antes de me ir embora vou lá acima ao sítio (...) Do alto deste grande morro descobre-se de aeroplano um largo panorama – o mar infinito, a ampla baía formada pelos montes, a branca Nazaré ao pé da areia, a toalha líquida do riozinho

que se espria e detém ao chegar à costa, e do lado da terra os eternos pinheirais, donde emerge o cone mais agudo de S. Bento, com a ermida e a guarida do vigia. (Brandão, 2018: 129)

Quanto aos homens da Nazaré, define-os como “ingénuos e supersticiosos. Um crime é raro. Não há política. – Nós guardemos respeito uns dos outros”. Raul Brandão reconhece o mesmo tipo de homem de Aveiro, da Caparica e de Sesimbra. Alguns, os velhos, teimam que vieram de Ílhavo. “Vinhem por aí abaixo, aos dois ou três barquinhos juntos” e “aparecia-lhes toda a costa incógnita, os penedos nascidos no meio do mar, os fios de areia reluzindo e as baías entranhadas nos paredões”. Descobriam “os sítios a que a sardinha se encosta” e “voltavam um dia com a mulher, os filhos, a rede e a panela das caldeiradas”. Fundou-se assim a povoação. Depois veio a adaptação do barco ao mar bravo: a “chata”, com a proa em bico e a popa cortada e um tipo de aparelho de arrasto, chamado “neta”. (Idem, 124)



Imagem de Maria do Mar de Leitão de Barros, (1930). Créditos fotográficos Joana Leitão de Barros: Espólio Leitão de Barros

Do seu relato, o que presenciou sobre a condição feminina é aquilo que mais impressiona. Se à mulher é dada a condição do sofrimento e da dor, foi ela, contudo, que teve a presença mais importante na organização da economia da pesca, pois até à construção do porto, em 1983, era ela que administrava os ganhos. Durante muito tempo, encarrega-se de inúmeros serviços, desde o transporte ao desembarque do peixe, à sua transformação, conservação e comercialização (Escallier, 1999: 293). Eram as mulheres que alimentavam toda a região de Leiria e Santarém. Eram elas que, quando se pescava toda a noite, separavam o peixe, o amanhavam, o secavam e o levavam para a salga nos armazéns. Pela manhã, partiam para as Caldas ou para Alcobaca, andando por dia 20 a 30 km com o peso de duas ou três arrobas à cabeça. Eram de uma beleza trágica, uma beleza-verdade:

Valem mais do que o homem, sacrificam-se mais que o homem – mas aqui o seu trabalho é tão palpável que toda a gente afirma que a mulher da Nazaré é a alma desta terra. Os pescadores obedecem-lhes – a bem ou a mal, dizem... (Idem, 128)

Contudo, na literatura Raul Brandão não foi o único a abordar o tema. Se Ramalho Ortigão nos devolve um olhar oitocentista sobre o mesmo, Branquinho da Fonseca que viveu na vila da Nazaré entre 1937 e 1940 e reuniu uma vasta documentação etnográfica, descreve-nos na novela *Mar Santo* (1952) a vida dos pescadores e da sua luta e confiança contra as adversidades, representando a sua narrativa uma cosmovisão antropológica. Um outro exemplo foi o do escritor neo-realista Alves Redol (1911-1969) que em *Uma Fenda na Muralha*, um livro dos anos 50, testemunha a vida dos pescadores dos mares da Nazaré e um naufrágio que ele próprio protagonizou ao sair para a faina com os pescadores.

Sendo uma vila piscatória, como muitas outras da costa marítima portuguesa, a pesca absorvia a maior parte dos trabalhos dos seus habitantes. Mas o turismo de massas, principalmente depois de meados dos anos 70 do século XX, inverteu radicalmente a actividade da população, que vive hoje sobretudo da sazonalidade das actividades da hotelaria, do comércio e da restauração (Trindade, 2008: 3). Esta “antropização do espaço litoral” (Freitas, 2007: 112), que ocorre desde o século XIX, converteu a Nazaré. Os aspectos naturais e físicos da paisagem, intensamente sentidos e que nos são devolvidos pelas descrições literárias de Raul Brandão, foram sendo profundamente moldados para se ajustarem às necessidades das populações sazonais. Como nos diz Joana Gaspar de Freitas, estas não singularizaram a

natureza ou a paisagem em si. Ao mesmo tempo que se procura a praia para fins terapêuticos, privilegiam-se os divertimentos que aí se podem encontrar como esplanadas, cafés, clubes, casinos e toda a espécie de “estruturas (materiais e mentais) consideradas determinantes para o seu bem-estar”. A Nazaré, tal como muitas outras comunidades piscatórias ao longo do litoral, descaracterizou-se (Freitas, 2007: 112 e 113). O processo de “modernização, a democratização do país, o alargamento da escolaridade e a perda progressiva do peso da pesca em favor do turismo implicaram” também “uma subida do nível de vida da maior parte das famílias, abalando a organização social da velha comunidade piscatória da Nazaré e diluindo as rígidas fronteiras de classe que marcavam a separação entre a gente do mar e a classe média local, *os pés-calçados*” (Trindade, *op. cit.*, 3).

Nos anos 60, a revista *Almanaque* (1959-1961), apresentava um olhar bastante crítico do “folclore plastificado e de tradições encenadas” que era o do turismo. A imagem “Nazaré = Saint Tropez / (Algés)turista” correspondia ao que ali se declarava do turismo: “um monstro. Um monstro necessário mas um monstro” que estava longe de ser domesticado. (Rodrigues, 2018)

Com a inauguração do porto de abrigo, os barcos e os pescadores abandonaram a praia e instalaram-se no porto. A praia perdeu então a agitação e o exotismo que até aí fizeram a sua fama. (Trindade, *op. cit.*, 4) O mundo globalizado veio trazer-lhe nos últimos anos um protagonismo turístico, devido em grande parte à falha geológica submarina do “canhão da Nazaré”, que torna o seu mar apetecível para surfistas, os quais cavalgam ondas gigantes, como o americano Garrett McNamara, fotografado em 2011, em cima de uma onda de 34 metros, numa imagem que se tornou célebre e correu *sites* e redes sociais.

Eleger a Nazaré como ensaio é integrar também, além da narrativa literária ou da experiência dos pintores, as lentes de fotógrafos e cineastas. É pensar essa comunidade, relacionando literatura, história, antropologia e visualidade em cruzamentos inesperados e num contexto mais lato e cronologicamente mais extenso dentro do século XX, abarcando não só olhares de fotógrafos portugueses e estrangeiros que a visitaram nos anos 40 e 50, mas também de quem filmou as suas gentes e actividades.

A ressonância da “Nazaré” ganhou uma amplitude potenciada pelo conhecimento que a própria autora destas linhas fez das imagens do fotógrafo e cineasta Stanley

Kubrick (1928-1999), que esteve na Nazaré em meados dos anos 40. Foi a partir dele que a “Nazaré” surgiu para mim como um tema a ser investigado e pensado. Onde e como se situa afinal a Nazaré no nosso imaginário? O que é a Nazaré? Onde está a Nazaré entre o mito, a ficção e aquilo que o imaginário foi construindo?

Como temos vindo a verificar, existem várias Nazarés: as nossas, as das recordações e as das narrativas literárias e ficções da História. Mas também existe uma Nazaré para os que vivem a vida local. Amálgamas trabalhadas pela memória, pelo esquecimento e pelo tempo. A Nazaré de outrora é-nos devolvida em farrapos de imagens da memória e da história, associações intemporais que fazem dela uma “mitologia”.

A Nazaré surge como uma imagem mental formada em camadas feitas de outras imagens. Podemos lembrar muitas imagens e ilustrações associadas e para as quais a fotografia, o cinema e até o teatro contribuíram. A peça do dramaturgo Alfredo Pinto, *Tá Mar*, ganhou o Prémio Gil Vicente do Secretariado da Propaganda Nacional em 1936, sobre a qual o músico Rui Coelho (1889-1986) escreveria uma ópera homónima. Mais tarde, também foi este o criador da banda sonora do filme *Ala-Arriba!* de Leitão de Barros (1896-1967), de 1942. E o mesmo Alfredo Pinto (1880-1946) redigiu o argumento e os diálogos. O filme, com excelente fotografia de Octávio Bobone e Salazar Diniz (1900-1955), viria a receber um prémio na Bienal de Veneza do mesmo ano. (*O Século*, 04.07.1943, *apud* Pinto, 2015: 299)² Contudo, segundo o historiador e crítico Félix Ribeiro (1906-1982), o primeiro a descobrir a Nazaré, enquanto argumento cinematográfico a partir de uma história escrita por Virgínia Castro Almeida (1874-1945) intitulada *Os Olhos da Alma*, seria o realizador francês Roger Lion (1882-1934), que viveu em Portugal entre 1922 e 1924, contratado pela Fortuna Filmes, fundada pela referida escritora.

No cinema, outros realizadores preencheram essa família de imagens sobre a Nazaré, contando-se entre eles os cineastas António Lopes Ribeiro (1908-1995), Chianca de Garcia (1898-1983), o operador de câmara, cineasta e fotógrafo Artur

² O filme ficaria em 5.º lugar entre 13 países concorrentes e em 9.º lugar entre os 30 grandes filmes que entraram no concurso, na categoria de Goyescas e Sangue de Viena.

Costa de Macedo (1894-1966); ou ainda, Álvaro Laborinho (1879-1970)³, Manuel Guimarães (1915-2015) e, outros mais, como Ricardo Costa (1940-).

O primeiro, António Lopes Ribeiro, três anos após a edição do livro *Os Pescadores* de Raul Brandão, durante as férias de Verão de 1926, fez umas filmagens na Nazaré com a sua máquina Pathé Baby (José de Matos-Cruz *apud* Pinto, 2015: 184). Influenciado por este pequeno documentário, Leitão de Barros virá a rodar, com o fotógrafo Artur Costa de Macedo (1894-1966), o filme fundador do documentarismo português, intitulado *Nazaré, Praia de Pescadores e Zona de Turismo*, estreado em Janeiro de 1929, no Teatro S. Luís, que explora documentalmente as tradições pitorescas dessa comunidade piscatória, captando as vivências do lugar, como nunca até então tinha sido feito. Foi, pois, sobretudo, a “etnografia específica” do pescador nazareno, que foi convertida pela futura propaganda salazarista no protótipo do pescador luso, uma “espécie de equivalente popular dos navegadores portugueses dos tempos do expansionismo” (Neto, 2008: 187).

Sendo conhecedor do cinema soviético, Leitão de Barros transmite às imagens os conhecimentos que adquiriu dessa nova estética. À figuração, constituída pelos pescadores nazarenos, varinas e filhos associam-se o rigor estético e pictural da composição das imagens, os contra-picados registados no mar nos planos iniciais do filme, bem como o trabalho de direcção da fotografia e a exploração dos contrastes do preto e branco (*Cinéfilo*, n.º 23, 26.01.1929, *apud* Pinto, 2015: 186). João Bénard da Costa viria a considerar estas imagens como “das mais obsessivas de todo o cinema português” (Costa, 1991: 41-42).

³ Álvaro Laborinho filho de pescadores, comerciante e fotógrafo nascido e falecido na Nazaré (1879 – 1970). Ver Bibliografia.



Leitão de Barros filmando *Maria do Mar* (1930). Créditos fotográficos Joana Leitão de Barros: Espólio Leitão de Barros



Leitão de Barros, *Maria do Mar* (1930).
Créditos fotográficos Joana Leitão de Barros. Espólio Leitão de Barros

Mais tarde, em 1930, Leitão de Barros filma *Maria do Mar* com o auxílio de António Lopes Ribeiro, na assistência de realização, no argumento e na planificação. A fotografia foi da responsabilidade dos fotógrafos Manuel Luís Vieira e Salazar Dinis. A fotografia de cena é da autoria de Ferreira da Cunha. Uma parte dos exteriores do filme foi rodada na Nazaré. Embora mudo, o filme foi musicado por René Bohet. *Maria do Mar* utilizou actores mas recorreu também a figurantes e aos naturais da vila. É, pois, um filme que faz um registo directo da comunidade e das suas práticas de vida. O filme abre-se, assim, à necessidade de “inventar uma tradição”, dentro da linhagem trágico-marítima, ficcionando uma realidade e mitificando um passado longínquo, do qual os pescadores nazarenos eram os indícios e os continuadores. Foi então considerado, aquando da sua estreia a 7 de Agosto de 1930, como o primeiro grande filme nacionalista. Construíu-se, então, a indústria cinematográfica em Portugal. Os estúdios da Tóbis seriam edificados no Lumiar no ano seguinte, tal como estávamos na transição do cinema mudo para o sonoro, tendo Leitão de Barros feito o primeiro filme sonoro, *A Severa*, igualmente nesse ano de 1931 (Pinto, 2015: 206-216).

Anos mais tarde, em 1952, Manuel Guimarães realizou o filme *Nazaré*, com argumento do escritor Alves Redol. Considerado um dos poucos filmes neo-realistas, Guimarães retratou a vida e hábitos dos pescadores numa perspectiva de crítica social. A obra viria a ser amputada pela censura. Já em liberdade, depois do 25 de Abril, Ricardo Costa filmaria o documentário *A Sacada* (1975).

Durante todo o Estado Novo, a fotografia viveu bastante ligada a salões e concursos que promoviam uma estética de propaganda ideológica das tradições portuguesas, das paisagens naturais ou das arquitecturas históricas. Porém, o fenómeno dos salões de fotografia esteve associado ao advento da fotografia amadora e à sua divulgação. Um dos traços definidores desse tempo é o conseqüente comprometimento entre a ideologia política e a vida artística.⁴ Mencionamos rapidamente as grandes diferenças de olhares então surgidas, já nos anos 40 e prolongando-se nas décadas seguintes, em alternativas fotográficas de preocupação social por oposição aos lugares-comuns folclorizantes estado-novistas, surgidas em algumas das

⁴ Fotógrafos como Domingos Alvão, Manuel San Payo, Mário e Horácio Novais, João Martins e Silva Nogueira e muitos outros contribuíram com imagens fotográficas para as mais importantes publicações do Estado Novo. Eram fotógrafos profissionais.

Exposições Gerais de Artes Plásticas (1946-1956), ou consubstanciadas na fotografia de alguns autores como Victor Palla.⁵

A fotogenia plástica da paisagem e dos habitantes da Nazaré despertaria, pois, um manancial de emoções que tanto fotógrafos profissionais como amadores, salonistas e anti-salonistas, humanistas e neo-realistas registaram. Por exemplo, o «pitoresco» dos costumes e o simbolismo marítimo, trágico e realista das vidas que aí decorriam, foram motivo abundante para múltiplas abordagens. Horácio Novais (1910-1988), deixou-nos reportagens fotográficas sobre as actividades piscatórias em Portugal, onde a Nazaré e os seus pescadores ocupam algumas das mais expressivas fotografias.⁶



Col. Estúdio Horácio Novais, s/d, I FCG – Biblioteca de Arte e Arquivos.

⁵ Referimo-nos a *Lisboa Cidade Triste e Alegre* (de 1956-59), também da autoria do seu colega arquitecto Costa Martins, ou a outros como Keil do Amaral e Augusto Cabrita, ou João Cutileiro que também fotografava. Ou ainda o surrealista Fernando Lemos, com a suas fotografias; ou Gérard Castello Lopes, Sena da Silva e Carlos Calvet.

⁶ Essas fotografias podem ser acedidas *online* na Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian. Ver Bibliografia.

Para Emília Tavares, as referências iconográficas ao tema da maternidade são evidentes na fotografia tirada na década de 1950 pelo fotógrafo profissional e operador de câmara Varela Pécorto (1925-), cujas imagens são organizadas de modo a que a intensidade dramática conviva com a emoção do momento (Tavares, 2009: 149). Na fotografia bem conhecida *Viúva da Nazaré*, o manto negro abrange toda a mancha da imagem, para além de reenviar para uma condição não individual, que estava implícita na vivência social feminina da Nazaré (*ibidem*), a da viuvez das jovens mães, sós com as suas crianças, em virtude dos naufrágios e morte dos maridos no mar, facto sociológico que potencia o significado trágico da existência feminina dentro da comunidade piscatória.



Varela Pécorto,
*Viúva da
Nazaré*, 1958,
Inv. 2939, Museu
Nacional de Arte
Contemporânea do
Chiado

Também para o fotógrafo Carlos Afonso Dias (1930-2010), a «viúva» surge como o retrato, não de uma mulher em particular, mas de uma realidade social que, pela dureza da vida do mar, remete as famílias dos pescadores para uma situação de drama e precariedade. (Queiroz, 2010) A morte está presente e isso mesmo lembram os nomes com que as embarcações eram baptizadas invocando a protecção divina: “Senhora dos Navegantes”, “Vai com Deus” ou “Deus te Guie”.

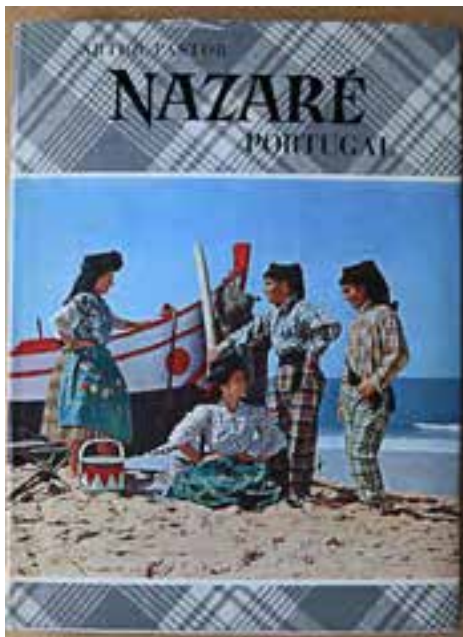


Carlos Afonso Dias, «Mulheres na Nazaré», 1958

Contudo, foi Maria Lamas (1893-1983), escritora e jornalista, que no final da década de 40, daria às trabalhadoras da beira-mar um foco de interesse especial no seu livro *As Mulheres do meu País* (Lamas, 1948), que pode ser considerado como uma extensa reportagem sobre a condição feminina no Portugal da época, apresentando-se como claramente divergente da propaganda do Estado Novo. A mulher da Nazaré é aí fotografada pela autora e pelo escritor José Loureiro Botas (1902-1963) (Cabral, 2017).

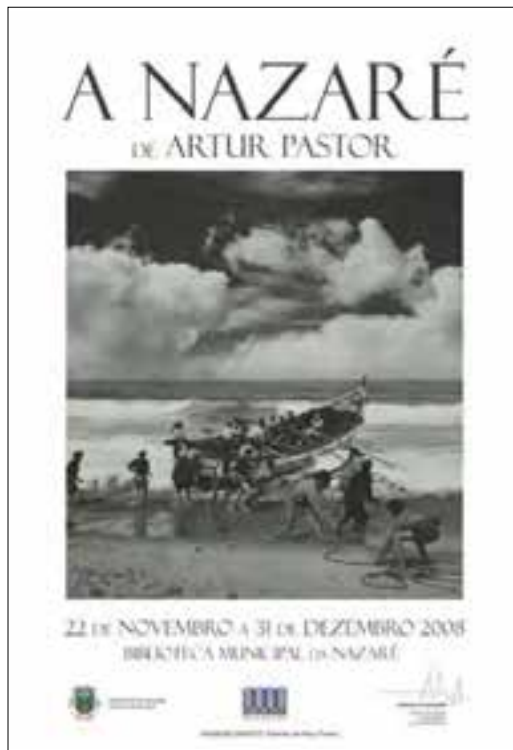
Mais tarde, Artur Pastor (1922-1999), cujo espólio foi doado ao Arquivo Fotográfico do Arquivo Municipal de Lisboa, foi um dos fotógrafos que, ao longo da década de 50, fotografou a Nazaré com a sua Rolleiflex, 6x6cm. Isso permitiu que, aquando da visita da rainha Isabel II a Portugal em 1957, lhe fosse oferecido num álbum único, o conjunto dessas imagens. (Pavão, s/d: 20) Mais tarde publicaria essas fotografias em *Nazaré* (Pastor, 1958), impressas em gravura. Com este processo de impressão, valorizou “a riqueza dos tons de cinza, destacando os negros profundos” e aveludados. (Pavão, s/d: 20)

Nazaré é um álbum de grande formato, com textos em português, francês e inglês, que documenta os nazarenos em plena actividade: a espera do peixe e o regresso do mar; o amanhar e a seca do peixe pelas varinas; o puxar das redes e a recolha das embarcações com “homens, bois e cordas em comunhão de esforços” (*Ibidem*). Nas suas fotografias estão ausentes a vida miserável ou a decadência do casario. O que é valorizado é sim o trabalho árduo e a cooperação entre homens, mulheres e crianças, dando a ver todo um povo orgulhoso das suas tradições. (*Idem*, 22-23) O jornal *The Times* publicaria, no artigo “A beach in Portugal”, algumas dessas fotografias (*The Times*, 20.10.1962, *apud* Saraiva, s/d).

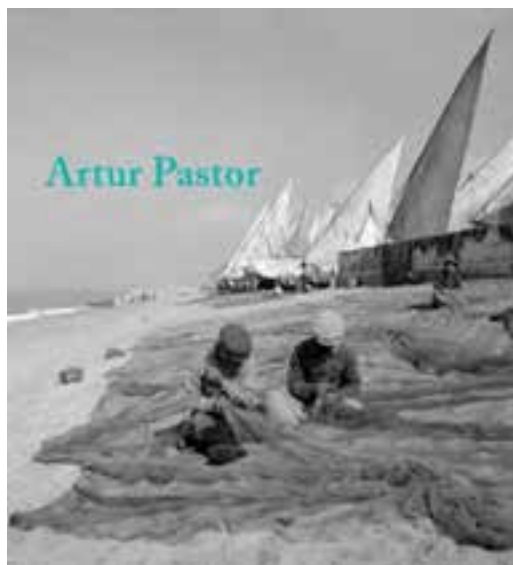


Artur Pastor (fotografia, texto e realização artística), *Nazaré*: Lisboa, Livraria Portugal, 1958.

Artur Pastor, *A Nazaré de Artur Pastor*, Nazaré: Biblioteca Municipal, 2008;



Inês Morais Viegas e Marta Gomes
(coord.), *Artur Pastor*, Lisboa,
CML, 2014



Nos anos 60, Eduardo Gageiro realiza uma foto-reportagem sobre a Nazaré que será publicada no *Século Ilustrado* de 23 de Outubro de 1965. Mas já, antes ficara célebre a imagem “Calvário”, que foi capa da mesma revista (*Século*, 06.07.1963) e seria premiada em vários concursos internacionais. Gageiro usou uma Rolleiflex. No momento da fotografia e fazendo do uso do plano contrapicado, encontrou um modo de valorizar a figura fotografada contra o céu e as nuvens. A corda, é um outro elemento na imagem que ajuda a reforçar o esforço do trabalho que está a ser realizado pela figura feminina. Um pouco mais tarde Gageiro teve a oportunidade de fazer uma foto-reportagem sobre a Nazaré na mesma revista, publicada a 23 de Outubro de 1965 (Almeida, 2014).

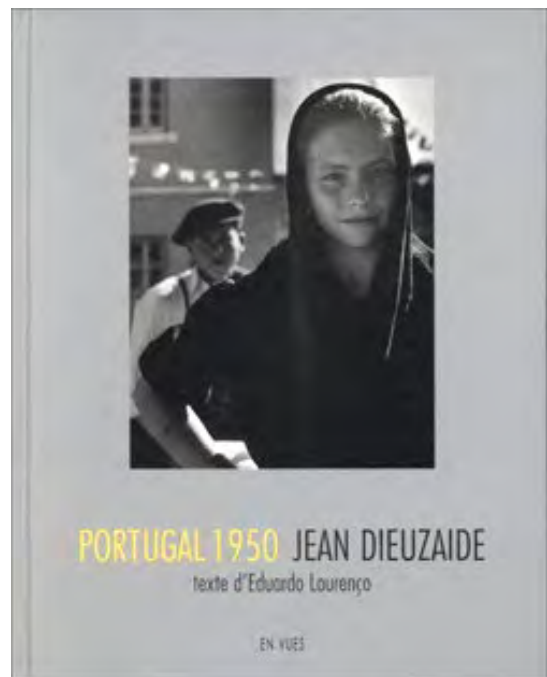


Eduardo Gageiro, “Calvário”, *O Século Ilustrado*, 06.07.1963

Os salões de fotografia e os foto-clubes, mais elitistas, trouxeram muitos olhares e neles participaram grande número de estrangeiros. Em 1935, Wolfgang Sievers (1907-2013) fotografa a Nazaré. Henri Cartier-Bresson (1908-2004) esteve na Nazaré em 1953. Em 1958, foi a vez de Jean Dieuzaide (1921-2003), que assinava «Yan» quando concorria aos Salões da Companhia Nacional de Navegação e aos

Salões de Arte Fotográfica do Grupo Desportivo da CUF. Dieuzaide chegou a colaborar com o Secretariado Nacional de Informação. As visitas repetiram-se nos anos seguintes (1954 e 1956), tendo como objectivo a publicação do livro *Le Portugal*, saído em 1956 com um texto de Yves Bottineau (1925-2008)⁷.

Portugal começava, assim, a ser “descoberto”. Os grandes repórteres fotográficos, precisamente no apogeu do fotojornalismo, procuravam o país, intocado pela guerra. A Nazaré, combinando o “fervor religioso e costumes ancestrais com um mar traiçoeiro, revelava-se irresistível” (Calado, 2006: 25).



⁷ Entretanto, Jean Dieuzaide conquistara o mais importante prémio de fotografia francês, o Prix Nièpce, em 1955 com as suas imagens feitas em Portugal. O trabalho de Dieuzaide viria a ser ainda parcialmente utilizado na publicação posterior *Voyages en Ibérie*, surgido em 1983, nas edições Contrejour. Em 1987 a cidade de Toulouse, onde Dieuzaide fundou em 1975 a Galeria Municipal do Castelo de Água, organizaria uma exposição integral dos seus trabalhos, acompanhado da edição do livro *Portugal 1950*, com um texto introdutório de Eduardo Lourenço.

Outros fotógrafos estiveram também na Nazaré, como Edouard Boubat (1923-1999), que veio a Portugal em 1956 e regressou nos anos de 1957, 1958, 1965, 1973 e 1980. Tinha 33 anos quando visitou o país pela primeira vez. Com a sua velha Leica, fotografou a Nazaré e dessa experiência recorda: “Tinha chegado havia apenas meia hora e aquele homem estava ali, com a sua criança, como se estivesse à minha espera”. A imagem iria aparecer na capa do seu primeiro livro, publicado no Japão e intitulado *Ode Marítima*, numa alusão a Fernando Pessoa (1888-1935). Boubat costumava referir-se à “atmosfera” dizendo que a fotografia não é apenas visual, ela é também narrativa e lírica.



Edouard Boubat, *Nazaré*, 1956

Nos anos 50, uma outra fotógrafa e realizadora, a francesa Agnès Varda (1928-2019) esteve em Portugal. Na Póvoa do Varzim fez uma das suas mais conhecidas fotos, mas também andou pela Nazaré.

Igualmente, outros nomes visitaram a Nazaré, nos anos 50 e 60, entre eles os fotógrafos ingleses Peter Fink (1907-1984) e Bert Hardy (1913-1995); o francês

François Le Diascorn (1947-), a suíça Sabine Weiss (1924-), os norte-americanos Leon Levinstein (1910-1988), George Pickow (1922-2010), Louis Stettner (1922-2016), Bill Perlmutter (1932-) e Neal Slavin (1941-), autor de *Portugal* (1971) (Calado, 2006: 25; Sena, 1998: 287, 301). Mas também o alemão Volkmar Wentzel (1915-2016), que em 1965 realizou uma foto-reportagem para o *National Geographic Magazine*, onde o artigo de Howard La Fay inclui as suas imagens da Nazaré (1965, vol. 128, n.º 4).

Muitos outros houve e um deles foi exactamente o fotógrafo americano e futuro cineasta Stanley Kubrick, sobre cujas fotografias nos ocuparemos a seguir.

As fotografias de Kubrick

Stanley Kubrick era muito jovem quando chegou a Portugal para fazer uma reportagem para a prestigiada revista *Look*, então a grande rival da *Life*, para a qual trabalhava desde 1945. Estava incumbido de fotografar os locais turísticos mais conhecidos de Portugal, os principais monumentos e as igrejas mais antigas do país, devendo acompanhar as férias de um casal de compatriotas, Jan e Bill Cook. Porém, o futuro autor de *Spartacus* e *2001: Odisseia no Espaço* preferiu ficar pela vila da Nazaré, seduzido pela fotogenia do lugar, pela paisagem física e humana dessa comunidade “arcaica”, a fotografar os locais, a faina da pesca e, sobretudo, os rostos das crianças e das mulheres vestidas de negro.

