

# IMAGINÁRIOS DO MAR

UMA ANTOLOGIA CRÍTICA

VOL. 3





# **IMAGINÁRIOS DO MAR**

**UMA ANTOLOGIA CRÍTICA**

**VOL. 3**

**O MAR ILUSTRADO**

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

© 2022, IELT – NOVA FCSH

IELT – Instituto de Estudos de Literatura e Tradição

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa

Título	<b>Imaginários do Mar – volume 3</b> <b>Uma antologia crítica – O mar ilustrado</b>
© Autores	Carlos F. Clamote Carreto Luís Sousa Martins
I.S.B.N.:	978-989-8968-12-8
Paginação	ACDPRINT
Design da capa	ACDPRINT
Edição	Novembro de 2022

O IELT é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia no âmbito dos projetos UIDB/00657/2020 e UIDP/00657/2020.

# IMAGINÁRIOS DO MAR

UMA ANTOLOGIA CRÍTICA

VOL. 3

O MAR ILUSTRADO

**Carlos F. Clamote Carreto**

**Luís Martins**

(editores)



IELT  
Lisboa  
2022



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

## Índice geral

### INTRODUÇÃO

---

<b>Navegar por entre textos e imagens: confluências, hiatos, tensões</b> .....	11
Carlos F. Clamote Carreto	
Luís Martins	

### FOTOGRAFAR

---

<b>Júlio Bernardo – Muitos mares no horizonte de Portimão</b> .....	45
Ana Patrícia Ramos	
Edgar Poejo	
<b>Aldeias do Mar</b> .....	97
Carlos Eduardo Viana	
<b>Arte Xávega – Costa da Caparica</b> .....	117
Sandra Biscaia	
<b>O mar debaixo de nós – Um olhar sobre a fotografia subaquática em Portugal</b> .....	137
Helena Maria de Resende	

### ILUSTRAR

---

<b>Embarcações Tradicionais – a Catraia de Esposende (norte de Portugal)</b> .....	165
Adolfo Silveira Martins	
Ivone Magalhães	
<b>Jangadas no Mar: discursos sobre Cultura, Arte e Literatura</b> .....	217
Maria do Rosário Leitão	
Gilmar Furtado	
<b>A rua como tela, a cidade como galeria. João da Cruz na primeira pessoa</b> .....	249
<b>O mar como elemento de construção – Uma releitura ao edifício sede do Museu das Pescas</b> .....	269
Larsen Vales	

<b>O mar de Peniche na obra de Ida Guilherme</b> .....	295
Teresa Perdigão	
<b>ILUSTRARE – Uma exposição no Museu Nacional de História Natural e da Ciência</b> .....	319
Nuno Farinha – Na primeira pessoa	

#### **MODOS DE (VI)VER**

---

<b>Cronistas, viajantes e “o outro” na formação do conhecimento científico: litoral brasileiro, séculos XVI e XVII</b> ..	341
Florizel de Medeiros Júnior	
Francisca de Souza Miller	
<b>No mar com os olhos postos em terra – capas e ilustrações de Emigrantes, de Ferreira de Castro (1928-1966)</b> ..	369
Ricardo António Alves	
<b>Modos de (vi)ver o mar</b> .....	383
Carlos Augusto Ribeiro	
<b>“Imaginar” – o mar nos sonhos da infância</b> .....	399
Ana Ramalhete	
<b>Espaços e trajetórias de salvação em Contagem decrescente</b> .....	411
Célia Pinto	
<b>Le Navi Insognate/As Naus Insonhadas</b> .....	423
Helena Barbagelata	
<b>Geografia lírica: a viagem marítima transfigurada em Diário de Bordo</b> .....	431
Paola Resende	

#### **ECOS DE LEITURAS**

---

.....	445
-------	-----



# INTRODUÇÃO

## *Navegar por entre textos e imagens: confluências, hiatos, tensões*

*Carlos F. Clamote Carreto*

IELT – Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (NOVA FCSH)

*Luís Martins*

IELT – Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (NOVA FCSH)

*A obstinação que impele as ondas até à costa acaba por vencer: de facto, as ondas cresceram enormemente. Será o vento que está a mudar? Que desgraça seria se a imagem que o senhor Palomar conseguiu minuciosamente construir se baralhasse e se quebrasse e se dispersasse. Só se conseguir lembrar-se do conjunto de todos os aspectos é que poderá iniciar a segunda fase da operação: estender este conhecimento ao universo inteiro.*

Italo Calvino, *Palomar* (1987: 15).

## **Circunavegações**

Reunimos neste terceiro volume dos *Imaginários do mar* um conjunto diverso de colaborações que têm por traço comum o mar como sujeito de muitas máscaras: a da palavra e das descrições que possuem impacto visual; a do desenho, da fotografia e da pintura, da ilustração no âmbito da ciência e do romance, da literatura infantojuvenil e do cinema; e a dos espaços de expressão e que se manifestam em pleno mar, na beira-água ou em terra, ou dos espaços alegóricos e que

ocorrem no teatro e na performance, num suporte de papel ou digital, onde se traçam as formas, cores e texturas de uma embarcação ou de um edifício que evoca e comunica informação sobre elementos marinhos.

Os dois tipos de exercício a que damos voz – académico e disciplinar, ou ensaístico e de pendor mais livre –, resultaram numa cartografia de artigos-temas que nos surgem, cada um, igualmente distante de todos os outros, e ainda assim podemos descobri-los numa vizinhança próxima.

*Escrever e pintar*, dois verbos que, nas línguas românicas, têm origens etimológicas diversas, eram ações expressas, em grego antigo, por uma mesma forma, *graphein*, o que parece sugerir a indissolúvel aliança (psíquica, motora, simbólica e cultural) entre o movimento da mão que escreve e o da mão que desenha figuras. É desta comunhão entre duas formas singulares de modelizar o real de que nos fala também Horácio na sua *Ars poética* (ou *Epistola ad Pisones*) através do célebre hemistíquio *Ut pictura poesis* (v. 361) que a tradição ocidental acabará por erguer em emblema da dinâmica ecrástica em que a pintura surge como modelo mimético da ou para a poesia. (In)feliz contrassenso, na verdade. Com efeito, no seu contexto original, a comparação não visa tanto destacar a superioridade de uma arte sobre a outra, mas antes uma afinidade profunda no modo como nos posicionamos criticamente perante a obra, a nossa leitura dependendo da distância adotada que nos leva a estarmos mais atentos aos detalhes ou, pelo contrário, à harmonia do conjunto<sup>1</sup>.

A esta afinidade imemorial entre poesia e pintura, junta-se uma segunda, particularmente interessante no âmbito do tema escolhido para este terceiro volume: a singular correlação entre essa “secreta vida das imagens” (Al Berto, 1991), simultaneamente acentuada e descultada pela transposição semiótica que acompanha o movimento ecrástico, e imaginários do mar. Vem-nos à memória a descrição pormenorizada do escudo de Aquiles no Canto XVIII da *Ilíada* de Homero, uma

---

<sup>1</sup> “Ut pictura poesis; erit quae, si propius stes/ te capiat magis, et quaedam, si longius abstes;/ haec amat obscurum, uolet haec sub luce uideri,/ iudicis argutum quae non formidat acumen; haec placuit semel, haec deciens repetita placebit” (v. 361-365) [“Como a pintura é a poesia: coisas há que de perto mais te agradam e outras, se a distância estiveres. Esta quer ser vista na obscuridade e aquela à viva luz, por não recear o olhar penetrante dos seus críticos; esta, só uma vez agradou, aquela, dez vezes vista, sempre agrada” (Horácio, *Ars poética*, ed. bilingue com tradução e notas de M. R. Rosado Fernandes).

autêntica “maravilha da metalurgia e da poética” (Lourenço, 2013), forjada por Hefesto, o deus ambidestro, artífice sublime, que dá forma e sentido à matéria bruta retirada das entranhas da terra. Nele cinzelou o filho de Zeus e de Hera, “muitas imagens com perícia excepcional” (v. 482) que fazem do escudo um verdadeiro microcosmo do universo no seu todo circunscrito, a montante e jusante da descrição pelo elemento aquático, como se a água (rios e mares) fosse o elemento verdadeiramente estruturante e agregador desta transformação metalúrgica e poética da matéria:

Nele forjou a terra, o céu e o mar;  
o sol incansável e a lua cheia;  
e todas as constelações, grinaldas do céu:  
as Plêiades, as Híades e a Força de Oríon;  
e a Ursa, a que chamam Carro,  
cujo curso revolve sempre no mesmo sítio, fitando Oríon.  
Dos astros só a Ursa não mergulha nas correntes do Oceano (v. 483-489).  
[...]  
Colocou ainda a grande força do rio Oceano,  
à volta do último rebordo do escudo bem forjado (v. 607-608).

Em “Comment Wang-Fô fut sauvé”, novela de Marguerite Yourcenar inspirada de um apólogo taoísta que inaugura a coletânea *Nouvelles orientales* de 1938, a relação entre texto, imagem e mar torna-se ainda mais dinâmica e simbiótica. O pintor Wang-Fô representava de forma tão exímia o mundo e as suas paisagens que os seus quadros superavam a realidade. Conferindo-lhe um poder quase demiúrgico, este domínio artístico ameaça a ordem estabelecida, excitando o desejo de vingança do Imperador que projeta mutilar-lhes os olhos e as mãos. Wang-Fô é salvo por um prodígio: começou a pintar o mar e a representação tornou-se realidade. O velho sábio mergulha no quadro e foge numa barca “sur cette mer de jade bleu qu’[il] venait d’inventer”. Face ao poder performativo da pintura, resta aos poetas fazerem-se pintores: pensamos nos *Caligramas* de Guillaume Apollinaire ou na utopia semiótica que perpassa através da poesia visual.

Converter um médium num outro (através da poesia, do cinema, do videojogo, da fotografia, da pintura, da escultura, ilustrações, etc.) envolve sempre delicadas operações transemióticas e cognitivas que interferem com a natureza e o estatuto de cada uma das linguagens numa relação de mútua contaminação e perturbam

incessantemente o jogo hermenêutico confrontado simultaneamente com a indizibilidade/ilegibilidade do texto e a invisibilidade paradoxal e estruturante da imagem. A gramática que rege a complexa relação texto-imagem<sup>2</sup> encontra-se, por conseguinte, sempre marcada por uma “oscilação infinita” (Louvel, 2002), as afinidades históricas que unem os dois *media* (toda a letra começa por ser uma imagem desenhando uma aliança primordial que as letras ornamentadas dos manuscritos medievais não cessam de recordar e de comemorar), dando origem a cumplicidades e relações de complementaridade, mas também a hiatos, rivalidades, tensões e contra-dicções. Recordemos o caso exemplar, mas não menos enigmático, de *Nadja* de André Breton (cuja primeira edição data de 1928) onde a fotografia emerge como um verdadeiro antídoto contra a literatura, como um dos imperativos “anti-literários” que rege a composição desta obra (segundo afirma o próprio autor no “avant-dire” redigido em 1962 para a segunda edição [Breton, 1964: 8]) e, mais precisamente, com a falácia poética e cognitiva patente na descrição narrativa, na narrativa como descrição<sup>3</sup>. Nesta perspetiva, nem mesmo o processo de ilustração (seja numa obra literária, didática, técnico-científica ou de divulgação) se esgota numa mera relação de dependência ou de subordinação da imagem em relação ao texto e muito menos numa simples e redutora translação mimética: de que forma a copresença da imagem e do texto num mesmo suporte gráfico (livro, tela ou ecrã digital) afeta a construção sentido e a configuração do próprio espaço da representação? Que processos (afetivos, cognitivos e motores) desencadeia no ato de leitura? Existem limites para a ilustração de um texto<sup>4</sup>? O que envolve, implica e significa, no caso específico do tema deste terceiro volume, ilustrar o mar?

---

<sup>2</sup> Ver, a este propósito, o excelente e recente ensaio de sistematização teórica de Jean-Marie Klinkenberg (2020).

<sup>3</sup> Vejam-se as afirmações de Breton no primeiro *Manifeste du Surréalisme* de 1924: “Et les descriptions! Rien n’est comparable au néant de celles-ci; ce n’est que superpositions d’images de catalogue” (Breton, André [1985], *Manifestes*, Paris, Gallimard, p. 17.

<sup>4</sup> Problemática dialógica complexa que tem sido explorada, nas suas diversas vertentes, pela revista digital *Textimage* (<https://www.revue-textimage.com>). O número 12, publicado em 2020, é precisamente consagrado ao tema da ilustração ([https://www.revue-textimage.com/sommaire/sommaire\\_18illustrer.html](https://www.revue-textimage.com/sommaire/sommaire_18illustrer.html)).

Entre um maior grau distanciamento e de autonomia semióticos e a plena simbiose do iconotexto<sup>5</sup>, este terceiro volume de *Imaginários do mar* procura explorar algumas das infinitas variações da relação texto/imagem com as suas implicações tanto no plano estético e formal como histórico, cultural e hermenêutico.

O exercício em torno da fotografia e da imagem em movimento, por exemplo, está bastante presente e nem sempre confirma uma regra, embora a amostra de participações nestes *Imaginários* tenda a dar-lhe razão: orbitamos pela beira-da-água, como que ecoando a afirmação de Jean Marcel Humbert (2002: 5-7, 10-12), para quem o mar-alto, pelas condições adversas em que se trabalha, seria sentido pelos fotógrafos mais como espaço fechado do que de liberdade. Ana Patrícia Ramos e Edgar Poejo em “Júlio Bernardo, Muitos Mares no Horizonte de Portimão”<sup>6</sup> e Sandra Biscaia em “Arte xávega”, prolongam de algum modo a hipótese, posta por John Berger, da pintura, da fotografia e do desenho, operarem a um nível equivalente às palavras: a imagem é a matéria de um exercício narrativo que tenta perceber o que ela é e sobre o que é, sem a ver nas funções de ilustrar um texto ou de prolongar um comentário escrito. Berger pensou-a porque, imaginamos, as usou como ferramentas de inquirição e pesquisa, e por escrever num estilo ensaístico que era, em simultâneo, nas palavras de Geoff Dyer (2021: 307-312)<sup>7</sup>, menos uma demonstração de saber acumulado que um modo de aquisição de conhecimento e entendimento.

Se os primeiros dirigem um olhar liberto da afeição à listagem empírica no abundante acervo do Centro de Documentação e Arquivo Histórico do Museu de Portimão, Biscaia põe-se no espaço liminar onde pescam as companhias

---

<sup>5</sup> Sobre este conceito, vejam-se os importantes trabalhos de Lilianne Louvel listados na nossa bibliografia final.

<sup>6</sup> No período em que este fotógrafo fotografou e filmou na costa de Portimão, François Kollar (1904-1979) documentou com intenção artística os trabalhos marítimos (1930), Claude Dityvon fez uma reportagem fotográfica dos seus embarques no navio arrastão *Antioche III* (1968), que inspiraram Jean Gaumy (de 1984 a 1998) e Anita Conti a descreverem e fotografarem os quotidianos dos marinheiros a bordo de navios arrastões. Em terra, Jacques de Thézac, fundador dos Abris du Marin, registou a vida familiar dos marinheiros. Ver Legrand, Jérôme (2002 : 8-9).

<sup>7</sup> Menciona também, como autores que se exprimiram através do ensaio no estudo da imagem fotográfica, Susan Sontag, Roland Barthes e Walter Benjamin (Dyer, 2021: 13-16).

da xávega, onde gerações de comunidades – famílias, homens e mulheres, crianças e adolescentes, curiosos e estranhos – vêm lendo e dialogando há séculos com os sinais da natureza, com o estado do mar e as migrações de cardumes, para atravessarem a rebentação em embarcações em formato de meia-lua. E, apesar das diferenças, são evidentes em ambos os artigos a via documental e a indagação sobre o sentido de estar num local e captá-lo repetidamente, lembrando-nos o que David Searcy (2021: 22-23) assinala como tranquila interpelação do fotógrafo à realidade naquele momento e lugar que foram os seus – *Vejam* é assim:

Recolhemos amostras básicas com as nossas câmaras, amostras aleatórias – elas voltam sempre da mesma forma ... Em qualquer fotografia fazemos uma pausa e tentamos alcançá-la – não de modo consciente, é óbvio, mas ainda assim fazemo-lo. E mesmo assim não há um foco único. A superfície de qualquer imagem articula-se a uma intenção e convicção variáveis e apreensíveis, interagindo para estender um pensamento tão simples como *Oh, vejam*<sup>8</sup>.

É ainda a fotografia em “O mar debaixo de nós: um olhar sobre a fotografia subaquática em Portugal”, de Helena Maria de Resende, mas agora sobre o documentário fotográfico e videográfico realizado sob a superfície dos mares e a sua relevância para a produção do saber e em iniciativas institucionais e políticas, incluindo os projetos de patrimonialização na aproximação gradual a uma interligação da terra e do mar. Carlos Eduardo Viana propicia-nos em “Aldeias do Mar” um exercício distinto: articulando testemunhos de pessoas em redor de temas muito diversos – gastronomia, mergulho, museologia, pesca, construção naval e navegação, festa religiosa e práticas festivas profanas – e numa área geográfica delimitada pelos rios Minho e Cávado, a Associação AO NORTE produziu e disponibiliza ligações para visionamento online de pequenos documentários-vídeo.

A navegação em dois artigos e numa alegoria. Em “Embarcações Tradicionais – a Catraia de Esposende (norte de Portugal)”, de Adolfo Silveira Martins e Ivone

---

<sup>8</sup> Em inglês: “We take core samples with our cameras, random samples—they keep coming back the same ... With every photograph you pause with it and reach for it—not consciously, of course, but still you do. And yet there is no point of purchase. Any painted picture’s surface is articulate with variable and graspable intention and conviction interacting to extend a thought as simple as Oh, look.”

Batista Magalhães, o mar ilustra-se através do traçado e das peças e formas que constituem um dos barcos mais característicos das costas do Norte de Portugal, que faz parte de uma tipologia genericamente conhecida por “lança poveira”, cujas dimensões revelam a adaptação a atividades e navegações distintas – as maiores são as do alto e rumam até às áreas mais distantes da costa, as pequenas catraias operam à vista de terra. Um outro artefacto, de enorme fragilidade, tradicionalmente construído com materiais muito diversos recolhidos na vegetação local, é-nos descrito por Maria do Rosário Leitão e Gilmar Furtado em “Jangadas no Mar: discursos sobre Cultura, Arte e Literatura”. Fazem-no em diálogo com textos de Luís da Câmara Cascudo (1898-1986), sobretudo, detalham a sua conceção antiga e atual, os episódios que associam a sua história à da resistência ao sistema escravagista, e de igual modo à inspiração literária e artística (poesia, música e pintura). Um outro artefacto, mas agora uma alegoria da navegação e do mar em terra, é-nos trazido por Larsen Vales através do texto “O mar como elemento de construção – uma *releitura* ao edifício sede do Museu das Pescas” de Moçambique: com um perfil em forma de veleiro e pormenores construtivos que remetem para peças de embarcações, este é um exemplo de como nas questões da interpretação o espaço e o conteúdo podem ser igualmente relevantes.

Num artigo pouco conhecido publicado em dezembro de 1970-janeiro de 1971 na revista francesa *L'Architecture d'Aujourd'hui* e intitulado «Semiologia e urbanismo», Roland Barthes<sup>9</sup> nota que a cidade é sempre um discurso que participa de uma linguagem simbólica, na medida em que é construída, organizada e vivida com o propósito essencial de significar. Neste sentido, conclui que «la ville est un poème [...], mais ce n'est pas un poème classique, un poème bien centré sur un sujet. C'est un poème qui déploie le signifiant» (p. 13). O percurso artístico pelas ruas de Sesimbra a que João da Cruz nos convida, captando os rostos, gestos, olhares, atividades e expressões das gentes indelévelmente ligadas à pesca e ao mar testemunha exemplarmente este processo de constante enriquecimento semântico do espaço urbano enquanto espaço semiótico complexo. Através da *street art*,

---

<sup>9</sup> O artigo resulta de uma conferência proferida a 16 de maio de 1967 no Instituto de História da Arquitetura de Nápoles.

arte frágil, efêmera e transitória por natureza e vocação, João da Cruz esteticiza objetos funcionais e geralmente poucos elegantes que marcam a geografia das cidades (as caixas elétricas, nomeadamente) e capta, através de um gráfico sóbrio e contrastante, as memórias fugidias de vivências, práticas (como a arte xávega) e convivialidades que prestam homenagem aos marítimos locais ao mesmo tempo que transformam as ruas de Sesimbra numa vasta e expansiva tela e a vila numa galeria e num texto que se oferece à leitura e à decifração.

A grande travessia oceânica, ou a pequena travessia perto da costa, surgem-nos em três textos. Florizel Júnior e Francisca Miller escrevem em “Cronistas, viajantes e ‘o outro’ na formação do conhecimento científico...” sobre o modo como os europeus interiorizaram e representaram uma alteridade cultural traduzindo-na na perspectiva da etnobiologia e da etnozologia, da religião e da linguística. A obra de Ferreira de Castro, *Emigrantes*, está presente através do artigo de Ricardo António Alves, que a coloca em diálogo com a intenção criadora dos artistas que desenharam as suas capas em sucessivas edições<sup>10</sup>. Pequeno, mas generoso, é o oceano desta rendeira de que fala Teresa Perdigão em “O mar de Peniche na obra de Ida Guilherme”: uma malha de versos e rimas, desenhos e fios com que tece as rendas de bilros e transpõe para tão diferentes matérias a experiência de percorrer as águas em torno do Arquipélago da Berlenga, Estelas e Farilhões.

Carlos Augusto Ribeiro mostra-nos em “Modos de viver o mar” a antiga percepção de medos e desastres, alegorias e metáforas de viagens e conquistas em litorais ermos e oceanos longínquos, e como evoluiu para hipóteses infinitas de expressividade com o que designa a “construção plástica do espaço”: onde, por exemplo, a água e a luz têm afinidades, e onde os mares acolhem diásporas humanas muito diversas. A manifestação das emoções e sentimentos é em “Três poemas da obra *Le Navi Insognate/As Naus Insonhadas* de Helena Barbagelata” um despique sensório-arqueológico e um movimento em direção a uma geografia onde os lugares

---

<sup>10</sup> O tema da ilustração das obras literárias de autores portugueses é um manancial que espera mais estudos. Recordamos aqui, numa amostra mínima – sem duplicarmos o inestimável contributo de Ricardo António Alves no que respeita a *Emigrantes* de Ferreira de Castro – alguns artistas e ilustradores cujos nomes têm concorrido para a valorização de obras literárias: Bordalo Pinheiro (pai e filho), Alfredo Roque Gameiro e Raquel Roque Gameiro, João Abel Manta, Paula Rego, Júlio Resende, Victor Palla, Eduardo Teixeira Coelho. Poder-se-á consultar, acerca deste tema, o estudo do arquiteto Alfredo Campos Matos (2001) sobre ilustração e ilustradores na obra de Eça de Queiroz.

povoados do corpo e do planeta se encadeiam e se confrontam em navegações reais e místicas, em errâncias por temporais e desertos. Transpostos para a tela, sugerem uma orografia fraturada e efervescente, que tanto pode representar um mar tempestuoso como um caos de existências informes e rodopiantes.

No artigo de Ana Ramalhete, “ImagiMAR, o mar nos sonhos da infância”, os heróis são Sari e Nweti, as meninas das histórias *Barriga da baleia* e *Nweti e o mar*, que vivem a experiência física e onírica de irem mar adentro e permutarem identidades: lágrimas por água salgada; um balde de água pelo infinito oceânico; o sonho pelo cheiro do mar na almofada; uma sereia que se faz humana; um humano que tem movimentos de sereia; cores e tonalidades por memórias e emoções.

Os oceanos são sulcados em duas experiências e em meios distintos em “Geografia lírica: a viagem marítima transfigurada em *Diário de Bordo*” e em “Espaços e Trajetórias de Salvação em Contagem Decrescente”. No primeiro artigo Paola Resende faz uma aproximação às memórias de Cecília Meireles aquando do cruzeiro que realizou a Portugal em 1934, e que a levaram a fazer do *mar* o país do seu sentir poético. Célia Pinto traz no segundo um estudo sobre a adaptação cinematográfica de um romance, um submarino que se torna uma pequena terra porque é um lugar de salvação, enquanto uma enorme porção do planeta se transforma num espaço inóspito, incerto e desolado.

Reservámos um lugar especial a uma conversa com o biólogo e ilustrador científico Nuno Farinha que, de modo breve, nos remete para a história da impressão com tipos móveis e para a da ilustração científica. Ausente da maioria dos livros científicos nos primeiros anos da imprensa, diz-nos Andrew Pettegree (2011: 276-277)<sup>11</sup>, que realçava o hábito de no século XV se usar as xilogravuras mais para adorno que para instrução, a perceção da utilidade das ilustrações mudaria com o desenvolvimento do mercado de livros académicos no século XVI: tornou-se parte essencial do esquema pedagógico a representação naturalista de plantas, de animais e do corpo humano, planos arquitetónicos e diagramas geométricos dos planetas e das órbitas dos astros. Em meados dos anos 1500 cresceu o número de livros

---

<sup>11</sup> Pettegree sugere mesmo a possibilidade da ilustração ter tornado viáveis edições vernáculas maiores e mais caras, e em várias línguas, por ter entrado em mercados normalmente disponíveis para livros académicos e científicos em latim. Sinal também, argumenta, do “interesse público na ciência da observação, que se espalhou muito além da elite erudita”.

científicos com xilografuras, seguindo-se outras formas de gravação, o que fez com que naturalistas e artesãos começassem a colaborar de um modo que não acontecia com os ilustradores de publicações religiosas. A ilustração constitui uma linguagem “internacional independente da compreensão do texto” e tornou-se imprescindível em certos livros com propósitos científicos – apesar dos preços elevados e que podiam chegar aos três quartos do capital –, ajudando “a inclinar a balança da investigação académica para uma ciência da investigação” e “da observação”, com efeitos na disseminação e “reordenação filosófica do conhecimento”. Frente a frente com a Exposição *Illustrare* (Museu Nacional de História Natural e da Ciência), de que Nuno Farinha é coordenador geral, e co-curador com Ana Bigio, Diana Marques e Pedro Salgado, ouvimos dizer que desenhamos para interpretar melhor, e que vemos com maior acutilância ao ilustrarmos os conhecimentos. Num olhar que compagina a história da ilustração e a do livro, a das técnicas do desenho científico e a das formas de reprodução manual e mecânica das estampas e da cor, diríamos que este diálogo é uma viagem no tempo (do século XV ao XXI) e na geografia do nosso planeta, para descobrirmos como os atuais procedimentos digitais e de impressão 3D são um salto notável nas possibilidades de descodificação e revelação da história do mundo.

## Esboço de sistematização (I). ilustração do texto

Há uma copiosa produção de representações artísticas e literárias a descrever estes lugares intermédios, mutáveis e imprecisos, de onde saem e aonde chegam navios e pessoas, a partir dos quais olhamos as calmarias e as fúrias oceânicas, os salvamentos e os naufrágios.

Integraram a primeira edição de *Os Trabalhadores do Mar*, de Victor Hugo<sup>12</sup>, sessenta desenhos do autor a figurar episódios, paisagens e lendas locais. Ilustram

---

<sup>12</sup> Para os textos de Victor Hugo utilizámos a tradução das *Obras Completas* publicada pela Lello & Irmãos em 1969, onde o título *Les Travailleurs de la Mer* é vertido para o português *Os Homens do Mar* (p. 1052): “É o alto-mar. O fundo quase insondável. Um cachopo absolutamente isolado, qual o rochedo Dôver, atrai e abriga os bichos que carecem do isolamento dos homens. É uma espécie de vasta madrépora submarina. É um labirinto mergulhado. Ali, a uma profundidade a que os mergulhadores dificilmente

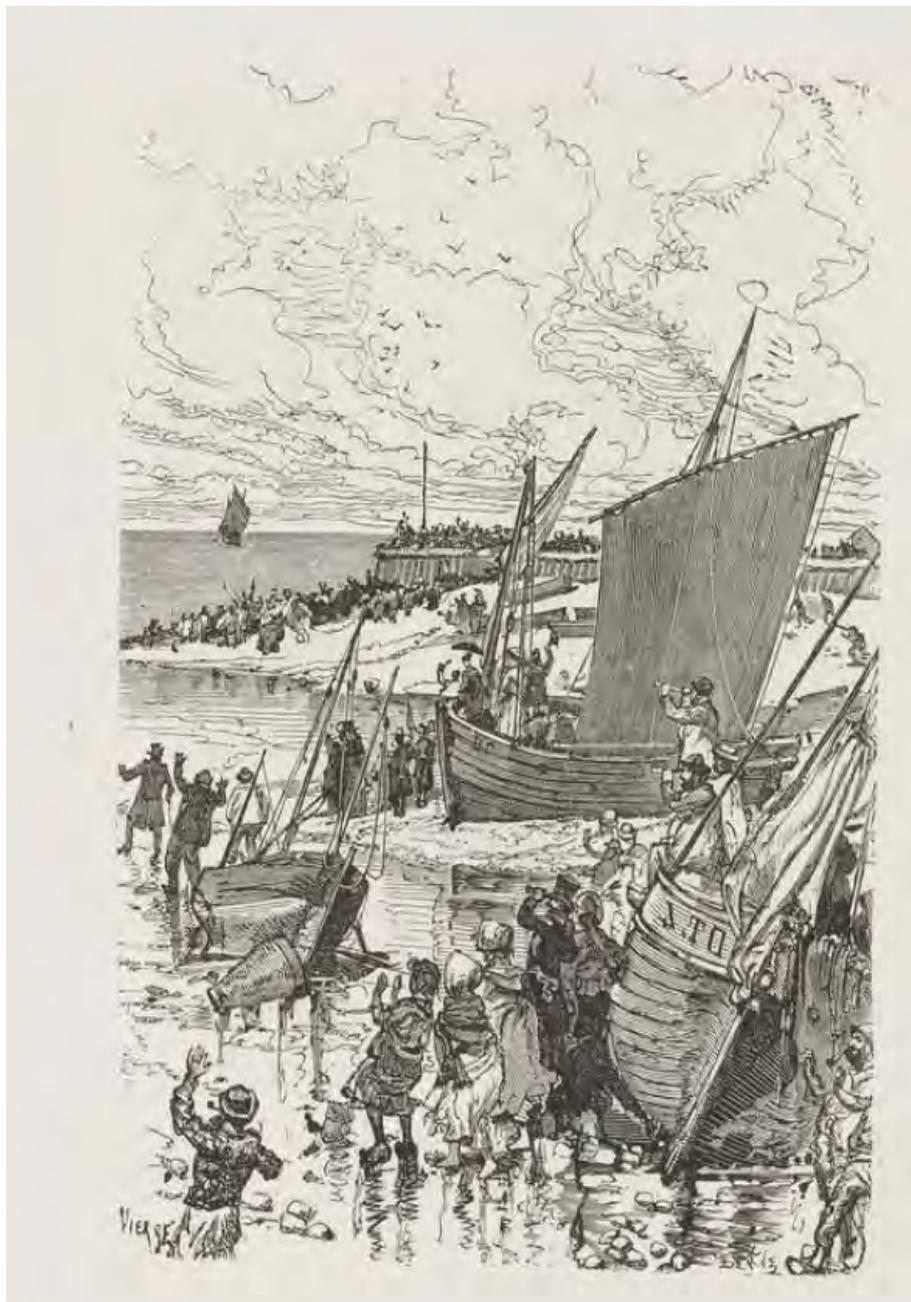


Figura 1 – Victor Hugo – Edição de *Les Travailleurs de la Mer* 1883 (teve 60 ilustrações), p. 35.  
Fonte: gallica.bnf.fr

trechos, são instantes, e não compõem entre si uma sequência. Contudo, o autor descreveu o mar de maneira muito visual: extensões selvagens, labirínticas, habitadas nas profundezas por formas assustadoras, enquanto à superfície os ventos, “senhores de matilhas”<sup>13</sup>, “imensa ralé das trevas”<sup>14</sup>, amassam as nuvens e as águas “como com milhões de mãos”<sup>15</sup>, divertindo-se com o choque das ondas nas pedras e fazendo ressoar pelo céu as esfinges da fonia do fantástico e do pavor, “correm, voam, amainam, acabam, recomeçam, pairam, silvam, berram, riem; frenéticos,

---

podem chegar, há antros, cavernas, covis, encruzilhadas tenebrosas. As espécies monstruosas pululam ali. Devoram-se mutuamente. Os crustáceos comem os peixes, e eles mesmo são devorados. Formas medonhas feitas para nunca serem vistas por olhos humanos, vagueiam vivas, nessa obscuridade infinita. Vagos lineamentos de goelas, de antenas, de tentáculos, de barbatanas, de pernas, de queixadas escancaradas, de escamas, de garras, de bocas, ali flutuam, oscilam, crescem, decompõem-se e desfazem-se na transparência sinistra. Medonhos cardumes, nadando, circulam, fazendo o que têm a fazer. É um enorme cortiço de hidras”. No original (Livre VI, Chapitre I, Le Rochers Douvres, 179-180) : “C’est la haute mer. L’eau y est très profonde. Un écueil absolument isolé comme le rocher Douvres attire et abrite les bêtes qui ont besoin de l’éloignement des hommes. C’est une sorte de vaste madrépore sous-marin. C’est un labyrinthe noyé. Il y a là, à une profondeur où les plongeurs atteignent difficilement, des antres, des caves, des repaires, des entre-croisements de rues ténébreuses. Les espèces monstrueuses y pullulent. On s’entre-dévore. Les crabes mangent les poissons, et sont eux-mêmes mangés. Des formes épouvantables, faites pour n’être pas vues par l’œil humain, errent dans cette obscurité, vivantes. De vagues linéaments de gueules, d’antennes, de tentacules, de nageoires, d’ailerons, de mâchoires ouvertes, d’écaillés, de griffes, de pinces, y flottent, y tremblent, y grossissent, s’y décomposent et s’y effacent dans la transparence sinistre. D’effroyables essaims nageants rôdent, faisant ce qu’ils ont à faire. C’est une ruche d’hydres”.

<sup>13</sup> Ibid., II.ª Parte, Livro III, Cap. II, p. 1162. “... ocupam-se, através do emaranhado das ondas e das nuvens, na grande e negra caça dos naufrágios. São senhores de matilhas. Divertem-se. Fazem ladrar às rochas, às ondas, aqueles cães. Combinam as nuvens e desagregam-nas. Quebram, com milhares de mãos, a flexibilidade da água imensa”. No original, “... ils mènent, à travers les enchevêtrements de la nuée et de la vague, la grande chasse noire des naufrages. Ils sont des maîtres de meutes. Ils s’amuse. Ils font aboyer après les roches les flots, ces chiens. Ils combinent les nuages, et les désagrègent. Ils pétrissent, comme avec des millions de mains, la souplesse de l’eau immense.” Livre III, Cap. II, “Les Vents du Large”, pp. 350-351

<sup>14</sup> Ibid., Livro III, Cap. I, p. 1160. “O Vento, isto é, aquela imensa populaça de titãs, que denominamos sopros. / A imensa ralé das trevas”. No original, “Le vent, c’est-à-dire cette populace de titans que nous appelons les Souffles. / L’immense canaille de l’ombre”. Ibid., Livre III, Cap. I, “L’Extrême touche l’extrême, et le contraire annonce le contraire”, p. 346.

<sup>15</sup> Ibid., Livro III, Cap. II, p. 1162. “... Quebram, com milhares de mãos, a flexibilidade da água imensa. / A água é flexível porque é incompressível. Escorrega sob o esforço. Carregada de um lado, escapa-se para o outro. É assim que a água se faz onda. A vaga é a sua liberdade”. Em francês, “... Ils pétrissent, comme avec des millions de mains, la souplesse de l’eau immense. / L’eau est souple parce qu’elle est incompressible. Elle glisse sous l’effort. Chargée d’un côté, elle échappe de l’autre. C’est ainsi que l’eau se fait l’onde. La vague est sa liberté.” Ibid., Livre III, Cap. II, “Les Vents du Large”, pp. 350-351.

lascivos, desenfreados, saciam os seus apetites sobre a vaga irascível”<sup>16</sup>. Navegar é um combate na água entre um “organismo” inteligente, os navios, que são “compostos de máquinas” e “forças limitadas”, e um “organismo” inesgotável, o mar e o vento aliados, que são um “composto de forças” e de “máquinas infinitas”<sup>17</sup>.



Figura 2 – Victor Hugo: Edição de *Les Travailleurs de la Mer* 1883, p. 185. Fonte: gallica.bnf.fr

<sup>16</sup> Ibid., p. 1162. E continua. “O que em tudo isto há de medonho, é que eles brincam. Têm uma colossal alegria composta de tristeza”. No original, “Les vents courent, volent, s’abattent, finissent, recommencent, planent, sifflent, mugissent, rient ; frénétiques, lascifs, effrénés, prenant leurs aises sur la vague irascible [...] Ce qu’il y a d’effroyable, c’est qu’ils jouent. Ils ont une colossale joie composée d’ombre”. Ibid., Livre III, Cap. II, p. 350.

<sup>17</sup> Ibid., Livre VI, Cap. III, p. 1058. “O mar, complicado com o vento, é um composto de forças. Um navio é um composto de máquinas. As forças são máquinas infinitas, as máquinas são forças limitadas. É entre estes dois organismos, um inesgotável, outro inteligente, que se trava um combate que se chama navegação.” “La mer, compliquée du vent, est un composé de forces. Un navire est un composé de machines. Les forces sont des machines infinies, les machines sont des forces limitées. C’est entre ces deux organismes, l’un inépuisable, l’autre intelligent, que s’engage ce combat qu’on appelle la navigation”. Ibid., Livre VI, Cap. III, p. 187.



Figura 3 – Victor Hugo: Cartaz de lançamento da edição de *Les Travaillleurs de la Mer* 1883.  
Fonte: gallica.bnf.fr

As trinta e oito estampas que Gustave Doré (1832-1883) desenhou para *A Balada do Velho Marinheiro* (1798)<sup>18</sup> recriam a atmosfera sombria, taciturna e sobrenatural da poesia de Samuel Coleridge<sup>19</sup> e conferem-lhe um sentido plástico, uma vibração

<sup>18</sup> E também para a *A Divina Comédia* de Dante Alighieri. Ver [http://www.worldofdante.org/gallery\\_dore.html](http://www.worldofdante.org/gallery_dore.html); <https://www.brainpickings.org/2015/10/02/gustave-dore-dante-inferno/>

<sup>19</sup> Ver Leblanc, Henri (1931), *Catalogue de l'Oeuvre Complète de Gustave Doré – illustrations, peintures, dessins, sculptures, eaux-fortes, lithographies*, Paris, Ch Bosse, Libraire, pp. 74-75. A maioria das estampas foi feita em xilogravura, a partir de gravação em madeira, mas em algumas usou-se um processo inventado por Firmin Gillot em 1850, designado por isto “gillotage”. A segunda tiragem saiu no ano seguinte. Em 1877 foi publicada a versão francesa, *La Chanson du Vieux Marin*. Nos trechos que se seguem utilizamos a seguinte versão em língua portuguesa: Coleridge, Samuel Theodore, *A Balada do Velho Marinheiro*, tradução e notas de Alberto Pimenta, s/l, Edições do Saguão. As três primeiras estampas retratam a interpelação do Convidado pelo Velho e mostram como uma figura espectral cria um espaço à parte no bulício ingênuo dos presentes na cerimônia: “Por tuas barbas grisalhas e pelo fulgor dos teus olhos [...] Inclinou-se o Convidado \* numa pedra se assentou / Só lhe resta escutar [...] Entrou a noiva na sala / Corada como uma rosa”. Na quarta estampa o navio aparece a navegar em águas agitadas, com uma superfície cheia de dobras e de aparência rochosa, numa dimensão à parte (uma espécie de parede como um tornado separa-o do oceano que ficou para trás): “Assim o navio voava \* e direito ao Sul fugia, / Enquanto o vento bramava \* e rebramava e zunia” (ibid., pp. 11-15).

mortiça que chega ao leitor como brado de uma angústia opressiva: a festa alegre e despreocupada e o canto onde o narrador retém o convidado<sup>20</sup>; a decrepitude gradual do descarnado e eterno andante<sup>21</sup> e os ecos dos seus estados de alienação<sup>22</sup> nas paisagens de gelo; o cortejo lúgubre de espíritos e monstros que suspendem a vida no navio até à sua destruição<sup>23</sup>.

Trouxemos aqui dois exemplos de ilustrações com função e estatuto distintos, resolvendo diferentemente o nexos com as impressões e pensamentos expressos na escrita. Na sequência das cumplicidades e assimetrias entre o texto e a imagem assinaladas no início deste percurso, identificaríamos quatro pontos de análise:

**(i)** Até onde, na interpretação, o artista se acerca e partilha os sentimentos e as ideias do texto – um objetivo que os desenhos de Doré parecem cumprir mais claramente que os de Victor Hugo para *Os Trabalhadores do Mar*, desde logo porque aqueles estão, diríamos, mergulhados no enredo, e estes apreendem, essencialmente, personagens e situações,

**(ii)** A possibilidade do artista, por ter melhor conhecimento das ferramentas e meios expressivos da ilustração, conseguir um complemento mais apurado entre esta e a escrita,

**(iii)** Como é que as marcas e o estilo que distinguem o trabalho do artista inibem ou potenciam a sua criatividade na interpretação do texto e projeção plástica,

**(iv)** De que modo o artista trabalha a composição e escolhe os traços mais adequados à forma e ao conteúdo da obra (e, porventura, onde a ilustração é colorida, as cores)<sup>24</sup>.

<sup>20</sup> Ibid., p. 13. A noiva entra no recinto e o Convidado tenta em vão sensibilizar o velho marinheiro para a festa que está a começar: “Entrou a noiva na sala, / Corada como uma rosa, / E alegre, à frente dela, / Abre passo a charabela \* meneando pressurosa // “Bem leva o punho ao peito, / Só lhe resta escutar...”

<sup>21</sup> Ibid., p. 57: “... errante como a noite \* errante de terra em terra”.

<sup>22</sup> Ibid., p. 57: “A minha alma ... / Só ela, tão só, que ali / Nem Deus parecia estar”.

<sup>23</sup> Ibid., p. 29: “Olho a podridão do mar, / Logo os olhos se desviam; Olho o podre do convés, / Ai os mortos jaziam”.

<sup>24</sup> Por exemplo, a imagem pode ter uma relação mais ténue com o texto se o fim for apenas embelezar o livro; o elo entre ambos será relevante se quiser dar uma representação ou interpretação de um conteúdo ou de um episódio.

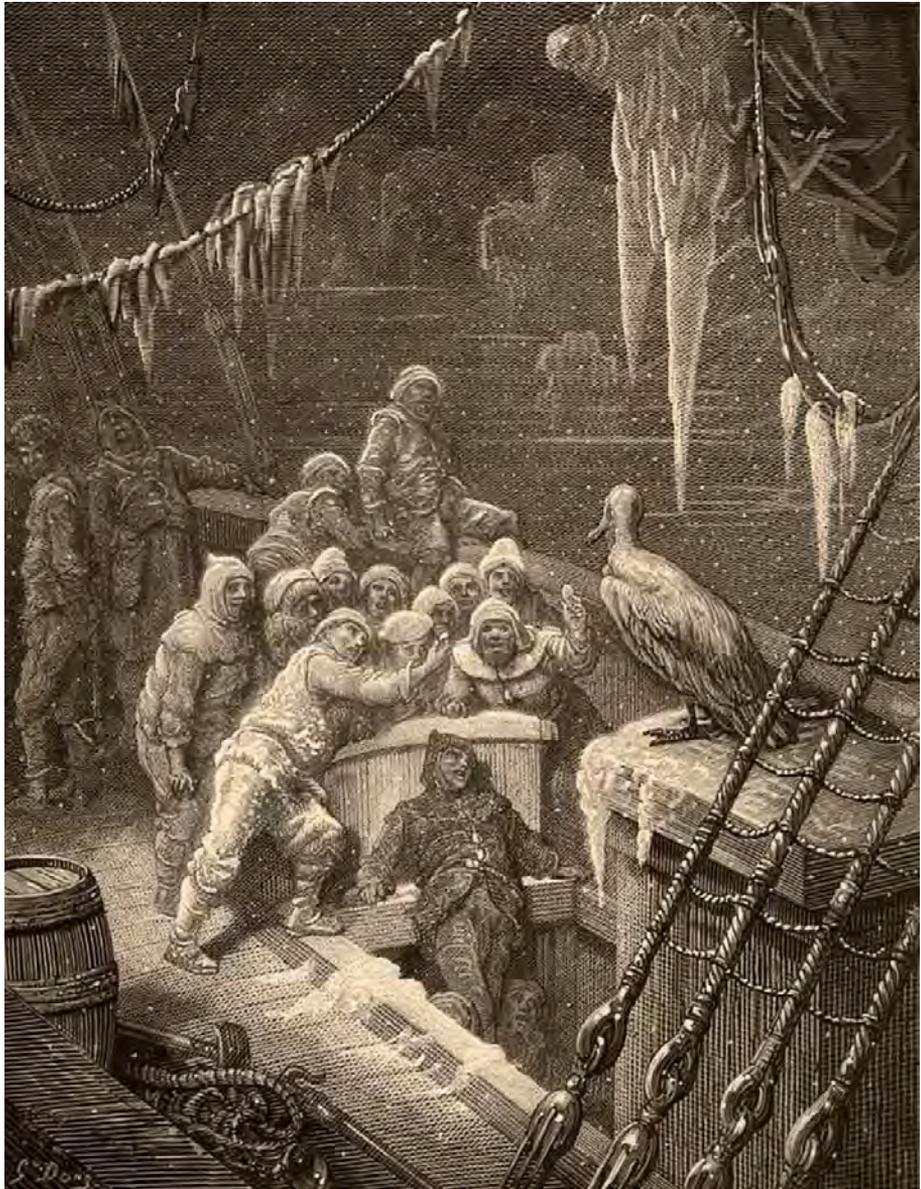


Figura 4 – Samuel T. Coleridge: Engraving by Gustave Doré for an 1876 edition of the *Rime of the Ancient Mariner* by Samuel Coleridge. Labeled “The Albatross,” it depicts 17 sailors on the deck of a wooden ship facing an albatross. Icicles hang from the rigging. Fonte: [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Rime\\_of\\_the\\_Ancient\\_Mariner#/media/File:Rime\\_of\\_the\\_Ancient\\_Mariner-Albatross-Dore.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Rime_of_the_Ancient_Mariner#/media/File:Rime_of_the_Ancient_Mariner-Albatross-Dore.jpg). Domínio Público. File: Rime of the ancient Mariner-Albatross-Dore.jpg.