Estas fotografias feitas há 68 anos foram reunidas em livro pelo professor alemão Rainer Crone em *Stanley Kubrick, Drama & Shadows: Photographs 1945-1950* (Berlim: Phaidon Press Ltd., 2005) e já fizeram parte de uma grande exposição intitulada *Stanley Kubrick Fotógrafo: 1945-1950*, apresentada no Instituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, em Veneza, em 2010. Nessa mostra, incluíram-se as fotografias da Nazaré. Como sublinha Crone, Kubrick “conseguiu de facto transformar as imagens estáticas (*still pictures*, próprias da fotografia) em sequências que davam lugar a verdadeiras histórias, uma espécie de “contos” fotográficos tão fascinantes como aqueles que viria a realizar mais tarde com imagens em movimento”. Por outras palavras, o Kubrick cineasta estaria já de algum modo contido no Kubrick fotógrafo.

As fotografias de Kubrick, a que podemos aceder, cerca de meia dúzia, nos *sites* da Internet, são tiradas com uma Roleiflex com negativo no formato 6 x 6, tal como o fizeram outros fotógrafos, incluindo Artur Pastor. Por essa razão, as imagens fotográficas têm uma forma quadrada e não rectangular como é hábito. Aos nossos olhos surgem os pescadores pobres e as mulheres nas lidas diárias.



Entre elas, destacam-se duas imagens em que homens e mulheres se entrecruzam no alimento de uma rede de xávega. São imagens em contrapicado, onde o jovem fotógrafo, então com dezanove anos, observa o trabalho e o fotografa jogando com as diagonais dos cabos, a fim de nos dar pontos de vista de ângulos alongados e geometrizados. Ambas as perspectivas são construídas segundo uma ideia de narrativa, em que a simetria destas pessoas e dos cabos falam do trabalho e do esforço brutal que desenvolvem. O movimento, os ângulos, o dinamismo – talvez estejamos aqui perante uma consciência da “moving-image” do cinema aplicada à fotografia.

As restantes quatro fotografias são imagens de pose, de mulheres e de crianças. Há uma sequência expressiva por trás destas imagens. Kubrick conta-nos as histórias



das viúvas e das crianças órfãs dos pais mortos no mar. Numa das imagens, vemos duas mulheres, “ícones da nossa mitologia arcaica” como lhes chamou Eduardo Lourenço (*apud* Dieuzaide, 1998), nelas está vincado o *pathos* emocional das nazarenas. O assunto impõe-se assim ao fotógrafo e ele regista-o. O manto negro é realçado contra a luz branca do fundo ou do próprio reflexo no corpo, mas o tónus emocional centra-se nesses rostos marcados, onde os olhos se semicerram.

Numa outra fotografia, uma mulher de corpo inteiro está vestida de preto, com o seu traje tradicional de viúva. Foi fotografada na praia, de costas e aguarda o seu



homem, olhando o mar e os barcos ao longe. As restantes fotografias são de crianças, filhos de pescadores, e aparentam corresponder a momentos de uma relação de grande cumplicidade estabelecida com o fotógrafo.

Uma delas é tirada na areia da praia em ligeiro contrapicado: um garoto e uma menina olham, ela embrulhada em xales, admirada, e ele quase sorrindo, em suspense. Nas outras fotos, as crianças ou sorriem ou olham com admiração e grande à vontade, esperando o momento de a máquina disparar. Nelas, Kubrick, parece ter investido uma relação de confiança e de espontaneidade ou um sincero desejo de realismo social que contraria a frieza – o “espírito ártico” – de que é acusado em muitas das suas fotografias e até de uma qualidade “passiva-agressiva”, como é o caso nas fotos do Bronx em Nova York, ou o de muitas das suas imagens como cineasta. Essa espécie de desumanização da vida, segundo os críticos, está bem clara nestas palavras sobre Kubrick: “The street photographer is a hit man who



shoots people silently and without leaving a wound, a soft, invisible assassin who draws no blood. The telescopic sight used by actual snipers points up the ambiguity of the term 'shooting'" (Raphael 2005).

A verdade é que as fotografias de Kubrick sobre e da Nazaré, apesar de tão escassas em número, têm uma frescura eloquente e uma poética que parece tornar estas palavras um paradoxo. É que a força e a clareza expressiva das suas imagens só pode ter sido conseguida, como atrás referi, na relação de inteira cumplicidade fotógrafo-fotografado.

Concluindo: o tema da "Nazaré" preenche o desafio das relações "incestuosas" entre o cinema e a fotografia. As experiências pioneiras do "kino-eye" de António Lopes



Ribeiro e de Leitão de Barros confirmam as palavras do escritor, curador e artista David Company, na introdução a *The Cinematic*, quanto ao interesse moderno pela ideia de movimento logo nos anos 20. O certo é que a natureza plástica da paisagem física e humana da Nazaré, num país intocado pela guerra, atraiu tanto fotógrafos portugueses como estrangeiros. Essa história está por fazer. Algumas dessas fotografias são já conhecidas, como as de Jean Dieuzaide ou de Stanley Kubrick. Como assinala David Company, todas elas foram concebidas em séries, projectadas e mostradas em livros, mais do que em galerias ou em exposições. O que se afigura é que, nas suas variadas formas, essas imagens evidenciam ter sido organizadas como “para-cinema”, uma espécie de “vision-in-motion” (Moholy-Nagy), porque “static photographic show far more than they tell. So the photo



essay relies as much on ellipsis and association as coherent argument or story” (Company, 2007: 198-199).

Finalmente, a Nazaré é uma espécie de “screen-memory” que integra o conceito de lugar heterotópico como nenhum outro, tanto no sentido de Michel Foucault como no de Victor Burgin, de “heterotopia cinemática”: a Nazaré é um objecto heterogéneo construído no espaço e no tempo, no contexto de múltiplas imagens, em espaços virtuais, na Internet e nos *media*. Em suma, nesse caleidoscópio que é a nossa consciência (*ibidem*).

Bibliografia

- Almeida, Andreia (2014), “Eduardo Gageiro”, Post de fotojornalismo13, disponível em <https://fotojornalismo13.wordpress.com/2014/01/17/eduardo-gageiro/>, consultado em 05.11.2018.
- “Álvaro Laborinho” Ficha de Entidade, Matriznet, disponível em <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Entidades/EntidadesConsultar.aspx?ldReg=57135>
- Anderson, Benedict (1991), *Comunidades Imaginadas*, Lisboa, Edições 70.
- Brandão, Raul (2018), *Os Pescadores*, Guimarães, Opera Omnia [1923].
- Burgin, Victor (2007), “Possessive, pensive and possessed/2006”, in David Company (ed.), *The Cinematic*, London, The MIT Press Cambridge, Massachusetts, 198-209.
- Cabral, Manuel Villaverde (2017), “Texto e imagem fotográfica no primeiro contra-discurso durante o Estado Novo: «As mulheres do meu país de Maria Lamas”, revista *Comunicação Pública*, Vol.12 n.º 23, disponível em: http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/31807/1/ICS_MVCabral_Texto%20e%20imagem%20fotogr%C3%A1fica_ART.pdf, consultado em 30/10/2017.
- Calado, Jorge (2006), *Olhares Estrangeiros – Fotografias de Portugal*, catálogo de exposição no Espaço Chiado 8 – Arte Contemporânea, de 29 Novembro de 2005 a 31 de Janeiro de 2006, edição Culturgest.
- Company, David (2007), *The Cinematic*, London, The MIT PRESS, Cambridge, Massachusetts.
- Costa, João Bénard da (1991), *História do Cinema*, Col. Sínteses da Cultura Portuguesa, Europália 91, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Dieuzaide, Jean e Lourenço, Eduardo, *Portugal 1950*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian Centro Cultural.
- Escallier, Christine (1999), “O Papel das mulheres da Nazaré na Economia Haliêutica”, *Etnográfica*, Vol. III, n.º 2, pp. 293-308, http://ceas.iscte.pt/etnografica/docs/vol_03/N2/Vol_iii_N2_293-308.pdf
- Freitas, Joana Gaspar de (2007), “O Litoral Português, percepções e transformações na época contemporânea: de espaço natural a território humanizado, *Revista da Gestão Costeira Integrada*, vol. 7, n.º 2, pp. 105-115.
- Lamas, M. (1948), *As Mulheres do meu País*, Lisboa, Actualis Lda., Edição fac-similada da Editora Caminho em 2002.
- Laborinho, Álvaro (2002), *O Mar da Nazaré*, IPM, Museu Dr. Joaquim Manso.
- Neto, Sérgio (2008), in Torgal, Luís Reis et al (coord.) *Comunidades Imaginadas Nação e Nacionalismos em África*, Coimbra, 2008.
- Novais, Horácio (1930-1980), “Actividades piscatórias. Reportagens fotográficas sobre actividades piscatórias em Portugal”. Disponível em <https://www.flickr.com/photos/biblarte/albums/72157623453960295>. Acedido em 07.11.2018

- Palla, Vitor e Martins [1959], Costa, *Lisboa Cidade Triste e Alegre*, Lisboa, Pierre Von Kleist Editions, 2015.
- Pastor, Artur, “A Nazaré de Artur Pastor”, na Biblioteca Municipal da Nazaré, Nazaré, 2008.
- Pastor, Artur (1958), *Nazaré*, Lisboa, Livraria Portugal.
- Pavão, Luís (2018), *Pastor, Guardador de sonhos*, S/d, http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/fotos/editor2/Artur%20Pastor/artigo_luispavao.pdf, consultado em 20/10/2018.
- Pinto, Afonso Manuel Cortez (2015), *Portugal (1928-1968): um filme de Leitão de Barros*, Tese de Doutoramento em História da Arte Contemporânea, FCSH-UNL.
- Queiroz, Luís Miguel (2010), “Carlos Afonso Dias (1930-2010), Um poeta da fotografia portuguesa”, *Público*, Ípsilon, 18.02.2010. disponível em <https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/carlos-afonso-dias-19302010-um-poeta-da-fotografia-portuguesa-1423380>, consultado em 06.09.2018
- Raphael, Frederic, “Dr. Strangelove c’est moi”, *The Guardian*, 26.11.2005. <http://www.theguardian.com/artanddesign/2005/nov/26/photography>, consultado em 16/04/2018.
- Rodrigues, Sofia, Leal (2018). “O Poder Subversivo do Projecto Gráfico da Revista Almanaque” (no prelo).
- Saraiva, Ana (S/d) “A vida do franco-atirador Artur Pastor, seis décadas de fotografia. Contributo para uma biografia”, disponível em http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/fotos/editor2/Artur%20Pastor/artigo_anasaraiva.pdf, consultado em 20/10/2018.
- Sena, António (1998), *História da Imagem Fotográfica em Portugal-1839-1997*, Porto, Porto Editora.
- Século Ilustrado* (O), 6/07/1963 e 23/10/1965
- Slavin, Neal (1971), *Portugal*, Nova Iorque, Lustrum Press.
- Tavares, Emília (2009), *Batalha de Sombras: Coleção de Fotografia dos anos 50 do Museu Nacional de Arte Contemporânea-Museu do Chiado*, Vila Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo.
- Trindade, Maria José (2008), “A Dimensão Cultural do Pescador – A Influência do Mar na Organização Social e na Mundivisão da Comunidade Piscatória da Nazaré”. *VI Congresso Português de Sociologia. Mundos Sociais: Saberes e Práticas*, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 25 a 28 de Junho de 2008, pp. 2-12. <http://historico.aps.pt/vicongresso/pdfs/294.pdf>
- Wentzel, Volkmar (1965) *National Geographic Magazine*, vol. 128, n.º 4, disponível em http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/NationalGeographic/V128N04/V128N04_item1/P2.html, consultado em 05.11.2018
- Viegas, Inês Morais e Gomes, Marta (2014) (coord.), *Artur Pastor*, Lisboa, CML.

Nos longos caminhos do mar...

Cláudia Faria

CEHA – Centro de Estudos de História do Atlântico, CETAPS – Centro de Estudos Ingleses de Tradução e Anglo-Portugueses (FCSH – Universidade Nova de Lisboa) e IABA EUROPE

Graça Alves

CEHA – Centro de Estudos de História do Atlântico

*Mar silêncio; – mar estrada
mar fronteira, rude mar
e uma partida adiada
na viagem de ficar...
e ao largo do mar de mim
uma pressa de chegar.
(Andrade, 1986: 21)*

Quem vive numa ilha pousa, necessariamente, os olhos no mar. Quem vive na Madeira, um rochedo pequeno estacionado no mar Atlântico, percebe muito bem o apelo da imensidão azul que lhe entra, todos os dias, pela janela.

Quem vive numa ilha como a Madeira entende a importância do mar e da viagem, desta coisa de ir à procura do mundo, para o ganhar, naquilo que ele representa, verdadeiramente, ou, simplesmente, para ganhar a vida. *Tout court*. Emigrar, portanto. Quer na literatura produzida na ilha, quer nos testemunhos dos entrevistados do Projeto *Memória das Gentes que fazem a História*, mais propriamente a “Nona Ilha”, mar e viagem são elementos constantes.

Num e noutro corpus, a importância da antecipação, os preparativos, a ansiedade do ter de meter a vida toda numa mala de porão e ir mudando, desta forma, aquilo que tinha sido a vida. Prevista e previsível. A terra, aqui entendida como lugar da casa e da segurança, abre espaço para um outro mundo, líquido, que, por um lado, é água – não se podia sair da ilha até aos anos 60 do século XX, de outro modo – mas, por outro, é incerteza, indefinição. Que forma tem o mar, afinal de contas?

Nas recolhas de documentos familiares que temos realizado, no âmbito deste projeto, a viagem aparece, sob a forma de postais, na medida em que, quando possível, os sujeitos adquirem e enviam o postal do barco onde viajaram, nas palavras que (não) se dizem nas cartas, nas coisas que se escrevem, posteriormente, sobretudo por quem tem a percepção de que as viagens são companheiras do pensamento, deste estar-só-com-o-mar, deste estar-só-consigo.

Não nos parece, porém, ser este o caso de quem partiu até à década de sessenta, à procura de melhores condições de vida, muitas vezes, para fugir à fome, ou à guerra, ou a uma qualquer impossibilidade de continuar plantado na terra. O espírito vai ocupado com a dor, com a antecipação da saudade, com quem fica.

O olhar do emigrante raramente é o olhar do poeta: “Contra o azul / sob o azul – era assim que, deixando tudo, / deixava a vida, / soluçante era assim que partia, / pássaro ferido, cego, de mudo canto e dócil”. (Baptista, 2000:175)

Este é o mar dos poetas. Os das ilhas e os outros. O mar dos poetas é limite e liberdade. O dos viajantes também o é, às vezes, porque aventura, porque descoberta, porque mundo. O dos emigrantes, não.

Na verdade, o *Memória das Gentes que fazem a História*, baseando-se nos processos metodológicos da *history from below* e munido das ferramentas da história oral, tem lidado com narrativas de vida de pessoas comuns, dando assim voz aos que, de algum modo, têm sido silenciados, ou porque o seu papel como meros observadores continua a ser sistematicamente secundarizado ou porque se insiste na premissa de que “dos fracos não reza a história”. É isto que se pretende contrariar. No caso particular dos relatos que temos recolhido dos madeirenses que saíram da ilha da Madeira em busca de melhores condições de vida, é notória alguma relutância

em “contar a sua vida”, sobretudo nos casos de menor sucesso, na medida em que prevalece a ideia de que apenas o sucesso é meritório de “fazer história”. Apesar de Molly Andrews (2007) insistir de que o importante é contar a história, sem preocupações com a coerência ou, mesmo, com o significado, ou seja, seguindo aquilo a que Monika Fludernik (2002) chamou “natural narratology” [narrativas baseadas nas histórias de vida quotidianas], a verdade é que esta mudança de paradigma nos estudos narrativos, iniciada em 1980, está ainda longe de ter sido concretizada. E qual será a razão desta dificuldade?

Não temos dúvidas de que um dos grandes entraves assenta no argumento Clássico-Aristotélico, segundo o qual a narrativa assenta no conceito de coerência, seja ela, linguística, temporal, sequencial, etc. Deste modo, e considerando a coerência como a maior virtude, tem-se assistido à defesa das “boas histórias”, enquanto “coherent and complete”, havendo mesmo quem defenda (temendo o individualismo moderno e a moral fragmentária) que “personal identity is just that identity presupposed by the unity of the character which the unity of a narrative requires” (Macintyre, 1984:218).

Um outro entrave prende-se com o uso de critérios postulados pelos Estudos Literários para caracterizar as narrativas de vida, o que, se por um lado, complica a sua categorização, por outro lado, demonstra a dificuldade em “teorizar” a história oral. Consequentemente e tal como sugerem Matti Hyvarinen *et al.* (2010) é necessário unir esforços e ir para além do postulado da coerência narrativa, de modo a perceber-se e apreender a maleabilidade da narrativa. No âmbito de alguns estudos mais recentes sobre a psicologia da narrativa, que a entende como um instrumento para um entendimento mais alargado da identidade e do eu, os avanços têm sido visíveis. É neste sentido que Dan McAdams (1993), assumindo que todos nós somos contadores de histórias, insiste na vital importância do “contar das histórias de vida”. Aliás, já Suzanne Bunker (1996) havia chamado à atenção para a importância do “escrever do quotidiano” [inscribing the daily] enquanto janela para uma melhor e mais eficaz observação/entendimento do mundo contemporâneo.

No que concerne o *Memória das Gentes que fazem a História* e, tendo como linha de fundo as orientações de Foucault (2014) e Arendt (2000) segundo os quais “stories should not be conceived as only discursive effects, but also as recorded processes

wherein the self as the author/teller of his story transgresses power boundaries and limitations and follows “lines of flight”; sabemos que o sujeito é a peça fundamental. Assumindo esta premissa, trazemos, para a linha da frente, as pessoas, as suas alegrias, as suas conquistas, os seus sonhos mas também os seus medos, os seus fracassos, as suas lágrimas. Trazemos trajetórias de vida, com avanços, recuos e desvios. E, neste caso em particular, trazemos os caminhos que foram dar a outros destinos – o foco será a Diáspora madeirense – o emigrante.

Trata-se apenas do caminho necessário para ir ao mundo e voltar. A partida é um momento de dor maior, sobretudo quando se é criança e se foge à guerra e se guarda, na memória de para-sempre, o rosto da mãe, o olhar baço do pai, o lenço branco da professora, a imagem da Igreja do Monte, aqui símbolo da ilha da Madeira, a ficar cada vez mais pequena, até desaparecer.

A viagem começa muito antes de começar. Embarcar num dos vapores que acostam na ilha requer muita preparação, muitos papéis, muitas vindas à cidade, muitas horas de espera no governo civil, muita ansiedade. Depois, é preciso preparar o enxoval, fazer “uma roupinha nova” na costureira, tirar o retrato no fotógrafo. Dalila Teres Veras¹, uma madeirense-brasileira explica-o em pequenos poemas que nos servirão de guia para esta viagem, na medida em que assumiremos alguns poemas do seu livro *Solidões da Memória* como a recriação [poética] do que nos foi contado, de viva voz: “primeiro/ a carta de chamada/ (obrigatória para entrada/no brasil)/ depois, a venda da casa/dos móveis/ da própria história// antes da partida/ uma foto no estúdio/vicentes (memento)/ alento para romper/ a líquida fronteira/entre a ilha que se foi/ e o continente anunciado” (Veras, 2015: 43). Efetivamente, entre as coisas guardadas, o retrato permanece como marca da viagem. É no estúdio que se estreia a roupa. É no estúdio que se fixa o princípio de outra vida, longe da ilha. O retrato transforma-se, então, em *memento*, e é trazido, no momento da entrevista, como prova: A minha mãe, eu

¹ Dalila (Isabel Agrela) Teles Veras, natural do Funchal, Ilha da Madeira, Portugal, (1946), emigrou com a família para o Brasil (São Paulo, Capital), em 1957. Em 1972, após seu casamento com o advogado e escritor Valdecirio Teles Veras, radicou-se em Santo André, cidade na qual reside até hoje. Publicou mais de uma dezena de livros; participou de inúmeras antologias no país e no exterior. Possui trabalhos (artigos, ensaios e textos literários) publicados em jornais e revistas de todo o país e do exterior.

e os meus irmãos. Eu era o do meio. Esse rapazinho de fato e gravata sou eu. Foi para a viagem. (CEHA/entrevista/ Marcos Teixeira).

Dalila também nos manda uma fotografia. Traz a seguinte legenda:

Anexo, uma foto de minha família, tirada no Foto Sol, pouco antes da emigração para o Brasil, em 1957. Meu pai, [nome], minha mãe, [nome], eu, a mais velha, meu irmão [nome], minha irmã, a mais nova, [nome]².

Trata-se um retrato de estúdio, um retrato a preto e branco, com retoques coloridos – a mãe tem um vestido azul-mar que se reflete, de um modo muito subtil, no cenário.

Na memória de outros, ficam pormenores, os sapatos castanhos de Ângela que vai conhecer o pai com 10 anos, porque a mãe ficara grávida, quando o marido partira para a Namíbia, para pescar lagosta, ou o chapéu branco de Anaclet que tinha uma pena como nos chapéus dos ingleses, as malas grandes, adquiridas na Rua do Sabão, onde se levava a vida: roupas, toalhas, lençóis, colchas, naperons, loiças. Às vezes, a descrição da bagagem resume-se ao “quase nada”, a “uma roupinha”. Esta situação é sobretudo a dos rapazes que vão para o Brasil, ou para a África do Sul, na tentativa de não morrer, às mãos da guerra do Ultramar, na segunda metade do século XX. Em alguns casos, porque não têm muita coisa para levar, noutros porque, em algum lugar do mundo, poderão ter de percorrer os caminhos da clandestinidade e a bagagem atrapalha as travessias. Quando partem famílias inteiras, leva-se a casa na bagagem. Há baús de “madeira coberta por folhas de flandres/tachas reluzentes e batique florido”, onde se leva o que se tem. Voltaremos a encontrar estes baús nas fotografias das casas, a “(...) servir de móvel/no destino novo (...)” (Veras, 2015:45).

Na memória, há gente a acenar. Há os vapores, os cheiros, o coração a marcar o tempo que falta ou que resta para a despedida.

² C:\Arquivo\nona ilha\ENTREVISTAS_historias de vida\Brasil\fotos\Dalila Veras.

Situemo-nos, então, no cais. Na primeira pessoa, os entrevistados contam os “longos caminhos do mar”. E o mar é o Atlântico que, para eles, não tem nome. É o mar. E pronto.

E a ilha: “há sempre uma ilha para quem se despede, um lenço que as mães bordaram, quase imóveis nas cadeiras de vime” (Baptista, 2000:168).

Os entrevistados do Projeto Memória têm bem presente o momento do adeus. E a dor de antes, da antecipação da despedida.

E sei como foi a despedida. Quando vim, fiz tudo para não chorar – e não chorei em casa – mas também não pude falar. Quando cheguei ao caminho, mesmo já não podia mais e tive de rebentar. O meu irmão ia à minha frente com a mala, quando sentiu a falta dos meus passos, olhou – estava eu ainda na entrada a limpar os olhos, fazendo o possível para que ele não notasse que sempre me tinham rebentado as lágrimas (CEHA – Arquivo Memórias: carta de António de 15-06-1971).

Chorar não era de homem. Muitos homens, porém, confessam as lágrimas da despedida e, quando questionados sobre a memória desse momento, choram, ou engolem o choro da lembrança, calam-se e, regra geral, pedem desculpa pelo silêncio.

Dos testemunhos que recolhemos, ficam os de Marcos Teixeira que hoje chora as mesmas lágrimas dos seus 12 anos, quando viu a irmã, no cais, a dizer-lhe um adeus que tinha o tamanho do mar, da ilha até Santos e da vontade de voltar para trás; os de Manuel da Costa, menino também, a dizer adeus ao pai e à professora, porque a mãe tinha ficado na Ponta do Pargo, a rezar. Tinha-lhe metido no bolso uma estampinha da Senhora da Boa Viagem, com uma oração que ele sabe de cor, à força de a ter rezado; fica a sua vontade de querer voltar para trás.

A descrição da viagem não é clara, para a maioria. E, estranhamente, não se fala de mar. Fala-se do barco, do (des)conforto da 3.ª classe, da comida, do enjoo, das novidades, da excitação da primeira viagem, sobretudo quando se é um rapaz e, de repente, se toma contacto com cinema, com gelados, com outra língua.

Ermelinda Ramos também embarcou. De notar que, mesmo hoje, em que as saídas da ilha se fazem por avião, o verbo “embarcar” permanece. Tinha 17 anos, já estava casada há dois, tinha vivido um mês com o marido e ele veio buscá-la para a Venezuela, onde já estava instalado. Foram no Santa Maria. Conta que havia muito convívio a bordo, sobretudo entre os madeirenses – que conversavam, que cantavam, que partilhavam angústias e expetativas, que tentavam enganar o mar que significa apenas caminho inevitável. Foram na terceira classe que era o lugar dos emigrantes. Lembra-se do deslumbramento: as salas de baile, as piscinas, as pessoas. Ermelinda lembra-se de gente que ia tomar o pequeno-almoço de robe, como se estivessem em casa.

Sabiam que nos outros andares havia festas. Ali, não, eram eles que se entretinham, falando, cantando, bordando. Ficou com o marido num camarote, com dois beliches muito estreitos, enquanto quem ia sozinho, era arrumado com outros, em camarotes com vários beliches.

José Rodrigues Miguéis, homem de [outras] ilhas, no *Jornal de Bordo* da sua viagem para os Estados Unidos refere o ambiente destes lugares:

(...) É preciso ter viajado num destes transatlânticos para se fazer uma ideia das fronteiras que separam os homens e as classes, mesmo dentro duma casca de noz. E somos poucos, aqui, não mais de cinquenta: que faria se fôssemos os duzentos ou quatrocentos da lotação, só Deus sabe, amontoados na imunda gafaria que é a terceira dos emigrantes. (...) (Miguéis, 1983:11)

O Atlântico torna-se, então, nestas viagens, um mero caminho, uma necessidade. Poucos falaram do mar, do seu significado ou da forma como ele os acompanhou na travessia. O mar é o tempo da travessia, o enjoo, as doenças, nomeadamente a sarna. Dos barcos, as recordações passam pela comida, pela novidade, pelas coisas que a Madeira ainda não conhecia. O Atlântico, enquanto mar, não é assim, apresentado como motivo poético, nem descrito nas suas cores ou nas evocações que provoca. O mar é a única via de saída da terra. Nada mais.

Ângela sentia-se «Alice no país das Maravilhas». O vapor do Cabo da *Union Castle* onde embarcou com a mãe deslumbrava-a: as mulheres bonitas, as alcatifas, a sala de jantar, as pessoas, a língua; Manuel espreitava por debaixo das cortinas os

filmes do cinema, comeu um gelado, pela primeira vez na sua vida, tinha a atenção daqueles que, mesmo sem o conhecerem, tomavam conta daquele menino de 12 anos que partia, sozinho, para a África do Sul. Ainda abre os olhos de espanto, quando recorda os homens bem vestidos e as mulheres bonitas – diferentes das da Ponta do Pargo – e dos empregados de mesa, apurados que lhe perguntavam, numa língua até então desconhecida, o que queria comer. Atento, ao que se passava à sua volta, ouviu uma palavra que o ajudou, ao menos nos primeiros dias de bordo: “fish”. Diz, hoje, a rir, que comeu peixe quase toda a viagem. Marcos Teixeira tem outra história para contar. Era uma criança também, mas, ao contrário de Manuel, não conseguiu apreciar a aventura da viagem. Lembra-se do mar encafelado que fazia abanar o Salta, o navio que o havia de conduzir ao Brasil e de um cesto que passava debaixo da mesa. Cada passageiro metia lá dentro o que podia – um pão, uma peça de fruta – para ajudar quatro companheiros que atravessavam o Atlântico, clandestinos.

Miúdo nascido no calhau, Duílio Lomelino, o Anão, era um ás da mergulhança. O mar sempre foi, para ele – e para outros rapazes da sua idade, no Funchal – o lugar do ganha-pão. Porque o Atlântico também é isso e, numa ilha como a Madeira, muito mais. Do mar se tira, muitas vezes, o sustento, em forma de peixe, de bombote, de mergulhança. Assim que chegava um navio, com sol ou com chuva, com mar manso ou com mar bravo, ele e os outros pegavam na canoa, e remando com destreza, encostavam-se o mais que podiam ao casco. O petiz, vestindo apenas um “calção de ganga reles” subia então pelo cabo e começava o show. À medida que aumentava a altura do salto, o anão, pedia “one peny, one peny, please” e ao som dos aplausos dos ingleses embebecidos, saltava com entusiasmo para apanhar o que lhe atiram dos vapores, cujos nomes ainda se lembra, apesar dos quase noventa anos. Um dia, cansado de ficar apenas com as moedas pequenas (o código exigia que as maiores fossem entregues aos mais velhos) que mal chegavam para comer, o Anão começa a pensar por que não ir, ele também, de viagem num barco daqueles e tentar a sua sorte lá fora [porque não sou desta ilha, cresceram-me as asas que me afastam e desesperam, José Viale Moutinho]. E num dia igual a tantos outros, Duílio sobe para a amurada do navio e, assim que terminou o espetáculo da mergulhança, meteu-se numa das casas de banho e só saiu quando o navio galgava o mar alto. As roupas tinham sido deixadas por um bomboteiro, num acordo prévio. Como sabia umas coisas de inglês, francês e até alemão, misturou-se com os passageiros. O Anão, sim, apreciou a viagem,

apesar de dormir nas balsas salva-vidas. Estava em casa, portanto. Porque o mar era a sua casa.