Figura 5 – Samuel T. Coleridge: Illustration by Gustave Doré, 1878. Gustave Doré - Selbst eingescannt (u.leicht beschnitten) aus Samuel Taylor Coleridge: *The Rime of the Ancient Mariner with 42 illustrations by Gustave Doré*, Dover Publications, New York, O. J (Reprint der Ausgabe von Harper & Brothers, New York 1878).  
Fonte: [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Rime\\_of\\_the\\_Ancient\\_Mariner#/media/File:Dore\\_coleridge.png](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Rime_of_the_Ancient_Mariner#/media/File:Dore_coleridge.png) Illustration zu Coleridges “Rhyne of the Ancient Mariner”. Domínio Público-File: Dore Coleridge.png

Num estudo sobre *A Divina Comédia*, Volkman (1899: 1-2)<sup>25</sup> argumentava que na terceira parte, “O Paraíso”, onde a riqueza do material expressivo é grande e o pensamento e o sentimento põem na sombra a ação, os ilustradores reproduziram melhor por meio da composição e do desenho – mais que pela cor e liberdade de contornos –, quando deixaram de sentir necessidade de recorrer à descrição, separaram o essencial do acidental e lhe deram um cunho formal e intelectual<sup>26</sup>.

Quer dizer, no âmbito dos meios de expressão do artista o desenho seria mais apropriado aos temas da espiritualidade e da ideia, e a cor e a pintura ajustar-se-iam melhor à representação do real.

Os textos de Edgar Allan Poe estão entre os exemplos de ilustrações que atravessaram a época de Volkman e evoluíram num cenário marítimo<sup>27</sup>: “A cidade no mar”, 1831; o romance *A Narrativa de Arthur Gordon Pym de Nantucket*, 1838; os contos “Manuscrito encontrado numa garrafa”, 1833 e “Uma descida ao Maelström” (1841).

---

<sup>25</sup> Volkman foca-se na relação entre arte e escrita, mais concretamente entre o poema de Dante, *A Divina Comédia*, e os ilustradores e artistas que ao longo das sucessivas edições foram representando as três partes e os seus episódios. Defende a tese de que os trabalhos de ilustração de *A Divina Comédia* por Gustave Doré e John Flaxman constituem uma interpretação profunda das personagens e passagens do poema, aos quais transmitem a sua personalidade artística, ajudando o leitor a ir mais longe na compreensão do texto (p. 199). Ver <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/book/compositions-by-john-flaxman-sculptor-r-a-from-the-divine-poem-of-dante>; [http://www.worldofdante.org/gallery\\_flaxman.html](http://www.worldofdante.org/gallery_flaxman.html).

<sup>26</sup> Ao dominarem a forma conciliaram o trabalho de passar ao desenho e à cor as imagens induzidas pela leitura do texto. Os miniaturistas dos manuscritos encontrariam com facilidade modelos para os episódios do Inferno e do Purgatório entre as classes camponesas que trabalhavam com a charrua. A dificuldade estaria em traduzir os aspetos mais abstratos (Volkman, *Ibid.*, pp. 23-25, 28-30, 72-73).

<sup>27</sup> Títulos originais: “The City in the Sea” (1831), *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* (1838), “MS. Found in a Bottle” (1833) e “A Descent into the Maelström” (1841).

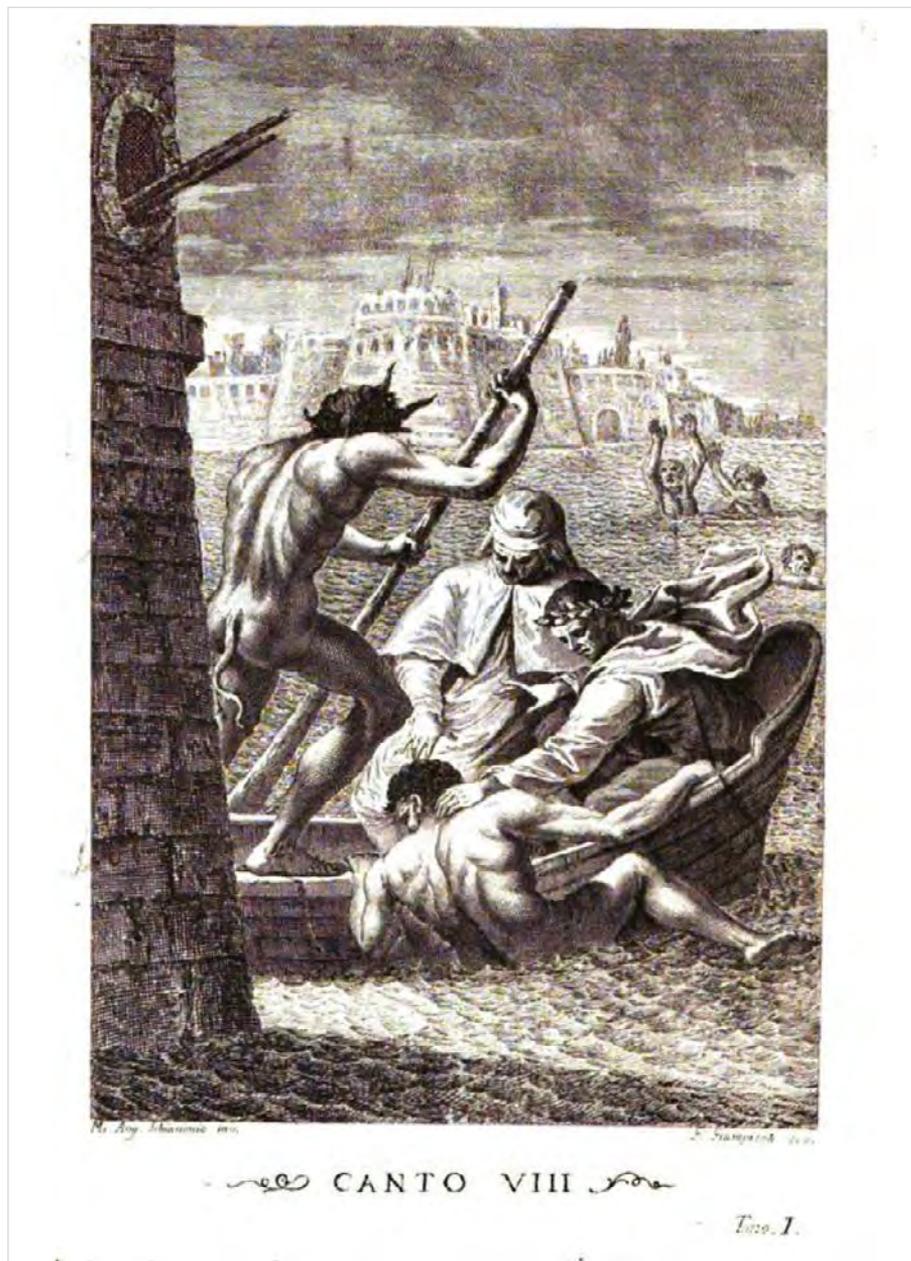


Figura 6 – Dante Alighieri, *La Divine Commedia*, com varie annotazioni, e copiosi rami adornata. Dedicata alla sagra imperial maestra di Elisabetta Petrowna imperatrice di tutte le Russie ec. ec. ec. dal conte Don Cristoforo Zapata de Cisneros, Venezia (1757-1758). Fonte: gallica.bnf.fr

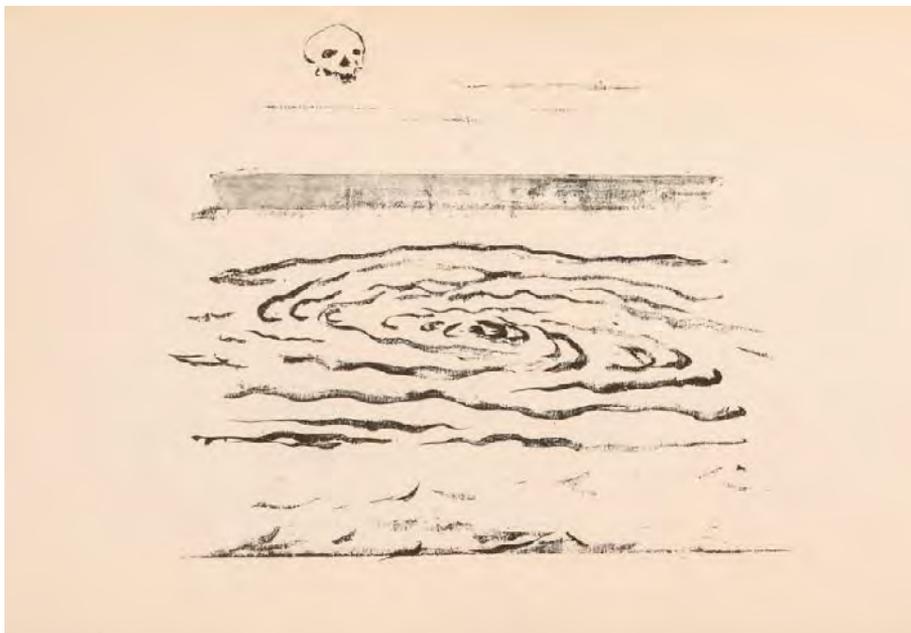


Figura 7 – Desenho de Édouard Manet para “La Cité em la Mer”, in Edgar Allan Poe, *Les Poèmes d’Edgar Poe*, Traduction de Stéphane Mallarmé, ed. Léon Vanier, Libraire-Éditeur, 1889, pp. 99-103. Illustrations par Édouard Manet. Fonte: [https://fr.wikisource.org/wiki/La\\_Cit%C3%A9\\_en\\_la\\_mer\\_%28Les\\_Po%C3%A8mes\\_d%E2%80%99Edgar\\_Poe%29](https://fr.wikisource.org/wiki/La_Cit%C3%A9_en_la_mer_%28Les_Po%C3%A8mes_d%E2%80%99Edgar_Poe%29)

O desenho de Édouard Manet para “A cidade no mar”, inserido na coletânea de poesia traduzida por Stéphane Mallarmé<sup>28</sup>, é um conjunto de linhas com ligeira ondulação, em torno da Morte, uma caveira. Tudo isto a encimar uma analogia à cidade, um traço grosso, enquanto círculos concêntricos se movem como uma água na sua margem:

“Olhai! a Morte ergueu um trono numa estranha cidade isolada no obscuro Ocidente<sup>29</sup>  
[...]

<sup>28</sup> Intitulada *Les Poèmes d’Edgar Poe* (1889), traduction en prose de Stéphane Mallarmé, avec portrait et Illustrations par Édouard Manet. Paris, Léon Vanier, Libraire-Éditeur, pp. 99-103.

<sup>29</sup> Ibid., p. 101: “Voyez! la Mort s’est élevé un trône dans une étrange cité gisant seule en l’Obscur Ouest”. No original inglês, “Lo! Death has reared himself a throne / In a Strange city lying alone / Far down within the dim West.”

Nenhuma luz, nas longas noites desta cidade, cai do céu sagrado; mas uma claridade saída do mar lívido inunda as torres em silêncio [...] Vede! Um estremecimento no ar: a vaga – um movimento. Como se as torres tivessem recuado, afundando-se lentamente, na onda turva<sup>30</sup>.

Edmund Dulac<sup>31</sup> comunica esta atmosfera aterradora através de um compacto de torres e muralhas, cujo verde descorado se agiganta face ao leitor, que se vê e sente na base destes contrafortes, na margem de uma superfície curvilínea e de aparência viscosa, que sugere a ondulação numa água estagnada. Se aqui a Morte atua num plano subliminar, na representação de Hugo Steiner-Prag<sup>32</sup> é um esqueleto em gestos de celebração sobre um penedo sobranceiro à cidade de ruas cheias de tubarões. No limite inferior do desenho duas janelas, na verdade olhos esbugalhados numa face pétreia submersa. No desenho de Fred Ingram<sup>33</sup> a Morte é uma enorme caveira cujas mandíbulas prendem o braço de um polvo que jaz no leito do mar. Ao longe vemos uma arquitetura de almádenas e cúpulas, e acima destes planos, numa superfície de água, navega um veleiro<sup>34</sup>.

<sup>30</sup> Ibid., pp. 101 e 103: “Nul rayon, du ciel sacré ne provient, sur les longues heures de nuit de cette ville; mais une claret sortie de la mer livide inonde les tours en silence”; “Mais voici! un branle est dans l’air: la vague – il y a mouvement. Comme si les tours avaient repoussé, en sombrant doucement, l’onde morne”. No original em inglês: “No rays from the holy Heaven come down / On the long night-time of that town; / But light from out the lurid sea / Streams up the turrets silently”; “But lo, a stir is in the air! / The wave – there is a movement there! / As if the towers had thrust aside, / In slightly sinking, the dull tide”

<sup>31</sup> *The Poetical Works of Edgar Allan Poe* (with illustrations of Edmund Dulac), New York and London, Hodder and Stoughton, 1912.

<sup>32</sup> *The Complete Poems of Edgar Allan-Poe* (ed. by Louis Untermeyer), New York, Heritage Press, Limited Editions Club, 1943, p. 69.

<sup>33</sup> Poe, Edgar Allan, *The City in the Sea and Other Poems*, illustrated by Fred Ingram, Amsterdam, The Busy Bee (De Bezige Bij).

<sup>34</sup> Um exemplo de uma ilustração descritiva num texto de Poe é a de A. M. Trotter para “Manuscrito encontrado numa garrafa”: num espaço atafalhado de móveis, artefactos e documentos, o narrador assenta os cotovelos na mesa, apoia a cabeça na mão esquerda e observa uma folha; um candeeiro pendurado insinua um balanço do navio e desfaz a simetria do mobiliário e dos cortinados, envolvendo o leitor no temporal. Um nicho abre-se [imaginamos] na parede e vemos uma face barbuda, espantada ou curiosa, apavorada ou zangada. A legenda é uma frase do texto: “Vi o Capitão face a face” (“I have seen the Captain face to face”). Ver Poe, Edgar Allan “MS. Found in a Bottle”, in *Tales of Mystery and Imagination*, with an Introduction by John Buchan, illustrated by A. M. Trotter, London, Edinburgh, New York, Toronto and Paris, Thomas, Nelson and Sons, Ltd., s/d, p. 75.

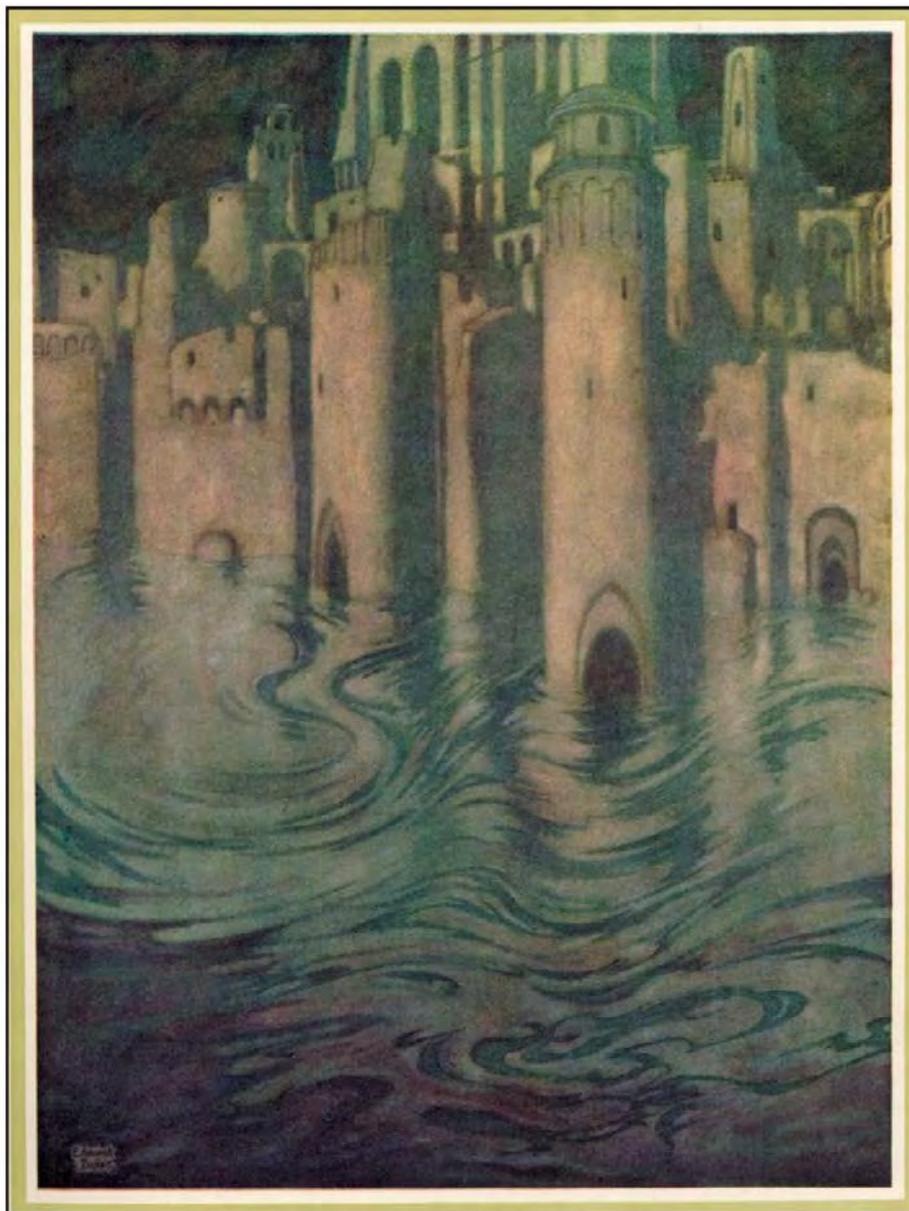


Figura 8 – Desenho de Edmund Dulac para “The City in the Sea”, in *The Poetical Works of Edgar Allan Poe* (with illustrations of Edmund Dulac), New York and London, Hodder and Stoughton, 1912. Fonte: gallica.bnf.fr

A ilustração revela-se aqui um laboratório de métodos de ler, interpretar e ver, em que tudo é relevante para apreender o sentido da ação e a curva ou oscilação de sentimentos e emoções: linhas, pontos, marcas, cores e texturas, conferem à composição uma ideia, escala e equilíbrio, assim como harmonia e proporção, na relação das partes e dos elementos. Isto é, concretizam e materializam o sentido de uma mensagem, a representação de um episódio ou série de episódios literários, por intermédio de meios visuais que exigem que atentemos em outros critérios de leitura, de que consideraríamos três:

(v) A potencial dimensão cinética das ilustrações, mormente as que se articulam numa sequência de painéis ou sugerem uma continuidade (é o caso dos desenhos de Doré para *A Balada do Velho Marinheiro*),

(vi) A transformação do tempo num elemento físico e tangível através dos traços visuais,

(vii) O conceito de espaço como uma abstração<sup>35</sup>.

## Esboço de sistematização (II). O poder da sugestão

Na altura em que Herman Melville (1819-1891) estava a caminho da escrita e publicação de *Moby Dick*, Joseph Turner (1775-1851) tinha já pintado numerosos temas marítimos, incluindo alguns relacionados à caça à baleia. O primeiro apreciava a pintura, este tinha o hábito de acompanhar as exposições dos seus quadros com

---

<sup>35</sup> Se pensarmos nos livros em que o desenho e a configuração arquitetónica das páginas participam na narrativa, este conceito parece tornar-se mais complexo. São o caso dos livros-harmónio, ou daqueles cuja lombada funciona como divisória de um espaço – por exemplo, se figuram um curso de água ou um caminho, em ambos os lados temos paisagens; se figuram o canto de uma sala, as páginas atuam como paredes.

trechos literários<sup>36</sup>. Ambos leram *A História Natural do Cachalote* de Thomas Beale (1835)<sup>37</sup>. Uma comunhão que se prolongava nos respectivos métodos e ampliava domínios de reflexão ao trazer para a boca da cena “um modo primário de compreensão, corporal, sensual e perceptivo”, e pôr na retaguarda o prazer distanciado e intelectual, segundo Glenn Mazis<sup>38</sup>: trabalhavam multiplicando focos e significados em cada uma das obras, cruzando problemáticas díspares, como a mitologia e o olhar naturalista, a religião e a espiritualidade, a psicologia e a filosofia, a história e a economia. Mazis chama à colação vários quadros, entre os quais *Slavers Throwing Overboard the Dead and the Dying – Typhon Coming* (1840), cujo título remete para um evento histórico: os responsáveis de um navio negreiro lançaram os escravos ao mar por ocasião de um temporal. A partir daqui a análise da pintura ecoaria um enorme potencial de criação de lendas<sup>39</sup>: ético-sociais ao vermos os peixes a desmembrarem e devorarem corpos ainda agrilhoados a correntes; filosófico-religiosas ao observarmos a divisão assimétrica da tela em dois hemisférios, à direita acontece a tragédia e a morte num oceano e céu da cor do fogo, à esquerda a vida ausentou-se de um azul lívido e glacial onde a embarcação parece entrar. A crueldade num mar simultaneamente ártico e abrasador.

---

<sup>36</sup> Reynolds, Graham (1969), *Turner*, New York, Oxford University Press, p. 36, citado em Mazis (1987: 138, nota 32). Acerca do gosto de Herman Melville pela arte e sobre a influência da pintura de Turner na escrita daquele autor, ver Mazis, Glen, op. cit., p. 138, nota 33, que cita pesquisas e um artigo de Robert K. Wallace, “The Sultry Creator of Captain Ahab: Herman Melville and J. M. W. Turner”, *Turner Studies*, vol. v.. Ver ainda, Wallace, Robert K. (1992), *Melville and Turner: Spheres of Love and Fear*, Athens, University of Georgia Press. Wallace dedica uma atenção particular à forma como *Moby Dick* é estruturado para sustentar os seus argumentos, e refere uma viagem que Melville fez a Londres em 1849, onde observou quadros de Turner, circunstância que teria marcado uma inflexão na estética do escritor relativamente aos cinco anteriores romances.

<sup>37</sup> Beale tinha publicado quatro anos antes, *A Few Observations on the Natural History of the Sperm Whale*, London, Effingham Wilson, Royal Exchange.

<sup>38</sup> Mazis, Glenn A. (1987), “Modern Depths, Painting, and the Novel...”, op. cit., pp. 122-125 e p. 133. Mazis fala na representação em movimento e no “descentramento” da experiência de mundo (p. 139 e p. 135), e indica como um dos exemplos *Snowstorm – steam-boat off a harbour’s mouth making signals in shallow water, and going by the lead*, título a que Turner acrescentou “o autor estava neste temporal na noite em que o Ariel deixou Harwich”.

<sup>39</sup> *Ibid.*, pp. 138-139. Para Mazis, esta pintura capta a violência da tempestade e é, ao mesmo tempo, um comentário social e uma peça histórica sobre o comerciante de escravos Zong, e ainda assim é uma maravilhosa composição de cores (*Ibid.*, pp. 125-127).