A comida do barco faz parte das memórias de muitos entrevistados: que era boa, que era diferente, que nunca tinham comido *pasta* e o facto de muitos navios que saíam da Madeira serem italianos, iniciavam-nos em alimentos desconhecidos. José Mariano explicou que chegou a Santos mais morto do que vivo: tinham sido dez dias mar, no *Ana C*, a comer macarrão com tomate, ele que estava habituado ao que a terra dava – as batatas da terra, as *semilhas*, as maçarocas e o feijão, comidas simples do campo.

Mas há também os regressos. Mais felizes. Porque prometido – “Hei-de voltar minha terra/ minha gente a quem abraço” (Andrade, 1979:31).

Na descrição destas viagens de barco, também não há grandes alusões ao Oceano. Algumas referências ao seu estado: que estava bom, que estava grande, que foi um tormento, que a vontade de chegar era grande, na medida em que seria esse o momento de reencontrar pedaços do coração. Que o coração tinha ficado na ilha, na casa velha dos pais, no pedaço de terra que tinha sido guardado nos olhos, quando, da amurada do vapor, se passava apenas a ver água. Só céu e mar. Nada, portanto.

No *Projeto Memória das Gentes que fazem a História*, há, porém, outros olhares sobre o mar: o mar dos bomboteiros e dos mergulhadores que lhes dava o pão, o mar da cabotagem, o que ligava as várias partes de uma ilha com ilhas dentro, o mar que antecipava as férias no Porto Santo e fazia, portanto, a ligação entre as das ilhas.

O Funchal é uma cidade-porto. Em lugares assim, porque porta de entrada e saída da Ilha, o mundo chegava pelo mar e o pulsar da cidade concentrava-se, no “*fore-land*”, à beirinha da terra. À volta da praia, gente: homens-mar que carregam e descarregam, que vendem e que trocam, que animam e perturbam quem vem de longe, sobretudo a partir do século XIX. Quem passou pelas ilhas e registou o que viu e o que sentiu, escreveu, sobretudo, sobre as impressões das chegadas, sobre a realidade insular que se apresentava a quem vinha de fora, sobre as infraestruturas que (não) existiam, sobre os preços a pagar e sobre as pessoas.

Na memória coletiva do Funchal há imagens, gritos e pregões, há acrobacias e sonhos de meninos “amphibious in their habits” (Brassey, 1896). Ficaram registados na *traveleques*, nos romances, nas crónicas e nos versos. Mas ficaram registados na memória de quem ainda se lembra do tempo em que a vida se organizava à volta do calhau. Ainda vivem alguns destes homens-mar. Pelo menos, no Funchal. Ainda andam como se estivessem em equilíbrio nas canoas, gíngando “os passos ao sabor das nuvens”, como escreveu Carlos Fino (1985:15), um poeta que fez da ilha da Madeira o seu lugar.

Para definir esta profissão, o Bombote, “do inglês, Bumboat” (canoas), segundo nota explicativa do *Elucidário Madeirense*, recorremo-nos da entrada de um dicionário de *Dizeres da Madeira*, de 1950:

“Assim se chama na Madeira ao indivíduo que vai a bordo dos vapores que visitam o porto do Funchal, a fim de vender bordados, bilhetes postais e vários objectos produzidos ou fabricados na Ilha”.

Na Madeira, os Bomboteiros fazem parte de um grupo maior – os Marítimos – que incluem outros ofícios: mergulhadores, estivadores, barqueiros, pescadores, entre outras profissões, sempre ligadas ao mar e ao movimento dos barcos, na entrada da cidade. Não nos podemos esquecer de que nem sempre o porto do Funchal reuniu as condições necessárias para que as embarcações de maior porte acostassem, pelo que ficavam ao largo, sendo necessário transportar, para a terra, passageiros e mercadorias em canoas e lanchas, primeiro, a remos e, depois, a motor³. Os

³ “Le débarquement s’opère d’une façon très originale. Comme les paquebots s’arrêtent au large, on se rend à terre dans de petites embarcations montées par deux ou quatre hommes. En approchant de la plage, qui est toute formée de galets, les rameurs attendent la vague qui doit les y jeter, ce qui se fait invariablement avec une remarquable adresse. Sur la plage, le bateau est tiré à terre par une paire de bœufs au milieu des cris assourdissants de leurs conducteurs. Ce genre de débarquement sert seulement pour les jours calmes; quand la mer est mauvaise, cela s’effectue à petit quai réunissant la terre ferme à Ilheo. (...) Une fois à terre, tous les bagages sont transportés à la douane, située sur la plage près de l’endroit du débarquement où l’on procède aussitôt à la visite des malles et des sacs de voyage. Généralement les propriétaires des principaux hôtels ou leurs employés viennent à bord à la rencontre des voyageurs et on ne saurait assez recommander de s’adresser à eux pour ce qui concerne les formalités de douane”. ALBIZZI (1891), pp. 28-29.

bomboteiros chamavam “da fortuna” às lanchas que transportavam os passageiros para terra: eram maiores e davam mais dinheiro.

À volta do porto, sobretudo nesse tempo, na babugem do mar, a vida fervilhava: barqueiros disputavam os passageiros para os levar para terra; os bomboteiros, nas suas canoas coloridas, vendiam, aos gritos, as mercadorias que transportavam; rapazes mergulhavam moedas e objetos que lhes eram atirados dos vapores.

O mar é aqui a terra dos marítimos. Porque é de lá que vem o sustento. Porque é de lá que vem o pão. Este não é um mar de viagens. Será talvez um lugar de sonho, porque é por lá que chegam aqueles que hão de comprara os bordados ou que hão de atirar as moedas que os miúdos da mergulhança apanharão, como se fossem estrelas.

Na Madeira, o mar ligava os lugares e trazia pessoas e mercadorias. Este mar da cabotagem volta a ser caminho, estrada. Mais uma vez e, neste caso, o mar é dos poetas, não dos tripulantes destas embarcações. Aos marítimos, apenas interessa que haja condições de navegabilidade; aos passageiros, que o barco saia, porque, de contrário, a vida estagna.

O mar é, ainda, um lugar de perigos. Os pescadores, da classe dos marítimos, também, conhecem-no como lugar de medo, muitas vezes como o lugar do fim. Neste mar também se morre, sobretudo quando se vive sobre ele, de verão e de inverno, com calma ou tempestade, à procura do pão de cada dia.

Não nos podemos esquecer, nestes longos caminhos do mar, que a Madeira é um arquipélago constituído por várias ilhas desabitadas e pelo Porto Santo. Convém explicar que esta é uma ilha paradisíaca, diferente da Ilha grande, com 9 Km de praia de areia amarela e fina, conhecida, entre outras coisas, pelas suas qualidades terapêuticas e pela tranquilidade do local.

O pedaço de Atlântico que une as duas ilhas tem de ser visto sob duas formas diferentes, conforme o motivo da viagem. Do Porto Santo para o Funchal, temos o

registo da primeira viagem de um portossantense, filho de um tripulante de um carreireiro⁴, o Arriaga.

Era a primeira vez que eu ia sair do Porto Santo. Tinha oito anos. Que excitação! (...) Durante a viagem, meu pai avertava várias banheiras de plástico com cores diferentes – amarelas, verdes, azuis e vermelhas. A cor não tinha qualquer significado e as banheiras serviam apenas para as pessoas vomitarem. Cabia a um outro tripulante esvaziar os vômitos, no mar alto. Em seguida, elas eram lavadas com água do mar e eram novamente entregues aos que, mareados, sofriam horrores nesta longa travessia (...). Andava constantemente de um lado para outro, ora na câmara, ora perto do posto de comando que era, na altura, um leme comandado manualmente para bombordo e estibordo com um ferro em jeito de foice, designado por “cana de leme”. Quis experimentar levar o barco, quando meu pai comandava e ele fez-me a vontade. Colocou a mão dele em cima da minha para que eu pudesse decorar os movimentos certos a dar, conforme o mar ia alterando a rota⁵.

Neste testemunho, o Atlântico transforma-se em lugar de aventura, de descoberta, de um mundo diferente, desconhecido, mas, certamente, maior, que ficava no fim do mar, naquele que, na altura, se chamava o Cais Regional. Um registo importante desta descrição é o “*mal de mer*”, muito referenciado nesta travessia. Também, nesta passagem, o mar fica desprovido de poesia. É um mal necessário, comum. É preciso ultrapassar aquilo que o povo chama “a Travessa” e à qual alguns autores se reportam. É preciso passar a Travessa nos dois sentidos.

O mar, neste local, tem nome: é a Travessa. Os viajantes reconhecem-na, pelos balanços do barco, aquele “pôr do avesso o estômago, por causa das travessuras do mar da Travessa” (Branco, 1995:160):

⁴ Assim chamadas as embarcações que, até aos anos 70, faziam a carreira Vila Baleira (Porto Santo), Funchal (Madeira).

⁵ Trindade Melim, in Alves e Faria, *Nã me esquece*, CEHA, Funchal (no prelo).

As ondas na «Travessa» são novellos;
 Mas o barco as subjugá. Nasce a aurora.
 Distingo além uns fumos e n'uma hora
 O Ilheu da Cal, rochedos amarellós.
 (Rodrigues, 1916:71)

A ideia da viagem que subjaz a esta passagem entre duas ilhas – *Da Madeira p'ra terra dos P'restrellos* (Rodrigues, 1916:71), o Porto Santo, – está profundamente ligada a este lugar onde o mar do norte e o mar do sul se abraçam. Trata-se de um pedaço de mar dentro do mar. Entendemo-lo real, confluência de correntes, entre a Ponta de S. Lourenço e o azul e pensamo-la simbólica, representação de outra experiência, de necessidades de renovação e de regeneração.

Empreendemos, então, a viagem pelo mundo das palavras e dos entendimentos que evoca. A Travessa separa as duas ilhas, separa os textos de um e de outro lugar. Ou liga-as. Liga-os. Manso ou enraivecido, o “Mar da travessa – ora bonançoso, ora corrente de ventos e de enjoos” (Rodrigues, 2000: 35) é, ele próprio, metáfora da passagem. Uma espécie de rito iniciático que dá acesso às duas margens do mar. Passá-lo é experimentar a prova da passagem e o caminho da prova é, por definição, um caminho difícil, cheio de perigos.

À medida que o Pirata Azul⁶ se entranhava na travessa, as vísceras da maior parte dos passageiros mais reboavam, apareciam suores frios correndo pelas faces e costas, os semblantes esverdeavam-se, o mundo começava a perder a atracção, os ânimos minguavam. (Branco, 1995:158)

Fixamo-nos, então, no percurso Funchal-Vila Baleira. De repente, em plena calma, o mar tem o *poder das nuvens revoltas*, e um medo antigo, um medo de caravelas e desconhecidos, toma conta dos viajantes. É como se ir ao Porto Santo significasse realizar um caminho interior, também ele feito de *abismos e fronteiras*, de *descobertas e labirintos*. Assim:

⁶ Nome de um dos barcos que fazia a travessia entre a Madeira e o Porto Santo.

tem o poder das nuvens revoltas o medo da travessa
 comovendo os marinheiros
 de outras eras em sobressalto
 quando o mar se abre em abismos e fronteiras
 revelando o paredume invicto de descobertas e labirintos
 onde brincam cegos peixe-espada – pretos.
 (Gonçalves *in* Moutinho, 2003: 68)

De acordo com Chevalier e Gheerbrant (1992), o mar é o lugar de transformações e movimento e as ilhas onde se aporta depois da dificuldade da travessia simbolizam um centro espiritual primordial. Sobretudo se a ilha é pequena, ou deserta. Como o Porto Santo. “E a ilha”, segundo António Carlos Diegues, “nem sempre é um lugar no mapa mas, muitas vezes, um lugar na mente.”

Talvez por isso a dificuldade da Travessa, no sentido Mundo-Porto Santo. Passar a Travessa nos textos que lemos é muito mais do que navegar o lugar onde as águas se encontram. É a prova necessária para atingir esta ilha primeira do mapa português. É que o “Porto Santo é um não-lugar presente em todos os homens” (Hespanhol, 2007:134). É um estado de espírito.

A ideia da viagem está profundamente ligada às experiências humanas de fuga, de partidas e de regressos, de procurar o desconhecido e o crescimento espiritual, de buscar a renovação e a regeneração, de encontrar outra ordem, o repouso, a paz. E o sofrimento faz parte deste processo.

Parafraseando Tacussel (1992: 192), para chegar à ilha, o visitante deve correr o risco de uma travessia, quase sempre marítima, para enfim, encontrar solo firme. E esta travessia é geográfica, mas é também existencial.

Não encontramos registos da viagem ao contrário – Porto Santo-Mundo, nos textos de autor. O mar é de feição, é verdade. Entendemos, porém, que o significado pode ser outro. Ao sair do Porto Santo, o turista regressa a casa e ao bulício exterior. O porto-santense, não: quando abandona a ilha, ou quer mesmo mundo e sai de si, ou procura remédio para a *secura* e para a *miséria*. E leva a alma como a barca – “pesada, pesarosa, cheia de ilha por todos os lados”. (Campinho, 2004:60)

A Travessa é, deste modo, interpretada num sentido quase literal, como lugar de passagem para dentro de si. Do mar, deste mar – feito de água e infinito, se olha a ilha, porto de abrigo ou de silêncios: “o Porto Santo aguarda-nos, coberto de noite. Negrume, farol e poucas luzes. Uma paz. Temos voado. Já não somos nós, somos tudo!” (Hespanhol, 2007: 23). Para isso, foi necessário empreender a viagem. E sofrer. E deitar fora a vida velha – expelida no enjoo das correntes.

Contrariamente ao que se passa nos textos literários, em que o mar e a viagem ganham um caráter subjetivo, provocando, em muitos casos, o próprio pensamento, na viagem (re)contada, sobram apenas os episódios que a memória guardou, as peripécias, as estranhezas. Do mar, não se fala. Escreve-se, sim, porque o mar é coisa de poetas e de pensadores. Na poética insular, o mar limita, cerca e adorna a ilha. Por esse motivo, talvez, seja associado à saudade. É o mar que separa quem se ama, mas, é também o mar o caminho para o reencontro, representando, deste modo, a recordação do passado, mas também, a esperança no futuro.

O mar é o lugar do sustento ou da viagem. Sem considerações. Sem ser pretexto de busca de sentidos. Este é um mar sem nome. Nenhum pescador sai para o Atlântico; nenhum emigrante atravessa o Atlântico, ninguém o nomeia. O mar é o mar e pronto.

Já a terra não. A Madeira recebe em muitos casos o apelido do lugar onde se situa: a ilha é conhecida, popularmente, como a pérola do Atlântico, o jardim do Atlântico, a Flor do Oceano, o atlântico torrão.

O binário *hostland-homeland* assume um papel preponderante nos estudos da Diáspora. Não nos deteremos nas categorias propostas por Robin Cohen (2008) para a definição/caracterização da diáspora enquanto fenómeno social. Aliás, estamos muito mais de acordo com Kim D. Butler quando defende que “clearly diasporas are too complex a form of community to conform easily to simple categorization” (Butler, 2001:190). Na verdade, estamos seguros de que o estudo/compreensão do fenómeno migratório não pode ser reduzido à análise de gráficos, estáticas, passaportes e fichas consulares, apenas para nomear alguns. Significa isto, por inerência, que a investigação terá de ser mais abrangente e não temer a inclusão e/ou apropriação de outras ferramentas e áreas do saber.

Significa ainda que, e tendo em vista este novo paradigma multidisciplinar, será determinante ouvir e registar o que dizem os agentes da mobilidade – os que saíram, mas também os que ficaram, porque ambos são parte proporcionalmente importante do fenómeno em questão. Maria Tamboukou insiste nesta mais-valia, apontando que a narrativa “can grasp the living moments of the subject’s subtle interrelatedness with their world” (Tomboukou, 2008:2), evidenciando, assim, o seu papel enquanto “forces shaping the social as well as our historical understanding of it” (idem).

Conscientes dos riscos inerentes a este “undoing of history”, estamos, todavia, convencidos, de que já não é o tempo de seguir pelo antigo trilho. Farge (1989) sugere que o arquivo deve ser entendido “as an eruption”. A investigação social e humana também. Da nossa parte estamos prontos. Este é o tempo de nos deixarmos ir... pelos longos caminhos...

Bibliografia

- Andrade, Irene Lucília (1986), *Ilha que é Gente*, Funchal, DRAC.
- Andrews, Molly (2007), *Shaping History, Narratives of Political Change*, UK, Cambridge, Cambridge University Press.
- Arendt, Hannah (2000), *Entre o passado e o futuro*, Brazil, Perspectiva Editora.
- Bachelard, Gaston (1985), *L’Eau et les Rêves*, Paris, Librairie José Corti [1941].
- Baptista, José Agostinho (2000), *Biografia*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Branco, Francisco de Freitas (1995), *Porto Santo, Registos Insulares*, ed. autor.
- Brassey, Anna (1881), *A Voyage in the Sunbeam, our home on the ocean for eleven months*, New York, John Wurtele Lovell.
- Bunker, Suzanne (1996), *Inscribing the daily: Critical Essays on Women’s Diaries*, University of Massachusetts Press.
- Butter, Kim (2001), “Defining Diaspora, Refining a Discourse”, in *Diaspora: A Journal of Transnational Studies*, n.º 10-2.

- Campinho, José (2004), *Crónicas do Porto Santo*, Porto.
- Círiot, Juan-Eduardo (1982), *Dicionário de Símbolos*, Barcelona, Labor.
- Cohen, Robin (2008), *Global Diasporas: An Introduction*, London, Routledge.
- Farge, Arlette (1989), *Le Gout de L'Archive*, Paris, Seuil.
- Fino, Carlos (1985), *XXIII poemas de ilha mar*, Funchal, DRAC.
- Fludernik, Monika (2002), *Towards a Natural Narratology*, London, Routledge.
- França, João (1979), *Mar e céu por companheiros*, Lisboa, ed. O Século.
- Foucault, Michel (2014), *As palavras e as coisas*, Lisboa, Edições 70.
- Hespanhol, João (2007), *Porto Santo. Antonião*, Letras de Caixotim.
- Matti, Hyvarinen / Hydén, Lars-Christer / Saarenheimo, Marja / Tamboukou, Maria (2010), *Beyond Narrative Coherence, an Introduction*, Amsterdam and Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.
- McAdams, Dan P. (1993), *The Stories we live by: Personal Myths and the Making of the Self*, The Guilford Press.
- Macintyre, Alasdair (1986), *A short history of Ethics*, Indiana, University of Notre Dame Press.
- Miguéis, José Rodrigues (1983), *Gente da Terceira Classe*, 3.ª ed, Editorial Estampa.
- Moutinho, José Viale (sel.) (2003), *Saudades da Ilha, Evocações Poéticas da Ilha da Madeira*, Porto, Asa.
- Nascimento, Cabral (1976), *Cancioneiro*, Porto, Inova.
- Rodrigues, António Feliciano (Castilho) (1916), *Sonetos*, Lisboa, Of. Ilustração Portuguesa.
- Rodrigues, António José (2000), *O Mar da Travessa. Odisseias da Ilha do Porto Santo*, Funchal, Calcamar.
- Rodrigues, António José (2001), *Estórias do Porto Santo*, Calcamar.
- Silva, Fernando Augusto da / Menezes, Carlos Azevedo (1998), *Elucidário madeirense*, 3 vols., Funchal, DRAC.
- Sousa, Luís (1950), *Dizeres da Ilha da Madeira*, Funchal, Casa Figueira.
- Tacussel (1992), "Habiter ses exil(e)s", *Cahier de l'Imaginaire*, n.º 8.

Tavares, Edmundo (1948), *Terra Atlântida (Impressões da Madeira)*, Bertrand.

Tamboukou, Maria (2008), "Re-Imagining the narratable subject", *Qualitative Research*, 8 (3), pp. 283-292.

Veras, Dalila Teles (2015), *Solidões da Memória*, São Paulo, Dobra Editorial/Alpharrabio Edições.

Vieira, Alberto (2010), *Anuário do Centro de Estudos de História do Atlântico*.

D'aquém e d'além maresias: as companhias de navegação no mar colonial português de novecentos

Maria João Castro

CHAM – Centro de Humanidades (FCSH – Universidade Nova de Lisboa)

*Sem navios não há Colónias
Oliveira Martins¹*

A arte de marear

No princípio estava o Mar e nele caminhou a Tragédia lado a lado com a Epopeia, enobrecendo o esforço das conquistas ultramarinas dos portugueses. Veículo através do qual foi possível a demanda da ida e volta ultramarinas, o mar foi o espaço lendário, berço e sepulcro de (in)glórias, elemento determinante na expansão, manutenção e torna-viagem do império colonial português.

¹ Companhia Colonial de Navegação, *Vinte e cinco anos ao serviço da nação*, Lisboa, Fundação, vida e tarefa da Companhia Colonial de Navegação, Lisboa, Sociedade Industrial de Tipografia, 1947, p. 18.

Portugal tem assim uma relação imemorial com o mar, sedimentada numa história que transporta para o passado e que se projeta no futuro. Esta característica deve-se, acima de tudo, à situação geográfica do território mesmo antes de ser um país: por ele vieram os fenícios, árabes e berberes, mas foi a condição de finisterra que marcou o destino da alma lusitana.



A ligação ao mar (e através dele ao resto do mundo) constituiu uma rampa de lançamento para o desenvolvimento civilizacional, mostrando o papel determinante da geografia marítima.

Em 1415, com a conquista de Ceuta, inicia-se um império ultramarino que manteve uma geografia variável até 1975. O mar foi o meio através do qual se tornou possível tal demanda. Graças a ele chegaram as especiarias e preciosidades da Ásia, o ouro do Brasil e os escravos de África, num torna-viagem que, porventura, se encerra com a partida da família real para terras de Vera Cruz. A Primeira República, provavelmente devido à instabilidade vigente, não prima pela exaltação marítima do país, ao contrário do que aconteceria durante o regime do Estado Novo. O fim

do império significou o fim do interesse no mar e um regresso à Europa. Em bom rigor, o ponto-chave desta viragem na conceção imperialista (perfilhada pelo Estado Novo), para se abraçar uma conceção do mar, ligada ao desenvolvimento sustentável e à preservação da natureza marinha, à ciência e à tecnologia, foi a Expo'98.

Numa vertente formal, a navegação lusitana começou por ser à vista da costa e com muitas escalas. À medida que as embarcações evoluíam e o conhecimento dos ventos, correntes e instrumentos náuticos se aperfeiçoaram, passaram a ser utilizadas rotas que atravessavam oceanos e mares. O *mare nostrum* português evoluiu da barca e do barinel para a caravela, depois para a nau, em seguida para a carraca e o galeão, até chegar à fragata e à corveta, aos navios a vapor e, por fim, aos paquetes – primeiro de propulsão mista (vapor e vela) –, depois de turbinas a gasóleo.

Uma circunstância determinante na ascendência do mar português foi o facto de que, ao início, o programa imperial da coroa lusa “não pretendia conquistar territórios nem criar colónias, como as que Castela já estava a organizar nas Antilhas, mas tão-só dominar as principais rotas de navegação oceânicas” (Costa, 2014: 102). Na verdade, o domínio dos mares continuou como paradigma predominante, ainda que (a partir do segundo terço do século XVI) a criação de colónias na Índia e no Brasil começasse a ter uma importância crescente. Em 1580, com a união das coroas ibéricas e a geoestratégia de Filipe II, incapaz de fazer frente aos ingleses e holandeses, dá-se o colapso do império marítimo. Com a restauração da independência, em 1640, as naus fundeiam em terras nipónicas, fazendo vingar o imperialismo marítimo luso, embora numa escala distinta da anterior.

Cumprida a vocação expansionista, feito e desfeito o Império ultramarino (a independência do Brasil constituiu o princípio da desagregação do Império e o início do fim da vocação atlântica ou marítima), regressou-se ao cais da partida, à Ítaca lusitana, num novo rumo do navio-nação. Perdida a província de terras de Vera Cruz, a circulação marítima imperial portuguesa virou-se para a costa africana e para o oriente, tendo sido de novo o mar o veículo para a manutenção das possessões ultramarinas afro-asiáticas, até 1975, fazendo com que Portugal fosse o último império europeu.

Companhias de navegação

Produto da Revolução Industrial, o paquete a vapor fez-se ao mar no primeiro quartel do século XIX e, em poucas décadas, os transportes marítimos alteraram-se radicalmente, encurtando-se distâncias ao ritmo do progresso.

“Em Portugal, o paquete protagonizou, de alguma forma, o último ciclo da expansão ultramarina, que se foi acelerando à medida da evolução dos próprios transportes” (Correia, 1992: s.p.). Assim, e numa genealogia contemporânea e até o avião se encontrar ao alcance da maior parte dos passageiros coloniais, os navios imperavam nos mares ultramarinos.

Refletindo de certa forma o atraso de Portugal, as companhias portuguesas de navegação a vapor, constituídas entre 1820 e 1871, tiveram uma vida efémera, uma vez que excetuando a carreira de Lisboa para o Porto, as embarcações cederam o transporte de passageiros ao caminho-de-ferro, além de não conseguirem estabelecer com êxito um trânsito regular, da metrópole aos territórios insulares e ultramarinos, sendo este último o que interessa aqui analisar. A *Empresa Insulana de Navegação* (EIN) foi formada em 1871, como parceria marítima em Ponta Delgada. O seu objetivo era o de explorar carreiras regulares entre as ilhas açorianas e o continente. Quando a EIN surgiu, as ligações de interesse nacional por mar, com o estrangeiro, eram asseguradas pela *Empresa Luzitana*, designação com que operava em Portugal a firma inglesa Bailey & Leetham; isto porque a falta de armadores portugueses havia obrigado o Estado a subsidiar os serviços da companhia estrangeira. A partir de 1871, a *Empresa Luzitana* especializa-se na linha da África Ocidental, facto que se manteria até 1883, ao mesmo tempo que surgem novos armadores portugueses.

Entretanto, em 1880, surgira a primeira companhia nacional marítima que, no mesmo ano, viu ser-lhe atribuída a exclusividade do transporte para a África Ocidental. Denominada *Empresa Nacional de Navegação a Vapor para a África Portuguesa* (ENN)², os dois primeiros paquetes, gémeos, foram o *Portugal*

² Foram seus fundadores as empresas *Bensaúde & C.ª*, António José Gomes Neto e Ernesto George que, a 30 de dezembro de 1880, assinaram contrato de exclusividade com o Governo português, para efetuar

EMPRESA INSULANA DE NAVEGAÇÃO e WHITE STAR LINE
Agente: GERMANO SERRÃO ARNAUD
 Linha de paquetes para as ilhas dos Açores e Madeira

Para S. Miguel, Terceira, Graciosa (Santa Cruz), S. Jorge (Calbeta), Lages do Pico, Fayal e Flores, em 5 de cada mez.

N. B.— Os vapores de 5 de Janeiro, 5 de Abril, 5 de Junho e 5 de Outubro farão mais a escala pela ilha do Corvo.



Para Madeira, S.^{ta} Maria, S. Miguel, Terceira, Graciosa (Praia), S. Jorge (Villa das Velhas), Caes do Pico e Fayal, em 20 de cada mez.

N. B.— Os vapores tocarão nos portos acima, tanto na ida como na volta. Os mais esclarecimentos prestam-se na Agencia.

W. GERARNAUD—Caes do Sodré, 84, 2.^o
 —+—+ Telephone 37 LISBOA +—+—

(1881-1897)³ e o *Angola* (1881-1909)⁴, entregues ambos em 1881. A aquisição progressiva de novos navios, sempre de maior tonelagem, refletia o sucesso da ENN, embora entretanto houvesse surgido uma concorrente: a *Mala Real*

a ligação de Lisboa com a África Ocidental por um período de 10 anos, obtendo a patente de paquete para os seus vapores e isenção de direitos alfandegários, também por dez anos, para navios, máquinas e sobressalentes. A escritura data de 20 de dezembro de 1880 e, por contrato, a ENN obrigava-se a efetuar 12 viagens anuais, na carreira Lisboa – Moçâmedes, com escalas no Funchal, São Vicente e São Tiago, em Cabo Verde, Príncipe, São Tomé, Rio Zaire, Ambriz, Luanda e Benguela.