Os aspetos complexos da construção e análise de uma obra como *Moby Dick*<sup>40</sup> incentivaram, a partir da década de 1930, um movimento que se alimentou do mito de uma baleia branca, de um campo de reflexões surreais, místicas, religiosas, filosóficas e científicas<sup>41</sup>, e de uma tripulação incapaz de se opor às atitudes autodestrutivas do capitão Ahab<sup>42</sup>, cuja personalidade se tornou uma matéria irrecusável para os ilustradores.

As composições gráficas de Rockwell Kent<sup>43</sup> e Raymond Bishop<sup>44</sup> tornaram-se uma referência. No que diz respeito à Ahab, Kent desenha-o em traços introspectivos, de chapéu e a meio-tronco, olhar fixo no cachimbo que tem numa mão, e o fumo a correr para o rosto:

“Porque será – disse por fim, de si para si, afastando-o – que este fumo já não me acalma. Oh, meu cachimbo! que triste ter-se perdido o teu encanto! Estou eu aqui a fumar, sem prazer – sim, a fumar todo o tempo com o vento contra... Não fumarei mais”<sup>45</sup>.

---

<sup>40</sup> A primeira edição de *Moby Dick* surgiu em outubro de 1851 sob o título *The Whale*, em três volumes, pela mão de Richard Bentley (Londres), e no mês seguinte pela editora Harper & Brothers (Nova York) em volume único. Foi a editora Estúdios Cor que em 1962 publicou, pela primeira vez em Portugal, o texto integral (traduzido por Alfredo Margarido e Daniel Gonçalves), sendo a sobrecapa decorada com uma litografia do séc. XIX de C. Mozir com caçadores a arpoarem. As capas das edições dos anos 1930 são representações estilizadas de baleias em Art Deco: a da Random House tem na sobrecapa uma baleia a sair do mar em traços de cor negra e azul, com as letras do título nesta cor, sendo a capa de tecido negro e estampado a prateado, sem rótulos na parte inferior (bookplates); a da Lakeside Press saiu em três volumes numa proteção em estojo de alumínio, com a capa em tom negro estampado a prateado, o título do livro estampado a prateado no topo das lombadas e, logo abaixo, o desenho estilizado da barbatana caudal de uma baleia como se estivesse a mergulhar. A da The Garden City tem sobre o azul da capa e da lombada os traços estilizados e estampados a dourado da barbatana caudal de uma baleia.

<sup>41</sup> O livro de Melville rompeu com os cânones literários e foi recebido em tom bastante crítico, em especial porque o enredo parecia reunir elementos dispersos e desiguais para conjugar romance e realidade, conhecimentos de cetologia e uma aventura marítima, reflexões filosóficas e religiosas e apontamentos sobre mistérios e forças místicas. Teve inicialmente, deste modo, pouco ou nenhum sucesso comercial.

<sup>42</sup> Herman Melville descreve-o em traços existenciais e psicológicos que inspiram, desde os anos 1930, adaptações à ópera, teatro, banda desenhada, ballet e cinema, quando a obra ganhou fôlego nos contextos literário e artístico e foi reeditada e traduzida sucessivamente.

<sup>43</sup> Lakeside Press, Chicago, 1930; Random House, Nova York, 1930; The Garden City, Nova York, 1937.

<sup>44</sup> Albert e Charles Boni, Inc. Immortality, 1933.

<sup>45</sup> Melville, Herman, *Moby Dick*, Capítulo XXX, “o cachimbo”.

O desenho de Bishop reflete o pulsar e veemência de um combate e vingança pessoais, fazendo o mundo (mar, céu, baleia e navio) ecoar os tormentos de Ahab:

“... a tripulação avistou-o todos os dias, quer cravado no orifício da ponte, quer sentado num banco de marfim, quer passeando pesadamente no convés. À medida que o céu clareava ele ia aparecendo com mais frequência como se fosse a sombria desolação do mar invernal a sua reclusão” (capítulo XXVIII, Ahab).

No domínio da ilustração do mar, no campo específico do nexos entre o papel do desenho na interpretação literária, é possível passar em revista um vasto conjunto de exemplos. Com frequência, como percebemos nestes dois casos, o ilustrador desloca-se para um campo e um processo explicativo em busca de significações com maior impacto.

O livro de Richard Henry Dana Jr., *Two Years Before the Mast* (1840)<sup>46</sup>, que é citado por Melville como exemplo de uma boa narrativa sobre a navegação no Cabo Horne<sup>47</sup>, é para Simon Leys, e em diálogo com este trecho, mais que um “livro de mar” num invólucro autobiográfico<sup>48</sup>: este *ir além de*, imaginamos, significa que descreve a navegação e a vida dos marinheiros a bordo dos grandes veleiros mercantis que contornavam o Cabo Horne segundo parâmetros muito fortes de consistência

---

<sup>46</sup> Em português, “Dois anos no castelo da proa”. Dana Jr. pertencia a uma família da elite de Nova-Inglaterra e estava a cursar Direito na Universidade de Harvard quando lhe foi diagnosticada uma doença de olhos. Os médicos aconselharam-no repouso e ar livre. Alistou-se então como tripulante num navio mercante, à vela, que fazia o transporte e comércio de peles entre a costa oeste do continente Norte Americano (numa altura em que a Califórnia era ainda uma província do Estado do México), e o porto de Boston. O veleiro fazia o percurso contornando o Cabo Horne, e na viagem de dois anos que é descrita por este autor a travessia deste ponto extremo foi feita no inverno e em condições bastante duras. A expressão “castelo de proa” indica o espaço à vante dos navios, área onde os balanços e os choques das vagas se fazem sentir com maior violência que na ocupada à ré pelos oficiais.

<sup>47</sup> Melville, Herman (1850) *White-Jacket*, Cap. xxix. Citado em Leys (1998: 191-192) : “Se quereis ter uma noção completa do Cabo Horne, tomai a obra incomparável do meu amigo Dana; como sabeis ler, certamente já o leste. Os capítulos a descrever o Cabo Horne parecem gravados sobre a geadá”. Em francês: “Si vous voulez avoir la meilleure idée du cap Horn, prenez donc l’incomparable ouvrage de mon ami Dana; comme vous savez lire, vous l’aurez certainement déjà lu. Ses chapitres décrivant le cap Horn semblent graves sur du givre”.

<sup>48</sup> Ibid., p. 192: “Sous les apparences d’un sobre récit autobiographique se cache une oeuvre d’art singulièrement riche et complexe”.

interna e de estética. A coleção “Classic Comics”<sup>49</sup> adaptou-o à banda desenhada, uma escolha que foi influenciada pela elegância da escrita e pelos estímulos visuais dos episódios emotivos. A capa, por exemplo, é uma variação relativamente à narrativa de um incidente dramático da viagem, numa altura em que um tripulante foi punido pelo capitão do navio com vergastadas: mostra um oficial a segurar um chicote, corpo tenso em fúria, olhos irados fixos em dois marítimos de fâcias e postura amedrontadas a puxar um cabo<sup>50</sup>.

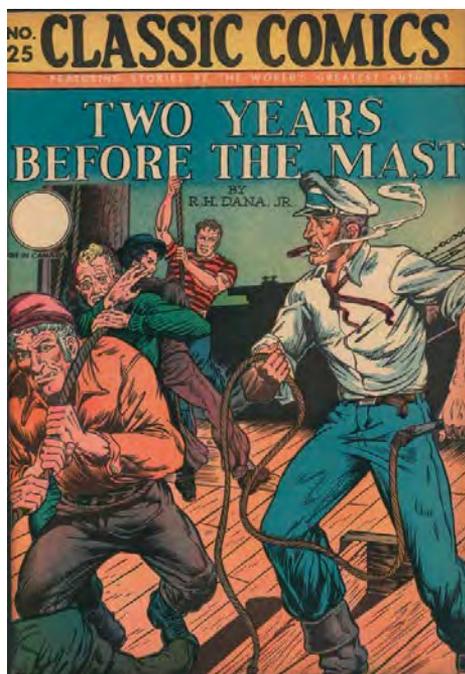


Figura 9 – Capa da banda desenhada do livro de Richard Henry Dana, Jr. *Two Years Before the Mast*. Coleção Classic Comics, N.º 25, ed. Gilberton Company, Inc., 1945.

<sup>49</sup> *Two Years Before the Mast* by R. H. Dana, Jr., s/l: Gilberton Company, Inc., Classic Comics, n. 25. A série, “Classic Comics”, criada em 1941, tinha por finalidade adaptar à banda desenhada os clássicos da literatura e torná-los acessíveis, nesta forma, aos jovens.

<sup>50</sup> Os ilustradores pretendiam deslocar o sentido do episódio para uma informação mais geral, correspondendo à intenção do livro e do seu autor: eram medonhas as condições de trabalho nos navios mercantes no século XIX, onde as tripulações estavam sujeitas a toda a espécie de atrocidades e prepotências dos oficiais, assim como dos armadores.

Acrescentaríamos, em consequência, mais dois pontos de análise:

(viii) No amplo arco em que uma ilustração pode oscilar – entre ser um reflexo fiel dos pensamentos de uma escrita e adotar um estatuto criativo de algum modo autónomo –, em que momento, se existe, se desliga do vínculo à obra de inspiração,

(ix) Do ponto de vista da leitura e da literatura, podemos defender que a ilustração tem sempre funções narrativas articuladas a um texto (no caso de um romance ou da poesia).

### Esboço de sistematização (III). A pintura de marinhas<sup>51</sup>

Em “À Beira-mar” (c.1926), de José Malhoa<sup>52</sup>, uma mulher e um homem conversam tranquilamente numa mesa de uma esplanada. Para lá de um parapeito de superfícies toscas, caiado, vemos o oceano. Testemunham um dia ventoso e ensolarado a atmosfera luminosa, as sombras projetadas sob o telheiro de palha e o salpicado branco na superfície da água. Malhoa pintaria outras obras e estudos neste local, a Praia das Maças, em Sintra<sup>53</sup>: “A Varanda do Grego” (s.d.), do restaurante “Flor

<sup>51</sup> As marinhas, também designadas pinturas de marinhas ou desenhos de marinhas, é a designação geral dos trabalhos artísticos que tomam por inspiração o mar e acontecimentos que aqui ocorram. No corpo do texto consideramos um conceito e um rol bastante mais amplo, que inclui trabalhos da beira-mar em geral. À guisa de exemplo, podemos consultar as obras dos seguintes: Alfredo Keil (1850-1907), Alfredo Roque Gameiro (1864-1935), António Ramalho Júnior (1859-1916), Artur Loureiro (1850-1907), Agostinho Salgado (1905-1967), Augusto Gomes (1910-1976), Aurélia de Sousa (1866-1922), Carlos de Bragança (1863-1908), Carlos Reis (1863-1940), Falcão Trigo (1879-1956), João Cristino da Silva (1858 – 1948), Júlio Pomar (1926-2018), Luciano Freire (1864-1935), Mâmia Roque Gameiro (1901-), Manuel Jardim (1884-1923), Mário Augusto (1895-1941), Raquel Roque Gameiro (1889-1970), Veloso Salgado (1864-1945).

<sup>52</sup> Ver Pinto, Manuel de Sousa (1926), “Artes e artistas: 23.ª Exposição da Sociedade Nacional de Belas Artes”, in *Ilustração*, n.º 8, 16 Abril 1926, p. 24. Malhoa participou na exposição com dois quadros, inspirados em temas distintos. Deste “À Beira Mar” disse Sousa Pinto ser um quadro “... cheio de maresia e colorido, na varanda do hotel, à hora em que as espumas são mais brancas e os lábios femininos mais vermelhos”

<sup>53</sup> Uma nesga de mar, as costas da cadeira onde Gameiro apoia o braço esquerdo e o vaso de flores atrás sugerem que “Retrato de Roque Gameiro” (c. de 1900) pode também ter sido aí pintado. Ou é um quadro trabalhado em estúdio, para o qual Malhoa recorreu a elementos já conhecidos.

da Praia”, propriedade de Júlio Grego; a “Praia das Maças” (1919) e “O Caminho do Grego” (s.d.).

Despido de embarcações, barracas de praia e veraneantes, este é um mar que é sobretudo sugerido, apesar do movimento das vagas e dos efeitos do choque nas rochas. E, todavia, esta deslocação do espaço fechado do atelier para os horizontes livres, onde o artista procura conscientemente estudar as variações de luz e a influência dos fenómenos atmosféricos, será certamente uma justificação para a emergência do mar como objeto em si-mesmo<sup>54</sup>.

Entre os pressupostos que queremos aqui destacar aparece-nos de imediato o facto destes exercícios se revelarem espelhos de um lugar, que se torna substancial ao tema dos quadros. A Póvoa de Varzim nos quadros de Marques de Oliveira: “Póvoa de Varzim” (1884), “Praia de Banhos” (1884), “Praia com figuras e barcos” (1887), “À espera dos barcos” (1892). Tudo se passa junto a um mar que contém a sua irascibilidade e deixa os outros ícones locais manifestarem-se: a lanca poveira a navegar ou varada, figuras femininas em trabalhos no areal ou com as pernas na água a lavar redes, o veraneio e os toldos dos banhistas e famílias. Em “À espera dos barcos” (1892) o pintor ousa desafiar a fotografia no seu próprio terreno<sup>55</sup> e estampa num rosto feminino sereno, frente a um mar calmo da enseada da Póvoa e das Caxinas, uma melancolia e uma cisma que são uma abstração de preocupações.

Em Setúbal e com Silva Porto o mar é chão, está lá adiante, ou supomos que esteja perto, quando só vemos aprestos e barracos da pesca: “Recanto de Praia” (1880/1893), “Barco em Terra” (s.d.), “Na beira-mar” (c. 1892). Deslocando-se para

---

<sup>54</sup> Na história da pintura deixaria de ser a imagem de fundo de cerimónias e celebrações navais e reais, diversificando-se a atenção sobre o que acontecia nestes ambientes. Daniel Kiecol (2019) considera que foram os pintores holandeses a desenvolver do século XVII em diante a representação do mar como um tema em si-mesmo. Os dezasseis tópicos que formam o índice desta coletânea vacilam entre fatores meteorológicos, geográficos, funcionais e conceptuais: céu e mar; tempestades; calmarias; costas; cidades; portos; faróis; navios; pescadores, comerciantes, contrabandistas; navios e piratas; exploradores e emigrações; no convés; a sepultura húmida; o mar como símbolo; vistas do mar.

<sup>55</sup> O processo de jogar com a dimensão fotográfica ganha contornos nítidos a partir de meados do século XX. Por exemplo, com os norte-americanos Alex Katz (1927-) (“Beach scenes and landscapes”) e Eric Fischl (1948-) (“Coffee and creative small talk with Eric”), que apreendem os ambientes do ridículo, do burlesco, do despojamento, tópico das praias destas épocas.

Norte, em águas mais batidas a realidade transfigura-se com “A Moliceira” (c. 1881.), onde texturas e brilhos madrepérola dão visibilidade a um ofício com uma grande presença de mulheres e marcam, tenuemente, uma individualização através da figura que olha os leitores, e ao mesmo tempo a dissolução da mulher na vaga que enfrenta com um frágil ganhapão<sup>56</sup>.

Mas se é frequente o lugar ser devolvido através de um registo etnográfico, literário, paisagístico e, não raro, sociológico e psicológico, é também amiúde possível olhar a pintura como uma paisagem-texto: “Praia da Nazaré” (1884), de João Rodrigues Vieira, mostra o que supomos ser um leilão do pescado através do aglomerando pessoas que numa massa informe, lenhosa, escura como o costado dos barcos varados, se acantona no areal; mais ao centro do quadro, uma mulher solitária e, a alguma distância, duas figuras discretas à sombra de uma “neta”<sup>57</sup>. Ainda nesta comunidade, Lázaro Lozano trouxe depois, em “Gente do Mar” (c. 1942), os olhares perdidos no nada de homens e mulheres, juntos e, porém, distantes entre si. José Júlio de Souza Pinto<sup>58</sup> tinha mostrado a solidão no choro e no abatimento de duas mulheres face aos sinais de um naufrágio em “Barco desaparecido” (1890), e João Vaz representou-a nos vultos negros que carregam cabazes num areal imenso que está prestes a anulá-las em “A Praia” (c. 1900).

Destacaríamos ainda nestas representações da beira-da-água o “silêncio” de lugares e barcos quando o pintor capta estes nas amarrações das muralhas dos portos, varados nas margens ou fundeados: Manuel Gregório Pereira fê-lo em “Barcos em Sesimbra” (s.d.), “Nazaré”, “Lagos” (1931), “Marinha com barcos” (1908); João Vaz pintou-o em “Vista do Rio Sado” (c. 1931), “No Tejo (Marinha)” (1896), e “Marinha com barco à vela” (s.d.) – aqui um pequeno barco veleja solitário num mar cor de prata; ou ainda o enigma de marítimos que sussurram enquanto descarregam ou carregam embarcações com as linhas de saveiros em “Figuras e barcos na praia” (c. 1920); ou, em “Pesca do Chinchorro” (s.d.), pescadores a operar uma rede numa água que é um espelho de inox liso e um óleo prateado ondulando na superfície perturbada pelo movimento.

<sup>56</sup> Os argaceiros ou sargaceiros, e também os moliceiros, utilizavam instrumentos formados por uma vara que podia atingir três ou quatro metros para retirar as algas do mar ou das rias (as mais compridas eram as operadas a partir de embarcações), que tinham numa das extremidades um aro e um saco de rede. Chamavam-se rodafóle, ganhapão ou galhapão, e redenho.

<sup>57</sup> Embarcação de fundo chato, popa cortada e proa em bico, típica da região da Nazaré.

<sup>58</sup> Quadro que o artista pintou em França, na Bretanha.

O quarto ponto a salientar é o facto deste mar emergir da terra para a água: despertar-nos a nós, leitores, para as experiências dos espaços (que vão do vazio à ocupação plena), para as experiências das buscas e estudos dos efeitos da luz sobre superfícies e objetos, e para as experiências dos movimentos de pessoas, embarcações e fenómenos marítimos.

Quando a água se desassossega, ela seduz o leitor pela anarquia das linhas e cores, onde as formas parecem querer desfazer-se, mesmo quando nos transmitem impressões de texturas mais pétreas: em “Alando a rede” (c. 1922-26), “Caparica” (1926), “Lançando o barco ao mar” (1927), de Adriano de Sousa Lopes, o alvoroço da mole humana, a deslocação e a marcha individualizadas ou coletivas, são indistinguíveis da agitação do mar; em “Onda” (1912) António Carneiro lança o enigma de um mar que se mexe entre duas superfícies inertes, privadas de uma pulsão da vida; e em “Marinha” (1916) a cor dá à areia, onde caminham duas longínquas figuras, um cenário de crepúsculo que tende a anular o movimento das águas.

Num sexto e último tópico defenderíamos que a introdução de um episódio com densidade e quantidade humanas nunca é um facto risível e acrescenta sempre à paisagem-texto uma intencionalidade pedagógica e didática: é o caso de “Praia da Figueira da Foz” (1921), onde António Carneiro preenche o areal com o colorido caleidoscópico das épocas de veraneio e faz ecoar na água, retida no canto superior direito do quadro, a vibratibilidade dos costumes da época. Ou em “Praia dos Pescadores, Cascais” (1919), onde Mily Possoz representa uma água indecisa que espelha a luminosidade do céu, e em simultâneo acolhe a vibração dos costumes da vila.

Levantamos nesta introdução uma problemática que queremos centrar no relacionamento entre a escrita e a sua ilustração, e entre a ilustração e o seu leitor. Os exemplos de Gustave Doré, Victor Hugo e Samuel Coleridge, e das ilustrações de textos de Allan Poe e Herman Melville, conduziram-nos a uma questão pivot: como é que o *conhecimento das ferramentas e meios expressivos* da ilustração pode estar na base de leituras e interpretações criativas. Porque o desenho e a pintura (a cor) convidam o leitor a olhar para o invisível/indizível do texto, atraindo-o para a possibilidade de elaborar de um modo pessoal, subjetivo, um outro texto e uma tomada de consciência complementar, a ilustração, longe de oferecer um horizonte de ilusória e confortável referencialidade, assume uma função plenamente narrativa de que muitas das colaborações deste volume dão testemunho. Afinal, também as imagens têm histórias para nos contar...