³ Este primeiro paquete *Portugal* teve um final trágico, pois naufragou em fevereiro de 1897, no decorrer de uma viagem de África para Lisboa e em consequência de um encalhe ocorrido na costa da ilha do Sal, em Cabo Verde. A sua carga perdeu-se, mas a tripulação e os passageiros sobreviveram ao desastre.

⁴ Na verdade, houve quatro navios denominados *Angola*. Os dois primeiros para a ENN e os dois últimos para a CNN: o primeiro efetuou viagens de 1881 a 1909; o segundo foi comprado em 1911 e teve curta carreira até 1917, altura em que foi afundado por um submarino alemão, com um torpedo; o terceiro foi adquirido pela CNN em 1923, tendo em 1938 levado o Presidente da República, General Óscar Carmona, numa visita às colónias africanas. Em 1946, o seu nome foi alterado para *Nova Lisboa*, a fim de dar lugar ao novo e quarto *Angola*, comprado em 1948, tendo feito carreiras regulares até 1973.

Portuguesa (MRP), pois, apesar das asseguradas carreiras para a África Ocidental, não havia ligações regulares por vapores entre Lisboa, Moçambique e a Índia. Criada em 1888, a MRP não foi a única concorrente da ENN: logo no ano subsequente à sua criação foi criada, em Lisboa, a *Companhia de Vapores África Occidental Portuguesa*, que ficou conhecida por *Linha Benchimol & Sobrinho*, mas não conseguiu ultrapassar a ENN, tendo vida curta.

No início do século XX, mais precisamente em 1903, e após a falência da MRP (em 1893), a ENN passou a assegurar a carreira regular para Moçambique, e a frota continuou a ser aumentada com novas unidades, destinadas quer à cabotagem em Moçambique quer à carreira para a África Oriental.

Entre julho e setembro de 1907, o príncipe D. Luíz Filipe efetua uma viagem a S. Tomé, Moçambique, África do Sul e Angola, a bordo do paquete *África* da ENN, acontecimento de grande importância para a história da empresa.⁵

Em 1918, sucedeu à ENN a *Companhia Nacional de Navegação* (CNN)⁶, a qual durou até 1985, ano em que foi extinta. O primeiro navio a ser adquirido foi o *Pedro Gomes* (1922), seguindo-se o *Angola*, em 1923.

Se até 1922 a CNN manteve o exclusivo das carreiras marítimas portuguesas para África, a partir desse ano começou a ter a concorrência da *Companhia Colonial de Navegação* (CCN),⁷ fundada na cidade de Lobito em 1922. As ligações marítimas entre o Portugal metropolitano e o ultramarino mantiveram-se, deste modo, dentro de um monopólio, ou melhor, um “bipólio”, se nos é permitido o neologismo: só a CCN e a CNN podiam efetuar transportes para as colónias. O primeiro

⁵ Em 1915 o livro intitulado *No Commando do “África” – Memórias e Impressões* de Guilherme A. Vidal Júnior, comandante do paquete, descreve com grande detalhe a viagem real, além de a imprensa ter feito uma cobertura atenta da viagem de estudo real.

⁶ Por escritura de 4 de abril de 1918, a parceria marítima *Empresa Nacional de Navegação a Vapor para a África Portuguesa* foi transformada em sociedade anónima, com o capital de 9 mil contos (45 mil euros) e passou a ser designada por *Companhia Nacional de Navegação* (CNN) (1918-1985), com sede na Rua do Comércio, 85, em Lisboa.

⁷ *Companhia Colonial de Navegação* foi criada em Angola, na cidade de Lobito, a 3 de julho de 1922, pela *Sociedade Agrícola de Ganda*, *Companhia do Amboim de Angola* e a *Ed. Guedes Lda.*, para explorar o serviço de ligações marítimas entre a metrópole e as colónias africanas.

paquete da CCN foi o *João Belo*, adquirido em 1928, talvez o primeiro pacote a vapor digno desse nome; em 1929 a frota foi aumentada com a aquisição dos paquetes gémeos *Mouzinho* e *Colonial*. Em ambas as empresas se fez transportar a maior parte dos passageiros civis, de contingentes militares e de matérias-primas variadas, assegurando a circulação regular de bens e pessoas.



Antes de tal desfecho, convém, no entanto, referir que a Primeira Guerra Mundial havia demonstrado a influência incontornável da Marinha Mercante. Assim se percebe que, em 1929, a CNN tenha decidido alargar os seus serviços ao Brasil, rota que manteve até 1932, quando a carreira foi suspensa e os navios regressaram às costas de África.

Terminada a Segunda Guerra Mundial, o Governo português apostou na renovação e no alargamento da Marinha Mercante⁸ e da sua frota. A partir daí a CNN passa a realizar carreiras para S. Tomé e Angola, Moçambique, Índia, Macau e Timor e, ainda, para os Estados Unidos, a Argentina e o Golfo do México.

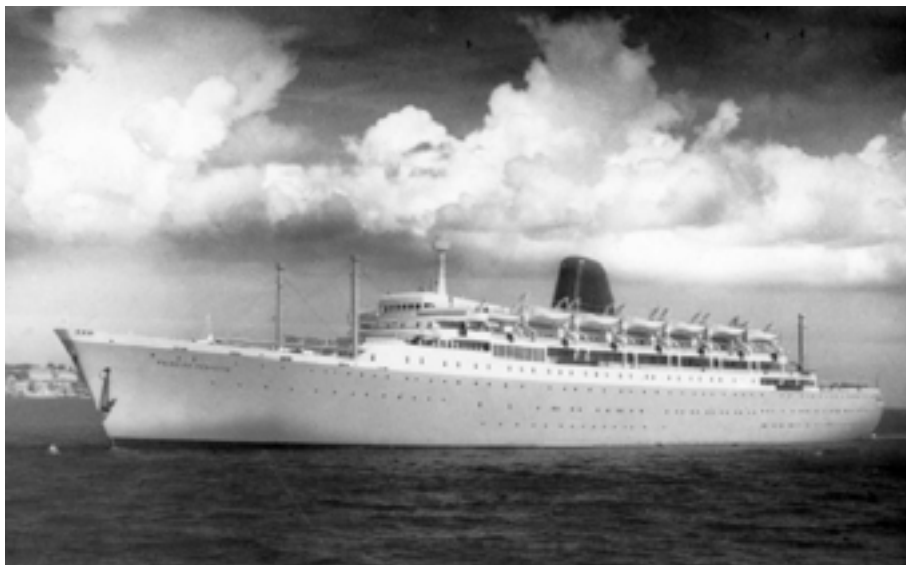
Nos anos cinquenta e sessenta as posições de Portugal, quanto às colónias, obrigaram a um esforço suplementar da defesa e manutenção da presença portuguesa no Ultramar, pelo que as companhias de navegação foram chamadas a colaborar: a CNN incrementou as ligações marítimas com a Índia Portuguesa e, em 1961, a CCN abandonou a carreira do Brasil (que vinha mantendo desde 1940), pois o navio que efetuava a travessia, o *Vera Cruz*, fora requisitado pelo Ministério do Exército, a fim de realizar o transporte de tropas para Angola e, futuramente, de material de guerra. Com a queda da Índia portuguesa nos finais de 1961, o transporte de militares para o

⁸ Despacho 100, de 10 agosto de 1945.

Oriente passou a limitar-se a Macau e Timor, sendo utilizados os navios homónimos que asseguravam quatro viagens anuais, na carreira do Extremo Oriente.

Nos anos 60 de Novecentos, algumas unidades serviram de cruzeiros ao mercado português, possibilitando viagens à Madeira, aos Açores, ao Mediterrâneo, Adriático, Norte da Europa, Brasil e Canadá, aos EUA, México, e às ilhas Caraíbas e Bermudas, mas a maior parte dos navios de passageiros foi vendida para sucata, dando-se o desaparecimento da última geração de paquetes portugueses na década de 1970.

O último navio mandado construir pela CNN foi o paquete *Príncipe Perfeito*⁹, entregue a 31 de maio de 1961.



Príncipe Perfeito

⁹ A sua primeira viagem deu-se em 27 de junho de 1961, a África, com escalas no Funchal, em São Tomé, Luanda, Lobito, Moçâmedes, Cidade do Cabo, Lourenço Marques e Beira.

Durante o governo de Marcello Caetano (1906-1980), encetou-se uma política para a Marinha Mercante, baseada na renovação da frota de cargueiros e na fusão das principais empresas de navegação portuguesas. Em consequência de tal desígnio, a frota da Sociedade Geral (S.G.)¹⁰ foi integrada na CNN em 1972, e a partir desta altura a CNN torna-se no maior armador português, com cerca de 40 navios na sua frota.

O processo de fusões das várias companhias iria culminar com a fusão entre a CCN e a *Empresa Insulana de Navegação*, dando origem à *Companhia Portuguesa de Transportes Marítimos* (CTM), a 4 de fevereiro de 1974, cuja atividade se iniciou com quatro paquetes: *Funchal*, *Infante Dom Henrique*, *Ponta Delgada* e *Uíge*. A 25 de abril de 1974, a juntar a estes, restavam outros cinco da CCN, *Ana Mafalda*, o *Niassa*, o *Príncipe Perfeito*, o *Santa Maria* e o *Timor*.

Em 1980 só existiam dois navios de passageiros a navegar sob bandeira portuguesa: o *Funchal* (1961) e o *Ponta Delgada* (1961-1997), ambos da CTM; contudo, a 3 de maio de 1985, o Governo decretou a liquidação da CNN e da CTM, sendo as suas frotas vendidas.

Uma dinâmica paralela, verificada na utilização dos paquetes portugueses para o Ultramar, foram os chamados “Cruzeiros de Colónias”, que em muito contribuíram para a dinamização das relações entre Portugal e as suas colónias. Em 1935 organizou-se o 1.º Cruzeiro de Férias às Colónias, a bordo do paquete *Moçambique*, pertencente à CNN, numa iniciativa da revista *Mundo Português*, um ato decididamente colonial, uma vez que representou uma viagem de soberania de exibição, com intuitos políticos de subordinação cultural e de angariação económica. Dois anos depois do 1.º Cruzeiro de Férias às Colónias, em 1937, chegou a vez do 1.º Cruzeiro de Férias de Estudantes das Colónias à Metrópole, cuja iniciativa se deveu também à revista *Mundo Português*. O objetivo de ambas as ações era o de concretizar o imaginário coletivo, quer no primeiro caso, da colónia, quer no segundo, da

¹⁰ Sociedade Geral (1919-1972), empresa de transporte de matérias-primas e de produtos saídos das unidades fabris da CUF – Companhia União Fabril.

pátria-mãe, o que foi amplamente conseguido. Em 1940 efetuou-se o Cruzeiro dos Velhos Colonos de Cabo Verde, Angola e Moçambique à Metrópole.

Contudo, sabia-se que o exemplo devia vir de cima. Desta forma se entende as viagens de soberania dos Chefes de Estado às possessões d'além mar. António José de Almeida seria o primeiro Presidente da República a deslocar-se a uma ex-colónia: em 1922, a bordo do *Porto*, deslocar-se-ia ao Brasil. Em 1938, o Presidente da República, General Carmona, efetuou a primeira viagem de um Chefe de Estado português às províncias ultramarinas de África, a bordo do *Angola*, e, no ano seguinte – em 1939 –, repete o feito, desta vez no *Colonial*. Já na década de 1950, Craveiro Lopes visitaria África, primeiro de avião (em 1954), depois a bordo do *Bartolomeu Dias* (em 1955), e novamente de avião (em 1956). No decénio de 1960, foi a vez de Américo Tomás visitar o continente africano, a bordo do *Infante Dom Henrique* (1963), do *Príncipe Perfeito* (em 1964), do *Funchal* (1968), e outra vez no *Príncipe Perfeito* (em 1970); ainda nesse mesmo ano iria deslocar-se ao Brasil, novamente no *Funchal*, por ocasião das comemorações dos 150 anos de independência do país. Verifica-se que, enquanto o Presidente Craveiro Lopes preferiu viajar a bordo de navios de guerra, Américo Tomás – tal como Carmona anteriormente – optou pelos melhores paquetes disponíveis.

Interessa abrir um parêntesis para referir que, no âmbito viático das deslocações presidenciais, não foram apenas os presidentes a ser convocados a percorrer o Ultramar português: estas ações de propaganda contemplaram, igualmente, os ministros das colónias Bacelar Bebiano, Armindo Monteiro, Vieira Machado, Marcello Caetano, Sarmento Rodrigues, Raul Ventura e Adriano Moreira, os quais intercalaram as suas deslocações às colónias ultramarinas com as viagens presidenciais, coadjuvando a política de propaganda colonial e contribuindo para auscultar as premências das populações. Foi o caso de Sarmento Rodrigues que, em 1952, faria a viagem inaugural do Índia¹¹, navio que iniciava uma carreira para Oriente, tendo como navio gémeo o *Timor*¹², que passaria a fazer a carreira regular para Goa, Macau e Díli.

¹¹ Rota: Lisboa, Porto Said, Suez, Áden (opcional), Singapura, Hong Kong, Macau, Díli, Singapura, Porto Amélia (opcional), Nacala (opcional), Moçambique (opcional), Beira, Lourenço Marques, Lobito (opcional), Luanda (opcional), Lisboa.

¹² Rota: Lisboa, Porto Said, Suez, Áden (opcional), Singapura, Hong Kong, Macau, Díli, Singapura, com regresso por Áden (opcional), Suez, Porto Said, Lisboa.

Navegar com arte

A capa do álbum fotográfico oficial *PORTUGAL 1934* glosa a preocupação do Estado Novo em difundir a imagem de uma nação que, ao virar-se para o mar, se tornou imperial. Daí que, a partir da década de 1940, tenha começado a notar-se um cuidado em dotar as futuras aquisições marítimas de uma estética plástica, que espelhasse a grandeza da nação, em consonância com o ideário de propaganda do governo de Salazar. Acresce que o final da Segunda Guerra Mundial havia levado à queda dos impérios europeus, subsistindo o português, sendo necessário legitimá-lo perante a opinião pública internacional que, de modo crescente, começava a contestar a hegemonia nacional sobre o direito de soberania dos territórios colonizados.

Os primeiros navios de passageiros portugueses, em cuja construção houve uma preocupação efetiva com o conforto e a decoração, foram o *Pátria* e o *Império*, os primeiros equipados com turbinas a vapor, radar e piscina, tendo começado a operar em Portugal em 1948. Um aspeto a ser posto em evidência é o facto de ter havido um cuidado em “personalizar” os navios recém-adquiridos: para o efeito, foram convidados artistas portugueses. No caso do *Pátria*, foi colocado um painel na escadaria de 1.ª classe, da autoria de Ayres de Carvalho, bem como um *panneau* alusivo à Pátria e que figurava no Salão Nobre.

No início da década de 1950, o crescimento do movimento de passageiros, nos paquetes da linha de África, fez com que a CNN e a CCN encarassem a possibilidade de adquirir grandes paquetes, que permitissem transportar mil passageiros. Em 1954, chega a Lisboa o *Uíge*, destinado à CCN e equipado com um motor a *diesel*, que assegurava uma velocidade de 16 nós em serviço. Na chegada à capital portuguesa, o *Diário de Lisboa* destacava:

Todas as dependências produzem uma excelente impressão aos visitantes, porque revelam um navio com todas as comodidades, desde o ar refrigerado às magníficas cabines e aos confortáveis e acolhedores salões. A decoração mostra muito bom gosto (...) e mesmo as dependências de 3.ª classe merecem uma referência especial, pois apresentam condições de conforto a que não estão acostumados os passageiros que frequentam aquela classe.¹³

¹³ *Diário de Lisboa*, 11.7.1954, p. 9.



Chegada do *Uíge* a Lisboa. Visita de Craveiro Lopes e do ministro da Marinha Américo Tomás ao navio. 11.7.1954

Nesse âmbito, o *Uíge* possuía um painel de azulejos de traço africano, da autoria de Jorge Barradas, painel esse que foi instalado nas escadarias de acesso à 1.ª classe, sendo que o artista já efetuara, no ano anterior, um baixo-relevo “barroquizante” para a Senhora Padroeira dos Mares, além de uma dezena de figuras de santos para a capela do *Santa Maria* (Rodrigues, 1995: 100), um dos paquetes a assegurar as carreiras do Brasil e da América Central. Ainda referente ao *Uíge*, há que assinalar a existência de um conjunto de cinco painéis decorativos de Hansi Staël, pintados a têmpera sobre aglomerado de madeira, os quais representavam alegorias: Ceifa, Pesca, Apanha da Fruta, Vindima e Caça. A artista terá ainda realizado quatro baixos-relevos cerâmicos, dos quais se desconhece o paradeiro¹⁴, todos datados de 1954.

¹⁴ Conforme informação no catálogo de Rita Ferrão, *Hansi Staël, Cerâmica, Modernidade e Tradição*, Lisboa, Objetivismo, 2014, p. 25.

O *Vera Cruz*, adquirido pela CCN em 1952, também servia a linha do Brasil. Nele os passageiros podiam usufruir de salas de cinema, jardim de inverno, piscina e hospital. No que concerne à decoração no vestíbulo de 1.ª classe, havia um tríptico da autoria de António Soares, representando o embarque do almirante Salvador Correia de Sá e Benevides e, na sala de jantar de 1.ª classe, painéis decorativos de Jorge Barradas, em cerâmica policromada com motivos portugueses. A sala de fumo da 3.ª classe possuía pinturas em madeira, de Estrela Faria, com motivos centrados na faina e nos costumes portugueses. No salão de 1.ª classe fora colocado um florão em cerâmica policromada, de Jorge Barradas, e um painel de Manuel Lapa, ilustrando a evolução dos trajes e dos navios. Na capela, uma pintura mural, também de Manuel Lapa, mostrava cenas da Paixão de Cristo¹⁵.

Contudo, a partir de 1958, o desenvolvimento da aviação comercial começava a ganhar uma nova dimensão, com a introdução dos primeiros *Boeing 707* nas rotas transatlânticas. Ousando contrariar a tendência, em 1961, a CNN recebia a encomenda de um paquete “puro”, o *Príncipe Perfeito* (numa referência a D. João II), e a CCN o *Infante Dom Henrique*. Ambos os nomes haviam sido sugeridos por ocasião das Comemorações Henriquinas¹⁶, de 1960. Também aqui houve a preocupação de decorar os interiores, recorrendo aos melhores artistas nacionais. O *Infante Dom Henrique* pretendia constituir um símbolo de afirmação patriótica, e daí que, desde o anteprojecto, o estaleiro construtor e a CCN encarregassem o arquiteto Andrade Barreto da execução de um programa decorativo, para os seus interiores. Os interiores e áreas comuns contaram, assim, com a colaboração de um conjunto de artistas plásticos invulgar, o que fez com que os seus trabalhos não constituíssem meros apontamentos decorativos do espaço, mas parte integrante deste. O salão de 1.ª classe era de risco de Andrade Barreto e possuía, no átrio, um baixo-relevo representando a *Lenda do Mar Tenebroso*, do escultor Amaral de

¹⁵ Ver CCN. (1952), *Paquete Vera Cruz*, Lisboa, Tip. Litografia de Portugal e Bertrand (Irmãos), Lda.

¹⁶ Comemoração dos 500 anos da morte do Infante D. Henrique, cujo extenso programa (de entre o qual se destaca a reconstrução do Padrão dos Descobrimentos, em betão e cantaria de pedra rosál) pretendia “apagar” as ações de revolta que começavam a viver-se nas províncias ultramarinas.

Paiva. Um políptico de Júlio Pomar, *Estaleiro das Naus* (que representava um estaleiro seiscentista e era constituído por quatro telas amovíveis)¹⁷, quando aberto, permitia a projeção de filmes. Na sala de fumo e bar de 1.ª classe, encontravam-se painéis do pintor António Alfredo, numa composição livre com motivos de sabor medieval (ver *Comércio do Porto* 28.9.1961, p. 7) e, nas salas homónimas da classe turística, foi instalado um painel de Carlos Ribeiro. Quanto à sala de jantar de 1.ª classe, destacava-se um grande painel de esmaltes, de Ramos Chaves, sobre cartão de Manuel Lapa¹⁸, intitulado *Alegoria à Lenda dos Marinheiros*, sendo proposta do mesmo autor os painéis dedicados à Ínclita Geração¹⁹, localizados no vestíbulo da capela de 1.ª classe, e outro referente à Santíssima Trindade²⁰. A base do altar era uma cerâmica policroma, de Jorge Barradas, além de as pedras terem sido retiradas da rocha do promontório de Sagres. Os camarotes de 1.ª classe (a par e a estibordo e a ímpar e bombordo) eram idênticos aos restantes 48, do tombadilho B, e tinham expostas 13 gravuras de Jorge Barradas e 69 de Manuel Lapa. No tombadilho B de 1.ª classe havia, ainda, um átrio comercial que dava para uma escadaria elíptica, decorada com painéis de Daciano da Costa, realizados em Itália sob cartão do artista. No átrio de 1.ª classe a escadaria, teatralmente colocada ao centro, tinha como visão uma estátua do infante D. Henrique, do escultor Álvaro de Brée, a primeira a ser erguida dentro de um navio português. Na sala de escrita de 1.ª classe, a bombordo, exibia-se um quadro a guache de Armindo Ayres de Carvalho, intitulado *Atlântico* e uma coleção de gravuras com motivos das colónias ultramarinas. A estibordo, a sala de leitura de 1.ª classe expunha dois quadros a óleo, de autor desconhecido.²¹ Além da prolífera decoração, o *Infante Dom Henrique* foi o maior em número de passageiros, e também o mais caro, moderno e marcante navio colonial português.

¹⁷ Atualmente expostas no Museu da Marinha de Lisboa.

¹⁸ *Idem*

¹⁹ Destruído aquando da demolição do navio na China, em 2004.

²⁰ *Idem*.

²¹ Ver Teresa Paiva. (2007), *O Infante Dom Henrique: um paquete português e os seus ambientes decorativos*, Porto, Universidade Católica Portuguesa, p. 254.



Infante Dom Henrique a ser lançado à água na Bélgica, 1960.

No começo do decénio de 1960, os paquetes portugueses eram uma presença constante nos cais de Lisboa, para os quais haviam sido construídas gares marítimas, estruturas criadas de apoio à atracagem. Convém mencionar que só em 1928 fora criada em Portugal uma lei que obrigava os navios a atracar num cais: até então, os navios fundeavam ao largo e os passageiros eram transportados em botes, até à margem. Duas gares foram projetadas segundo o risco do arquiteto Pardal Monteiro, a um quilómetro de distância: a Gare Marítima de Alcântara e a Gare Marítima da Rocha do Conde de Óbidos. Estas gares eram as fronteiras em movimento permanente, passageiros a embarcar e a desembarcar, chegando os paquetes a ter de fundear ao largo, para aguardarem a sua vez de atracar. A estação de Alcântara era mais utilizada pela CNN, enquanto na Rocha acostavam habitualmente os da CCN. Em termos de arquitetura, o primeiro piso era destinado ao embarque da bagagem, mercadoria e logística fluvial, e o segundo ao de passageiros, contemplando pequenas áreas reservadas a casa de câmbios, venda de jornais e afins. Foi o próprio arquiteto Pardal Monteiro a chamar Almada Negreiros, para realizar os murais decorativos nas paredes do grande vestíbulo das gares de Alcântara e da Rocha do Conde de Óbidos. No ano da inauguração da Gare Marítima de Alcântara (1943), Almada começou a preparar os frescos do seu interior. Os esboços propostos representavam cenas

alegóricas da Lisboa ribeirinha e do Portugal parado num certo tempo, bem como a lenda da Nau Catrineta e o milagre de D. Fuas Roupinho. Quanto à Gare Marítima da Rocha do Conde de Óbidos (1946), Almada pintou dois trípticos: *Litoral* e *Cais*, mas foi a plástica neles envolvida, de nítidos traços modernistas, que provocou celeuma. *Litoral* representava uma Lisboa envolta numa melancolia domingueira, enquanto em *Cais* se narra o drama da partida dos emigrantes, num confronto entre a tristeza de quem fica e a incerteza de quem parte. Além de existir uma continuidade de leitura nos três painéis, o que neles sobressai é não haver gradação de tons, as cores são vibrantes. Concebida dentro de uma opção estética modernista, as gares são consideradas uma obra-prima da pintura portuguesa, inscrevendo-se no espaço simbólico da cidade.

No contexto de uma arte ligada ao mar, interessa referir que nenhum artista plástico português se interessou ou motivou por pintar o mar imperial português, ou as companhias de navegação de Novecentos. Quando se interessam pelo mar, os pintores nacionais representam um mar de pescadores, nunca o mar dos navegadores: as suas marinhas espelham praias, beira-mar, o Atlântico, sempre visto a partir de terra “de fora”, jamais “de dentro”. Isto acontece fundamentalmente por uma razão: a maior parte dos pintores contemporâneos nunca visitou as colónias, fazendo os seus quadros a partir de fotografias e estas incidiam sobre paisagens e costumes “pitorescos”, que os artistas completavam dando asas à imaginação, uma vez que a representação pictórica não assentava numa realidade vivida. Por outras palavras, não embarcaram a bordo dos paquetes portugueses e, por isso, não conheceram uma realidade que poderia ter servido de motivo para o seu trabalho. Disso são exemplo as pinturas de Cristino da Silva, Alfredo Keil, António Ramalho, José Malhoa, José Contente, Marques de Oliveira, João Vaz, Roque Gameiro, Paulino Montez, Alberto de Sousa, Arnaldo Figueiredo, Silva Porto, Adriano Sousa Lopes, António Carneiro, Milly Possoz ou Noronha da Costa. Até Fausto Sampaio, o “pintor do ultramar português”²² ou “o pintor do império” (Montês, 1952: 8), que viajou e pintou as possessões ultramarinas africanas, indianas, timorenses e macaenses, preferiu as paisagens terrestres ou fluviais, “esquecendo-se” de representar o caminho através do qual a viagem colonial fora possível.

²² Título do volume de conferências apresentadas por ocasião da exposição do pintor, em 1942, na SNBA.

O século XX terminaria com um evento à escala mundial realizado, precisamente, em Lisboa, e cuja temática se edificaria no mar e na navegação oceânica, a Expo'98, reforçando a importância e o papel de ambos no terceiro milénio.

Por fim, e no panorama multi-discursivo da época contemporânea, interessa ressaltar que as frotas da ENN, da CNN, da CCN e da CTM constituíram o meio através do qual o império se deu a conhecer à metrópole, que se estendeu a terras ultramarinas – africanas e asiáticas – em viagens de soberania (presidentes da república), ou em cruzeiros de turismo, envolvendo a participação de numerosos artistas



ENN, escritórios, 1904.

convidados, numa dinâmica levada a cabo quer em terra (gares marítimas) quer no mar (decoreção de interiores de paquetes), caracterizando o périplo imperial lusitano do século XX.

Portugal, fundador do primeiro império oceânico da História e pioneiro universal da descoberta do poder marítimo, nos seus aspetos multiplicadores, tornou-o pano de fundo de uma mítica nacionalidade que, irrefutavelmente, deixou um lastro que

perdura até ao presente. D' aquém e d' além-mar, as companhias de navegação consolidaram e prolongaram esse ideário multicontinental para, em seguida, se perpetuar nos anais da memória do cais europeu. Foi graças a estas empresas, e aos seus navios, que se concretizou a odisseia da ida e do torna-viagem, no mar colonial português de Novecentos, o que permitiu ainda a intervenção de artistas nacionais cujas obras se tornaram, elas próprias, visões polifónicas de um universo marítimo que subsiste até hoje.

Bibliografia

- (1935), *Roteiro do 1.º Cruzeiro de Férias às Colónias nos meses de Agosto e de Setembro de 1935*, Org. O Mundo Português, Lisboa, Sociedade de Tipografia.
- (1937), *Roteiro do 1.º Cruzeiro de Férias dos Estudantes das Colónias à Metrópole no ano de 1937: Iniciativa do Ministério das Colónias*, Lisboa, Sociedade Industrial de Tipografia.
- (1961), Álbum fotográfico, Lisboa, Companhia Colonial de Navegação.
- (1960), *Anuário do Turismo do Ultramar de 1959*. Lisboa, Ferreira de Andrade.
- Baranowski, Shelley. (2003), "Tourism and Empire", *Journal of Tourism History*, Vol. 7, Issue 1-2.
- Cardigos, Norberto. (1936), *À Margem do I Cruzeiro de Férias às Colónias*, Aveiro, Gráfica Aveirense.
- CCN. (1952), *Paquete Vera Cruz*, Lisboa, Tip. Litografia de Portugal e Bertrand (Irmãos), Lda.
- CCN. (1947), *Vinte e cinco anos ao serviço da nação, Fundação, vida e tarefa da Companhia Colonial de Navegação*, Lisboa, Sociedade Industrial de Tipografia.
- Correia, Luís Miguel. (1992), *Paquetes Portugueses*, Lisboa, ed. Inapa, 1992.
- Costa, João Paulo. (2014), *História da Expansão e do Império Português*, Lisboa, Bertrand.
- Cunha, J. M. da Silva. (1966), *Política do Turismo no Ultramar*, separata do Boletim Geral do Ultramar, Lisboa, Agência Geral do Ultramar.
- Cunha, Tiago. (2011), *Portugal e o Mar*, Lisboa, FFMS.
- Ferrão, Rita. (2014), *Hansi Staël, Cerâmica, Modernidade e Tradição*, Lisboa, Objetivismo.

Hobsbawm, E.J. (1990), *A Era do Império. 1875-1914*, Lisboa, Presença.

Montês, António, (1952), in "Fausto Sampaio Pintor do Império", *Viagem, Revista de Turismo, Divulgação e Cultura*, dir. Carlos D'Ornellas, Ano XIII, N.º 135, Janeiro de Janeiro.

Paiva, Teresa, (2007), *O Infante Dom Henrique: um pacote português e os seus ambientes decorativos*, Porto, Universidade Católica Portuguesa.

Rodrigues, António, (1995), *Jorge Barradas*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.



FONTES DOCUMENTAIS

Imaginários do mar nos painéis dos barcos moliceiros da Ria de Aveiro

Clara Sarmento

IELT – Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (FCSH – Universidade Nova de Lisboa) e
Centro de Estudos Interculturais (Politécnico do Porto)

A Ria de Aveiro é um vasto *haff-delta* ao longo da Beira Litoral, desde o concelho de Ovar (a Norte) até ao de Mira (a Sul), separado do oceano pela linha de dunas que o limita a poente. Com quarenta e sete quilómetros de extensão, a Ria de Aveiro atinge uma largura máxima de sete quilómetros, apesar do progressivo assoreamento. O barco moliceiro é o tipo de embarcação destinada à colheita e transporte da vegetação subaquática da Ria de Aveiro, vulgarmente designada por “moliço”, utilizada como fertilizante na transformação das dunas em terra de cultura. A área geográfica da sua actuação abrange toda a superfície da Ria. De fundo plano, sem quilha e de pequeno calado, o moliceiro é construído em madeira de pinho. Os meios de propulsão tradicionais são a vela, a vara ou a sirga. A função do moliceiro tem-se alterado profundamente nas últimas décadas. De instrumento indispensável para a economia de toda uma região, enquanto carro fluvial dos lavradores-barqueiros, passou a simples atracção turística, um símbolo a preservar consoante a boa vontade e possibilidades dos proprietários. Dos cerca de mil moliceiros registados em 1935, sobrevivem hoje algumas dezenas. A construção praticamente cessou durante as vagas de emigração dos anos sessenta e setenta.

Os moliceiros reviveram na década de oitenta e mantêm-se até ao presente, para fins exclusivamente turísticos.

Uma das características mais originais do barco moliceiro é o conjunto de quatro diferentes painéis de proa e popa que o adornam, pintados directamente sobre a madeira do barco, prática artística ancestral sem paralelo na cultura popular portuguesa. O ponto mais elevado da proa do moliceiro termina por uma peça recurvada, que se designa pelo nome de “bica”, e os painéis de proa acompanham essa curvatura, enquanto que os da popa apresentam-se sob uma forma mais ou menos rectangular. Os painéis dos moliceiros constam de um desenho policromado, enquadrado por cercaduras geométricas e rematado por uma legenda-comentário, formando uma mensagem ilustrada-escrita una e indivisível. São de uma extrema variedade estas vistosas pinturas, que retratam cenas e personagens religiosas, populares ou históricas, mais ou menos caricaturizadas, segundo o talento do artista.

Nos mais de oitocentos painéis registados entre 1980 e o presente, pudemos constatar a existência de cinco agrupamentos principais de painéis-legendas: jocosos, religiosos, sociais, históricos e lúdicos, com diversas subcategorias e miscigenações.

Jocosos:

- Eróticos (Homens e Mulheres)
- Instituições
- Figuras típicas
- Trabalho

Religiosos:

- Cristológicos
- Marianos
- Hagiográficos e Votivos

Sociais:

- Trabalho
- Varinas e varinos
- Mestres moliceiros, barqueiros e pintores

Apelos ecológicos e celebração do património
Festas e Cerimónias
Declarações e Sentenças

Históricos:

Monarcas e Personagens da História
Descobrimientos
Escritores
Soldados e Cavaleiros

Lúdicos:

Personagens do imaginário e lazer.

Encontramos motivos claramente estereotipados nos temas religiosos e grande diversidade nos temas profanos. A religião é a popular e/ou a transmitida pelas instituições. Na vida quotidiana, o actor social é captado no seu diálogo com a natureza, o trabalho, os animais domésticos ou o sexo oposto. O moliceiro pode também focar a própria faina ou referir as condições ecológicas do seu campo de acção. O humor popular gera a maior diversidade de painéis, os predilectos do espectador. Os painéis dos moliceiros nascem da cultura ligada a um ecossistema agro-marítimo-fluvial autónomo, que filtra e adapta as diversas influências recebidas ao longo dos tempos. Ao abrigo do fatalismo das vizinhas comunidades piscatórias, o meio rural-lacustre da Ria de Aveiro propiciou o desenvolvimento de um imaginário crítico, esclarecido e humorístico, sob a forma de arte, numa permanente união da tradição com a modernidade.

O cenário dá preferência ao elemento aquático (ria ou mar) com praias, embarcadouros ou margens verdejantes, encimado por um límpido céu azul com aves e secundado pelo cenário rural (campos lavrados, pomares, pastagens). Como pormenor da paisagem encontra-se por vezes um castelo com a bandeira portuguesa hasteada. As salinas também não são esquecidas. Em fundo, nunca falta um moliceiro navegando ou abicado e, na impossibilidade de se representar o barco na sua totalidade, a escolha recai invariavelmente sobre a proa decorada. Estes painéis constituem modos de perceber a realidade social e natural a que pertencem os sistemas simbólicos dos seus decoradores.

O universo referencial do imaginário dos painéis do moliceiro localiza-se na aldeia, no campo, na família, na Ria, no mar, no trabalho e nas suas gentes. Destaca-se a ideia de que o trabalho duro, rude, ao ar livre, é saudável e um valor da vida em si, porém mesclada de incómodos desabafos ocasionais sobre a miséria, dificuldade e perigos da faina na ria e no mar: “Vida amargurada”, “Estou a ficar velho para isto”, “Como a vida era *difícil* de levar”, “Dai-me força!”, “Há mar... bebia-te dum trago”, “Vida dura mas sã e honrada”, “Vida arriscada”, “De sol a sol se ganhava a vida”, “Que vida dura a nossa arte de xávega”, “Almas puras *cumó* sal”, “Vida dura mas alegre”, “Muito peixe, pouco dinheiro”, “O mar é ruim não à peixe”.

A imagem institucionalizada do camponês trabalhador e sacrificado tanto pode ser celebrada em sérios painéis sobre o trabalho como satirizada em painéis jocosos sobre o mesmo e seus agentes. O respeito devido à faina agrícola é, nesta região próxima do mar, claramente superado pela celebração quase épica do pescador, do homem do mar. O pescador do alto mar (não o pescador da ria, tipo cómico, amador ou turista) jamais é satirizado, numa visão que muito deve à retórica do Estado Novo, que pretendeu representar o pescador da faina maior como legítimo herdeiro dos marinheiros dos Descobrimentos, apesar da acção disciplinadora levada paralelamente a cabo, com escasso sucesso, através das Casas dos Pescadores. A seguinte observação sobre o pescador nazareno é aplicável às imagens patentes ainda hoje no barco moliceiro:

À vida de prisão do camponês, agarrado ao arado ou à enxada, de sol a sol, e limitado a um pedaço de terra, o pescador gosta de opor o sentido de liberdade que o mar imenso e sem dono lhe dá. A postura do camponês, velho, trajado à saloio, caminhando recurvado sobre uma bengala (...) é a representação do homem rural no imaginário nazareno [numa clara oposição] entre o pescador, de porte altivo, corajoso, verdadeiro modelo de homem, e o saloio. (Penteado e Trindade, 2001: 88)

Em geral, na actual recuperação dos moliceiros para fins turísticos, os pintores modernos tendem a imitar ou até a reproduzir as imagens tradicionais. Tentam encenar o passado no presente, exageram o seu tradicionalismo enquanto reinventam a tradição. Sobreviveram os exemplos históricos dos grandes reis, guerreiros e navegadores, juntamente com a celebração neo-épica dos pescadores de alto mar e da faina maior. Hoje em dia, estes são até representados em maior proporção, se comparados com os seus homólogos das décadas de 1950 e 1960.

São vários os exemplos de painéis tradicionais renovados: “Que Deus vos guie pescadores”; “Deus e Pátria!” (um soldado a cavalo com bandeira nacional); “Todo o mar é nosso!!” (Infante D. Henrique); “Numa mão a pena noutra a espada” (Luís de Camões); “Velhos tempos na Terra Nova” (pesca de bacalhau à linha, num dóri, entre icebergues).

O trabalho na ria, passado e presente, inspira painéis que retratam a navegação dos camaradas, recolhendo o moliço com os longos ancinhos, os carros de bois prosseguindo a faina em terra, as moliçadas (vendas de moliço) de outrora, o trabalho nas salinas, a seca do bacalhau ou a pesca na ria e no mar. Com efeito, se o moliceiro tradicionalmente trabalha para que os campos sejam mais férteis, ele não esquece os seus congéneres que sulcam as águas do mar na faina da pesca. Os barcos de mar, de perfil luniforme, constituem o elemento em torno do qual decorria a vida nos centros de arte xávega da costa centro-ocidental. Nas cenas de mar descritas pelo moliceiro, ganha relevo a exaltação da figura feminina da varina, mulher e filha de pescadores que os aguarda na praia para recolher as redes e vender o pescado, de canastra à cabeça, forte e espirituosa.

Nos casos que denominamos “Mestres Moliceiros, Barqueiros e Pintores”, um dos painéis leva a indicação do estaleiro e do respectivo construtor, exibindo por toda a ria o nome e o engenho dos velhos mestres da construção naval. Aí, retrata-se o mestre a cavalo – privilégio dos nobres – ou nobilitado pela representação entre reposteiros coroados. Nos painéis mais recentes e já cientes do valor económico do património cultural, o mestre pode ser retratado em pleno labor, na sua oficina. Na legenda, é comum a autodenominação elogiosa como “o rei dos moliceiros”, “o campeão” ou “o mais velho”, para além do registo de nomes localmente famosos como os dos Mestres Henrique Lavoura, Agostinho Tavares, Henrique Ferreira da Costa, Felisberto Amador de Pardilhó, Manuel Raimundo, António Esteves e tantos outros heróis populares do imaginário-real.

O mundo naval português não esquece a época de ouro dos Descobrimentos, pelo que os painéis ostentam a efigie do Infante D. Henrique “O Navegador” ou de Vasco da Gama, navegando nas caravelas com a Cruz de Cristo e clamando patrioticamente “Todo o mar é nosso” e “O mar sem fim é *português*”. Ou então, rogando à imagem do Infante “Guia-me no bom caminho” e “Leva-me a descobrir a ria”, como se o próprio moliceiro ganhasse voz e se dirigisse à personagem que o ornamenta.

É grande a disparidade entre as diferentes formas de desenhar estas personagens históricas, conforme o maior ou menor talento do artista, uma variável que tanto pode gerar primorosos retratos como ingénuas caricaturas.

Alguns dos mais elaborados painéis de moliceiros exibem motivos religiosos, testemunhos da devoção das comunidades marítimas, que motiva representações pictóricas da Virgem (a “Mãe”, “Maria” ou “Rainha da Paz”), de Cristo, de padroeiros locais e de figuras hagiográficas em geral. Evoca-se a protecção de São José, São Brás, São Francisco de Assis, da Rainha Santa Isabel (representada preferencialmente no seu célebre “Milagre das Rosas”), de Nossa Senhora de Fátima, de Santa Joana-Princesa de Aveiro e do São Paio da Torreira, padroeiro dos pescadores, a quem se roga paz e auxílio aos navegantes. Numa actividade profissional com tantos riscos e tão poucas garantias, é de relevar a solidariedade dos pescadores para com aqueles que são ainda mais desfavorecidos, principalmente com as crianças e as vítimas da guerra (“Que Deus vos proteja da guerra”, “Rezai pela paz no mundo”, “Nossa Sr.^a dê paz ao mundo”).

A protecção de Santa Joana-Princesa de Aveiro estende-se também à própria ria, cuja decadência ambiental motiva painéis como “Minha Santa protege a ria”, “Se não fosse eu o moliceiro já tinha morrido” e “St.^a Joana protectora da Ria de Aveiro”, de cariz simultaneamente devoto e ecológico. Com efeito, no imaginário dos painéis do moliceiro instalou-se já a preocupação pela grave situação ecológica da ria, a cuja conservação se apela com grande emotividade: “Não deixem morrer as salinas”, “Vamos salvar a ria”, “Ajudem-nos á limpeza da ria”, “Pobre ria como sofres”, “A miséria da ria”, “Não deixemos morrer a ria”, “A profissão está em crise”. São legendas que comentam imagens de um passado de prosperidade natural e de um presente de abandono e degradação. O moliceiro preocupa-se também consigo próprio, enquanto objecto do património cultural, e com o imperativo de “Não acabar a tradição” e “Não deixem morrer a tradição!!!”, citando legendas de painéis que se multiplicam e transitam entre diferentes grupos temáticos. É na subcategoria dos painéis com apelos ecológicos e celebração do património, bem como em alguns painéis sobre o trabalho na ria, que encontramos desenhadas as mais belas representações da embarcação, para que os observadores melhor se apercebam do quão irreparável seria a sua perda. Neles podemos ler “Condenados a morrer”, “Recordar o Passado” e “Ajudem-nos por favor”, mas também “A tradição continua” e “Não deixarei morrer a tradição”.

A representação das tradições festivas – religiosas e profanas – da Ria de Aveiro adorna certas embarcações, com legendas de declarado pendor jocoso: “Canta que logo bebas”, “Vira Manel”, “Vira que a festa é nossa”, “Festa na ria, vira Manel vira Maria”. As festas da ria, em Agosto, e a romaria do S. Paio da Torreira, em Setembro, são motivo de variados painéis que ilustram diversamente a legenda “Festas da ria”, não esquecendo as tão celebradas regatas de moliceiros nem as procissões da bênção aos pescadores. Unindo tradição e modernidade, a celebração marítima nacional da EXPO 98 inspirou painéis como aquele que representa um veleiro português na sua “Chegada á Expo” ou a mascote Gil, entre moliceiros, afirmando “Eu *tamén* vou na regata”. Ao imaginário dos mares o moliceiro vai buscar ainda a imagem sedutora da sereia, com as legendas “Sou o vosso encanto”, “Beleza da ria”, “Canto e encanto” ou “A sedução das águas”.

Com a sua combinatória de sistemas semióticos em co-presença, só a apreensão do segundo sentido permite descodificar o imagem-legenda, assegurando uma multiplicidade significativa que faz do moliceiro um veículo ideal de afirmação cultural. Por exemplo, diversos painéis jocosos designam metonimicamente a personagem feminina como “tainha”, “solha”, “peixe”, “peixão” ou “boa pescaria”, dando-se uma aproximação dúbia entre o trabalho da pesca e o lazer-prazer. A acção de “pescar” e os seus artefactos ganham um novo significado neste contexto jocoso-erótico, como nas legendas: “*Ja* se pescava em terra”, “Esta tainha não me escapa”, “Fisga Manel que *ha* bom peixe”, “Parece que *hà* por aí tainha da *gráda!!!*”, “Peixe deste é raro engatar”, “Só pensas em pescar”, “Ai que rica solha p’rá minha cana”.

Mais do que testemunhos da dicotomia ‘tradição’ *versus* ‘modernidade’, os painéis do moliceiro são representantes intersemióticos do imaginário e do património cultural de uma comunidade intimamente ligada ao ecossistema específico da Ria de Aveiro, com os seus valores, práticas e estruturas de pensamento. Mas, hoje em dia, as pinturas do moliceiro fazem também parte de uma lucrativa estrutura económica e turística organizada em redor do objecto-barco, que perdeu quase toda a sua anterior função social e económica e foi reinventado enquanto símbolo cultural distintivo da Ria de Aveiro. Contudo, é importante ressaltar que o que encontramos aqui é uma metamorfose e não uma ressurreição do objecto cultural, com novas funções dentro de um novo contexto, claramente orientado pelas regras do sector terciário. Uma prática artística como a dos painéis do barco moliceiro

constitui um acto paradigmático, um arquétipo propiciador da análise de todo um território cultural agro-marítimo e seus imaginários. Por tal, no seu estudo, haverá sempre que relacionar a natureza e o estatuto peculiar do objecto com o contexto performativo e a comunicação interindividual dentro da comunidade.

Bibliografia

Penteado, Pedro; Trindade, José Maria (2001), "A Nazaré e os seus pescadores: entre representações sociais e novas leituras histórico-antropológicas", *Oceanos – Os Pescadores*, n.º 47/48, Julho/Dezembro.

Sarmiento, Clara (2008), *Cultura Popular Portuguesa: Práticas, Discursos e Representações*, Porto, Edições Afrontamento.

Painéis jocosos sobre o mar











Painéis religiosos sobre o mar





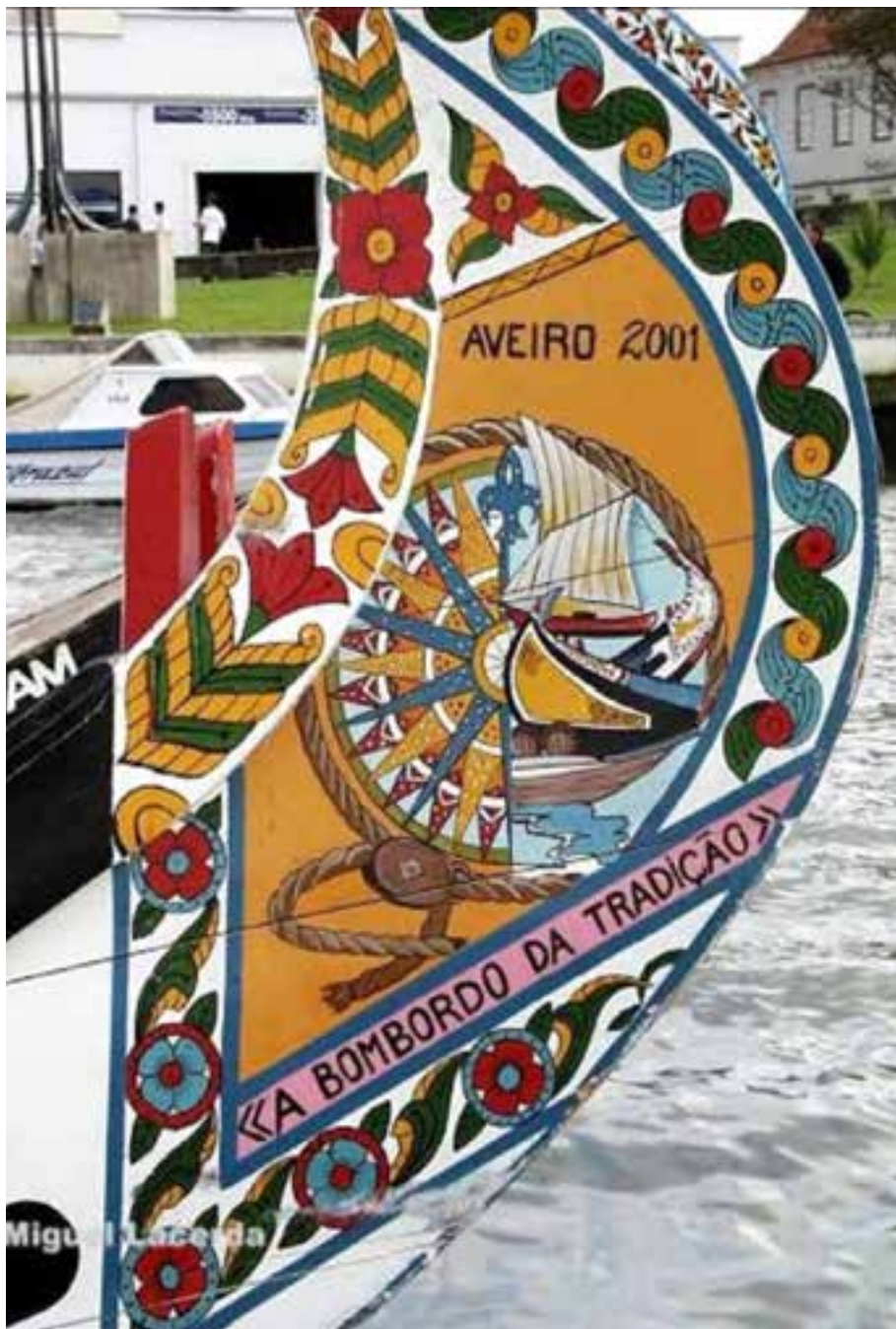
Painéis sobre construtores navais















Painéis sobre Ecologia e Património Natural

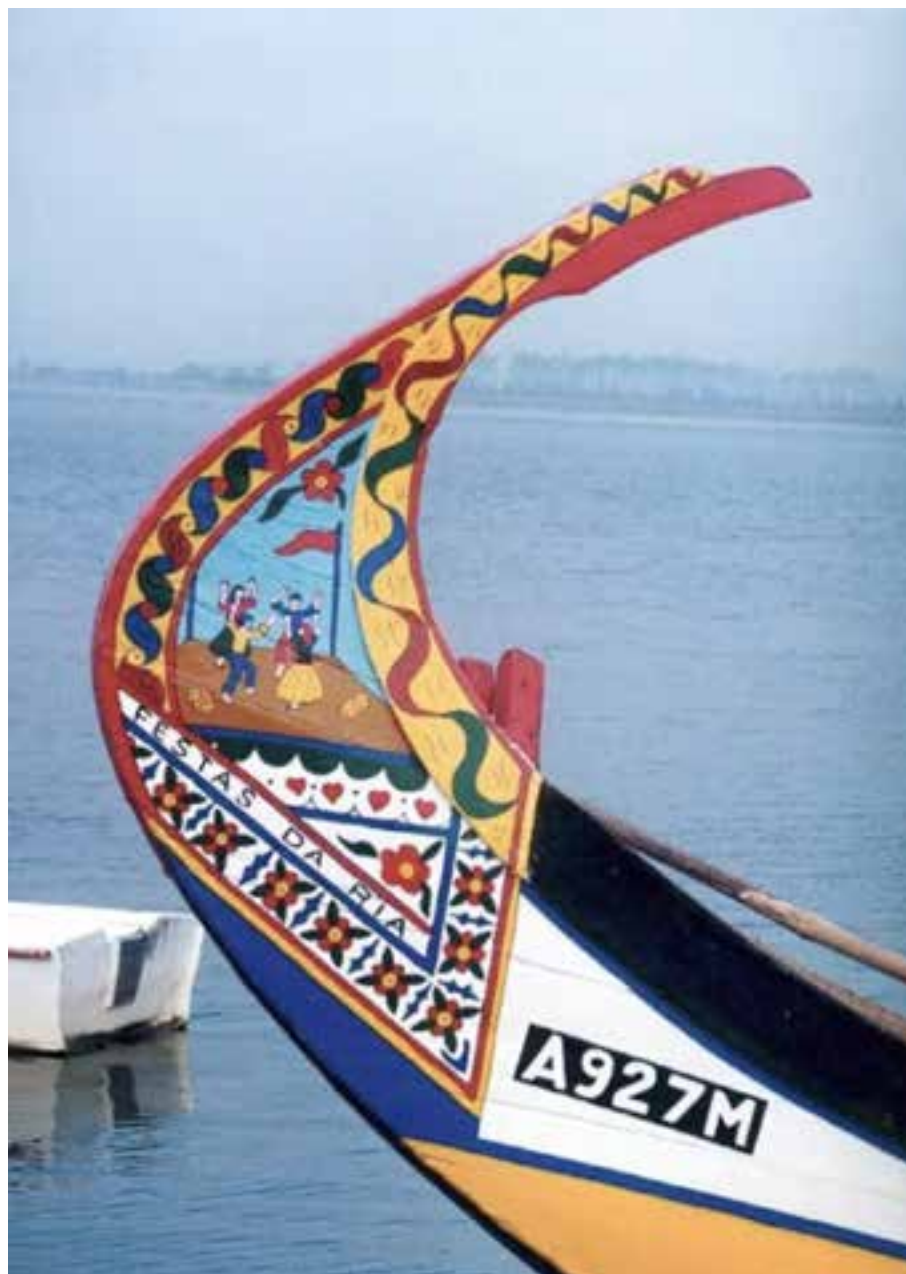








Painéis sobre as festas da Ria e do Mar

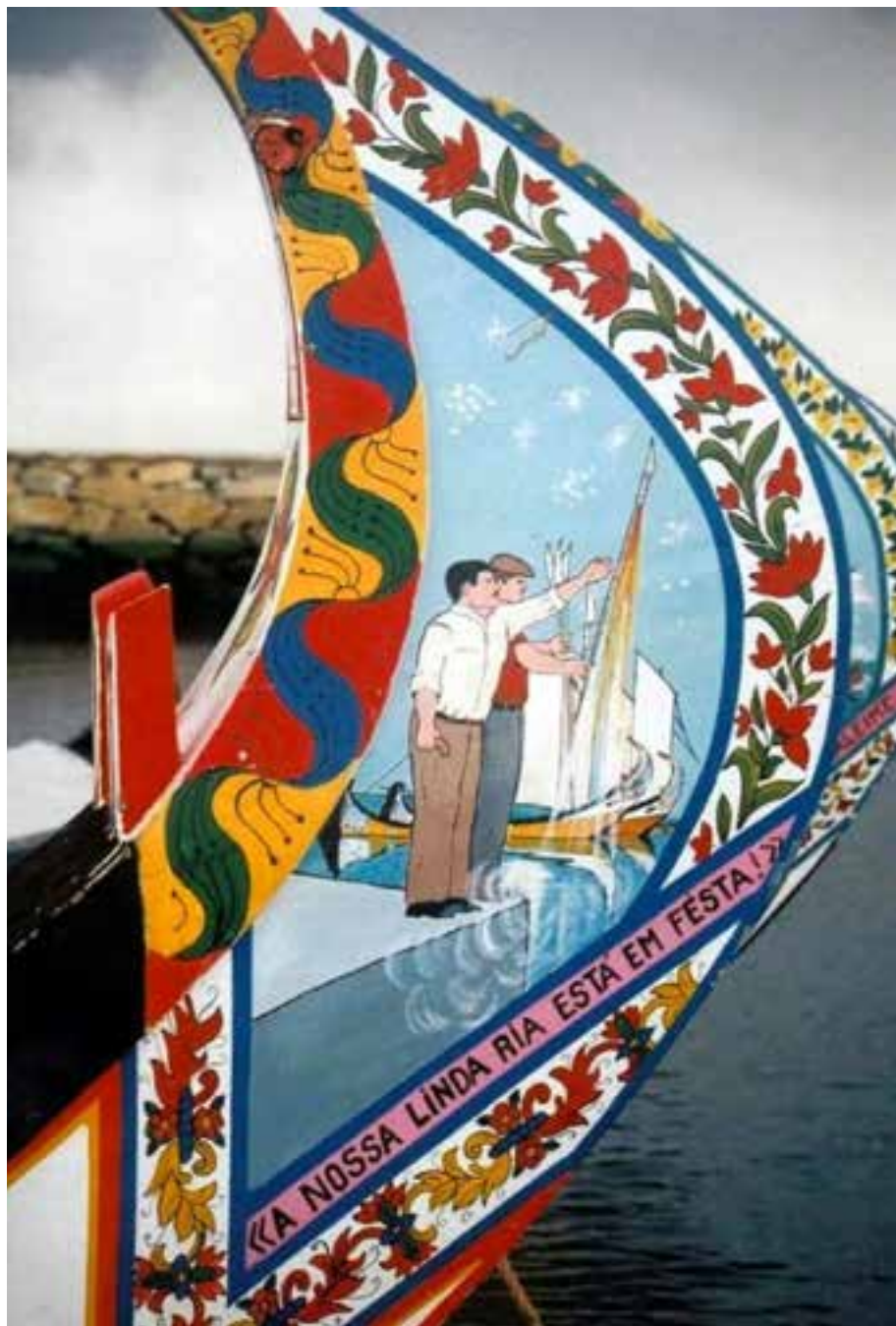
















Painéis sobre o trabalho na Ria e no Mar





















Painéis sobre os Descobrimentos













Painel sobre sereia



Painéis sobre varinas e varinos











Mapas ROTEP sobre a Ria de Aveiro

Clara Sarmento

IELT – Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (FCSH – Universidade Nova de Lisboa) e
Centro de Estudos Interculturais (Politécnico do Porto)

Em *A Ordem das Coisas* e obras posteriores, Michel Foucault discute o modo como a questão da representação tem percorrido vários domínios e práticas da sociedade. Foucault propõe o estudo daquilo que designa pela presença da verdade enquanto componente das práticas sociais. Essa verdade reflecte-se num sistema de procedimentos ordenados pela regulação, distribuição, circulação e funcionamento de afirmações relacionadas com o poder instituído. O mundo ocidental em geral e a cultura portuguesa em particular serão também passíveis de um estudo que demonstre o quão artificial tem sido, por vezes, a construção discursiva da sua realidade (Foucault, 1980: 117-33).