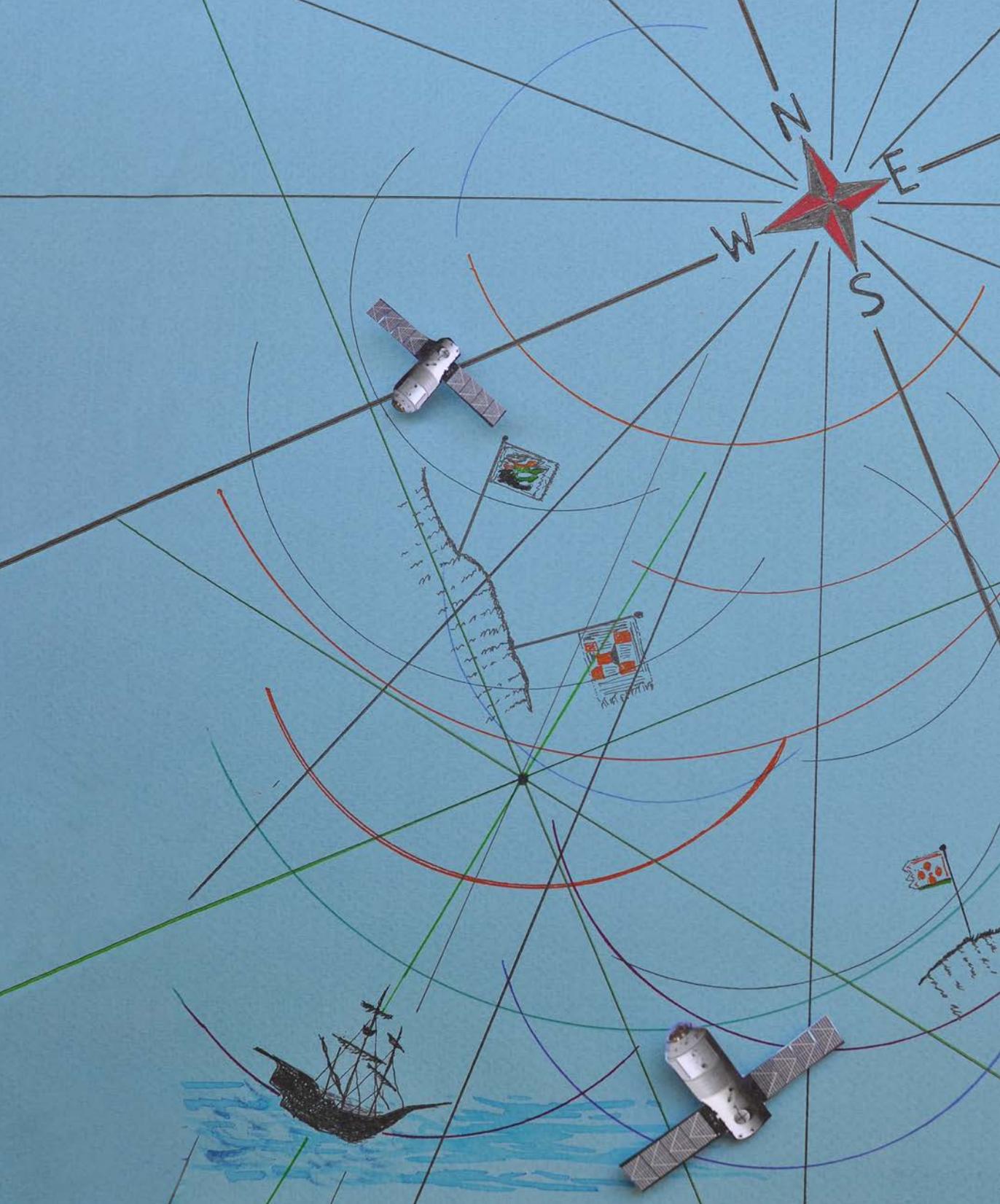
## Bibliografia

- Al Berto (1991), *A secreta vida das imagens*, Lisboa, Contexto.
- Barthes, Roland (1970-1971), “Sémiologie et urbanisme », *L’Architecture d’Aujourd’hui*, 7, pp. 11-24.
- Beale, Thomas (1835), *The Natural History of the Sperm Whale*, London: John Van, 1, Paternoster Row.
- Breton, André (1964), *Nadja*, Paris, Éditions Gallimard.
- Calvino, Italo (1987), “Leitura de uma onda”, in *Palomar*, trad. João Reis, Lisboa, Editorial Teorema.
- Dyer, Geoff (2021), “John Berger: Understanding a Photograph”, in *SEE / SAW – Looking at Photographs, essays 2010-2020*, Edinburgh, Canongate Books.
- Hugo, Victor (1969), *Os Homens do Mar*, in *Obras de Vítor Hugo*, Vol. I. Porto, Lello & Irmão Editores [1866]. A edição francesa usada nesta introdução, *Les Travailleurs de la mer*, Paris, Gallimard-Folio, 1980.
- Humbert, Jean Marcel (2002), “Avec Jean Gaumy: Pleine mer”, in *Hommes de mer – 2.ª biennale internationale de la photographie*, Paris, Musée National de la Marine.
- Horácio (18 a. C.) *Ars poética*, ed. bilingue com tradução e notas de M. R. Rosado Fernandes. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.
- Kiecol, Daniel (2019), *Maritime Painting*, Paris, Könemann, Édition Place des Victoires.
- Legrand, Jérôme (2002), “La photographie sur le territoire des homes de mer”, in *Hommes de mer – 2.ª biennale internationale de la photographie*, Paris, Musée National de la Marine.
- Leys, Simons (1998), “Richard Henry Dana et ses deux années sur le gaillard d’avant”, in *L’Ange et le cachalote*, Paris, Éditions, du Seuil.
- Lourenço, Federico (2013), “Prefácio”, in *Homero. Iliada*, trad. e prefácio de F. Lourenço, São Paulo, Companhia das Letras.
- Louvel, Liliane (2005) (dir.). *Texte/image — Nouveaux problèmes*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- \_\_\_ (2016a), *Poetics of the Iconotext*. Londres, Routledge;
- \_\_\_ (2016b), *Le tiers pictural: Pour une critique intermédiaire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

- Matos, Campos A. (2001), *Ilustrações e Ilustradores na Obra de Eça de Queiroz*, Lisboa, Livros Horizonte.
- Pettegree, Andrew (2011), *The Book in the Renaissance*, New Haven, London, Yale University Press, pp. 276-277.
- Searcy, David (2021), *The Tiny Bee that Hovers at the Center of the World*, London, Random House Publishing Group.
- Volkman, Ludwig (1899), *Iconografia Dantesca, the pictorial representations to Dante's Divine Comedy*, revised and augmented by the author, with a preface by Charles Sarolea, London, H. Grevel & Co.

## Webgrafia

- Klinkenberg, J.-M. [2020]. "Pour une grammaire générale de la relation texte-image". *Pratiques* [En ligne], 185-186. URL: <http://journals.openedition.org/pratiques/8436> (consultado a 24/01/2022).
- Louvel, L. (2002). "Modalités du dialogue entre texte et image. Effets de lecture", in Louvel, L. (dir.), *Texte/Image : Images à lire, textes à voir*. Rennes : Presses universitaires de Rennes. Disponível em : <https://books.openedition.org/pur/40829> (consultado a 21 de janeiro de 2022).
- \_\_\_ (1998), *L'œil du texte. Texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Toulouse, Presses Universitaires Mirail (disponível em : [https://pum.univ-tlse2.fr/IMG/pdf/l\\_oeil\\_du\\_texte.pdf](https://pum.univ-tlse2.fr/IMG/pdf/l_oeil_du_texte.pdf) (consultado a 24/01/2022).
- \_\_\_ (2016), *Texte/Image: Images à lire, textes à voir*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes (disponível em : <https://books.openedition.org/pur/40820> (consultado a 24/01/2022).
- Mazis, Glenn A. (1987), "Modern Depths, Painting, and the Novel: Turner, Melville, and the Interstices", in *Soundings: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 70, No. 1/2 (Spring/Summer), pp. 121-144, Published by: Penn State University Press Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/41178405> (consultado a 21 de Fevereiro de 2015).



# FOTOGRAFAR

*Júlio Bernardo*

*Muitos mares no horizonte de Portimão*

*Ana Patrícia Ramos*

Museu de Portimão

*Edgar Poejo*

freelancer



Figura 1 (MP-D8-34C)



Figura 2 (2845\_09-11-11)

## O tempo e os espelhos

A primeira foto exprimia um fenómeno social típico da época em que Júlio Bernardo desenvolveu a atividade: a entrada de crianças no meio laboral, que começavam em tarefas simples (baldear conveses, fazer recados, iscar anzois), conviviam no meio (vemos aspetos da construção e funcionalidade das lanchas – tabicas, vaus, dormente, balizas, bussarda, remos, forro, caixa de madeira com alças de corda, que se usavam no acondicionamento e transporte do peixe) e deambulavam



Figura 3 (2845\_02-11-11)

pela lota “roubando” um peixinho (que levavam para casa ou vendiam)<sup>1</sup>. Num “dia normal” as áreas do cais e da lota tornavam-se um anfiteatro de protagonistas e curiosos, que viam e comentavam a chegada do pescado e, podemos imaginar,

---

<sup>1</sup> “Eu fugia da escola e vinha para o cais, para a lota. Queria ajudar, queria começar a ganhar algum para ajudar em casa.” (Antigo descarregador, 2018) Nota de caderno de campo durante um ensaio de uma recriação de lota do cerco na zona ribeirinha de Portimão, onde a assistência comentava. “Com 6 ou 7 anos já ia à lota com o meu padrasto que era mexedor. Ia levar peixe à casa do cabo-do-mar. Aos 19 anos já trabalhava também como mexedor.” (“Zeca” – José Cabeça Lopes, antigo vendedor de peixe, 2018)

a presença do fotógrafo, que se tinha tornado comum<sup>2</sup>. Vemo-lo na última imagem, quando se dirigia a alguém, numa quase-colagem que realçava o demiurgo no ato de construir, o microcosmo marítimo aos seus pés, num jeito de maestro afável que arrastava o olhar do observador em direção a algo que convidava a conhecer. Estávamos em 1966 e filmava “o ritmo humano numa manhã farta de peixe no cais” para o documentário “Há peixe no cais”.

Júlio Bernardo (1916-2013) nasceu na vila de Ferragudo, margem esquerda do Arade, num meio onde absorveu a matéria e os instrumentos da sensibilidade estética. A família deslocar-se-ia para a então Vila Nova de Portimão e aí inaugurou em 1927 a “Casa das Luzes”, um armazém-mercearia de “comércio e distribuição de vinhos, cereais, azeite, frutos secos e petróleo” (Osório, 2018: 13)<sup>3</sup>. Neste espaço deu asas aos interesses artísticos e aperfeiçoou-se, como autodidata – consultou manuais, leu os clássicos da literatura e obras da história da pintura (Marreiros, 2002: 9) –, concebeu e projetou trabalhos de arte que, por vezes, terminava em casa. Estudou até ao quinto ano do Liceu, no Colégio Lusitano – retratou o professor e os colegas por gostar de desenhar<sup>4</sup> –, sem concretizar o exame final porque José Buísel<sup>5</sup>, o diretor, seria preso nesse ano pela polícia política<sup>6</sup>. Foram-lhe muitas vezes encomendados

<sup>2</sup> Fotografias 2 e 3 foram tiradas por um colega de Júlio Bernardo: “Era um rapaz que era fotógrafo (...) e eu pedi, e fez uma série de fotografias destas. Fez diversas, até fez uma em que eu estou a comandar assim com a mão, (...) a comandar o movimento dos barcos” (Bernardo, 2011:4)

<sup>3</sup> Aí onde Júlio Bernardo terá começado a trabalhar aos treze anos, e mercearia até perto do 25 de Abril de 1974, não havendo uma referência precisa. Em seguida terá trabalhado na empresa hoteleira Algarve Sol, entidade para a qual produziu vários materiais relacionados com publicidade e promoção, e depois foi a Londres abrir um escritório para a firma.

<sup>4</sup> “Foi natural, desde pequenino comecei a fazer [desenhos], até banda desenhada e corria pelos alunos todos, na escola. Então, eu fazia o retrato do José Buísel, do professor, e os retratos dos alunos” – excerto de entrevista realizada pelo Museu de Portimão a Júlio Bernardo em 2011, por ocasião da realização da exposição “Uma Cidade 2 Fotógrafos – Júlio Bernardo, Francisco Oliveira”.

<sup>5</sup> José Negrão Buísel (1875-1954) *é uma das referências do anarquismo no Algarve*. Filho de Jerónimo Baudílio Buísel, catalão que elegeu Portimão como residência para instalar uma fábrica de cortiça. José Buísel foi professor e inspirou-se nas ideias pedagógicas libertárias da escola Moderna de Francisco Ferrer. Em 1905, criou e foi diretor em Portimão do Colégio Lusitano, instituição privada de ensino elementar, curso completar dos liceus, curso teórico-prático de comércio e ainda ginástica, música e piano. A título político, começou como ativista republicano e estabeleceu posteriormente ligação à *Federação Anarquista do Sul e mais tarde à CGT*.

<sup>6</sup> No liceu criou, com colegas, o grupo desportivo “O Lusitano”. Jogou futebol, praticou atletismo, natação, remo, tiro, bicicleta. Participou em marchas populares e em concursos de dança de salão, aprendeu violino, bandolim e banjo, e empenhou-se, sobretudo, em atividades da esfera associativa,

desenhos, ilustrações, pinturas e retratos (feitos diretamente, muitos na mercearia e gratuitamente, pelo prazer de libertar a veia artística).

Nos anos 1950<sup>7</sup>, quando os equipamentos portáteis se tornavam mais acessíveis, elegeu a fotografia e o documentário filmado como “áreas artísticas” de gosto pessoal e mais constante – frequentou o laboratório de um amigo, leu livros técnicos e realizou experiências de tonalidades e grão<sup>8</sup> –, exercendo-os com sensibilidade humana e independente da estética dominante do Estado Novo (Osório, 2018: 39)<sup>9</sup>.

---

que o levavam a colaborar nos Clubes Fraternidade, Boa Esperança, Amigos de Portimão, criando cenografias para bailes, comemorações ou peças de teatro.

<sup>7</sup> Os anos 1950 terão sido os mais profícuos quanto ao trabalho cenográfico e decorativo ligado aos cortejos carnavalescos: Em 1951 desenhou o cartaz de “Amendoeiras em Flor” para o primeiro cortejo de Carnaval de Portimão e participou na I Grande Exposição de Artes Plásticas da Praia da Rocha (Casino da Praia da Rocha) com três pinturas a óleo “Amendoeiras”, “Cais da Mexilhoeira” e “Maria Paula”, ao lado de pintores algarvios como Mário Lyster Franco, Falcão Trigo, ou Samora Barros. Segundo Glória Maria Marreiros em *Algarve, a Gente e o Mar* (2002: 10), para além desta exposição, Júlio Bernardo estreia-se com uma exibição individual em 1944 no Casino da Praia da Rocha, participando ainda em dois eventos realizados nos anos 90 (1996 e 1997) por iniciativa da Câmara Municipal de Portimão. Outros destaques: o carro alegórico “O Mandarim” (desfile de Carnaval de 1954), a pintura do mural da Casa dos Pescadores em Portimão, imagens publicitárias para diversos hotéis (diz em entrevista que depois do 25 de Abril de 74 fez trabalhos materiais publicitários, decorações e cenografias para unidades hoteleiras do Algarve), além da participação em exposições fotográficas, que elencamos – Salão Nacional Fotográfico das Telecomunicações (Lisboa 1956), I Salão de Arte Fotográfica (1957), II Concurso de Motivos Algarvios (Casa do Algarve, Lisboa 1960), Salão Algarvio de Arte Fotográfica (Faro 1962), III Concurso Fotográfico de Motivos Algarvios (Casa do Algarve, Lisboa 1966), Concurso Fotográfico (Algarve 1968), Salão de Fotografias sobre o Algarve (Lisboa 1970). (Osório, 2018: 40). Foi, de igual modo, reconhecido com palmarés em concursos fotográficos: 3 grandes prémios; 12 primeiros; 15 segundos; vários terceiros e diversas menções honrosas.

<sup>8</sup> “Quando comecei era o desenho, fotografia não fazia (...). Comecei a fazer porque eu gostava muito de fotografia e comecei no laboratório do [Francisco] Oliveira. Ia ver aquilo. Eu sou muito amigo íntimo dele, sou da velha guarda. (...) e daí comecei a ler sobre técnica fotográfica e eu fazia todos os processos fotográficos (...). Eu é que fazia os reveladores e os fixadores para certos efeitos, eu é que fazia para grão fino, grão do grosso e para tonalidades. Mas depois tornei-me profissional, comecei a comprar aos cinco litros de revelador e fixador... Eu fazia coisas na fotografia que nenhum fotógrafo fez aí, solarizações, fotografias em relevo... Tudo da técnica absorvida por revistas em espanhol... Retocava, raspava. Às vezes raspava, outras vezes tapava com desenho e desenhava em cima. Dava muito trabalho, eu fiz muito trabalho assim. Retocava e com pastel e tudo” (Bernardo, 2011:6).

<sup>9</sup> “Apesar de nas artes plásticas, mais propriamente na pintura a óleo, Júlio Bernardo se ter inspirado sobretudo em temas naturalistas (...), na fotografia e no documentário dos anos 50-60 podemos encontrar já alguns trabalhos de maior engajamento humanista e, portanto, mais independentes das estereotipadas estéticas de promoção do Estado Novo e práticas plagiárias que o salonismo dos anos 40 – 50 cultivava.” (Osório, 2018:39)

Escultor, pintor, fotógrafo e cineasta amador, o seu olhar sobre o mar e as suas margens vai do registo de situações laborais às contemplativas, apanhando um período em que a atenção de artistas e investigadores, e o desenvolvimento do turismo, conferiam grande visibilidade às pescas e indústrias afins no imaginário local. As fotos mais expressivas serão as dos anos 1960 – numa ocasião em que Michel Giacometti captava nesta costa o cântico dos marítimos a bordo das traineiras ao alarem as redes – e abrangiam o campo da arte e o da reportagem fotográfica e do registo documental, seguindo um estilo que emergia na Europa nos anos 1930 e dava conta do dia-a-dia nos meios urbanos. Testemunhou as condições de vida das classes laborais sob um regime autoritário (Fernandes, 2014: 84-85)<sup>10</sup>, e em democracia a partir de meados dos anos 1970: operariado e indústria conserveira, estaleiros de construção naval nas margens do Arade, eventos da vida social e política portimonense (comícios de finais dos anos 60, a fase revolucionária do 25 de Abril de 1974 e tempos posteriores), a paisagem entre o campo e o mar, estruturas portuárias, os barcos e a sua fisionomia, apetrechos e matérias, texturas, as praias e a beira-mar, mercados, as expressões corporais e a especificidade dos gestos, realidades que conhecia e que evocavam a sua história de vida.

No que respeitava à imagem em movimento, produziu de 1960 a 1984 cerca de trinta filmes de formato reduzido<sup>11</sup>, destacando-se “Há Peixe no Cais” (1966, 8mm, 15min.

---

<sup>10</sup> “Nos anos trinta, na Europa Central, despontava a fotografia humanista, que documentava, de forma poética, positiva, e inocente, a espuma dos dias, o quotidiano familiar e a vida de rua. (...) Em Portugal, país que atravessava uma ditadura e em que os hábitos e tendências estrangeiros pareciam lentos a chegar e ainda mais vagarosos a desvanecer-se, a fotografia humanista sentiu-se mais tarde e prolongar-se-ia por mais tempo. E por cá, muitas vezes, não retratava um povo feliz, como na restante Europa, aliviada com o termo do conflito armado. Em Portugal, a fotografia humanista andou de mãos dadas com um certo espírito do Neorealismo, ao representar as árduas condições de vida e de trabalho do povo desfavorecido.”

<sup>11</sup> Entre os vários reconhecimentos, 3.º Prémio no Concurso Nacional do Clube Português de Cinema de Amadores, 1966; 2.º Prémio no I Festival de Cinema Amador de Guimarães, 1966; Admitido no IV Festival de Cinema Amador «Cala d’Or», 1966; Menção honrosa no II Festival Internacional do Estoril, 1967; 2.º Prémio no Festival Internacional de Cinema Amador de Coimbra, organizado pelo Centro de Estudos Cinematográficos da Associação Académica de Coimbra, 1967; 2.º Prémio da V Bienal de Cinema Amador do Cine-Clube de Rio Maior e Menção Especial para a melhor fotografia a preto e branco, 1967; 2.º Prémio no Festival Internacional de Lobito, 1968; 1.º Prémio no I Festival da Queima das Fitas da Universidade do Porto, 1968; Admitido no IV Festival de Cinema Amador de La Coruña, 1968; Admitido no III Salão Internacional D. Bosco-Baroaldo, 1969, 9.º Prémio do Festival Ibérico, 1968. 1.º prémio do *Festival Internacional de la Montagne* (Allos, Côte d’Azur 1970); Troféu de Ouro para o melhor documentário no I Festival Nacional de Amadores de Aveiro, onde ainda ganhou um troféu

preto e branco), que retinha a azáfama da descarga do peixe no antigo cais<sup>12</sup>. Aprendia a simplicidade dos quotidianos locais e a escorrência das vivências das gentes, por vezes nos rostos dos mais velhos e nos olhos das crianças<sup>13</sup>, explorava de modo contemplativo as paisagens e a distribuição dos grupos humanos, símbolos de um Algarve entre a serra e o mar<sup>14</sup>. Nos anos 1970 dedicou-se preferencialmente à área do documentário e de índole mais interventiva civicamente<sup>15</sup>.

Incluímos neste artigo, depois desta contextualização biográfica breve, um ponto dedicado a referências teóricas em torno da fotografia e das suas práticas em geral e um outro que se centra na descrição da fotografia de Júlio Bernardo – “O ‘Mar’ de Júlio Bernardo, ‘há uma luta entre o claro e o escuro’” – que subdividimos em seis tópicos. Neles propomos duas hipóteses de leitura: uma que orienta o nosso olhar para a identificação dos elementos positivos que a imagem apresenta (o mastro, a chaminé alta e a evolução para a chaminé curta, a embarcação, os marítimos, o cais, procedimentos ou atividades, etc.); outra, que assume que o ato fotográfico pode ser interpretado como puro acontecimento criativo, e que decorre das particularidades estéticas do trabalho deste fotógrafo e da forma como ele o avalia e o descreve.

Dito por outras palavras. Procuramos a fotografia como documento e a fotografia como *provocação*: na primeira o observador vai ao encontro da imagem; na segunda

---

para melhor filme sobre a vida marinha. Troféu para melhor filme sobre trabalho humano e troféu para melhor montagem; I Prémio no I Festival Nacional de Cinema Amador (integrado no III Concurso Fotográfico de Motivos Algarvios da Casa do Algarve em 1966).

<sup>12</sup> Como nos diz, “No ‘Há Peixe no Cais’ eu tinha o cuidado para evitar a curiosidade dos pescadores, eu filmava aquilo com teleobjetiva, para ficar mais à distância”.

<sup>13</sup> Veja-se, por exemplo, “O Alvorço no Bairro” (1960, 8mm, 16min., preto e branco), “Manuela vai às compras” (1963, 8mm, 15 min., preto e branco), “Uma Batida às Raposas” (1964/65, 8mm 15min., preto e branco).

<sup>14</sup> “Um passeio no campo” (1961, 8mm, 15min., cores); “Praia da Rocha” (1962, 8mm, 15min., cores) – peça que conquistou algumas distinções como o 3.º Prémio do I Nacional de Cinema Amador, integrado no III Concurso Fotográfico de Motivos Algarvios da Casa do Algarve (1966), ou uma Menção honrosa no II Festival de Guimarães (1968); “Céu e Mar” (1965, 8mm, cores); “Ferragudo” (1963). Este último é um documentário etnográfico que recebeu algumas distinções: Menção Honrosa no I Certame Nacional do ACB Cine-Clube de Lisboa, 1966; Menção Honrosa e o prémio destinado ao mais expressivo documentário sobre uma terra portuguesa no II Festival de Guimarães, 1967; 3.º Prémio no II Festival da Queima das Fitas de Universidade do Porto e Taça Turismo 1969.

<sup>15</sup> “1.º de Maio em Portimão” (1974, Super 8), “Carnaval em Loulé” (1978), e algumas encomendas, como o “Concurso de Jardins Algarve Sol” (1971, 8mm), ou “This is London” (8mm). Para além destes trabalhos, outros não foram referidos como “Marcarada”, 1969 (8mm, 15 min., cores); “Um dia nas colinas de Arge”, 1970 (8mm, cores); “Documentários Desportivos”, 1976-1978 (Super 8, cores); “Um dia na pesca”, 1984 (Super 8, cores).

a imagem irrompe acutilante, sai da sua estabilidade e lugar de quietude, e obriga o seu leitor a descobri-la para além dos fatores mais materiais. A fotografia convida-nos, mais que a pintura e o desenho, ao enigma: reúne elementos que fazem parte da memória e da história das sociedades, mas é também a emoção e o desejo que motivaram o ato fotográfico e que conduz o seu “leitor” de todos os tempos. Ela tanto nos pode sugerir a vibração do metal e da madeira, o arquejo das máquinas, o murmúrio humano e o vento a sibilar, como mostrar-nos, na procura das mais belas enxertias de uma interpretação visual, a forma da vaga e o baloiço da embarcação.

Uma curta explicação para os subtópicos e os seus títulos: i) a arte da aproximação, ii) a arte da sugestão, iii) o mar em mãos redeiras, iv) o mar nas margens da terra, v) o mar que se transforma e guarda, vi) a madeira que se afeiçoia e vai ao mar. E também uma justificação para o título final.

Esta distribuição não obedece a qualquer classificação sugerida ou avançada por Júlio Bernardo. Com ela pretendemos apenas caracterizar o que pensamos terem sido alguns dos traços essenciais da sua atividade neste âmbito, que não tem *O Mar* como objeto exclusivo de atenção, mas se baseava num conceito amplo do que seria uma Cultura Marítima, com protagonistas envolvidos diretamente na navegação e no trabalho em meio aquático, mas de igual modo integrando as indústrias e atividades de um *cacho* socioeconómico que entrava pela terra adentro.

O título “inconcluso, a fotografia gera e alimenta-se de narrativas” dá a nossa posição e coordenadas face a um debate que atravessa a escrita deste texto: podemos pensar a imagem fotográfica só a partir de pontos de vista estéticos, como podemos considerar somente os seus estatuto e função documentais. A fotografia de Júlio Bernardo aglomerou ambas as linhas de orientação e ganha significado se a virmos nesta perspetiva dupla.

## Uma incursão teórica

O anseio de aperfeiçoar técnicas, apanhar a luz e o ângulo perfeitos, até à alquimia da revelação, da escolha do grão e do retoque, levou Júlio Bernardo a um exercício

temático que nos proporciona a oportunidade para uma leitura que relaciona a fotografia tanto a referentes externos, como à sua coerência estética interna<sup>16</sup>.

Deste modo, uma sequência de imagens pode formar narrativas, que se interpretam e leem como textos, flutuando entre a indicação de elementos positivos e a expressão de subjetividades<sup>17</sup>: procuramos sentidos no plano em que a ação decorre, e damos-lhes espessura ao abrimos para a liberdade de se manifestarem impressões pessoais. A mera observação da foto individual conduz-nos a interrogações acerca do destino destas atividades, espaços e arquiteturas. Este é um percurso sobre o qual trabalhamos no Museu de Portimão ao pensar o Mar e os fenômenos sociais e patrimoniais a ele associados: a fotografia (e o filme), sobretudo se as práticas estão ainda ativas, levam-nos a descrições de quem conheceu essa realidade, originando novas inquirições e estudos, com que revemos paisagens, arquiteturas, saberes, gestualidades, expressões, emoções, ambientes de trabalho, cadeias operatórias<sup>18</sup>. Mas ela alimenta e faz crescer, também, um olhar interno, porventura fantástico e até fantasioso, que emerge do nosso modo de desafiar a imagem<sup>19</sup>.

A inquirição museológica procura datar cada fotografia, atribuir-lhe autoria, descrevê-la e identificar os usos, estilos e técnicas empregues. Sem este texto de suporte a atenção do observador tende a deslocar-se para o lado estético. Trata-se de um debate que ocorre na confluência das ciências positivas, das

---

<sup>16</sup> Uma tendência que se acentuou; segundo Jameson (1991: 179) com a reprodução, multiplicação e circulação infundáveis de signos. No pós-modernismo, reforçam Wells e Price (1997, *Ibid.*: 25-26, 28), a relação da fotografia aos processos que configuram a sociedade de consumo interferem na visão tradicional, emergindo o entendimento e análise da imagem fotográfica nos termos da sua organização estética, podendo estar ausente qualquer referência ao mundo (um simulacro é uma cópia para a qual não há original).

<sup>17</sup> Uma abordagem proposta por John Berger (1972), considerando que a imagem fotográfica pode funcionar como uma linguagem, na base dos códigos sociais (gestos e atitudes, representações do espaço, poses, ênfases).

<sup>18</sup> Num estudo sobre o cais e a lota do cerco pelágico em Portimão, quando a venda era ainda feita “à boca” e ao ar livre, os investigadores do Museu usaram o filme de Júlio Bernardo, “Há peixe no cais”, e fotografias suas e de outros fotógrafos, para dinamizar as conversas com antigos trabalhadores e armadores.

<sup>19</sup> Isto é, acrescentámos a análise da estética e composição interna das imagens à escolha de temas e uma reflexão sobre os objetivos que cumprem na estruturação e implementação de estudos no campo da memória coletiva.

humanidades, das artes e do pensamento social: qual o destino da imagem fotográfica que entra para os arquivos e museus depois de captar o devir humano, ilustrar álbuns de viagem, servir artes e ciências, conferir vigor à memória e ao conhecimento, à apreensão e comunicação do tempo e dos factos.

As práticas fotográficas foram densamente codificadas, desde as ações iniciais dos viajantes, ou dos naturalistas e funcionários coloniais que davam aos sujeitos das culturas alógenas e ao “outro” um sentido de submissão, primitivismo e exotismo<sup>20</sup>. O que torna importante o estudo das tendências, padrões de percepção e representação (intenções dos autores, princípios que presidem à recolha de imagens), critérios que devemos considerar enquanto documento e menção fiel de uma realidade, ou obra contemplativa, que papel lhe dar no inventário e na recolha patrimonial, na produção artística, em inquéritos de terreno, e como enquadrar a interpretação dos leitores e observadores<sup>21</sup>.

Rochelle Kolodny (1978) defendeu em tese a existência de três motivações ou estilos: o artístico e espiritual (romantismo), o científico e positivo (Realismo), o político e sociológico (Documentário), e quatro tópicos em cada um deles: papel das imagens, criação de cultura (objetos, construções, etc.), expressão ideológica e a expressão das funções que desempenham. Pierre Bourdieu<sup>22</sup> focou-se nas ideologias e convenções de classe que fundam as práticas fotográficas,

---

<sup>20</sup> Teríamos, genericamente, duas correntes de pensamento: a câmara fotográfica pode substituir a observação direta se o utilizador tiver sensibilidade etnográfica; a câmara e a fotografia dão sequência a uma linguagem estruturada por códigos ocidentais. A fotografia da moda seria também um exemplo de indução de uma linguagem cultural: os fotógrafos, operando em articulação com a antropologia, recriam a imagem do harém e a pulsão da fantasia colonial, prolongando as oposições Ocidente / Oriente, irracionalidade / racionalidade (Ramamurthy, *ibid.*: 177-183).

<sup>21</sup> Ver Edwards, Elizabeth (1992: pp. 3-17), que defende que a foto se torna um significante, os modos de representação realçam a “realidade” que o crítico espera ver (“the photograph is perceived as ‘real’ or ‘true’ because that is what the reviewer expects to see...”, p. 8) Até à segunda metade do século XX a fotografia integrou uma história relacionada com a criação de gabinetes para coordenar a circulação de informações e criar um grande fundo arquivístico em nome da comunidade científica. Perderia relevância quando a antropologia e o trabalho de campo incorporaram assuntos que não eram diretamente apreendidos pela imagem fotográfica (as descrições da organização políticas, dos rituais, dos sistemas de parentesco).

<sup>22</sup> Para este sociólogo, falamos da fotografia baseados em argumentos e convicções pessoais, numa tensão entre os usos comuns e centrados em objetos rituais (casamento, batizado), e os que têm uma finalidade estética e favorecem o ato da produção e a busca de uma perfeição. Ver, por exemplo, Bourdieu, Pierre (1965b, p. 96 e p. 98; 1965c, pp. 116-117 e 128-131; 1965a, 35 e 39).

colocando-as num espaço ambíguo entre o que é consagrado como expressão artística e o que é recusado como tal. Patricia Holand (1997: 105-108) destaca o modo como um meio trivial tem uma relevância crescente na tomada de consciência do mundo e Roland Barthes<sup>23</sup> valoriza a sua força demonstrativa (“é isso”), referindo um encantamento no desejo de ver para além do instante captado. Outros autores enfatizam a intermediação mecânica e química como prova de existência (Moholy-Nagy, 1967: 28), a possibilidade que nos dá de alcançarmos sentimentos e emoções a que dificilmente acederíamos diretamente (Sontag, 1977).

## O “Mar” De Júlio Bernardo – “Há uma luta entre claro e escuro”

A primeira ilação que retirámos é que toda a aproximação à fotografia, seja artística ou documental, pode ser vista como uma abordagem experimental. Na história pôs-se com regularidade a sua relação às artes e ao documentário<sup>24</sup>, como a exposição “Face à l’Histoire” tenta interpretar, por exemplo, ao reconhecer na fotografia artística a capacidade de formular questões sobre arte e sociedade, ligando o documentário fotográfico à investigação social e histórica, à arte, educação e jornalismo<sup>25</sup>.

---

<sup>23</sup> Barthes, Roland (1980: 18, 28. Ibid., 20-21, 29-32, 45-48). O autor distingue a imagem desprovida de interesse ou com dados para estudo (cada uma “...revela imediatamente esses ‘pormenores’ que constituem o próprio material do saber etnológico”, Ibid., 49), e a que nos perturba sem que saibamos justificar o motivo, “como se a imagem lançasse o desejo para além do que dá a ver” (Ibid.: 85, 77-78).

<sup>24</sup> Em 1851 Léon de Laborde considerava que era a qualidade a definir a condição da foto como arte. Nesse ano o subtítulo do periódico *La Lumière* remetia para a dupla ligação às Belas Artes e às ciências: *Revue de la photographie, beaux-arts-héliographie-sciences, journal non politique paraissant le samedi*. Num ano em que o editorial do primeiro número do boletim da Sociedade Francesa de Fotografia referia um “puro amor pela arte e pela ciência fotográfica”, e a punha ao serviço do progresso, de finalidades sociais e das necessidades figurativas da ciência, da arte, da indústria e da divulgação de valores culturais, o júri da *Exposição Universal* de 1855 colocou-a no setor das indústrias (ver Wells e Price: pp. 36-39).

<sup>25</sup> Um setor foi dedicado ao documentário jornalístico (1933 a 1979) e outro às manifestações artísticas (1980 a 1996) (Centre-George-Pompidou, Paris, Décembre 1996 – Avril 1997) (Ver Soulages, 1997: pp. 28-9).

Júlio Bernardo expressava uma convicção: os enquadramentos e, em especial, os estudos de luz, eram a base para se alcançar a “perfeição” e a “originalidade” e tornar “única” qualquer foto, mesmo se o tema e os pontos de vista tivessem já sido amplamente fotografados (itálicos nossos)<sup>26</sup>:

Tem que ser original no tema, e mesmo temas usuais, mas *tem que ter uma hora de luz muito escolhida*. Eu tenho uma fotografia que é “Originalidade”, que é um raminho que eu espetei na praia e estive ali horas a ver, a escolher o sol, quando se projeta tudo. Quer dizer, porque eu ia às vezes fazer uma fotografia e o sol não ajudava, eu não fazia. Muitas vezes não fiz fotografias. Tenho até uma fotografia na Praia da Rocha, uma fotografia que lhe dei o nome “Mutaçãõ” que é a transformação da paisagem com o sol. *Há uma luta entre claro, escuro*. Há um aspeto iluminado, outra parte muito escuro, tudo isso com grande contraste e então a fotografia fica original, fica nunca vista.

Um sentido complementar e mais documental incitava-o a adicionar a esta linha orientadora a atenção a situações que envolviam pescadores a executar tarefas (descarga, lota, conserto de redes), operários fabris em cadeias operatórias, carpinteiros navais, juntando àquela composição e metodologia a informação histórica e social.

Ficavam implícitas, ou em segredo, as motivações mais recônditas, que revelavam o fotografado como “o outro”, mostrado na acareação de experiências distintas que o interesse do fotógrafo por gestos, saberes, poses, ritmos, indícios de costumes denunciava: a presença de crianças e adolescentes, sugerindo o entrelaçamento das gerações de marítimos na iniciação precoce ao trabalho, vestígio de épocas de escolaridade precária e agregados familiares extensos, onde todos tinham de contribuir para o sustento da casa; ou a apreensão das pequenas “infrações” praticadas pelos moços que fugiam à escola ou não a frequentavam e que circulavam pela lota ajudando nas tarefas para receberem peixe como pagamento; ou as crianças que deambulavam pela área das descargas para apanharem peixes caídos ou “roubá-lo” a alguém distraído, ou apenas para o pedir a pescadores mais solidários.

<sup>26</sup> “... o que eu gostava mais era da costa marítima, barcos, pescadores (...) Porque eu adorava, porque estava à mão (...) por causa dos barcos, da pesca, dos pescadores.” (Bernardo, 2011: 2)

Incorporadas no Museu de Portimão, na condição de Obra de Autor, estas imagens ganham assim o estatuto de fundo documental local: novas leituras, reinterpretações de símbolos, atribuição de significados que se arriscam a ir além da ideia do fotógrafo ao captá-las.

A nossa análise vai dos conjuntos – que dão azo a uma leitura da composição e dos códigos estéticos, mais ou menos ocultos, mais ou menos visíveis – e das narrativas que nos podem inspirar, até à imagem individual e à célula e átomo fotográfico, onde reconhecemos a forte influência das informações e memórias que colhemos nas pesquisas. As séries fotográficas podem motivar considerações mais gerais de índole poética, ou mesmo a possibilidade de refletir sobre a geografia do mar: da escala “local”, que identificamos pelos nomes e símbolos nas embarcações, infraestruturas e processos desta área costeira (do concelho de Portimão)<sup>27</sup>, ao reconhecimento de que o mar é um território atravessado por muitas identidades e comunidades.



Figura 4 (MP-D8-7B)

---

<sup>27</sup> Os depoimentos e memórias das pessoas com quem falámos associam as embarcações a companhias e armadores aqui estabelecidos, e nas imediações, vinculando o espaço marítimo à terra, não obstante a ausência de limites físicos e de ser continuamente cruzado por outras pescarias.



Figura 5 (MP-D8-26C)



Figura 6 (MP-D8-12A)



Figura 7 (MP-D8-12B)



Figura 8 (MP-D2-27D)

## A arte da aproximação

Júlio Bernardo gostava de suspender o tempo. O leitor e observador atual divaga e interroga-se, diante das suas fotografias, sobre a natureza destes véus fantasmagóricos arrancados por figuras minúsculas de uma massa escura e irregular (de um espelho arcaico, diríamos). Ouve a água chapinhar no costado das embarcações. As vozes distantes chegarem, murmuradas. O bater surdo de um motor em ponto morto.

E exercitava também as aproximações, que nos dão os salpicos e tracejados de uma chuva esbranquiçada numa cortina que pende inerte (a sardinha emalhada): é o pecúlio de um lance sobre o qual se debruçam os marítimos, inclinados nas amuradas das lanchas e das embarcações para mergulharem os braços numa matéria ebulliente (o cardume preso). Temos a impressão de ouvir as ordens gritadas, os sussurros e o arfar de uma alegria contida, de que a câmara apenas retém a sugestão.



Figura 9 (MP-D8-12B)



Figura 10 (pormenor de MP-D8-12B)



Figura 11 (MP-D2-27D)

Estes lances de cerco pelágico eram operações demoradas: detecção do cardume pelos sinais observados na água (na atualidade procura-se o peixe com a ajuda de sondas e sonares), lançamento e cerco, alimento e copejo.

Era preciso conhecer a altura da água, onde é que o peixe estava, onde é que era pedra, onde é que não era pedra. Era preciso conhecer aquilo tudo. (...) Numa noite largamos três lances, ali desde Vila Real até Olhão. (...) Cheguei a fazer três, quatro horas a bater com o malho ali (que a gente batia com o malho à proa). O peixe que é pescado de noite é pescado, chamava a gente, ao porraço. Tinha que andar com um malho a bater para a gente ver o peixe. A motor já não precisa, que o motor faz tremer a água toda. Este barco era a caldeira, era a carvão. (...) Tinha o vigia que andava sempre à proa comigo, quando eu batia com o malho para ver se havia peixe. E depois chamava o mestre para largar. O mestre depois é que vinha e que dava a ordem para deitar ao mar. O resto dos homens era para alar a rede. Havia quatro homens

para a chata, havia mais dois homens para um bote que andava pendurado ao lado do barco. (...) Naquele tempo levava aí cinquenta, sessenta [homens]. O mestre era o mestre da pesca e havia o mestre do barco que era o gajo que andava ao leme. (...) O mestre da pesca era para mandar na terra e no mar. A grande maioria dos homens era depois para alar a rede, encolher a cortiça, encolher o chumbo, encolher as retenidas, encolher as aranhas que era que vinha nas argolas. E isto vinha tudo parar aqui e depois daqui, chama-se a isto a “aberta”. (...) E depois de eu já estar farto de estar lá é que começou a haver sondas e aladores para alar a rede (António Ponte, 2011:2, 3, 6)

As fotografias documentavam os últimos gestos: o pescador de camisa clara e faixa de pano à cintura estava a fechar a porção final de rede, onde se vê ainda o resto das presas; o de camisa xadrez ao seu lado esquerdo, bem como o outro, ainda mais à esquerda, assistiam na expectativa.

Em primeiro plano, um pedaço da rede e da tralha das boias já recolhidas. Dois dos quatro homens que se encontravam na lancha retiravam o peixe da água com xalavares. Um estaria ao leme e o quarto desviou a atenção para algo que ocorria fora do enquadramento visual da lente.



Figura 12 (MP-D8-15G)



Figura 13 (MP-D8-23D)



Figura 14 (MP-D8-8A)



Figura 15 (MP-D8-11A)



Figura 16 (MP-D8-26D)



Figura 17 (MP-D8-23E)

## A arte da sugestão

O mar de Júlio Bernardo insinuava mistérios, rejeitava o comentário e a transparência e o brilho fáceis. Os tons escuros, saturados, davam às fotografias a aparência de serem tiradas em contraluz, intensificando o sentido dramático (que percebíamos na série anterior): marítimos que puxavam uma matéria por vezes semi-transparente, por vezes de um brilho opaco, e a deixavam cair aos pés numa massa informe da cor do alcatrão, que a rojavam por uma superfície pastosa, ou que dela a arrancavam como uma pele que reflete uma luz negra e metálica, serpentes gigantes que se enrolavam ou se alimentariam dos raios solares antes de mergulharem em direção a profundidades fora de vista



Figura 18 (MP-D8-23C)



Figura 19 (pormenor de MP-D8-23C)

Este era o tempo que antecedia e se seguia à faina: as redes passavam entre o cais e as embarcações em esforços coletivos, compassados numa cantilena em jeito de lengalenga, entoada por alguém, para marcar o ritmo, e que os restantes repetiam<sup>28</sup>.



Figura 20 (MP-D8-8A)

---

<sup>28</sup> “Eh lebalé, lebalé... Um cantava uma música e os outros depois repetiam atrás. Às vezes quando a gente chegava aí a Portimão, a muralha estava cheia de gente a ouvir a gente cantar.” (António Ponte, 2011: 2)



Figura 21 (MP-D8-23E)



Figura 22 (MP-D8-26D)

Observemos de perto as três fotografias, que documentaram a lavagem das redes e a sua passagem da praia para a embarcação *Portugal Sexto*. À popa, numa delas, ou próximo da praia e quase em seco<sup>29</sup> em outra, vemos traineiras que faziam o transporte do pescado até à lota. As figuras 20 e 22 parecem ter sido tiradas da zona de S. Francisco, a sul da área ribeirinha, onde Júdice Fialho tinha a sua unidade industrial<sup>30</sup>. O enquadramento das imagens sugeriu desde logo o local – ao fundo estava Ferragudo. Numa percebemos a matrícula e símbolo usado nos barcos da empresa Fialho. Na foto do meio, por cima dos seus camaradas, um moço, talvez aprendiz, sorria para a câmara.

Estes são, igualmente, documentos sobre hierarquias e funções nas companhias de pesca. Os três ou quatro tripulantes que se encontravam numa posição mais elevada, dois no varandim da casa do leme e um de chapéu à vante desta, poderão ser o mestre, o contramestre e o vigia<sup>31</sup>.



Figura 23 (MP-D8-23F)



Figura 24 (MP-D8-24C)



Figura 25 (MP-D8-24A)

<sup>29</sup> “Estar em seco” é, na linguagem marítima, estar em terra firme.

<sup>30</sup> Esta série testemunha também a evolução do modelo de embarcação: nas imagens anteriores surgem os galeões, de chaminés altas; nestas embarcações a chaminé foi encurtada, sinal de que usavam já um motor a diesel. António Ponte, que foi pescador em ambos os modelos, fala nestas alterações. Tomando por referência o galeão *Portugal 1*: “Este barco de início era como este, carvão, mas o Baracho depois comprou um motor. O Pérola Algarvia também teve um motor daqueles (...), mas o Pérola Algarvia foi feito o barco para o motor e este não, tiraram a caldeira para meter o motor” (entrevista realizada em 2011: 3, 4)

<sup>31</sup> “No Fialho era assim: era dez tostões por cada conto e seis escudos por dia. Havia os capitalistas que era o vigia, o mestre, o contramestre, esses ganhavam mais. Os outros, a companhia, era tudo o mesmo.” (António Ponte, 2011: 2)



Figura 26 (MP-D8-23H)



Figura 27 (MP-D8-15D)



Figura 28 (Pescador na borda a consertar rede)



Figura 29 (6725e\_11\_06)



Figura 30 (MP-D8-10B)

## O mar em mãos redeiras

Aqui os protagonistas mantinham-se a luz e os seus reflexos. A presença dos mestres redeiros e dos remendadores, de pescadores, curiosos e amigos, transmitia uma áurea de sociabilidade a este ser humano que sentimos solitário em algumas destas imagens: o seu mundo limitar-se-ia, interrogamo-nos hoje, à agulha, à linha e à rede (as conversas, os sussurros, o bote ou a embarcação no ancoradouro, tornavam-se coisas acidentais), com a atenção totalmente focada na tarefa “mínima” que era procurar e remendar um buraco. Um destino exigente e metaforizado pela rede que se estendia em diagonal imparável pela superfície de uma das fotografias, só interrompido numa vaga que quebrou junto ao fotógrafo – a figura diminuta do redeiro acentuava o apelo a todos os sentimentos de separação e entrega a um único ato de existir e fazer.



Figura 31 (MP-D8-24A)

No mar de Júlio Bernardo os céus e os horizontes raramente seriam imaculados: enchiam-se de sinais dos augúrios para os humanos cujo destino era medir forças com a natureza. Para o observador sonhador, de pensamento acutilante, a metamorfose será inevitável: o fotógrafo transformava em oceanos, correntes de água e ondulações, a aparente quietude dos panos de rede no solo. Recolhia com a lente um diálogo inaudível sobre as incertezas de vida, entre o céu nublado e pleno de contrastes, e os marítimos.

Mas o mar de Júlio Bernardo trazia também a perspectiva do labor coletivo em atmosferas silenciosas, calmas, que contrastavam com o movimento induzido em algumas por céus nublados: ora captavam um trabalho de escala grande, ora apanhavam a minúcia que era armar e consertar redes, cujo conhecimento ditava uma forte hierarquização, que hoje percebemos nas fotos em que o mestre de redes de terra supervisionava os restantes e executava tarefas que só a ele cabiam, em gestos e expressões de rosto que deixavam adivinhar concentração, não no esforço físico, mas no cálculo e rigor que a matemática das malhas exigia.



Figura 32 (pescador na borda a consertar rede)



Figura 33 (MP-D8-10A)

Desta série gostaríamos de destacar a força documental de algumas imagens. Na primeira, três marítimos estavam sentados e apoiavam as costas numa cerca de tábuas. Tinham as lancheiras, cestas de vime, pousadas ao lado. Um deles estava descalço. Descansavam. Protegiam-se dos raios de sol que, pelos intervalos do tabuado, inscreviam na calçada um tracejado. Fumavam e estavam em silêncio. Esperavam pelo momento do embarque ou, já acabada a maré e as tarefas que se seguiam, estavam na expectativa de um transporte que os levasse a casa. Em primeiro plano, no canto inferior direito, a tralha de boias acentuava o ambiente piscatório.