Pierre Bourdieu argumenta que, se o Estado tem a possibilidade de exercer uma manipulação simbólica, uma reconstrução discursiva da realidade, é porque encarna ao mesmo tempo na objectividade, sob a forma de estruturas e de mecanismos específicos, e também na subjectividade, sob a forma de estruturas mentais, de esquemas de percepção e pensamento. Pelo facto de ser o culminar de um processo que a consolida simultaneamente nas estruturas sociais e nas respectivas estruturas mentais, a instituição faz esquecer que proveio de uma longa série de actos organizacionais e apresenta-se com toda uma aparência de naturalidade. Para Bourdieu, o capital simbólico de autoridade reconhecida pode ser qualquer propriedade (qualquer espécie de capital físico, económico, cultural e

social), considerada enquanto tal pelos agentes sociais cujas categorias cognitivas estejam ajustadas à sua percepção, reconhecimento e valorização. Estas categorias advêm das oposições binárias inscritas na estrutura de distribuição dessa espécie de capital (por exemplo: forte / fraco, grande / pequeno, rico / pobre, culto / ignorante), pelo que o Estado, com os seus mecanismos duradouros de divulgação e imposição de conceitos e divisões segundo as suas próprias estruturas, é por excelência o lugar de concentração e exercício do poder simbólico, de construção de uma verdade paralela (Bourdieu, 1997 [1994]).

Muitas vezes, esses símbolos são abstraídos da acção social, resultando numa visão estranhamente conservadora do mundo. Os sistemas simbólicos parecem também algo atemporais e, tal como na perspectiva estruturalista, incapazes de se relacionar com a realidade histórica. Em *Esquisse d'une Théorie de la Pratique*, Bourdieu demonstra que os significados implícitos estão muitas vezes ao serviço das forças dominantes e que os agentes sociais levam a cabo estratégias e não actos de obediência tácita (Bourdieu, 2000 [1972]).

As confluências político-ideológicas actuaram de forma dominante sobre as fontes histórico-documentais da cultura portuguesa de cariz popular, durante o século XX. A chamada “cultura das monografias” gerou uma série de discursos organizados que assumiram a dimensão simbólica e comunicacional do poder instituído e criaram um lugar narrativo/normativo, que faz – quiçá? – ainda parte do todo ideológico oficial nacional.

No caso da Ria de Aveiro, vasta laguna-estuário do rio Vouga na costa ocidental de Portugal, e do seu característico barco moliceiro, também os documentos etnográficos utilizam a cultura popular, associada às “verdades” ideologicamente marcadas, para redefinir a situação do indivíduo, atribuindo-lhe funções sociais clara e irreversivelmente demarcadas no tempo e no espaço. O esforço do regime para ordenar a nação, em termos espaciais, ideológicos e sociais é evidente na constante descrição laudatória das províncias (metropolitanas e ultramarinas) e suas características vagas, artificiais mas distintas; na generalização das crenças e costumes do colectivo “povo”; na rigorosa distribuição, divisão e hierarquização dos papéis sociais. Nada é deixado ao livre arbítrio do actor social, tudo é predeterminado e aceite com alegria singela, espírito de sacrifício e honrada resignação, segundo o discurso oficial. E o discurso oficial é confirmado e perpetuado pelo documento

etnográfico, testemunho da ciência ao serviço de uma verdade construída que é necessário credibilizar.

Um exemplo desta organização minuciosa do território nacional, acompanhada de descrição encomiástica apoiada em toda uma simbologia adequada, é a longa série de mapas turísticos publicados pelo Roteiro Turístico e Económico de Portugal (ROTEP), entre 1938 e 1972, sob a coordenação geral de Camacho Pereira (a partir de 1951), com o patrocínio do Ministério da Educação Nacional e do Secretariado Nacional de Informação e Turismo e revisão final de diversas entidades locais.

Todos os mapas da colecção oferecem indicações gerais sobre a região na contracapa, duas páginas de fotografias e textos de apresentação, que podem tomar a forma de alíneas informativas (origem e fundação, situação e clima, monumentos, acesso, excursões e mercados), texto histórico-literário ou colectânea de excertos de escritores locais e consagrados¹. Segue-se o mapa desdobrável propriamente dito e uma planta das principais vias e arruamentos da localidade. Previsivelmente, os mapas das localidades pertencentes à região costeira-lagunar da Ria de Aveiro utilizam o barco moliceiro como símbolo de identificação dos imaginários marítimos locais.

O mapa de Ílhavo, publicado em Novembro de 1953 (mapa número dez, 41.º na ordem de publicação, revisto por Rocha Madahil, à data director da Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Braga e director do Museu Municipal de Ílhavo, que também assina a introdução de teor histórico), tem como fotografia de capa um barco moliceiro, navegando carregado de moliço. O mapa coloca a tónica na indústria e na produção locais (secas de bacalhau, construção naval, serração, porcelana, giz para bilhar e alfaiate, pó de tijolo, flores artificiais, moagem, laranja, feijão, batata). As imagens convencionadas referem-se às sedes de freguesia, povoações, estradas, caminhos-de-ferro, rios e salinas. Complementa-se com indicações ilustradas de “casas agrícolas”, “Romaria da Senhora da Saúde”, percursos de bicicleta

¹ No caso do mapa da Murtosa, a colectânea intitula-se “Murtosa – Vista por Escritores” e é composta por um texto de Marques Gomes; um excerto de *Murtosa: Terra Nossa* de Lopes Pereira, apresentado como “grande bairrista murtoseiro”; o poema “Cinturinhas da Murtosa” de Augusto Gil; um excerto de *Os Pescadores* de Raúl Brandão; uma passagem indeterminada de Norberto de Araújo e um excerto de *Momentos de Saudade*, livro manuscrito de “Fulgaroso” (Pereira, 1954).

e zonas de pesca desportiva. A zona balnear é simbolizada por figuras femininas em trajes de banho. Exibe várias imagens de moliceiros e barcos de mar e, em primeiro plano, sobressai o desenho detalhado de uma proa de moliceiro patente no Museu de Ílhavo, com a legenda “Bão indo que eu cá bou” e painel com cavaleiro em campo circular e casal dentro de campânula.

O mapa de Estarreja, publicado em Janeiro de 1954 (mapa número oito, 44.º na ordem de publicação, revisto pelo presidente da Câmara, Joaquim Arnaldo da Silva Mendonça), exibe na capa a fotografia “Moliceiros no esteiro de Estarreja” e, na contracapa, moliceiros no “Cais de Estarreja”. O mapa releva a indústria e a produção locais (carpetes regionais, mobiliário de ferro, sulfato de amónio, cofres, cortumes, soda cáustica, refrigerantes, esteiras, cebolas, destilação), ilustradas com símbolos legendados. Todos os esteiros, canais e cales da Ria na região estão demarcados e ilustrados com barcos moliceiros.

Também de Janeiro de 1954 (mapa número dezassete, 45.º na ordem de publicação) é o mapa de Vagos, com um texto introdutório da autoria de Amorim Girão que, ao contrário do que seria de esperar, louva a coleção e não a região. Na capa, a fotografia “Um braço da Ria” mostra uma série de moliceiros em navegação. Por não existir uma planta da vila, esta é substituída por uma fotografia aérea e por uma breve apresentação escrita, retirada da revista *Portugal-Brasil*. Como é norma, o mapa destaca a indústria e a produção locais (legumes, cereais, ovos, batata, madeira, carvão vegetal, breu, louça de barro, laranja, arroz, “creação”), a “Romaria da Senhora de Vagos” e as zonas balneares e de pesca desportiva. O braço da Ria que percorre a região está ilustrado com barcos moliceiros.

Em Março de 1954 (mapa número doze, 48.º na ordem de publicação), surge o mapa da Murtosa, aquele que confere maior destaque ao moliceiro, apesar de o designar, curiosa mas intencionalmente, como “barco murtoseiro”. Com profusão de fotografias provenientes da *Foto Guedes* da Murtosa, a capa exibe uma “Vista aérea da Torreira com a Ria e o mar” e a contracapa ilustra-se com moliceiros abicados, de velas desfraldadas, no “Dia de S. Paio da Torreira”, observados pelos visitantes na margem. No interior, as fotografias referem-se ao “Dia 8 de Setembro, durante a Romaria de S. Paio da Torreira”, com moliceiros, multidão no cais e palheiros de madeira junto à Ria; uma vista aérea da Torreira, com as redes de pesca estendidas no areal; uma vista aérea de Pardelhas; uma cena da arte xávega;

crianças-pescadores com cangalhas; “Raparigas, trajos e barcos murtoseiros” que, na realidade, são barcos moliceiros; e duas fotografias de painéis de popa, com “O Guarda da Ria” (um cão a ladrar, entre flores) e “Esta boa Rosa” (casal oferecendo-se uma flor, dentro de arco de noivos). O mapa reproduz em desenho destacado este segundo painel, apesar de aqui o figurar como painel de proa. Assinala as zonas de produção de gado (enumerando todas as espécies), milho, feijão, batata e enguias de conserva, as oficinas de cangas e os “Estaleiros de barcos murtoseiros”. Na vertente turístico-cultural, ilustra a “Romaria de S. Paio da Torreira”, os trajos populares femininos, as zonas de pesca desportiva e as praias marítimas e fluviais. Os muitos braços da Ria existentes no concelho estão cobertos de imagens de moliceiros e bateiras e de alguns barcos de remo desportivo. Também surge indicada por desenho a lancha de passagem entre a Torreira e a Bestida, aqui designada por “Bastida”.

Na generalidade, os mapas da colecção ROTEP socorrem-se de símbolos recorrentes, atractivos, que transmitem a noção de um território ordenado, regularmente povoado e servido de vias de comunicação, aprazível, cioso das suas tradições, com uma economia local próspera, baseada na indústria e nos produtos da terra. As zonas balneares ou de interesse turístico são ilustradas por figuras de jovens raparigas em trajos de banho ou de passeio, respectivamente, sugerindo a frequência sazonal de uma burguesia cosmopolita. O “povo” é simbolizado pelos trajos típicos de trabalho, com preferência para os trajos femininos. Enumeram-se todos os itens da produção agrícola e pecuária local, por muito restrita que esta seja na realidade. Também as indústrias locais são representadas por uma iconografia nem sempre ajustada à realidade de simples oficinas artesanais. As igrejas e as romarias são indispensáveis na cartografia das zonas rurais. Sempre que possível, ilustra-se fotograficamente as obras empreendidas pelo regime ou com ele relacionadas: os “bairros de rendas reduzidas” e os “grémios de lavoura” (no mapa de Vagos); um “casal da junta de colonização interna” (no mapa de Ílhavo); o “hospital e asilo” (mapa de Estarreja); a “Avenida Salazar e Jardim Público” (contracapa do mapa de Ílhavo); a indispensável fotografia do edifício da câmara municipal e principais igrejas e capelas da região.

Num reflexo da ideologia vigente, os símbolos do progresso só são aceites na medida em que não interferem com os símbolos da tradição estabelecida. A ordenação espacial e ideológica da nação exige que a cultura popular, sinónimo de tradição, seja representada nas obras de teor etnográfico como algo de imutável,

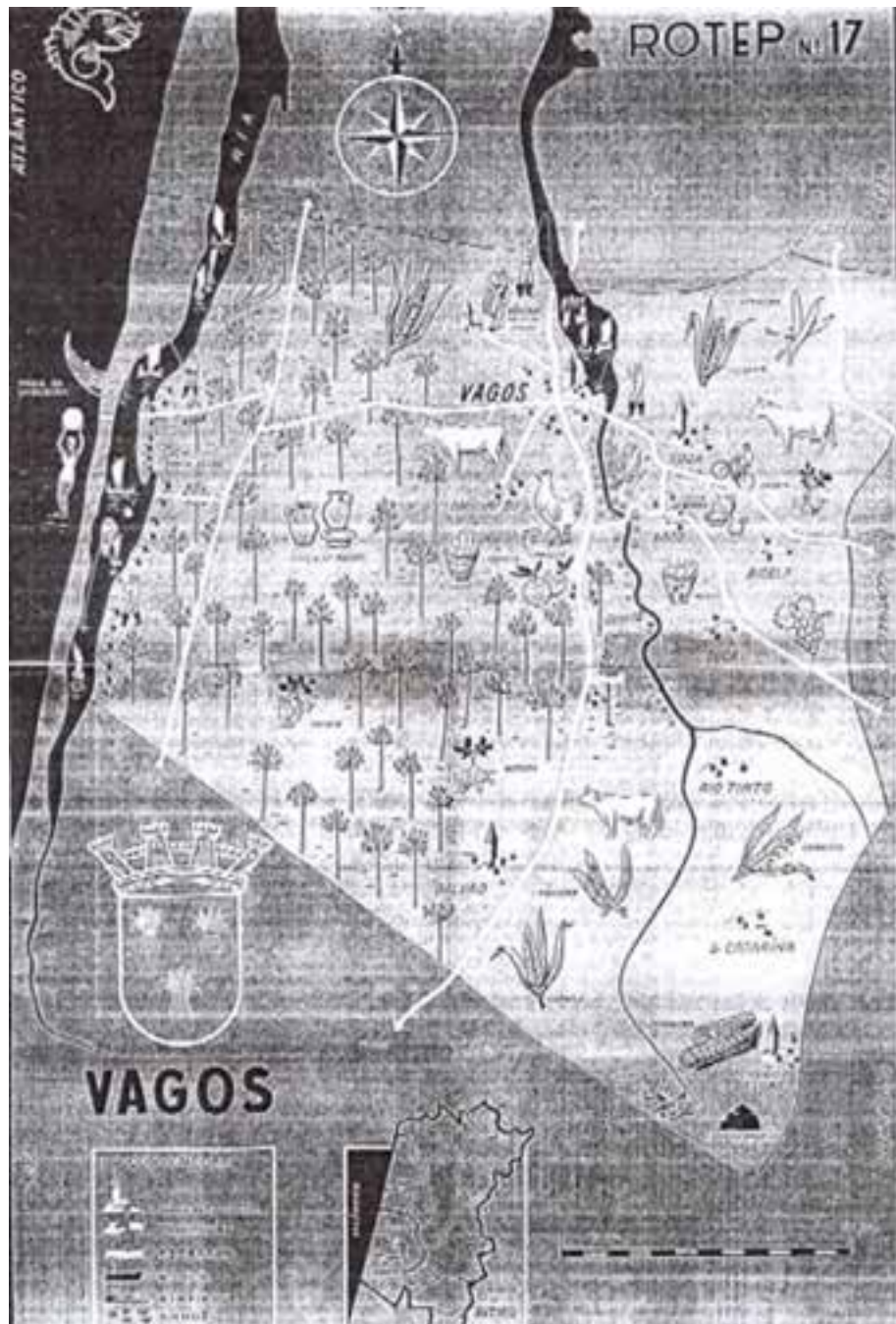
sujeito a uma matriz ruralista. Não há interesse na interação nem no progresso, apenas na conservação de um repositório de usos e costumes, em que o estatismo substituiu irremediavelmente a dinâmica cultural. A conservação da ordem e a defesa da identidade nacional são a justificação central para este tipo de discurso: “Em nosso tempo e por toda a parte, as aldeias e os campos constituem o refúgio do elemento nacional, expulso das cidades que assimilaram o figurino cosmopolita. E não só o pitoresco de cada povo se vai progressivamente confinando nessa área, como nela tende a circunscrever-se a zona em que domina o apêgo aos costumes tradicionais, a fidelidade ao imemorial” (Fernandes, 1947, p. 15).

Como se conclui, os órgãos oficiais vigentes procuraram elaborar uma determinada imagem tipificada do “ser” português, construída a partir de referências da cultura popular e reelaborada dentro do ideário do regime, tendo em conta as noções de ordem, cidadania e sociedade. Os estudos acerca da cultura portuguesa de cariz popular assim gerados constroem o rosto oficial – e artificial – do povo, destinando-se essencialmente a reavivar ou a criar tradições identificáveis com a visão que as autoridades procuravam perpetuar sobre os imaginários do mar e das regiões marítimas.

Bibliografia

- Bourdieu, Pierre (2000), *Esquisse d'une Théorie de la Pratique*, Paris, Seuil [1972].
- Bourdieu, Pierre (1997), *Razões Práticas sobre a Teoria da Acção*, trad. Miguel Serras Pereira, Oeiras, Celta Editora [1994].
- Fernandes, António Júlio de Castro (1947), *Enfrentando o Destino das Casas do Povo*, Lisboa, Junta Central das Casas do Povo.
- Foucault, Michel (1980), “Truth and Power”, in *Power/Knowledge*, Nova Iorque, Pantheon Books, pp. 117-33.
- Pereira, Camacho (org.) (1954), *Mapa Turístico da Murtosa*, Lisboa, Rotep.
- Sarmento, Clara (2008), *Cultura Popular Portuguesa: Práticas, Discursos e Representações*, Porto, Edições Afrontamento.





Meu pescador, meu velho

Amaya Sumpsi

CRIA – Centro em Rede de Investigação em Antropologia (FCSH – Universidade Nova de Lisboa)



Link para visionamento com legendas em português:

<https://vimeo.com/75068118>

Password: AmayaSumpsi

Link para visionamento com legendas em inglês:

<https://vimeo.com/88606990>

Password: Wes

Longitudinal docs are the most deeply satisfying form. Spending years following a story is the ultimate act of filmmaking discovery, because you don't know where the journey is leading, no matter how perceptive you think you are. Indeed, you hope and pray you'll be surprised, because if you stick with interesting people long enough, they'll always surprise you — that's the beauty of human nature (James, 2008).¹

“Meu pescador, meu velho” foi a minha primeira longa-metragem. Dediquei-me a este projecto, filmado em Porto Formoso, uma pequena aldeia de pescadores da costa norte da ilha de São Miguel, no arquipélago dos Açores, durante 9 anos. O passar dos anos, embora inicialmente involuntário, acabou por se tornar fundamental na construção do mesmo e acabou por ser o seu *leit motiv*. O processo de realização deste documentário, que requereu longos períodos de convívio, observação e interacção com os sujeitos, prolongados por nove anos, fazem com que este documentário, e a dissertação de mestrado que o acompanha, sejam considerados um estudo etnográfico longitudinal.

A passagem do tempo é acompanhada por mudanças, naturalmente. Ao longo de todo este tempo não só as pessoas que filmei se transformaram, mas também eu. Durante estes nove anos em que acompanhei a aldeia, vi jovens crescerem e tornarem-se homens, vi outros adoecerem e alguns morrerem, vi pessoas a partir e outras a chegar.

Eu também me transformei: fui viver para o campo, depois para a cidade, arranjei novos trabalhos, voltei a estudar, tive uma filha. Mas há neste filme algo mais do que querer acompanhar o ciclo de vida das pessoas, as suas mudanças físicas, sociais, de costumes, de crenças, a sua mudança interior. Porque além do tempo

¹ Steve James nasceu em América em 1955, e graduou-se pela Southern Illinois University Carbondale. Cedo começa a colaborar com a Kartemquim Films, uma produtora sem fins lucrativos sediada em Chicago. Além de produtor, é realizador de documentários independentes. Entre os seus trabalhos destacam-se o documentário *Stevie*, que recebeu o prémio Joris Ivens do Festival Internacional de Documentário de Amsterdam (2002), e *Hoop*, vencedor do prémio do público no Festival Sundance (2004). O artigo referenciado neste trabalho foi publicado após a estreia do seu documentário *At the Death House Door* (2008), um filme sobre Carroll Pickett, juiz de execução da unidade prisional Huntsville, no Texas. Pickett presidiu a mais de 95 execuções durante 15 anos. Inicialmente a favor das execuções, tornou-se um activista contra a pena de morte.

biográfico, o meu e o dos habitantes, existe também um outro tempo. Trata-se do tempo colectivo da comunidade, aquele tempo histórico que vai definindo os seus caminhos. Enquanto eu estava a filmar na aldeia, tiveram lugar uma série de acontecimentos que provocaram entre os habitantes uma discussão profunda e enérgica sobre o abandono ou a perpetuação de uma identidade (neste caso a transformação ou manutenção da paisagem que dá nome à aldeia, o Porto -de pesca – Formoso), discussão esta que os levou, inevitavelmente, a questionarem a sua própria identidade. Pesca? Paisagem? História? Tudo estava a ser posto em causa. O passado, o presente, o futuro e as suas variantes; o progresso e as diferentes propostas, muitas vezes opostas, para o pôr em prática. Este é um documentário que recolhe, além de tudo, o intervalo de tempo que costuma preceder as grandes transformações de uma comunidade, tempo este fértil em discussões de conceitos e significados, desejos e nostalgias, passados e futuros. Na praça, nas “tascas”, no porto, em casa, todos participam. Durante esse transe de transformação acontecem momentos únicos, situações que brilham com um significado especial e que têm a capacidade de evocar toda a intensidade do transe. O filme projecta os tempos biográficos sobre um outro tempo, prévio à transformação. A mudança (minha), sobre a mudança (deles), sobre a mudança (da comunidade).

Embora a antropologia fosse fundamental na construção narrativa do tempo e na criação de uma linha discursiva do meu documentário, é importante salientar para perceber a arqueologia deste projecto, que só 5 anos depois de eu ter começado a filmar a comunidade é que a antropologia, como método e como saber, começou a fazer parte do processo criativo. A antropologia serviu para analisar o material já filmado em retrospectiva e para orientar as últimas filmagens e o processo de edição final. Assim, no decorrer destes nove anos existem três momentos muito diferentes entre si, que não só não se excluem, como se complementam. Estes três olhares são importantes para perceber a construção autoral do filme, pois cada um destes momentos está marcado pelas circunstâncias em que eu acompanhei a comunidade, isto é, pelo papel que fui adoptando perante os sujeitos que observava. Cada um dos momentos estabelece uma perspectiva, uma metodologia e objectivos diferentes que surgem de um “Eu” particular, mas que se reúnem num único trabalho, que é este documentário. Se num primeiro momento, em 2003, eu me posicionei perante a comunidade como um “visitante”, num segundo momento, entre 2004 e 2008, acrescentei o olhar de “documentarista” e só num terceiro momento, entre 2009 e 2012, é que adoptei a perspectiva da “antropologia”.

Cada um destes três momentos manifesta-se na construção deste filme simultaneamente, mas de uma maneira diferente: o “eu visitante” a um nível emocional e subjectivo; o “eu documentarista” a um nível narrativo e visual; o “eu antropólogo” a um nível científico e objectivo. Quando se passam anos a filmar no mesmo lugar e com as mesmas pessoas, é inevitável que as histórias pessoais se misturem com a profissional.

Sinopse

Numa noite de Carnaval de 2005, uma vaga de ondas, que alguns pensam ter a sua origem no famoso tsunami da Indonésia, atinge diversos portos da ilha de São Miguel, nos Açores. Na pequena aldeia de Porto Formoso, dois barcos ficam desfeitos: o “boca aberta” do mestre Américo, e o “boca aberta” do mestre Eiró. Com apoios institucionais, os mestres constroem dois barcos novos de maior tamanho, mas o pequeno porto de areia não tem condições para eles. Os pescadores reclamam uma doca em cimento que lhes permita trabalhar com as novas embarcações, mas muitos habitantes opõem-se, pois consideram que a beleza natural do porto e as ruínas do castelo que ali se encontram são o verdadeiro reclamo turístico da aldeia, e a futura fonte de riqueza. É o turismo compatível com outras actividades económicas, como a pesca, ou acaba por transformá-las em simples espectáculos? Pode a comunidade influenciar nas decisões sobre o seu futuro? Ao longo de 7 anos, a paisagem desta comunidade transforma-se, e com ela, a sua identidade.

Ficha técnica

Realização: Amaya Sumpsi
Imagem, texto, voz: Amaya Sumpsi
Produção: Diana Diegues
Assistente de realização: Eduardo Ventura
Assistente de Imagem: André Almeida
Edição: Amaya Sumpsi, Raquel Castro
Sound Design: Raquel Castro
Pós-produção Áudio: Sérgio Gregorium
Música original: Tó Trips

Cast

Mestre Américo, Mestre Ricardo, Mestre Paulo Jorge, Mestre Eugénio, Mestre Zé (Rabo De Peixe), Mestre João, Sra. Lurdes, Adolfo, Manel Cabral, Luis Rodrigues, Emanuel Faria, César, Jeremias, Mau Tempo, Sr. Viana, Laudalino, Zé Manel Dragão, Caipira, Zé Pereira, Zé Vítor, Mulheres da Associação Paroquial

Dados técnicos

Género: Documentário

País: Portugal

Ano: 2013

Formato gravação: DVCAM, MINIDV

Formato projecção: DVD ou vídeo file

Ecrã: 16:9

Som: Estéreo

Duração: 58 minutos

Língua: espanhol, português

Legendas: português, inglês

Animais aquáticos na trilogia de Fausto Bordalo Dias

Nina Vieira

CHAM – Centro de Humanidades (FCSH – Universidade Nova de Lisboa)

Rui de Carvalho Afonso

Investigador independente

*Quando às vezes ponho diante dos olhos
A fúria da onda tremenda
Rasgada no vento
O assombro
Da fronha de um monstro
Que horrenda*

“Quando às vezes ponho diante dos olhos”, in Por Este Rio Acima

Fausto Bordalo Dias, famoso compositor português, conta com quase 50 anos de carreira em nome próprio e 12 álbuns originais, além de coletâneas, discos ao vivo e participações paralelas em outros projetos musicais.

A trilogia a que aqui nos referimos diz respeito à obra de Fausto focada na identidade do povo português e na Diáspora Portuguesa – expressão que o próprio autor assume, bem como o seu significado histórico-cultural

(Afonso, 2010:31, 87-88) – é, na verdade, composta por três álbuns conceptuais – *Por Este Rio Acima* (1982), *Crónicas da Terra Ardente* (1994), e *Em Busca das Montanhas Azuis* (2011) (Figura 1).



Figura 1 – CD's da trilogia sobre a Diáspora Portuguesa de Fausto Bordalo Dias.

Fausto Bordalo Dias dedica cada um dos volumes da sua trilogia a um contexto diferente da história da expansão, tendo por base relatos de viagens que dão corpo às canções construídas. O primeiro, *Por Este Rio Acima*, dedica-se de forma exclusiva a *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto. O segundo, *Crónicas da Terra Ardente*, constrói a sua lírica a partir dos relatos de naufrágios compilados por Bernardo Gomes de Brito em *História Trágico-Marítima*. O terceiro e último, *Em Busca das*

Montanhas Azuis, retrata as expedições terrestres dos exploradores portugueses no continente africano entre os séculos XV e XVIII, não se cingindo, contudo, a uma obra específica, mas sim a fontes diversas.

Os animais estão presentes na historiografia da expansão portuguesa, com maior ou menor destaque, incluindo-se em temáticas de estudos relacionadas com o medo, o exótico, o simbolismo dos elementos naturais, a construção do conhecimento científico, percepções e usos (e.g. Lopes, 2002; Lopes, 2009; Brito, 2010; Simões & Ferreira, 2011), entre outros. De facto, os descobrimentos portugueses desenharam um novo mundo, na qual transformação a literatura de viagem assume um papel de relevo pela disseminação da informação sobre o novo, o diferente, o desconhecido. As coleções de viagens tinham um valor intrínseco e formaram um género muito mais adequado às expectativas humanistas, com navegadores em vez de estudiosos, e relatos originais em vez de interpretações (Groesen, 2008; Lopes, 2016). No que aos animais marinhos e aquáticos diz respeito, a sua complexidade, tanto pelas suas dimensões como pelo seu modo de vida, dificultavam a sua observação, e os seus comportamentos selvagens, mais ou menos agressivos, relacionados com os seus modos de vida e muitas vezes com as suas estratégias de alimentação, ditavam uma conotação positiva ou negativa. Para além disso, a descrição da novidade, do exótico, do belo, do diferente, trouxe consigo a atribuição de valor aos novos elementos da natureza enquanto produtos de consumo e recursos económicos, quer fosse para a subsistência a bordo, na exploração da terra junto a braços de rios, ou mais tarde no comércio estabelecido entre os novos territórios e a Europa (e.g. Brito & Vieira, 2016).

No âmbito da chamada de colaboração na antologia crítica “Imaginários do Mar”, pretendeu-se neste contributo identificar músicas com referência a animais ‘da água’ – incluindo-se aqui espécies com distribuição no mar ou no rio – nas canções na trilogia referida, nas quais se encontram manifestações do imaginário marítimo, nomeadamente aquelas que se relacionam com o mar e os seus habitantes: monstros e outras maravilhas, fauna marinha e aquática. Assim, foram até agora identificadas quatro músicas que acreditamos espelharem a percepção que os autores das obras originais tinham perante os animais aquáticos, com especial destaque para os mamíferos *balea*, *peixe mulher* e *cavallo marinho* – correspondentes às baleias, dugongos, e hipopótamos –, sem esquecer peixes, caranguejos e aves marinhas.

Indicamos aqui as músicas selecionadas, transcritas, parcial ou integralmente, em correspondência com as fontes originais em que se baseiam, e as citações que poderão corresponder aos episódios cantados por Fausto. Considerámos ainda relevante adicionar os *links* das mesmas músicas na plataforma Youtube, sempre que possível, bem como de acervos digitais acessíveis gratuitamente online, como se pode ver resumido na Tabela I.

Consideramos de relevância significativa estas referências a animais numa obra musical. Com o manancial de informação, entre episódios de naufrágio, guerra, contacto com culturas humanas, entre todas as histórias e relatos selecionados por Fausto para a construção das suas canções sobre a Diáspora, não passaram despercebidos ao autor os animais, poucas vezes considerados na construção da história e da identidade portuguesa.

Estes animais, transportados dos relatos de viagem para as canções, passam assim, agora, a fazer parte da cultura popular portuguesa, através da canção de autor.

ÁLBUM	MÚSICA	DISPONÍVEL EM:	FONTE ORIGINAL	ACERVO DIGITAL
Por Este Rio Acima	A ilha	Youtube https://www.youtube.com/watch?v=SUGWmEFqGKo	<i>Peregrinação</i>	BN Digital http://purl.pt/82
Crónicas da Terra Ardente	Ao som do mar e do vento	Youtube https://www.youtube.com/watch?v=abRC1C-GbR9U&list=RDabRC1C-GbR9U&t=16	<i>História Trágico-Marítima</i>	Internet Archive https://archive.org/stream/historia-tragicom0407bri-tuoft#page/n15/mode/2up/search/peixe
	A caçada	Youtube https://www.youtube.com/watch?v=6BL3CpXamcY		
Em Busca das Montanhas Azuis	Pelos Rios de Cuama	Não disponível	<i>Etiópia Oriental e Vária História de Cousas Notáveis do Oriente</i>	BN Digital http://purl.pt/26732-

Tabela I – Músicas da trilogia sobre a Diáspora Portuguesa de Fausto Bordalo Dias onde foram encontradas referências a animais aquáticos, com indicação dos respetivos álbuns, e correspondência com as fontes históricas.

Álbum: *Por Este Rio Acima*

Música: "A ilha"

Olhamos tudo em silêncio
 Na linha da praia
 De olhos na noite suspensos
 Do céu que desmaia
 Ai Lua Nova de Outubro
 Trazes as chuvas e ventos
 A alma a segredar
 A boca a murmurar
 Tormentos
 Descem em nuvens de assombro
 Tainhas e bagres
 Se as aves embalam os peixes
 Em certos milagres¹
 Levita-se o corpo da alma
 No choro das ladainhas
 Na reza dos condenados
 Nas pragas dos sitiados
 Da Ilha dos Ladrões
 Quem sai?
 E leva este recado ao cais
 São penas são sinais
 Adeus
 (...)
 Santo Anjo
 Vem
 Peixe fresco

Cai
 Meu Arcanjo
 Vai
 E leva-me a voar
 Pelo ar

 Ó milhafre lindo
 Ó linda gaivota
 Dá-me o teu peixe
 À mão
 Coração bem-vindo
 A voar pelo ar
 (...)

¹ "(...) porque estando nós hum dia, que era o em que se celebra a festa do Arcanjo São Miguel, derramando todos muytas lagrimas, & com tanta desconfiança de todo o remédio humano, quanto nos dava a fraqueza de nossa miseria & pouca fee, passou a caso voando por cima de nos hum milhano que vinha de detras de hum cabeça que a ilha fazia contra a parte do Sul, & peneirando no ár, com asas estendidas lhe cahio das unhas hum mugem fresco de quasi hum palmo de comprido (...)" (Alves, II: 179).

Álbum: *Crónicas da Terra Ardente*

Música: “A caçada”

é um lagarto façanhoso
coberto de conchas grossas
escancarado e raivoso
rabeando pelas poças
morto às espingardadas
logo esfolado às lançadas
e o manjámos na merenda
foi uma festa tremenda
porque assado no braseiro
soube a muito bom carneiro

são macacos saguins
tão custosos de agarrar
zombam de nós p’los capins
no seu jeito de zombar
mandam-nos comer cavacos
fazem gestos de macacos
são de uma carne nojosa
mas de cheiro e mais tihosa
de pior sabor e então
de muito má digestão

são caranguejos dos rios²
carrancudos e agressivos
arrecuam em baillios
c’o a pressa os comemos vivos
dentro das bocas insossas
pegam com as suas as nossas
de fora as tenazes dentadas
em nossos beiços aferradas
mal trincado o resto eu acho
vai bulindo papo abaixo

são brutas feras aos brados
eu não sei quantas nem quando
se andam por todos os lados
bafejando bafejando
saltam tantas alimárias³
asnos bichos bestas várias
viram-se a nós longas garras
mostram dentes as bocarras
umas rosnam delambidas
de eles muito bem vestidas

² “(...) e nós seguimos o caminho este dia e o seguinte, sempre ao longo da praia, achando nella grandes cardumes de caranguejos brancos, que andavam no rolo do mar, e quando a onda se recolhia ficavam descobertos; dos quaes matámos alguns em quanto o dia deo lugar; e como o tempo não era de muitos temperos, havia nisto tanta pressa, que muitas vezes quando os metíamos nas bocas, pegavam elles com as suas nos beiços, e ficando-lhe alli a perna afferada (...)” (Brito, 1904, l: 129).

³ “somente obra de duas legoas pelo rio acima, onde elle ainda corre muito poderoso, e vai de ambas as ribas cercado de rochas talhadas a pique, vimos da banda d’alem sair uma alimária maior que cavallo debaixo de certas lapas, e de cor negra, ao que cá donde estávamos pareceo, a qual nas partes que mostrava fóra d’agoa, que foram cabeça e pescoço, e parte do lombo, nenhuma differença tinha de camelo; e se o assim ha marinho, certo que este o era;” (Brito, 1904, l: 67-68).

Álbum: *Crônicas da Terra Ardente*

Música: “Ao som do mar e do vento”

carregados de uma banda
e tão pouco da outra
tão boiantes daquela
desengonçados na rota
penetrando a grandeza
dos oceanos das ilhas
servia a quilha de costado
e o costado de quilha
ventou-nos o vento
ventou
por mil invenções e maneiras
ondas e águas pelo ar
em borriscadas e chuueiros
e no corpo da nau
de rastos
na tolda
nos mastaréis

e até por fora do casco
já tudo são folias
pandeiros e zombarias

vão em nossa companhia
em grandes festas multicores
muitas aves mariscando
e muitos peixes voadores⁴
uma turba de baleias⁵
em bailes
borrifos
são elas
rompendo neste mar de rosas
manchas de ovas de aguarelas
vêm até nós daqueles céus
infinitas andorinhas
que no sabor ninguém sabia

⁴ “Navegando pois assim todas as naos em conserva entre ambas as fortunas, até passada a Linha Equinocial, sem mais outro allivio que os grandes rebanhos de peixe grande, e pequeno, que de dia com grandes festas e danças seguem a nao (...)” (Brito, 1905, VI: 9); “Nestas festas que os peixes vão fazendo ás naos, são grandes figuras os que chamam voadores, que são de um palmo, maiores e menores” (Brito, 1905, VI: 9).

⁵ “(...) continua e alegre vista de muitas baleas, que por particulares respeitos seos se vem recolher este tempo no reconcavo daquela bahia, e o gastam em continuas festas, saltos, e danças (...) que o fazem com tanto ar e graça, que para que se não perca volta sua que não seja vista, tanto que de lá do fundo chegam á superfície da agoa, lançam para cima um gracioso e grande borriffo, como de uma pipa de agoa (...)” (Brito, 1905, VI: 16).

se eram carnes ou sardinhas
sem St.º António que os doutrine
há peixes ferros
tão danados
fuscos e mal encarados⁶
mas tudo são folias
pandeiros e zombarias

contemplando dos chapitéus
o movimento dos céus
e carteando o sol tão bem
meu bem
eu circundo
nas derradeiras partes do mundo
só p'ra te abraçar e beijar
com todo este sentimento
ao som do mar e do vento
ao som do vento e do mar

aguenta o barco altos mares
convocados pelos ventos
com que arfava e metia
muito pelo barlavento
senão quando um marinheiro
aos saltos pelo desconjuntio
gritou que se dava já
antes de mais
como defunto
e aponta a onda

que de muito longe
chega levantada
sobre ela vinham foliando
vultos negros em manada
mas passa o nau e o desditoso
tudo se esquece
acabou-se
o que foi passado
passou-se
e tudo são folias
pandeiros e zombarias

⁶ “Da Ilha de Martim Vás por diante começaram a ter alguns pronosticos de roim viagem; porque aqui déram com um peixe, que ninguem soube determinar que peixe era. A feição era de uma balea não muito grande, fusco e mal-encarado, o qual logo afugentou todo o outro peixe que vinha com a nao; e nunca os desamparou até a noite, em que se perderam; porque ainda aquella tarde antes da perdição houve homens que o viram ir diante da nao lançando grandes refolhos de agoa, como que folgava, ou avizava do que havia de succeder.” (Brito, 1904, IV: 12-13).

Álbum: *Em Busca das Montanhas Azuis*

Música: “Pelos Rios de Cuama”

e chamam os negros Zambeze
a estes rios de Cuama
tão longe nasce a terra dentro
que o seu princípio nem se chama
entra no mar com cinco bocas
e muitas águas
tão grandes como o próprio rio
e pelas fráguas
e chamam os negros Zambeze
a estes rios de Cuama

pelas fraldas do rio haviam
bichos do mar e outros silvestres
muita casta de muito peixe
e várias de animais terrestres
cavalos marinhos⁷ e bestas
grandes lagartos
javardos e outros mais fuscos
mal-assombrados
pelas fraldas do rio haviam
bichos do mar e outros silvestres

e a água escorre de um alto divino
num doce chapéu-de-sol cristalino
no arco celeste desdobram-se
as cores
que o sol converte a terra em ouro
e paixão
e em brilhantes doirados amores
do meu coração

e as aves de asas pintadas
de tintas e muitas cores
já cantam docemente na música
em requebros e tambores
besouros de rabo-de-luz
que se alumiam
que nesta Etiópia no céu
pelo ar haviam
as aves de asas pintadas
de tintas de muitas cores

⁷ “Estes rios de Cuama, e no de Sofala, e nos mais de toda esta costa, se criam muitos cavalos-marinhos, mui ferozes, e espantosos. São muito maiores, e mais grossos que dous cavalos juntos dos nossos; tem os pés muito curtos e grossos, cinco unhas em cada mão, e quatro em cada pé, e a pegada quase tamanha como a de um elefante (...)” (Santos, 1609: 46v.).

na forma de corpo jericos
 estas que são zebras formosas
 com enfeites a preto e branco
 em outras feras mais bichosas
 viscosa besta e muita cobra
 pelo formato
 muita bicheza languinhosa
 pelos ressaltos
 na forma do corpo jericos
 estas que são zebras formosas

e há muita ostra de coral⁸
 e pescaria saborosa
 cação caboz choupa tainha⁹
 mais alegres em tons de rosa
 se o peixe-mulher é sereia¹⁰
 pela cintura
 em terras de areia do mar
 pela figura
 há muita ostra de coral
 e pescaria saborosa

⁸ “No mar destas ilhas há muito aljófar, e pérolas, as quais se criam dentro em umas ostras mui grandes, a que chamam madre pérola, que andam no fundo do mar em terra de areia. Os naturais as pescam de mergulho, e antes de ir abaixo, lançam no mar um certo preso da embarcação, com uma pedra dentro, para que vá ao fundo.” (Santos, 1609: 41).

⁹ “Neste rio de Sofala se cria muito peixe, gordo e saboroso, como são tainhas mui grandes: saltões, semelhantes a tainhas, mas muito melhores: muitos cações, melhores, e mais sadios que os de Portugal: muito peixe Pedra, que é como grandes choupas: Cabozes, semelhantes a pescadinhas, tão excelentes, e sadios, que se dão aos doentes (...)” (Santos, 1609: 39).

¹⁰ “Quinze léguas de Sofala estão as Ilhas das Boçicas ao longo da costa para a parte do Sul: no mar das quais há muito peixe Mulher, que os naturais das mesmas ilhas pescam, e tomam com linhas grossas, e grandes anzóis, com cadeias de ferro, feitos somente para isso, e de sua carne fazem tassalhos, curados ao fumo, que parecem tassalhos de porco. (...) Este peixe não fala, nem canta, como alguns queres dizer, somente quando o matam dizem que geme como uma pessoa: não tem cabelos no copo, nem na cabeça. Tirado fora da água morre como qualquer outro peixe, mas põem muito tempo em morrer, se o não matam. Eu cuido que estas devem ser as Sereias, e Tritões que os antigos fingiam, dizendo que Tritão era homem marinho, filho da Ninfa Salacia também mulher marinha, os quais habitavam no mar; e por esse respeito fingiam que Tritão era Deus do mar, e trombeta de Neptuno.” (Santos, 1609: 40-41).

Bibliografia

- Afonso, Rui Godinho Mendes de Carvalho (2010), *O percurso lírico do protagonista de Peregrinação, de Fernão Mendes Pinto, em Por Este Rio Acima, de Fausto Bordalo Dias*. Dissertação de mestrado, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Católica Portuguesa.
- Alves, Jorge Santos (dir.) (2010), *Fernão Mendes Pinto and the Peregrinação. Studies, restored Portuguese text, notes and indexes*. Volume II, Lisboa, Fundação Oriente.
- Brito, Bernardo Gomes de (1904a), *Historia Tragico-Maritima [com outras noticias de naufrágios]*. Volume I, Lisboa, Escritorio.
- _____ (1904b), *Historia Tragico-Maritima [com outras noticias de naufrágios]*. Volume IV, Lisboa, Escritorio.
- _____ (1905), *Historia Tragico-Maritima [com outras noticias de naufrágios]*. Volume VI, Lisboa, Escritorio.
- Brito, Cristina (2009) *Os Mamíferos Marinhos nas Viagens Marítimas pelo Atlântico entre os Séculos XV e XVIII. A Evolução da Ciência e do Conhecimento*. Tese de Doutoramento, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humana da Universidade Nova de Lisboa.
- Brito, Cristina / Nina Vieira (2016), 'A Sea-Change in the Sea? Perceptions and Practices Towards Sea Turtles and Manatees in Portugal's Atlantic Ocean Legacy', in Kathleen Schwerdtner Maney / Bo Poulsen (eds). *Perspectives on Oceans Past. A Handbook on Marine Environmental History*. Dordrecht, Springer Science + Media, pp. 175-191.
- Groesen, Michiele van (2008), *The Representations of the Over World in the De Bry Collection of Voyages (1590-1634)*, Leiden, Brill.
- Lopes, Marília dos Santos (2002) *Da descoberta ao Saber. Os conhecimentos sobre África na Europa dos séculos XVI e XVII*. ed. 1, Viseu, Passagem.
- Lopes, Marília dos Santos (2016), *Writing New Worlds*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing.
- Lopes, Paulo Catarino (2009), *O Medo do Mar nos Descobrimentos*, Lisboa, Tribuna da História.
- Santos, João dos (1609), *Primeira Parte da Ethiopia Oriental ...* Imprensa no Convento de São Domingos de Évora.
- Simões, Catarina Santana / José Moura Ferreira (2011), 'Troféus e Iguarias: O Exótico no Discurso dos Primórdios dos Descobrimentos', in Artur Teodoro de Matos / João Paulo Oliveira e Costa (coord.) *A Herança do Infante*. Lisboa, CEPCEP/ CHAM/ C.M. Lagos, pp. 207-216.

O mar e o mobiliário em couro lavrado

Franklin Pereira

ARTIS – Instituto de História da Arte (Faculdade de Letras–Universidade de Lisboa)

A longa História do Mobiliário ainda sofre de falta de clareza quanto ao local de fabrico (apesar de Lisboa ser com garantia o principal centro produtor), transacção e oficialização de estéticas (aspectos que nos fazem recuar ao período omíada da Península Ibérica), e carece da inclusão dos lavrados do couro na História da Arte.

Afastado das recriações mudéjares iniciais do século XVI, o couro lavrado dos móveis de assento abriu-se a novas influências e aproximações à Europa renascentista, a par do abandono dos “panos d’armar” em tapeçaria e guadamecis, e do “sentar-se à mourisca”; a cadeira alterou-se na sua estrutura herdada da época medieval, e, mesmo a nível de ferramentas, o novo modo de lavar por cinzelagem e puncionamento passou a ser corrente em Portugal.

A pujança técnica conseguida com o Renascimento até meados do século XVII permitiu que a cadeira em couro lavrado atingisse a época barroca em modelos identitários a nível de património e arte de excelência. Totalmente instruído com uma panóplia de punções metálicas (cinzéis, rebaixadores, calcadores, texturadores ...), o mestre correeiro-gravador passou a incluir com alguma regularidade referências à saga marítima de Portugal nos lavrados de estofos. Estes desenhos – quais ilustrações ou BD do visto noutras paragens – foram integrados na gramática barroca, que permaneceu praticamente século e meio, e atingiu a época rococó. O estabelecimento de oficinas de mobiliário no Brasil colonial permitiu uma continuidade

artística, notando-se modelos mais rígidos na sua estrutura em madeira, e historicamente anteriores aos lavrados que apresentam; viajaram nas caravelas de regresso à metrópole, e foram transaccionados entre países.

No que diz respeito ao Mar e seus habitantes – míticos e reais –, alguns exemplos revelam como estes elementos plásticos foram recriados. Subjaz nestes elementos a fábula e o imaginário, transmitidos por gerações de navegantes, e incorporados nas artes decorativas, de que o couro lavrado é um elemento proeminente em Portugal.

1 – Sereia: num baú, típico da tradição portuguesa – usado para guardar e transportar objectos, incluso tapeçarias e guadamecis retirados das paredes –, presente no Museu da Cidade de Lisboa, a tampa abaulada apresenta, como motivo central, uma sereia penteando-se, com um peixe na mão direita, assente no mar ondulado (imagem 1).



Imagem 1

Em estrutura da segunda metade do século XVII, uma cadeira (imagem 1A) da Casa-Museu Guerra Junqueiro possui estofos do apogeu do Barroco. No espaldar, duas sereias (uma das quais penteando-se) ladeiam uma dama nua, de longos cabelos, com um colar no pescoço e um crescente na fronte (imagem 1B); entre as suas mãos, passando pelas costas, está um drapeado esvoaçando. Este motivo central está rodeado por faixas, e assenta numa concha entre dois peixes.



Imagem 1A



Imagem 1B

2 – Tritão: no centro do espaldar de uma cadeira inserida no estilo D. João V está um tritão (imagem 2), qual Poseidon ou Neptuno, dentro de uma oval rodeada de estilizações florais, segura por dois “putti” e encimada por duas aves. O tamanho grande dos elementos cinzelados e o rosto das personagens leva-me a considerar que esta cadeira não é da primeira metade do século XVIII, mas mais recente.



Imagem 2

3 – Baleia com repuxo: este motivo, presente no assento, rodeado de estilização rococó, encontra-se numa série de cadeiras cuja estrutura é da segunda metade do século XVII. Contudo, os elementos Rococó são de finais do século XVIII, indiciando que a peça é obra do Brasil colonial, pois o desfasamento entre a estrutura e o lavrado é corrente nas peças com essa origem; a ênfase dada ao motivo do assento é também marca de origem, pois em Portugal, pela sua posição, o assento limitava-se ao ornamento floral.

Note-se que o lavrado foi executado com cinzéis mais afiados do que os típicos da arte da gravura em Portugal.



Imagem 3



Imagem 3A

A cadeira que apresento (imagem 3) – e seu assento (imagem 3A) – pertence ao espólio do Museu Nacional Machado de Castro; o espaldar tem uma pequena ave sobre ramo, também rodeada de estilização Rococó. Uma cadeira do estilo D. João V encontra-se na Casa-Museu Guerra Junqueiro (imagem 3B), repetindo este motivo do assento, também com outro repuxo mais pequeno, sugerindo outra baleia mais recuada (imagem 3C); o espaldar repete os elementos da peça de Coimbra, tendo no centro uma pequena águia bicéfala. Uma cadeira semelhante encontra-se no Museu de Pontevedra; o ondulado da moldura indicia que deveria estar numa outra estrutura, e não neste tipo de cadeira do século XVII, de assento ligeiramente trapezoidal.



Imagem 3C



Imagem 3B

Também a Presidência da República tem uma peça semelhante (imagem 3D e 3E); tal como na peça em Espanha (também de manufactura brasileira), o ondulado da moldura foi atropelado pelas largas tachas da estrutura, em linhas rectas.

A rigidez da moldura aos gomos de todas estas peças – que não é usual no Rococó lusitano – contradiz a leveza e ritmo do estilo.

A repetição dos motivos dá azo a se considerar uma única oficina; no entanto, dada a abundância relativa deste tipo de peças, inclino-me antes a admitir um modelo-padrão repetido por várias oficinas de excelentes gravadores.



Imagem 3D



Imagem 3E

4 – Peixe engolindo um homem: este motivo encontra-se em assente de cadeira do Museu do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano, em estrutura correcta para a gravura do couro (imagem 4). Rodeado por estilização rocó, o motivo central contém uma baleia ou grande peixe engolindo um indivíduo (imagem 4A).



Imagem 4A



Imagem 4

5 – Peixes e caravela: distribuída pelo Museu de Artes Decorativas e Câmara Municipal de Viana do Castelo está uma colecção de cadeiras recentes (imagem 5), conquanto retomando um modelo arcaico do século XVI. O executante deste conjunto – e das mesas com pés em garra de leão, existentes no museu – foi Manuel Gonçalves Traila, em 1930-40. Tinha então trinta e poucos anos, e já dominava a marcenaria, talha e couro lavrado. Além da caravela com o brasão português numa vela, o espaldar possui uma esfera armilar encimada pela Cruz de Cristo; dois grandes peixes, de rabo torcido, ladeiam estes motivos, e das bocas abertas sai um encordoado, além de elementos vegetalistas. Já o assento tem quatro peixes noutra posição, distribuídos nas diagonais; repete-se o encordoado saindo das bocas e serpenteando.



Imagem 5

Os aventureiros de Al-Lixbūnā

Natália Maria Lopes Nunes

IELT – Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (FCSH – Universidade Nova de Lisboa)

Na Idade Média, muitos relatos fabulosos e fantásticos tinham subjacentes alguns espaços relacionados com os limites do mundo, nomeadamente entre o al-Andalus e o Magrebe, como se pode comprovar na história que nos relata o geógrafo al-Idrīsī sobre os Aventureiros de Lisboa, na obra *Kitāb Nuzhat al-muštāq fī ijtirāq al-āfāq* (*Description de l’Afrique et de l’Espagne*). O árabe al-Idrīsī, nascido em Ceuta no século XII (1110/1165-66), mas pertencente a uma família do al-Andalus, demonstra bem o carácter maravilhoso desses relatos, através daquela história. Na obra, o geógrafo descreve a cidade de Lisboa e nessa descrição relata a aventura de oito homens, conhecidos por *al-Mugarribūn* ou Almagrurinos, que partiram à descoberta do Mar Tenebroso, provavelmente, entre os séculos X e XI (alguns investigadores apontam para o ano 1013), muito antes da conquista da cidade por D. Afonso Henriques em 1147.

Os geógrafos árabes foram os que mais contribuíram para a divulgação deste tipo de narrativas fantásticas. Christophe Picard insere-as dentro da categoria de viagens de exploração ou de missão, pois:

C’est un particulier le récit dit des «Aventuriers de Lisbonne» qui fut organisé au Xe siècle par huit marins, ayant probablement débarqué à Madère, appelée l’île aux Moutons, puis aux Canaries avant d’échouer sur la côte marocaine à Safī après 37 jours de navigation. (Picard, 1994: 77)

Um aspecto importante da história dos Aventureiros é a forma como o Oceano Atlântico é caracterizado como Mar Tenebroso (*bahr al-dulumat*), por estar associado a um espaço de tempestades, ventos e animais monstruosos (recursos que encontramos, posteriormente, n'Os *Lusíadas* de Camões). Os elementos que remetem para o carácter negativo do Mar Tenebroso são as águas fétidas, a carne intragável dos carneiros, a figueira, as ilhas com pessoas diferentes e todas as atribuições que passaram em terras longínquas. Contudo, o desejo de conhecer o que haveria no mar, assim como os seus limites, foi o que os levou a tal audácia. Neste sentido, esta é uma história de coragem e de aventura, séculos antes dos Descobrimentos.

Eis, então, os célebres Aventureiros de Lisboa:

Foi na cidade de Lisboa que saíram os Aventureiros em barcos para o Mar Tenebroso, para conhecerem o que nele houvesse e quais os seus limites (...). Por isso, na Medina de Lisbûna, junto da Rua das Termas (*darb al-hamma*) ainda existe a Rua dos Aventureiros (*darb al-mgrûrûn*). Aconteceu, pois, que se juntaram oito varões, todos primos-irmãos e, tendo construído um navio de carga, abasteceram-se com víveres e água para muitos meses.

Fizeram-se ao mar aos primeiros sopros do vento leste e, como houvessem navegado quase onze dias, com felicidade, chegaram a certa paragem do mar, cujas ondas espessas exalavam um fétido odor, com muitas correntes e obscuridade. Temeram então eles um desfecho fatal e tocaram as velas noutra direcção, para sul, chegando à ilha dos Carneiros, que assim chamaram pelo gado incontável que pastava em rebanho, por toda a parte, sem pastor ou pessoa que cuidasse.

Mal chegaram à ilha, saltaram em terra e encontraram uma fonte de água corrente, à sombra de uma árvore, uma espécie de figueira silvestre. Apanharam e abateram algumas reses, mas a sua carne amargava e ninguém pôde comê-la. Guardaram as peles e rumaram de novo a sul, durante doze dias. Pouco depois, descobriram uma ilha e nela viram habitações e campos lavrados. Dirigiram-se para lá, a fim de averiguarem o que lá houvesse. Imediatamente, foram cercados por gente armada de dardos que os prendeu e levou em seus barcos para uma cidade costeira. Apareceram homens de tez avermelhada com poucos mas compridos cabelos, de alta estatura, sendo as mulheres de rara formosura.

Mantiveram-nos fechados por três dias. Ao quarto dia, chegou um homem que falava aravia. E lhes perguntou quem eram, donde vinham e ao que vinham. Contaram os Aventureiros as suas proezas. Ele prometeu-lhes um bom desfecho, dizendo-lhes ser o intérprete do rei. No segundo dia, apresentaram-nos ao rei que lhes perguntou o mesmo, ao que responderam de forma idêntica à que já haviam feito: que o desejo de saber o que haveria no mar, de tantas coisas maravilhosas que lhe eram atribuídas, os havia levado a quererem alcançar as suas margens extremas. O rei, quando isto ouviu, riu-se e mandou o intérprete dizer-lhes que seu pai havia mandado certos vasallos seus para fazerem um reconhecimento deste mar e que, tendo navegado na sua extensão, durante um mês até os céus escureceram, voltaram sem poder tirar proveito da sua viagem.

Depois, mandou o rei ao intérprete que oferecesse sua segurança e benevolência aos Aventureiros a fim de que ficassem com boa opinião dele e das suas obras.

Acabado isto, voltaram a ser encerrados até se levantar outra vez o vento oeste. Tiraram-lhes as armas, vendaram-lhes os olhos e embarcaram-nos. Depois de três dias e três noites de navegação favorável, como eles diziam, desembarcaram-nos numa praia, com as mãos atadas, e ali os deixaram muito maltratados, até ao romper do sol. Sentindo-se desamparados, pareceu-lhes ouvir vozes humanas e todos gritaram à uma. Chegaram diante deles certos homens que, vendo-os em tão miserável estado, os desataram e interrogaram em língua árabe. Eram berberes. E disse-lhes um deles: «Sabeis quanto distais do vosso país?» Tendo os Aventureiros respondido negativamente, afirmou: «sabei que entre vós e a vossa pátria há dois meses de caminho». Então o chefe dos Aventureiros disse: «wasafi!» ai de mim). E é esta a razão pela qual é este [safi] o nome do porto que fica na extremidade do Magrebe. (al-Idrīsī, 1866: 223-225; Alves (tradução em português), 2007: 183-185)

Bibliografia

- Al-Idrīsī, Abu 'Abdallāh Muhammad (1866), *Description de l'Afrique et de l'Espagne*. R. Dozy et M. J. Goeje (texte arabe publié pour la première fois, d'après les manuscrits de Paris et d'Oxford avec une traduction, des notes et un glossaire), Leyde, E. J. Brill.