As inquirições dos investigadores do Museu colocaram a imagem numa área frente ao rio, onde se consertavam redes, integrada na zona ribeirinha que se segue à Capitania do Porto de Portimão, na direção Sul.



Figura 34 (MP-D8-23F)

Outra fotografia, tirada na mesma área, o sol quase no zénite deixou os rostos dos pescadores na penumbra, com linhas indefinidas e tão sombrias quanto a rede que rodeavam e consertavam. Ficamos indecisos: saberemos hoje dizer, com certeza absoluta, se eram as suas faces que a escureciam, ou se era a rede que lhes servia de espelho e refletia nelas uma escuridão?

Inflitando a perspetiva para uma análise documental, podemos dizer que o marítimo que se encontrava em primeiro plano estava a cozer a gacheta, parte da rede próxima das boias de cortiça. Ao fundo tínhamos o edifício branco da Capitania.



Figura 35 (MP-D8-24C)

Talvez tivesse sido indiferente a Júlio Bernardo a tarefa que realizava o marítimo que segurava uma agulha entre os lábios: o sol caía na vertical, a aba do boné protegia a face do redeiro. Podia querer retratar um pescador tradicional numa

posição típica. Podia ter desejado uma foto do gesto de prender entre os lábios o apresto essencial destes seres marinhos – a luz fugia ao rosto, contornando-o, e iluminava fortemente a linha tensa com que cosia a rede e a agulha, que na sua boca ficou a marcar a fronteira entre a luz e a sombra. Ou podia ser (apenas) a fotografia da relação eternamente cúmplice entre um pescador e um dos seus objetos de trabalho.



Figura 36 (MP-D8-23H)



Figura 37 (pormenor de MP-D8-23H)

Qualquer que seja a resposta que escolhamos, Júlio Bernardo dava-nos aqui um dos enigmas do ato fotográfico: o elevado valor documental deste documento cresce exponencialmente se atentarmos na composição estética e, obrigatoriamente, no que acima dissemos acerca das preocupações e pensamentos do fotógrafo. Comparemo-lo com o retrato do pescador sentado, em corpo inteiro, de perfil, que consertava uma rede: o pé nu, que assentava no chão e esticava uma malha que prendia no dedo grande, a fim de remendar melhor a partidela na rede, faz pensar para a vertente documental o nosso julgamento sobre o género de fotografia – captava uma postura comum e os procedimentos de uma técnica. Mas observemos outras informações. Pelas dimensões das malhas sabemos que o pescador consertava talvez as alvitanas de um tresmalho (três panos de rede): uma mão segurava a agulha e a navalha, a outra ficava livre para agarrar as malhas ou esticar a linha que se queria cortar. A rede estava presa num ponto mais alto (que não

se encontra no nosso campo de visão). A resposta está na sua transparência: vemos um outro marítimo que fazia o mesmo trabalho, e para isso fixava a sua rede a uma vara ou ao mastro da embarcação.



Figura 38 (MP-D8-15D)



Figuras 39 e 40 (pormenores de MP-D8-15D)



Figura 41 (2845e-11-11)



Figura 42 (08)



Figura 43 (03)



Figura 44 (2845q-11-11)



Figura 45 (2845g-11-11)



Figura 46 (2845k-11-11)



Figura 47 (MP-D8-31C)



Figura 48 (MP-D8-32D)



Figura 49 (MP-D8-32C)



Figura 50 (MP-D8-27B)



Figura 51 (6725cRet-11-06)

## O mar nas margens da terra

Aqui os protagonistas eram a lota do cerco, a descarga do peixe e os descarregadores, os costumes velados e só perceptíveis por quem os conhecesse, embarcações (traineiras, enviadas, lanchas de pesca artesanal que atracam perto da zona de atracagem dos barcos do cerco), pescadores e artefactos (canastras, artes de pesca artesanal, tachos, garrafões), praias.

Parte significativa do quotidiano dos marítimos – especialmente os que exerciam a pesca artesanal – passava-se a bordo ou nos armazéns das companhas. O sentido de privacidade era escasso. Finda a faina, a descarga e as tarefas de arrumação, limpeza e baldeação, as companhas reuniam-se para a caldeirada, ou em redor de um peixe assado em fogareiros que se alugavam na zona ribeirinha, em rituais de comensalidade à volta do tacho, do garrafão de vinho e do pão. À época a praia fora já apropriada pelos banhistas, tornara-se o cenário de práticas higienistas, onde o corpo era menos ferramenta de trabalho e mais instrumento da busca de saúde e bem-estar – um bote era o vestígio já residual do passado<sup>32</sup>.

A descarga do peixe na lota em Portimão tinha usos que a imagem fotográfica apenas podia captar. Nada seria evidente sem uma descrição que apontasse o dedo e indicasse por palavras e definições o que estávamos a ver: a formação de irmandades e solidariedades entre os membros da classe dos descarregadores, a mais desfavorecida entre as que operavam na lota, e que se refletia na partilha de alimentos e no roubo de peixe, com a cumplicidade dos próprios. Frente a estas imagens o leitor e observador pode escutar os burburinhos, o choque dos objetos. Num esforço de imaginação acredita ouvir o som das canastras que voavam das mãos dos que se encontravam nos porões das enviadas, ou (mais tarde) nos conveses das traineiras, para as dos que estavam no cais, e de seguida a queda do peixe que estes despejavam em caixas de madeira. Talvez oiça o gorgolejar do marítimo que bebia pelo garrafão, e chegue ao ponto de cismar um diálogo entre os dois pescadores que na popa de uma embarcação comiam (as lancheiras encontravam-se abertas sobre o convés, um cão estava a bordo). Na extremidade

---

<sup>32</sup> Em outras fotografias vemos, além dos antigos toldos presentes nesta, que os veraneantes trajam fatos de banho de um passado recente, alguns andam vestidos, e surgem os primeiros comerciantes ambulantes.

da popa, apetrechos: uma armadilha para moluscos, um lastro de pedra, banco corrido e banco. Ou entre aqueles que em outra, sentados em cima de uma rede de emalhar, se preparavam para iniciar uma maré, ou já a tinham acabado e estavam a dividir o quinhão, faziam a manutenção da arte, cozinhavam (dois amanhavam peixe). Um deles fora chamado por alguém ou tinha sido atraído para algo que está fora do nosso campo de visão.



Figura 52 (2845g-11-11)

Noutra fotografia dois marítimos talvez estivessem a safar<sup>33</sup> as linhas de um aparelho de anzois dentro de um pequeno bote auxiliar que se encontrava, por sua vez, no convés da embarcação mãe.



Figura 53 (2845k-11-11)

---

<sup>33</sup> Safar, na linguagem dos pescadores e marítimos em geral, significa limpar, pôr em ordem, organizar.



Figura 54 (2845q-11-11)

Uma enviada que estava atracada à muralha. A bordo encontrava-se, para além dos descarregadores de peixe, os moços, que observavam, e dois pescadores. Um deles olhava para o fotógrafo, de balde de madeira na mão. Que esperavam, perguntamo-nos. Em cima, na muralha, o peixe nas caixas vai ser salgado. Operações que se faziam de modo descontraído, o que se deduzia da postura dos que estavam a bordo. Junto à pequena chaminé do barco saltavam à vista os utensílios para o almoço, tachos misturados com um par de sapatos.



Figura 55 (08)



Figura 56 (pormenor de 08)



Figura 57 (MP-D8-27B)



Figura 58 (pormenor de MP-D8-27B)

Foto que pensamos ter sido tirada nos inícios dos anos 1950 (Figura 57). Paisagem do cais com uma enviada à vela atracada junto à muralha e ao antigo pontão de madeira onde se fazia a lota do cerco. Num primeiro plano estava o cabo da amarração, que dirigia geometricamente o olhar de Júlio Bernardo até à embarcação. Uma dialética intensa entre os elementos negava, na ocasião, o aparente imobilismo da composição: o espelho de água refletia os cabos e a embarcação, o esgar branco da vela e os pilares do pontão; a atenção do camarada à popa poderá ter atraído o fotógrafo; a pequena motora que se dirigia para algures e, para lá dela, um ciclista e a sua bicicleta e uma carrinha de tração animal sobre a ponte rodoviária, e ainda mais além o céu nublado, estendiam o campo de ação até ao infinito.



Figura 59 (MP-D2-6B-A(1))



Figura 60 (MP-D2-6B-B)

Figura 61  
(MP-D2-7B-B(1))

Figura 62 (MP-D2-9B-A(2))



Figura 63 (MP-D2-9B-B(2))



Figura 64 (MP-D2-22A)

## O mar que se transforma e guarda

A presença de mulheres surgia numa situação excepcional se compararmos esta série e as fotografias anteriores: Júlio Bernardo definiu aqui, claramente, uma ritualização dos espaços e uma divisão sexual do trabalho – as mulheres amanhavam o peixe, os homens desempenhavam tarefas que requeriam força, como o transporte de cestos cheios, ou o dos carros carregados de grelhas, com peixe, que se dirigiam para os cozedores.

Notemos que os retratos de Júlio Bernardo contemplaram invariavelmente os rostos de mulheres jovens, que respondiam às exigências da fábrica, de destreza e perfeição, mas evitaram fixar um em particular, ou mesmo o trabalho individual ou a individualidade de quem o desempenhava. Isto é, deixavam por apreender a operação de uma operária ou os pormenores dos seus movimentos, gestos ou instrumentos

(por exemplo na casa de descabeço, onde as mulheres se encontravam de pinças nas mãos, a arrancar a espinha da sardinha para se fazer a conserva sem pele e sem espinha). Em termos diferentes, deixou que o sentido do trabalho coletivo sobressaísse na imagem fotográfica, o que acentuava uma característica que era e é inerente à condição fabril. Embora algumas fotos pareçam ter sido encenadas, só numa, onde um grupo transportava grelhas de peixe, as operárias terão “posado” de modo evidente para a câmara.

Noutra foto (Figura 65) as mulheres seguraram-nas de forma mais estática, para que o fotógrafo captasse aquele instante, enquanto nas mesas atrás as companheiras observavam, o que, de algum modo, traduzia para o conjunto das imagens uma noção de cadeia operatória formada por jovens operárias. Por exemplo, as que se encontravam num dos lados de uma mesa de descabeço do peixe (Figura 67), tinham em fundo, empilhados e encostados à parede, cestos de peixe, iguais ao que estava pousado na mesa em que laboravam, e nas costas, num plano mais distante, um outro grupo de operárias a uma mesa: com as grelhas apoiadas em apoios de madeira, de uso antigo como podemos depreender pelo aspeto, retiram a espinha às sardinhas, com pinças (produzia-se nos meses de verão, quando esta espécie estava mais gorda, um tipo de conserva sem pele e sem espinha). O traje de xadrez miudinho explicava-se por na casa de descabeço o trabalho ser considerado sujo. Nestas fotos a luz fazia sobressair os lenços brancos e parte das grelhas estanhadas, que brilhavam com as alças levantadas. Brilhavam também as escamas que se encontravam dentro do cesto e espalhadas pela mesa.



Figura 65 (MP-D2-6B-A(1))



Figura 66 (pormenor de MP-D2-6B-A(1))



Figura 67 (pormenor de MP-D2-6B-A(1))

Lavagem da sardinha descabeçada em dornas ou em tanques com água. Pelas posturas, as mulheres estariam a exemplificar o processo: uma segura a grelha com as duas mãos, enquanto as outras agarram a grelha com uma mão e seguram a alça com a outra. As grelhas mantêm-se à tona de água. Uma das operárias observa simplesmente. Atrás, num plano recuado, as mulheres das mesas assistem com curiosidade.



Figura 68 (MP-D2-6B-B)



Figura 69 (pormenor de MP-D2-6B-B)



Figura 70 MP-D8-3A)



Figura 71 (MP-D8-3B)



Figura 72 (MP-D8-4A)



Figura 73 (MP-D8-4B)

## A madeira que se afeiçoia e vai ao mar

Algumas empresas de indústria conserveira e pesca<sup>34</sup> tinham estabelecido estaleiros navais na margem esquerda do rio Arade. Na lógica das imagens fotográficas das fábricas de conserva tratadas no tópico anterior, também aqui Júlio Bernardo privilegiava o registo documental dos processos associados à carpintaria naval: o espaço, a montagem dos suportes sobre os quais pousa a embarcação a construir ou a reparar, a serração das madeiras, a proteção das áreas de trabalho das chuvas e do sol com telheiros (com uma aparência frágil ou provisória), as ferramentas e as madeiras presentes nas suas asnas, no tabuado lateral dos mesmos, nas escoras que seguravam as embarcações, nos cavaletes, nas peças que eram empregues nas construções e reparações.



Figura 74 (MP-D8-3B)



Figura 75 (pormenor de MP-D8-3B)

<sup>34</sup> É o caso da empresa Feu & Hermanos, Lda. ou da firma Júdice Fialho, Lda.



Figura 76 (MP-D8-4A)



Figuras 77 e 78 (pormenores de MP-D8-4A)

Operação de serrar um tronco, sob um telheiro, com recurso a um cavalete, chamado “burro” (Figuras 74 e 75): com um serrote, um dos serradores ficava em cima do tronco que estavam a cortar, e o outro mantinha-se no chão. Tinham sido já retiradas, à embarcação que estava a ser reparada, as tábuas do costado, e substituídas por novas, como se depreende do nome que surge apenas parcialmente (Figura 76). Ao lado da embarcação o carpinteiro usava uma bancada para realizar cálculos, medir, traçar e fazer marcações nos pedaços de madeira que usava. No meio do “estaleiro” (nome dado, também, à estrutura onde assentava a embarcação a ser construída ou reparada), um outro carpinteiro fundia-se nas madeiras.



Figura 79 (MP-D8-4B)



Figura 80 (pormenor de MP-D8-4B)

Fotografia tirada para apanhar a popa da embarcação e as tarefas de conserto e manutenção que aí se realizavam. Um operário trabalhava junto do cadaste, na zona do veio, onde opera a hélice, enquanto o outro, que se encontrava em cima da prancha que corria ao longo do costado da embarcação, a estibordo desta, trabalhava no painel da popa.

## A fotografia gera e alimenta-se de narrativas

A Fotografia é um sítio de onde podemos espreitar a história e o devir de um trecho da costa marítima do Algarve e das margens do rio Arade. Tal seria o primeiro pensamento na conclusão deste artigo: como na metáfora heraclitiana do rio que passa e nunca nos deixa mergulhar nas mesmas águas, Júlio Bernardo faz a descoberta da diferença regressando incansavelmente, aos lugares, pessoas, enquadramentos, luminosidades, sombras, cheiros, sons, movimentos e balanços. Como herança deixou-nos, a nós, observadores e leitores das suas imagens, o potencial indefinido de explorar o filão e peneirá-lo em busca de pormenores, pessoas e realidades, artefactos e procedimentos, recuperando-os para a história, para a ficção e para a arte.



Figura 81 (MP-D8-24A)



Figura 82 (MP-D8-9B)



Figura 83 (08)

Desenvolveu entre os seus hábitos de fotógrafo e os ciclos das populações marítimas em geral, sobretudo aquelas com uma relação mais direta ao mar, uma regra do isomorfismo muito pessoal: eis que o seu pensamento, o seu desejo e as suas câmaras, estão lá, sempre, no início da maré e na saída das embarcações, nos lances e na recolha das presas, na chegada, descarga e comercialização do peixe, no tratamento e preparação das artes, no descanso e no convívio, na preparação de uma nova saída.

Seguia estas frações do tempo, que se renovavam em cada vinte e quatro horas. De modo mágico, inexplicável, de cada vez sentia-se imergir em ambientes “originais”: um fascínio pela vida que captou com a lente e nos legou para que procurássemos indícios positivos e estatísticos das atividades e das transformações acumuladas, ou explorássemos as incalculáveis possibilidades que as suas escolhas oferecem à imaginação mais incisiva.

O marítimo que remendava num oceano de linhas paralelas, a companha solidária de marítimos, cada um a coser um pedacinho de uma imensa rede, só aparentemente dispersos, são faces deste destino único que Júlio Bernardo tomava em mãos: mostrar a realidade terrena de homens e artes que existiam para ir ao mar e só neste se realizavam. A operar no largo oceano as artes de pesca modificavam-se: a rede de cerco pelágico transformava-se numa gigantesca saia que fechava por baixo, invertida, numa disposição que “antagonizava” com a ausência de forma em terra. Todavia, seria nesta que se encontravam os seus primeiros arquitetos.

O estatuto documental das imagens estava lá, de modo instantâneo, óbvio, através das componentes visíveis: flutuadores de cortiça, moldados à mão, numa tralha de boias; as alças que os pescadores agarravam e puxavam no alimento da rede; a regularidade do espaçamento de boia a boia, ou de chumbo a chumbo; as aranhas, a gacheta; o tom negro das redes que eram banhadas em alcatrão depois de lavadas para se lhes retirar o sal acumulado e as camuflar.

Na verdade, o documento tem inevitavelmente uma sustentação narrativa e ficcional (no sentido de uma história que se conta e enriquece): o banho de alcatrão que dava às artes uma cor escura e um aspeto pastoso e brilhante ao refletir a luz solar promove, em paralelo, memórias sobre os processos e trabalhos de manutenção dos aparelhos de pesca<sup>35</sup>:

Por altura da lua nova não alcatroava e alcatroava na altura da lua cheia. Porque se houver lua a noite inteira não se pescava. (...) Com a lua havia mais claridade e eles podiam fazer esses serviços em terra. (...) Tinha que tirar a rede toda para fora e tinha que ir para dentro do alcatrão. Íamos alcatroar e depois de alcatroar, íamos estender para secar e depois de estender, levávamos para porfiar.

---

<sup>35</sup> Excerto de uma entrevista a António Ponte, antigo pescador nos galeões do industrial Júdice Fialho, que recorda o alcatroamento das redes às luas e justifica, durante conversa realizada em S. Bartolomeu de Messines, em 2011.

A fotografia alimenta-se de narrativas e é um gerador de muitas outras. Tendencialmente elas serão documentais. Quer dizer, aqueles que falarem na continuação de qualquer depoimento, fá-lo-ão adicionando mais informações. Foi assim que um marítimo, observando a segunda imagem (Figura 83), indicou-a como a sequência de um estádio anterior: as redes eram desembarcadas para “armazéns de alcatroamento” (aqui indicou a localização de alguns, perto de São Francisco e no bairro Pontal), e depois de alcatroadas e secas eram levadas para uma área ribeirinha para serem remendadas: eis um grupo de marítimos sentados sobre uma rede espalhada, numa dispersão aparentemente anárquica, uns concentrados num buraco, numa partidela na rede, outros a conversarem, acompanhados pelos habituais curiosos.

Entretanto, as fotografias que envolviam a arrematação e descarga do pescado seriam, cremos, os desafios mais aliciantes para Júlio Bernardo. Notemos que geram posturas bastante distintas das do parágrafo precedente, mais encobertas.

As embarcações vindas das fainas do mar chegavam sobretudo de manhã. Como que anunciando a sua chegada, alguns marítimos gingavam com pequenos botes ao seu encontro para neles ser colocado o peixe da companhia (que não ia à lota, e que era negociado logo nas “escadas do peixe”, uma espécie de contrabando assumido coletivamente, sendo o valor da venda distribuído pelos pescadores).

O leilão fazia-se a céu aberto junto da embarcação: subia a bordo desta um “mexedor de peixe”, para o revolver, cuidadosamente, a pedido dos compradores, que avaliavam assim o seu volume e qualidade. O vendedor, leiloeiro, avaliava o pescado sempre por cima e dava início ao leilão “à boca”, tarefa em que era auxiliado pelo “apontador”, que registava a venda e os respetivos valores. Inicialmente, os armadores tinham os seus próprios mexedores e vendedores. O espaço da lota enchia-se de compradores – numa vertigem da arrematação que gerava tensões e ambientes pouco pacíficos entre compradores e entre compradores e vendedores –, trabalhando alguns para fábricas, outros para encomendas fixas ou de ocasião, muitas vezes para outros pontos do país. Acabado o leilão, as embarcações saíam da zona da lota e iam atracar à muralha, onde iniciavam a descarga do pescado.

De repente, os protagonistas nestes espaços à beira-da-água passavam a incluir, ativamente, classes de profissionais não-marítimos: além dos funcionários dos serviços estatais, os compradores que participavam nos leilões, e os “ternos”, grupos de descarregadores. No caso das embarcações em que o pescado era colocado

no porão, um dos descarregadores ia para dentro dele e ia enchendo de sardinha as canastras que lhe eram entregues, passando-as ao lançador (de costas, curvado sobre a canastra, corpo tenso, a tomar balanço), que a lançava para a muralha, onde era apanhada pelo aceitador, que a despejava em caixas de madeira. Junto dele encontrava-se um colega do terno, que borrifava de sal o peixe nas caixas.



Figura 84 (pormenor de 08, apanhador de canastras no porão e lançador, já com a canastra nas mãos. Que conversam?)

O lançamento da canastra requeria uma habilidade que os descarregadores dominavam a seu favor: uma linguagem codificada, não verbal, de resistência, que permitia a uma categoria profissional que se encontrava na base da pirâmide socio-laboral e salarial. Eram gratificados em baldes de peixe pelo trabalho efetuado, o que gerava insatisfação e sentimentos de injustiça social na classe face ao lucro que se multiplicava entre os compradores de peixe e o destino final. Havia compradores que tinham os próprios descarregadores, mas em geral recorria-se a homens que se encontravam na lota e que respondiam às solicitações do momento. Se tinham oportunidade, juntavam ao quinhão mais algum que conseguiam “desviar”, o que conseguiam fazer

aquando do enchimento das canastras, ou durante o lançamento destas, que podia ser efetuado de maneira a cair algum, que se escondia subtilmente:

Normalmente o comprador tinha poucas hipóteses! Estes que estão aqui, escolhem. Vem um carapau tiram para o lado, vem uma lula, duas lulas, tiram para o lado. Isso não chega aqui dentro da caixa para ir embora. Este é um safiozeco pequeno. Isto são peixes que eles tiravam que levavam para casa para eles. Uns vendiam, outros tiravam para comer<sup>36</sup>.

Este é um contexto em que sentimos necessidade de colocar em diálogo a imagem fotográfica e outros tipos de informação. A primeira captava esta azáfama, a vivacidade, o convívio, a precariedade, a transgressão e a solidariedade. A interpretação da imagem, porém, carece nestes casos de textos de suporte, de uma articulação com sentidos mais diversos. Sabemos que muitos destes moços, que se encontram retratados, cresciam à beira-mar tinham por destino tornarem-se descarregadores<sup>37</sup>. Como dar conta desta particularidade para além da sugestão da sua presença junto dos adultos?



**Figura 85 (pormenor de 08, crianças a assistir à descarga do pescado junto de um “terno” de descarregadores)**

<sup>36</sup> Depoimento de Carolino Rodrigues (2019: 6).

<sup>37</sup> Com o fim da lota em Portimão estes grupos acompanharam a mudança para o lado de Ferragudo. Contudo, quando o peixe começou a ser acomodado em contentores, a bordo, a descarga começou a fazer-se através de guas hidráulicas e a classe desapareceu.