Alves, Adalberto (2007), *Em busca da Lisboa Islâmica*, col. «Edição do Clube de Coleccionador dos Correios», s/l: CTT Correios de Portugal.

Picard, Christophe (1994), «Récits merveilleux et réalité d'une navigation en Océan Atlantique chez

les auteurs musulmans», *Actes des Congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*, vol. 25, n.º 1, pp. 75-87.

Roque Manuel de Arriaga, fotógrafo amador e amante da Nazaré

*Filomena Serra*¹

IHA – Instituto de História da Arte (FCSH – Universidade Nova de Lisboa)

Joana Gaspar de Freitas

Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (FCSH – Universidade Nova de Lisboa)

Não sabemos ao certo quando Roque Manuel de Arriaga iniciou a sua actividade, como fotógrafo amador. Contudo, o núcleo de documentos que faz parte do arquivo privado da sua família e que chegou até nós mostra que a produção fotográfica se estendeu por grande parte da sua vida. A acompanhar esses documentos, sob a forma de correspondência, recortes de jornais e catálogos de exposições em que participou, encontra-se um pequeno núcleo de fotografias, muitas delas não datadas, que julgamos pertencerem na sua maioria à década de 1930, tendo como temática principal a comunidade piscatória da Nazaré.

O objectivo deste pequeno ensaio é apresentar, sob a forma de algumas notas, as informações coligidas desses documentos e, paralelamente, outras entretanto recolhidas, bem como a interrogação daquelas imagens fotográficas. Trata-se de

¹ Este texto insere-se no âmbito da pesquisa realizada para o Projecto “Fotografia Impressa. Imagem e Propaganda em Portugal (1934-1974)”, PTDC/CPC-HAT/4533/2014.

um contributo para futuras e mais aturadas investigações sobre a actividade e a produção deste fotógrafo amador.

Notas biográficas

Roque Manuel de Arriaga (1885-1977), nasceu na freguesia de Santos-o-Velho, Lisboa. Era filho de Manuel de Arriaga (1840-1917), primeiro Presidente da I República Portuguesa (eleito em 1911) e de Lucrecia Berredo Furtado de Melo. Não tirou curso superior: tinha a instrução primária e um curso comercial. Nas suas notas biográficas dactilografadas, diz que as condições económicas da sua família o obrigaram a começar a trabalhar cedo. Contudo, gostaria de se ter formado em Direito, para o qual sentia vocação. Foi um auto-didacta, sabia inglês e francês, tendo-se dedicado às letras. Publicou poesias, novelas e alguns artigos sobre a assistência pública em vários jornais, entre eles o *Novidades* e *O Século*. Tocava piano e compunha música.

Aos 18 anos tornou-se funcionário da Secretaria da Direcção Geral da Companhia dos Caminhos-de-Ferros Portugueses. Durante o mandato do pai como Presidente da República, entre 1911 e 1915, exerceu o cargo de seu secretário particular. Depois desta experiência, foi inspector da Provedoria da Assistência. Extinta esta, passou a ser inspector da Direcção Geral de Assistência, organismo público onde trabalhou até ao fim da sua vida profissional.

Pai de quatro filhos, ficou viúvo muito cedo, tendo sua mulher falecido durante o surto da gripe pneumónica, em 1918. Mais tarde, perdeu também dois filhos, ainda jovens, de forma trágica. Foi sócio da Sociedade de Geografia e da Sociedade da Propaganda de Portugal, entre outras agremiações associativas e culturais. A fotografia foi o seu refúgio.

O seu espólio fotográfico está ainda por estudar. Grande parte do seu trabalho permanece desconhecido, visto que Roque de Arriaga apenas passou para papel um pequeno número – quando comparado com o que permanece em rolo – de fotografias. O material que foi revelado permite identificar temáticas variadas, mas que incidem, sobretudo, sobre a família e as paisagens do mundo rural e marítimo. Por

vezes, ambos, mostrando a hibridez do território nacional, sendo um dos melhores exemplos uma sua imagem de S. Martinho do Porto, em que dois camponeses e animais de trabalho – uma parelha de bois – fazem uma pausa, contemplando o mar. Este exerceu um claro fascínio sobre o fotógrafo – talvez devido aos hábitos de vilegiatura da família Arriaga que passava os meses de verão nas praias de Buarcos e da Nazaré -, encontrando-se na sua colecção um significativo conjunto de imagens sobre as actividades ribeirinhas – pesca, descarga e venda de peixe, populações marítimas nos seus afazeres – em vários pontos do litoral, como a Ribeira do Porto, o Cais do Sodré em Lisboa, Estoril, Sesimbra, Buarcos e S. Martinho do Porto. De notar o contraste em algumas destas fotografias entre a elegante praia do Estoril – frequentada pelas elites – e a simplicidade dos homens e mulheres que no Cais do Sodré preparavam as suas refeições junto das embarcações. Em alguns casos, este contraste surge numa mesma imagem, como aquela em que Roque Manuel de Arriaga fotografou, em primeiro plano, as suas duas filhas, sentadas na areia, em fato de banho, enquanto junto ao mar, uma mulher, vestida com trajes de trabalho, passava com o seu jumento, carregado de fardos, no seu labutar diário. O fotógrafo captava assim dois mundos que se encontravam à beira-mar, mas não se misturavam, o trabalho e o lazer.

O conjunto de fotografias que tirou na Nazaré é o mais extenso e homogéneo² e por isso o escolhemos para uma análise mais detalhada. Corresponde também, em termos cronológicos, a um período em que Roque de Arriaga se mostrou particularmente activo na participação em iniciativas e eventos relacionados com a divulgação da fotografia em Portugal.

Exposições, salões e actividades

É provável que o gosto pela fotografia lhe tenha sido incutido pelo pai, também ele fotógrafo amador (Sena, 1998, 147) e por todo um ambiente de início do século que assiste à banalização dos processos fotográficos e a uma grande actividade

² As fotografias analisadas neste estudo são apenas aquelas que Roque de Arriaga revelou. Muitas mais existem nos rolos – não revelados – à guarda da sua família.

de amadores e profissionais que procuravam processos novos e sofisticados, tanto técnicos como estéticos, e em que a fotografia começa a ser utilizada com fins de promoção comercial e publicitária. Sabemos que é por essa altura que se funda a Sociedade Portuguesa de Photographia (1907-1914), que adere ao projecto turístico e publicita a Sociedade de Propaganda de Portugal (1907), fundada por fotógrafos.

Sabe-se pouco sobre a actividade de Roque Manuel de Arriaga enquanto fotógrafo, mas parece que a década de 1930 terá sido um período áureo, a julgar pela sua participação em concursos e exposições de fotografia. No seu espólio, encontra-se um diploma do Concurso Fotográfico do *Diário de Notícias*, à qual concorreu com o pseudónimo de “Carolino Capet”, tendo-lhe sido atribuída uma menção honrosa com a fotografia “Castelo de Leiria”.³ Desde logo essa temática da fotografia arquitectónica remete para um gosto da imagem dos monumentos, numa altura em que se instituía um programa restaurador de reparações integrais numa atenção que o Estado Novo começara a identificar como um dos seus principais objectivos (Acciaiuoli, 1998, 11).

Mais tarde concorre ao 1.º *Salão Nacional de Arte Fotográfica* de 1932, organizado pelo Grémio Português de Fotografia, continuando nos anos seguintes, em 1934 e 1935, a estar presente nos 2.º e 3.º Salões e, mais tarde, no *I Salão Internacional de Arte Fotográfica* em 1937, salão que, já em plena “Política do Espírito” do Estado Novo, pretendia estimular e dar aos fotógrafos amadores nacionais os ensinamentos através de autores internacionais. (Acciaiuoli, 2015, 163) No 3.º Salão, por exemplo, apresentou temas como “Sombras Rústicas”, “Costumes do Porto” ou “Expressões de pexins meúdos da Nazaré”.

A prática fotográfica de Roque Manuel de Arriaga situa-se, portanto, num contexto de passagem dos anos 20, entre a narrativa fotográfica naturalista do século

³ De sublinhar que na mesma exposição apresentou o n.º 10 – “Fonte do Claustro D. Diniz”. As restantes obras constantes do catálogo são além das mencionadas o n.º 8 – “Efeitos fortes de um poente” e n.º 11 – “Costurando”. (I Salão Nacional de Arte Fotográfica promovido pelo Grémio Português de Fotografia, 26 Novembro a 5 Dezembro de 1932, Lisboa, Sociedade Nacional de Belas Artes.

anterior – em que Domingos Alvão (1872-1946),⁴ foi o grande modelo dos Salões desse período e mesmo seguintes -, o pictorialismo e os debates, ainda que incipientes, de algum experimentalismo nos anos 30. Embora possamos entrever nas imagens fotográficas que nos deixou da Nazaré uma liberdade de olhar e enquadramentos e uma atenção à surpresa do instante, muitos dos títulos das suas fotografias sugerem a sua inserção nesse tempo transitório em que a descrição naturalista novecentista predomina.

Por volta de 1933, Arriaga pertence à Secção de Fotografia da Sociedade de Propaganda de Portugal, cedendo as suas fotografias a pedido de várias instituições (carta de 27.07.1933), uma delas ao SPN (carta de 25.05.1937).⁵ Enquanto membro do Conselho Técnico do Grémio Português de Fotografia (circular de 30.11.1936),⁶ era frequentemente solicitado por Eduardo Neves, vice-presidente do Grémio. Por exemplo, foi o caso da avaliação do Regulamento do 1.º Concurso Nacional de Filmes de Amadores (carta de 28.07.1933). Mais tarde, daria colaboração fotográfica para o volume sobre a cidade do Porto (Carta S/d), do *Guia Portugal Turístico* (1934) a convite do director da publicação M. Costa Ramalho. Acederia igualmente a outros pedidos de colaboração, por exemplo, para a exposição fotográfica permanente na sede social da Empresa Cimentos de Leiria (Carta de 29.11.1934) ou para a constituição de um Arquivo da Cidade de Lisboa (Circular assinada por Munhoz Braga, Grémio Português de Fotografia, 25.04.1936).

De resto, nos anos seguintes e até 1939, Roque Manuel de Arriaga está presente nos grandes certames fotográficos nacionais, além dos já referidos Salões. Concretamente, em 1935, apresenta-se ao grande concurso fotográfico organizado pela Casa Alfari, Lda., distribuidora exclusiva para Portugal das afamadas películas

⁴ A obra mais relevante de Domingos Alvão foram os “Quadros da Paisagem Artística e Costumes Portugueses”, série de fotografias de paisagens e costumes, encenadas de forma a corresponderem aos objectivos artísticos do pictorialismo. Com estas séries conquistou um conjunto de prémios nacionais e internacionais, exercendo um grande domínio estético em pintores e fotógrafos portugueses.

⁵ Carta do SPN, que pede um a prova a preto e branco de dimensões de 13x18 da foto “Na Orla do Mar”. Carta de 25 de Maio 1937.

⁶ Do mesmo Conselho Técnico, faziam parte na mesma altura o fotógrafo amador e sócio-fundador do Grémio, Álvaro Colaço; o fotógrafo amador conhecido pelos seus bromóleos, Frederico Bonacho dos Anjos (1877-1947) e Silva Nogueira.

“Eisenberger”, cujo concurso tinha o intuito de propagandear a supremacia das referidas películas. (*Diário de Lisboa*, 16.08.1935).

A Casa Alfari não só forneceu gratuitamente rolos da marca a todos os amadores que se apresentaram com as suas máquinas no seu estabelecimento da rua Augusta, 110-113 e S. Nicolau, 56 -58, como premiou os dez primeiros classificados com aparelhos Leica e Welta, 6x9 obt. Compur, disparadores automáticos, rolos “Eisenberger” entre outros apetrechos. Roque Manuel de Arriaga ganharia o segundo prémio (a Welta 6x9), enquanto Fernando da Ponte e Sousa ficaria em primeiro lugar⁷ (*Século*, 10.11.1935 e *Diário de Lisboa*, 16.08.1935). De sublinhar que os três primeiros prémios eram obrigatoriamente atribuídos a fotos tiradas com Leica. Esta exigência vem sublinhar a influência das novas técnicas que começam a dar a primazia ao instantâneo da máquina de pequeno formato, como a Leica, a qual, com as suas capacidades inovadoras de reportagem, introduz nos anos 20 novos rumos na fotografia. Não será acidental que muito em breve se instale nas páginas da revista *Objectiva*, ao longo de 1938, a polémica teórica sobre o “flagrante”, a que não era alheio o modernismo na fotografia. Com o “flagrante”, tratava-se de fazer uma “composition by the eye”, isto é, o acto fotográfico sem ser irreflectido devia ser espontâneo e assente na sensibilidade estética e na rapidez do fotógrafo. A fotografia devia, assim, abandonar as manipulações ou os processos artísticos de atelier do pictorialismo (Almeida, 2014, 67).

De novo, em 1936, apresenta-se ao que tudo indica na *Exposição – Feira Distrital* realizada na cidade de Santarém (17 a 21 Maio 1936); mais tarde, na importante *Exposição Nacional e Concurso de Fotografias d’ O Século*. Esta reuniu, segundo António Sena, “as características dominantes da fotografia em Portugal durante os anos 30 e dava o mote dos seguintes” (Sena, 1998, 245-246). Intitulada uma *Viagem através de Portugal*, visava “renovar e actualizar as colecções de fotografias que circulam nos vagões” da Companhia de Caminhos-de-Ferro. A exposição reuniu fotógrafos profissionais, como Horácio Novais (1867-1925), e muitos fotógrafos-amadores, contando com 450 participantes com mais de 3000 trabalhos. Presente

⁷ Do júri de apreciação faziam parte Adriano de Sousa Lopes (1879-1944), director então do Museu de Arte Contemporânea, e o fotógrafo-amador, principal introdutor da Leica em Portugal, Comandante António José Martins (1882-1948).

esteve também aquele que viria a ser o grande fotógrafo Wolfgang Sievers (1907-2013), na altura um jovem refugiado alemão do regime nazi que viria a acabar por partir para a Austrália em 1938 (Sena, 1998, 246). Arriaga consegue uma Menção Honrosa pela sua colecção e fotografias apresentadas, conforme diploma encontrado no seu espólio.

Em Dezembro do mesmo ano, estaria presente no 4.º *Salão Nacional de Arte Fotográfica e Concurso de Filmes Amadores* de 1937. As suas fotos tinham por temas: “Preparação para a pesca – Sesimbra”; “No castelo de Leiria”; “Faina do fim do dia – Nazaré” e “Em descanso – S. Martinho do Porto”.

Por fim, no 3.º *Salão Internacional de Arte Fotográfica* de 1939, expõe “Ala Arriba, Nazaré”, “Sinfonia do Mar”, “Carvão-Porto” e “Inseparáveis – Cisnes do parque”. Estas fotos eram ampliações de brometos, tal como as da maioria dos expositores, sinal assinalado pela crítica que via essa técnica como bastante mais inovadora do que os habituais bromóleos (“Quarto Salão Nacional”, *O Século*, 20.12.1936, 12 e 13). Discutia-se então a fotografia enquanto manifestação de arte onde devia entrar a “intuição e a sensibilidade artísticas” (*Idem*). Nesta situação de ambiguidade entre inovações técnicas e registo de hábitos e costumes portugueses que evocam uma identidade nacional respondia do mesmo modo o modelo da crítica fotográfica. Segundo o crítico, Roque Manuel de Arriaga “apresenta-nos uma cena do campo, cheia de naturalidade. Meio-dia. O sol cai a pino. Desatrelados do carro e livres do agulhão, os bois ruminam cogitando. Perto, o lavrador come a merenda, debaixo do calor, à beira da companheira que protege a cabeça sob largo chapéu de palha. Parece ouvir-se a chiada alegre das cigarras e dos grilos” (*Idem*).

A colaboração na revista *Objectiva* (1937-1947)

Artista fotógrafo de grande valor possui trabalhos interessantíssimos que têm sido expostos em vários Salões. As suas ocupações profissionais não lhe têm permitido praticar a fotografia com a intensidade que desejava e, por isso, não nos pôde apresentar as suas obras no último salão Internacional. Mesmo assim, sempre da melhor vontade, nos tem atendido quando necessitamos do seu auxílio (...).

Era assim que o autor não identificado do texto, mas que se presume ser de Rodrigues da Fonseca, director da *Objectiva. Revista Técnica de Fotografia e Cinema* (1937-1945), distinguia Roque Manuel de Arriaga como fotógrafo-amador. Este foi efectivamente colaborador daquela revista desde a primeira hora, que contava com fotógrafos profissionais e amadores como o popular fotógrafo retratista Manuel Alves de San-Payo (1890-1974) (n.º 12, 01.05.1938, 185), o fotógrafo-amador A. Lacerda Nobre, o fotógrafo e cineasta Fernando Ponte e Sousa (1902-1990) e o médico João Munhoz Braga, que foram vice-presidentes do Grémio Português de Fotografia, Fritz Neumann, o conceituado fotógrafo profissional e retratista Silva Nogueira (1892-1959) e outros. Roque Manuel de Arriaga contribuiria logo no primeiro número, cedendo e emprestando clichés fotográficos (Carta de 15.05.1937) que aí foram publicados. As suas temáticas inserem-se no espírito da fotografia da época e dos habituais assuntos dos trabalhos a concurso nos Salões: o interesse pela paisagem naturalista, a observação das gentes, o trabalho e os costumes, e os monumentos nacionais.

O n.º1 da revista *Objectiva* (15.06.1937, 9) publicaria uma imagem fotográfica de crianças brincando à beira da praia, na Nazaré, escolhida para acompanhar um pequeno editorial: “Uma consideração ao nosso primeiro número”. De novo, o n.º 2 (15.07.1937, 24) inclui uma foto de Arriaga cujo tema é o trabalho. Mais tarde, no n.º 4 da revista (15.09.1937), no artigo “Auxiliemos as nossas agremiações de fotografia” de Rodrigues da Fonseca, a propósito das dificuldades do Grémio Português de Fotografia, inclui a transcrição de uma carta de Roque Manuel de Arriaga referindo-se elogiosamente ao “prezado colaborador, que à causa fotográfica tem dado o melhor da sua actividade em comunhão de ideias”. Quanto ao fotógrafo, este congratula-se com o aparecimento da revista, “cuja falta se fazia sentir em Portugal”. Por outro lado, deseja “que todos se unam na mesma aspiração comum, para se fortalecer cada vez mais aquele prestimoso Grémio e poder vir a construir-se, sob a égide da patriótica Sociedade Propaganda de Portugal, um verdadeiro templo consagrado ao culto da bela arte fotográfica”. Para Roque de Arriaga, era dever de todos “os amadores novos e velhos elevarem-se nesse culto, não só pelo infinito prazer espiritual que ele proporciona, mas também para honra e divulgação das belezas da nossa terra!”.

Efectivamente, “as belezas da nossa terra” – ou melhor, a Paisagem – era um dos temas e géneros principais da pintura e da fotografia. Mas contrariamente à

pintura, onde o tema do mar é pouco abordado, este torna-se um tema de eleição na produção fotográfica nacional durante o Estado Novo, frequentemente por via de um interesse etnográfico. Um dos temas em destaque foi o da comunidade piscatória da Nazaré. E Roque Manuel de Arriaga não foi imune a esta temática.

O mar nas séries de “Paisagens e Vistas”, “Homens”, “Mulheres” e “Crianças”

Do conjunto de imagens fotográficas de Roque Manuel de Arriaga que chegaram até nós, seleccionámos cerca de 30 imagens, as quais podem ser divididas em séries, tendo o mar como elemento contextual. São “Paisagens e Vistas”; “Homens”; “Mulheres” e “Crianças”. Trata-se de imagens fotográficas de imagens da praia da Nazaré, do trabalho e dos costumes dos pescadores, bem como das suas mulheres e filhos; práticas e cenas do quotidiano. Nelas encontramos a apropriação do meio físico pelo olhar. Os homens são quase anfíbios. Encharcados entram no mar, conquistam-no. Puxam barcos, puxam redes, sentam-se e cozem-nas. Nunca estão parados, se estão, dormem na areia. As mulheres trabalham ao lado dos homens a recolher as redes ou sentam-se em grupos. Por vezes, estendem o peixe para secar. Vestem todas da mesma maneira. As crianças, sujas e maltrapilhas, adoram as fotografias. E Roque de Aguiar tem nelas excelentes modelos. Em grupo, risonhas e divertidas, o fotógrafo deve-as ter fotografado com prazer.

Enquanto temática aglutinante destas séries, o mar foi um espaço privilegiado para observação de um quotidiano popular, de múltiplas imagens inesperadas e genuínas. *Ala-Arriba, Nazaré* de 1935, exposta em várias exposições como assinalámos acima, foca-se no trabalho, no instante em que os animais puxam o barco e no trabalho atarefado e visível dos pescadores. Trata-se de um flagrante pensado de uma rotina de trabalho que, na sua lentidão, permite a construção elaborada da imagem.

Reflectindo nestas imagens do mar e dos seus actores, podemos afirmar que elas funcionam como uma “observação do mundo”. O carácter documental e o inesperado sobrepõem-se ao pitoresco ou ao etnográfico. Parecendo seguir novas regras e novas experiências por parte do seu autor, espelham as próprias discussões

teóricas que marcam a década, traduzidas nas revistas de fotografia dos anos 30. Por exemplo, na série “Paisagens-Vistas”, destaca-se a fotografia “Nazaré vista do Monte Branco” de 1935, em que uma figura feminina sentada olha para a praia lá em baixo. Como foi pensada e construída esta imagem? Não foi somente uma captação mecânica. Ela⁸ revela um pensamento por detrás e uma intenção assente na construção da composição: de costas para nós e a contra-luz, num plano aproximado, trata-se de alguém que olha a paisagem e que é olhado. Observamos a luz, o casario, o mar, as rochas, mais a figura na paisagem, alguém a quem não vemos o rosto e que o fotógrafo capta. Trata-se de uma imagem plena de subjectividade.

PAISAGENS – VISTAS



Manuel Roque de Arriaga, *Nazaré*, 1935

⁸ Trata-se de uma das filhas de Roque de Arriaga, Leonor ou Teresa.



Manuel Roque de Arriaga, *Nazaré*, 1935; Manuel Roque de Arriaga, *S/d*



Manuel Roque de Arriaga, *S/d*



Manuel Roque de Arriaga, Nazaré vista do Monte Branco, 1935

HOMENS



Manuel Roque de Arriaga, S/d



Manuel Roque de Arriaga, S/d





Manuel Roque de Arriaga, Nazaré, 1935



Manuel Roque de Arriaga, S/d



Manuel Roque de Arriaga, *Nazaré*, 1935



Manuel Roque de Arriaga, *Ala Arriba - Nazaré*, 1935



Manuel Roque de Arriaga, *S/d*



Manuel Roque de Arriaga, S/d



Manuel Roque de Arriaga, *Caminho para o Sítio*, s/d

MULHERES



Manuel Roque de Arriaga, S/d



Manuel Roque de Arriaga, S/d



Manuel Roque de Arriaga, Nazaré, S/d



Manuel Roque de Arriaga, Nazaré, S/d

CRIANÇAS



Manuel Roque de Arriaga, Nazaré, 1933



Manuel Roque de Arriaga, S/d



Manuel Roque de Arriaga, *Nazaré*, 1935



Manuel Roque de Arriaga, *Nazaré*, 1935

Bibliografia

Periódicos consultados

Diário de Lisboa, Ano de 1935

Revista *Objectiva*, Anos de 1937 a 1941

(O) *Século*, Anos de 1935 e 1936

Espólio de Roque Manuel de Arriaga

Biografia de Roque Manuel de Arriaga, feita pelo próprio, 1935 [dactilografada]

Carta de Eduardo Neves para Roque de Arriaga, 28-07-1933 [dactilografada]

Carta de Eduardo Neves para Roque de Arriaga, 27-07-1933 [dactilografada]

Carta de M. Costa Ramalho para Roque de Arriaga, s.d. [dactilografada]

Carta de Rodrigues da Fonseca para Roque de Arriaga, 15-05-1937 [dactilografada]

Carta do Subdirector do Secretariado da Propaganda Nacional para Roque de Arriaga, 25-05-1937 [dactilografada]

Circular do Grémio Português de Fotografia, 25-04-1936 [dactilografada]

Circular da Sociedade Propaganda de Portugal, 30-11-1936 [dactilografada]

Carta da Comissão Organizadora da Casa de Pessoal da Empresa de Cimentos de Leiria para Roque de Arriaga, 29-11-1934 [dactilografada]

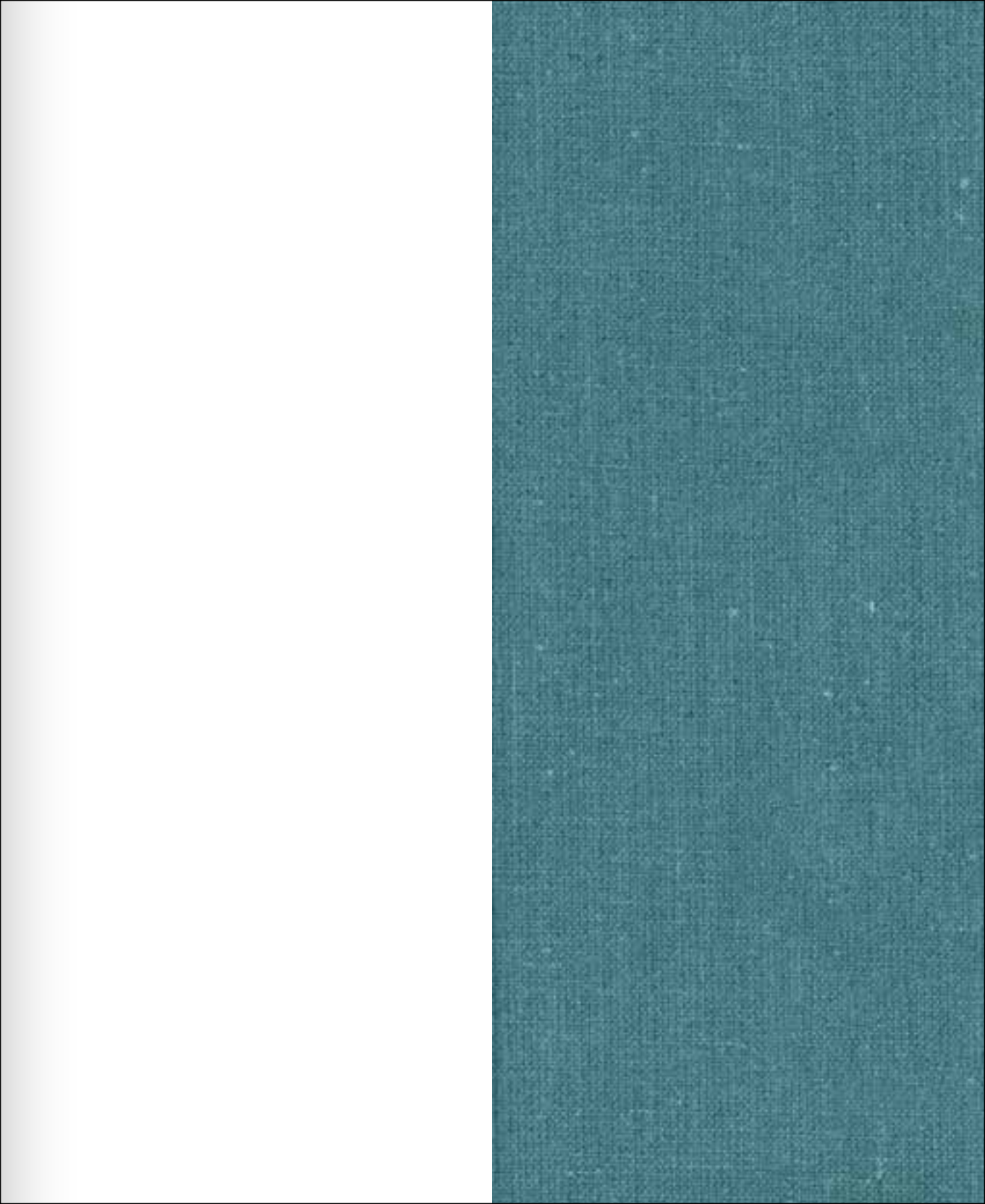
Monografias

Acciaiuoli, Margarida (1998), *Exposições do Estado Novo*, Lisboa, Edições Horizonte.

Acciaiuoli, Margarida (2013), "A Fotografia e o Cinema", in António Ferro, *A Vertigem da Palavra. Retórica, Política e Propaganda no Estado Novo*, Lisboa, Bizâncio, pp. 163-181.

Almeida, Laura Fialho (2014), *Fotografia: A Arte Submetida à Crítica. As revistas Objectiva (1937-1945) e Foto-Revista (1937-1939)*, Lisboa, Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea.

Sena, António (1998), *História da Imagem Fotográfica em Portugal-1839-1997*, Porto, Porto Editora.



IMAGINÁRIOS DO MAR

UMA ANTOLOGIA CRÍTICA

VOL. 1