Quando confrontadas estas imagens com algumas narrativas, aquelas expandem-se para ganharem novas camadas que se situarão, porventura, já além do sentido original que o fotógrafo pretendeu captar. Ainda assim, ao ganharem a voz dos seus atores, as imagens de Júlio Bernardo são passíveis de deixar desvendar novos elementos, símbolos visuais e tornam-se ainda mais recheadas de ricos detalhes. À figura 85 associaram-se relatos sobre vivências de cais e de lota desde a meninice, passada entre os primeiros trabalhos, tarefas simples atribuídas pelos mais velhos; esmiuçaram-se percursos de trabalho, categorias e funções entre os descarregadores de peixe no cais, desfiaram-se cadeiras operatórias, falou-se sobre hierarquias sociais e laborais, sociabilidades e convívio, contaram-se histórias de lutas laborais, de resistência, de busca por um lugar no mundo que começou logo que os homens eram ainda crianças. Ou crianças que logo se tornaram homens.

Nestes exercícios de aproximação à obra de Júlio Bernardo, percebeu-se no seu trabalho uma visão abrangente, generosa de um mar que se constrói de uma multiplicidade de perspectivas, de atividades e a diferentes tempos, ou se preferirmos, um olhar que descobre diferentes mares que se complementariam. Os mares de Júlio Bernardo são vários, porque se fazem de presença humana e assim fará sentido ao fotógrafo. São diversos porque são feitos de gestos, ações, atividades que lhes conferem espessura. É o mar de quem vai ao mar, de quem pesca, onde se reconhecem paisagens costeiras, embarcações celebrizadas na memória coletiva local como é o caso dos galeões da “Casa Fialho”, onde se integram narrativas de gestos e processos de trabalho durante a identificação do cardume, no trabalho no cerco ou durante o alar da rede. Retêm-se sugestões do som da água nos barcos, que noutros momentos se enleavam nos compassados cantares marítimos do alar da rede, das texturas dos materiais que se revelaram através dos brilhos oleados ou húmidos de redes, de boias, de chumbos, de cabos e se sentem nos movimentos decididos dos braços no momento em que são puxadas para o barco.

Mas este é também o mar de quem o trabalha em terra. Júlio Bernardo captou-o na construção de barcos de madeira, estopa e breu, nos estaleiros situados entre as zonas de S. Francisco e de S. José; durante o trabalho de remendar redes de cerco ou de emalhar; na lota e cais, durante a azáfama da venda e acondicionamento do peixe que seguia depois para as fábricas que ocuparam as duas margens do rio Arade, único espaço deste mar, onde Júlio Bernardo registou o trabalho das mulheres, reconhecendo a importância do seu papel que é ímpar na história da pesca e da cultura marítima.

Nas transformações que o tempo trouxe a estas realidades, percebemos a mudança das geografias físicas e humanas, da paisagem urbana. Os mares são agora outros que conhecem novas distâncias, que são percorridos à velocidade de motores cada vez mais potentes e redescobertos com sondas e GPS, deixando para trás as marcações em terra, a identificação de cardumes a porraço ou através das aves marinhas. Alterou-se a anatomia das embarcações pesqueiras do cerco, os equipamentos e apetrechos, a mudança da madeira como matéria nobre, para a fibra de vidro. A lota desapareceu da zona ribeirinha, bem como os estaleiros de construção naval que passaram para a outra margem do Arade. Aí substituíram o leilão à voz pelos modernos leilões eletrónicos, enquanto as descargas do peixe dispensam agora os braços que faziam voar as canastras pelos mais modernos sistemas de descarga das dornas de peixe através de gruas hidráulicas.

Também as fábricas de conservas aí existentes encerraram portas há décadas, havendo apenas vestígios das suas imponentes carcaças arquitetónicas pelo tecido urbano. A zona ribeirinha, de lugar de trabalho passou a ter o estatuto de lugar de memória e atual espaço de fruição. Também nesta margem do rio os barcos de pesca ancorados cederem o seu lugar às embarcações de recreio e às modernas marinas.

Este confronto entre memória e presente é simultaneamente intuído e exteriormente revelado a partir das imagens de Júlio Bernardo – a força vívida das realidades por si captadas, quer sejam documentais, quer sejam poesia e metáfora, contribuem não apenas para a perpetuação da memória, mas são igualmente reveladoras das transformações ocorridas no mar dos dias de hoje.

\*\*\*

Dirigimos um agradecimento particular à Camara Municipal de Portimão, ao Museu de Portimão e seus profissionais que acompanharam e apoiaram o processo de trabalho em torno deste artigo e disponibilizaram os materiais iconográficos, algumas fontes documentais e bibliográficas.

**Créditos Fotográficos** – Centro de Documentação e Arquivo Histórico do Museu de Portimão

## Bibliografia

- Barthes, Roland (1980), *La Chambre Claire*, Paris, Cahiers du Cinéma, Gallimard, Seuil. Versão em língua portuguesa, *A Câmara Clara*, Lisboa, Edições 70, 1980.
- Berger, John *et al* (1972), *Ways of Seeing*, Penguin Books Ltd. Versão em língua portuguesa, *Modos de Ver*, Lisboa, edições 70., 1996.
- Bourdieu, Pierre (1965), "Introduction" in *Un art moyen – essai sur les usages sociaux de la photographie*, ed. Pierre Bourdieu, Paris, Les Éditions de Minuit / "Le Sens Commun", pp. 17-28.
- Bourdieu, Pierre (1965), "Culte de l'unité et différences cultivées" in *Un art moyen – essai sur les usages sociaux de la photographie*, ed. Pierre Bourdieu, Paris, Les Éditions de Minuit / "Le Sens Commun", pp. 32-106.
- Bourdieu, Pierre (1965), "La définition sociale de la photographie" in *Un art moyen – essai sur les usages sociaux de la photographie*, ed. Pierre Bourdieu, Paris, Les Éditions de Minuit / "Le Sens Commun", pp. 108-138.
- Burgin, Victor *Thinking Photography* (1982), London, Macmillan.
- Crimp, Douglas (2003), 'The Museum's old, the Library's new subject', in *The Photography Reader*, ed. Liz Wells, London and New York, Routledge, pp. 422-427
- Crimp, Douglas (ed.) (1993), "On the Museum's Ruin", in *On the Museum's Ruin*, London, England / Cambridge, Massachusetts, The Massachusetts Institute of Technology, pp. 44-64
- Duarte, Maria João Raminhos (2003), *Industriais Conserveiros da I Metade do Século XX*, Lisboa, Edições Colibri.
- Dubois, Philippe (1990) *L'Acte Photographique et autres essais*, Chaussée de Haecht, ed. Nathan [1983].
- Edwards, Elizabeth (1994), *Anthropology and Photography: 1860-1920*, London, Yale University Press [1992].
- Fernandes, Marcos (2014), "A fotografia nos anos 40, 50 e 60. Espaço para o Humanismo, Neorealismo, Reportagem Subjetiva, Paisagem Social e Salonismo, no tempo fotográfico de Artur Pastor", in *Artur Pastor*, Camara Municipal de Lisboa, pp.77-97, disponível em [http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/fotos/editor2/Artur%20Pastor/artigo\\_marcos-fernandes.pdf](http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/fotos/editor2/Artur%20Pastor/artigo_marcos-fernandes.pdf).
- Holland, Patricia (1997), "'Sweet is to scan...': Personal photographs and popular photography" in *Photography: a critical introduction*, ed. Liz Wells, London, Routledge, pp. 103-150.

- Edelman, Bernard *et al.* (1997), "Image et Politique: la rue privatisée" in *Le Monde Diplomatique*, Juillet, p. 28-29.
- Jameson, Fraderic (1991), *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, NC, Duke University Press.
- Kolodny, Rochelle L. 1978 *Towards an Anthropology of Photography: frameworks of analysis*, a Thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the Degree of Master of Arts, Faculty of Graduate Studies and Research, McGill University, Montreal, Department of Anthropology
- Maresca, Sylvain (1996), *La Photographie: un miroir des Sciences Sociales*, Paris, L'Harmattan.
- Marreiros, Glória (2002), *Algarve a Gente e o Mar*, Lisboa, Livros Horizonte.
- Osório, Carlos (2018), *Um Algarve com Sentidos*, Portimão, Platibanda Editora.
- Piette, Albert (1992), "La photographie comme mode de connaissance anthropologique" in *Terrain – carnets du patrimoine ethnologique* (18), pp. 129-136.
- Ramamurthy, Anandi (1997), "Constructions of illusion – photography and commodity culture", in *Photography: a critical introduction*, ed. Liz Wells, London, Routledge, pp. 151-198.
- Rouillés, André (1993), "L'Exploration Photographique du Monde au XX.<sup>o</sup> Siècle" in *Histoire de la Photographie*, sous la direction de Jean-Claude Lemagny e André Rouillé, Paris, Bordas [1986]
- Scherer, Joanna (1992), in *Anthropology & Photography: 1860-1920*, org. Elizabeth Edwards, London, Yale University Press.
- Scherer, Joanna (1995) "Ethnographic Photography in Anthropological Research" in *Principles of Visual Anthropology*, ed. Paul Hockings, Berlin, New York, Mouton de Gruyter, pp. 201-216.
- Sontag, Susan (2012), *On Photography*, New York, Farrar, Strauss and Giroux. Versão portuguesa *Ensaíos Sobre Fotografia*, Lisboa, Quetzal [1977].
- Soulages, François (1997), "Photographie, art et société" in *Le Monde Diplomatique*, Juillet.
- Wells, Liz e Derrick Price (1997), "Thinking about photography" in *Photography: a critical introduction*, ed. Liz Wells, London e New York, Routledge, pp. 11-54.

## *Aldeias do Mar*

*Carlos Eduardo Viana*

AO NORTE – Associação de Produção e Animação Audiovisual

O projeto pretendeu acolher testemunhos e experiências representativas através do documentário filmado, no território entre o rio Minho e o rio Cávado, e que parece pertinente divulgar, através de conteúdos audiovisuais, as comunidades piscatórias do Alto Minho (projeto “Aldeias do Mar”).

No âmbito do projeto “Aldeias do Mar” promovido pela CIM – Comunidade Intermunicipal do Alto Minho, a Associação AO NORTE produziu uma série de conteúdos audiovisuais, para visionamento online, com o objetivo de valorizar e divulgar as comunidades piscatórias do território.

Os temas abordados – Mar e Recursos, Memória e Tradições, Gastronomia, Museus e Núcleos Museológicos – abrangem dinâmicas económicas, culturais, etnográficas e sociais relacionadas com a atividade dessas comunidades.

No conceito que serviu de base ao projeto, uma *aldeia do mar* pressupunha a existência de uma comunidade piscatória reconhecida e em atividade, localizada numa área costeira ou estuarina.

### **Áreas de intervenção:**

**Concelho de Vila Nova de Cerveira** – Comunidade piscatória da freguesia de Vila Nova de Cerveira;

**Concelho de Caminha** – Comunidades piscatória da freguesia de Vila Praia de Âncora;

**Concelho de Viana do Castelo** – Comunidades piscatórias da Ribeira (freguesia de Monserrate) e Castelo de Neiva (freguesia de Castelo de Neiva);

**Concelho de Esposende** – Comunidade piscatória da freguesia de Esposende.

Todos os títulos dos vídeos estão **linkados** para que, a partir da imagem na revista eletrónica, possam ser visionados online, a partir da plataforma Lugar do Real.

### **Ficha técnica:**

**Coordenação geral:** Carlos Eduardo Viana; **Realização:** Carlos Eduardo Viana e Miguel Arieira; **Produção:** AO NORTE; **Direção de Produção:** Rui Ramos; **Direção Financeira:** António Passos; **Imagem e Pós-Produção Vídeo:** Miguel Arieira; **Som e Pós-Produção Áudio:** Daniel Deira; **Montagem:** Miguel Arieira; **Música:** António Rafael.

## Vila Nova de Cerveira

### *Pesca da Lampreia*



### *Arroz de Lampreia*



*Carocho do Rio Minho*



*Aquamuseu do Rio Minho*



*Pesca do Sável*



*Construção do Carocho do Rio Minho*



## Vila Praia de Âncora

### *Chora de Bacalhau*



### *Procissão da Senhora da Bonança*



*Procissão Naval de N.ª Sr.ª da Ínsua*



*Arroz de Sardinha*



*Masseira Ancorense*



*Um dia de pesca em Vila Praia de Âncora*



## Viana do Castelo

*Um dia de pesca em Viana do Castelo*



*Navio Hospital Gil Eannes*



*Catraia Fanaqueira*



*Covos para apanha marítima*



*Dia de pagamento*



*Procissão ao mar*



*Tapetes para a Senhora passar*



*Viana Remadores do Lima*



*Surf Clube de Viana*



*Darque Kayak Clube*



*Clube de Vela de Viana do Castelo*



**Castelo do Neiva**

*Polvo à Larareiro*



*Um dia de pesca em Castelo do Neiva*



*Sargaço*



*Núcleo Museológico do Sargaço*



**Esposende**

*Biodiversidade do Litoral Norte*



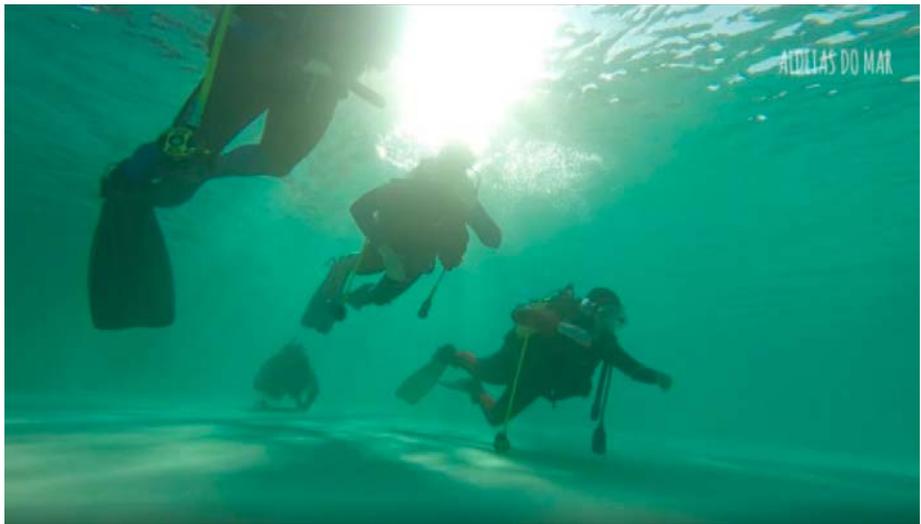
*Catraia Sardinheira*



*Arquitectura da Catraia Sardinheira*



*Centro de Mergulho e Ecologia Marinha*



*Museu Marítimo de Esposende*



*Museu Municipal de Esposende*



*Massa de Marisco*





## *Arte Xávega – Costa da Caparica*

*Sandra Biscaia*

Fotógrafa

A Arte Xávega é uma prática de pesca artesanal, com origem no mediterrâneo e que se expandiu à Galiza onde a arte é mais pequena e ganha o nome de Varga e Chinchorro, e que influenciou a pesca em Portugal desde os meados do século XVIII. A Xávega apresenta duas modalidades, uma de cercar e arrastar para bordo de embarcação e outra, a mais comum, que é de arrasto para terra, e que se realizava com rede de cerco, sendo a arte maior da região centro do país.

Sabemos que em Portugal o seu foco inicial se deu no litoral do Algarve subindo depois a costa até Sesimbra e indo até à Ria de Aveiro, região onde se fixou com mais esplendor, chegando aos nossos dias, sendo a sua principal concentração na beira Litoral, e depois vai do Furadouro a Buarcos, onde se estabelece também com êxito na segunda metade do século XVIII.

A partir de 1776 o seu principal centro situou-se no Furadouro, com dezenas de campanhas, em atividade, e acompanhando a migração dos pescadores da Ria de Aveiro, expandiu-se primeiro até à Vieira de Leiria e por fim aos areais da Costa da Caparica. Será a comunidade da Costa da Caparica onde assenta o meu estudo e do qual resultam as imagens que o ilustram.

No século XIX esta actividade pesqueira evoluiu, levando assim à necessidade do aumento das embarcações, tal como ao alargamento das redes, e, por conseguinte, assistimos à substituição da força braçal com a introdução da tracção animal. Como se de uma reciprocidade se tratasse, os agricultores ajudavam com o empréstimo de bois para alar as redes em troca de pescado. Atualmente os bois foram substituídos por tractores.

Estas embarcações maiores da “Arte” são apelidadas de “Barco de Mar” ou “Meia Lua”, e são de fundo plano sem quilha ou leme, adaptadas para “combar” a forte ondulação que se faz sentir na arrebentação do Atlântico. O Meia Lua é governado por um arrais e um conjunto de homens. Mais fantástico que a própria beleza desta embarcação, que se considera única no mundo, é valorizar estes heróis que percorrem o “Mar” e que lhe fazem “frente” quer faça sol ou chuva, quase durante todo o ano, desprovidos de instrumentos de navegação pois o barco é manobrado apenas com grandes remos, exigindo um esforço de gigante aos tripulantes. Para o cerco servem-se de redes envolventes de arrastamento, só de superfície (sem prejudicar o meio envolvente) constituídas por saco, mangas e cabos. Esta arte só se pode utilizar em praias arenosas e de dunas baixas.

No processo de lançar a rede, uma extremidade fica presa a um tractor agrícola em terra, e a outra embarca com a rede e acompanha os homens até uma distancia considerada adequada pelo arrais do barco, sendo então lançado o saco e as mangas regressam e prendem a extremidade que ia no barco a outro tractor, e atualmente são estes dois tractores agrícolas que puxam para terra as redes, enquanto o restante “pessoal”, quer os tripulantes quer os familiares e amigos, vêm ajudar, homens, mulheres, adolescentes etc., e todos entram em trabalho de equipa sempre com esperança de uma boa pescaria, pois aqui a natureza é que manda. E nem sempre está bem disposta. Mas há dias de sorriso largo.

Tal como em tudo há dificuldades acrescidas, como o estado do Mar, as condições meteorológicas, ou o livre acesso às praias concessionadas na época balnear, entre outros.

Para finalizar, deixo o leitor com as imagens, porque a minha arte é escrita com luz e captura em fotografia o meu testemunho rendendo tributo a estas “gentes” do mar, pelas quais tenho o maior respeito.

## Entrada do Mar



Figura 1 – Fotografia de Sandra Biscaia. Praia da Mata-Costa da Caparica, 20-06-2019

## Conserto de redes



Figura 2 – Fotografia de Sandra Biscaia. Praia da Mata-Costa da Caparica, 29-10-2015



Figura 3 - Fotografia de Sandra Biscaia. Bairro dos Pescadores-Costa da Caparica, 19-01-2017



Figura 4 - Fotografia de Sandra Biscaia. Bairro dos Pescadores-Costa da Caparica, 19-01-2017

## Recolha de redess



Figura 5 – Fotografia de Sandra Biscaia. Praia da Mata-Costa da Caparica, 10-12-2015



Figura 6 – Fotografia de Sandra Biscaia. Praia da Mata-Costa da Caparica, 10-12-2015



Figura 7 – Fotografia de Sandra Biscaia. Praia da Mata-Costa da Caparica, 10-12-2015



Figura 8 – Fotografia de Sandra Biscaia. Praia da Mata-Costa da Caparica, 10-12-2015



Figura 9 – Fotografia de Sandra Biscaia. Praia da Mata-Costa da Caparica, 10-12-2015



Figura 10 – Fotografia de Sandra Biscaia. Praia da Mata-Costa da Caparica, 09-01-2017



Figura 11 – Fotografia de Sandra Biscaia. Praia da Mata-Costa da Caparica, 20-06-2019

### Recolha e seleção do peixe

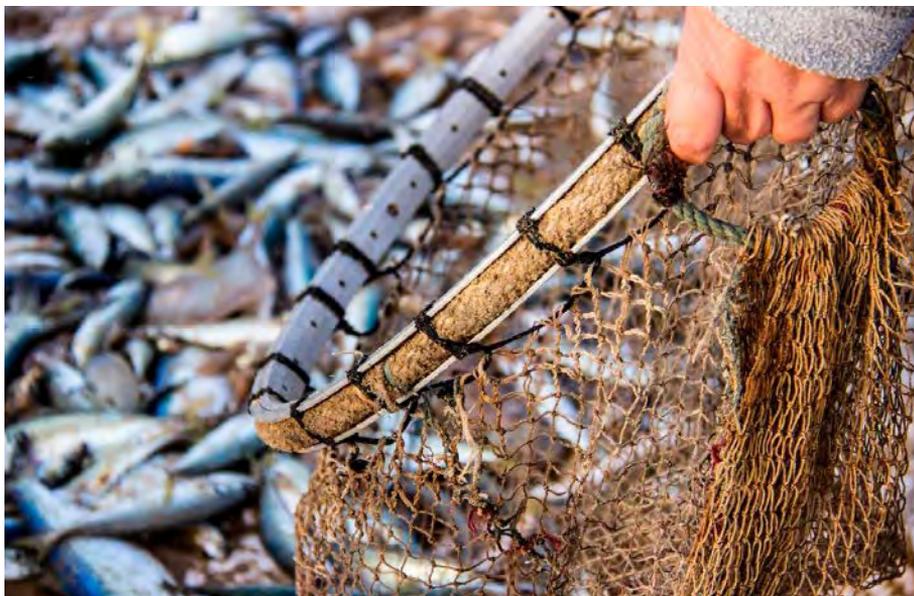


Figura 12 – Fotografia de Sandra Biscaia. Praia da Mata-Costa da Caparica, 10-12-2015



Figura 13 – Fotografia de Sandra Biscaia. Praia da Mata-Costa da Caparica, 10-12-2015



Figura 14 – Fotografia de Sandra Biscaia. Praia da Mata-Costa da Caparica, 10-12-2015



Figura 15 - Fotografia de Sandra Biscaia. Praia da Mata-Costa da Caparica, 09-01-2017



Figura 16 - Fotografia de Sandra Biscaia. Praia da Mata-Costa da Caparica, 20-06-2019



Figura 17 – Fotografia de Sandra Biscaia. Praia da Mata-Costa da Caparica, 20-06-2019



Figura 18 – Fotografia de Sandra Biscaia. Praia da Mata-Costa da Caparica, 20-06-2019

### Retrato



Figura 19 – Fotografia de Sandra Biscaia. Praia da Mata-Costa da Caparica, 10-12-2015



Figura 20 – Fotografia de Sandra Biscaia. Praia da Mata-Costa da Caparica, 10-12-2015



Figura 21 – Fotografia de Sandra Biscaia. Praia da Mata-Costa da Caparica, 10-12-2015



Figura 22 – Fotografia de Sandra Biscaia. Praia da Mata-Costa da Caparica, 20-06-2019



Figura 23 – Fotografia de Sandra Biscaia. Praia da Mata-Costa da Caparica, 20-06-2019



Figura 24 – Fotografia de Sandra Biscaia. Praia da Mata-Costa da Caparica, 20-06-2019



Figura 25 – Fotografia de Sandra Biscaia. Praia da Mata-Costa da Caparica, 20-06-2019

## Safar redes e arrumações



Figura 26 – Fotografia de Sandra Biscaia. Praia da Mata-Costa da Caparica, 29-10-2015



Figura 27 – Fotografia de Sandra Biscaia. Praia da Mata-Costa da Caparica, 10-12-2015



Figura 28 – Fotografia de Sandra Biscaia. Praia da Mata-Costa da Caparica, 09-01-2017



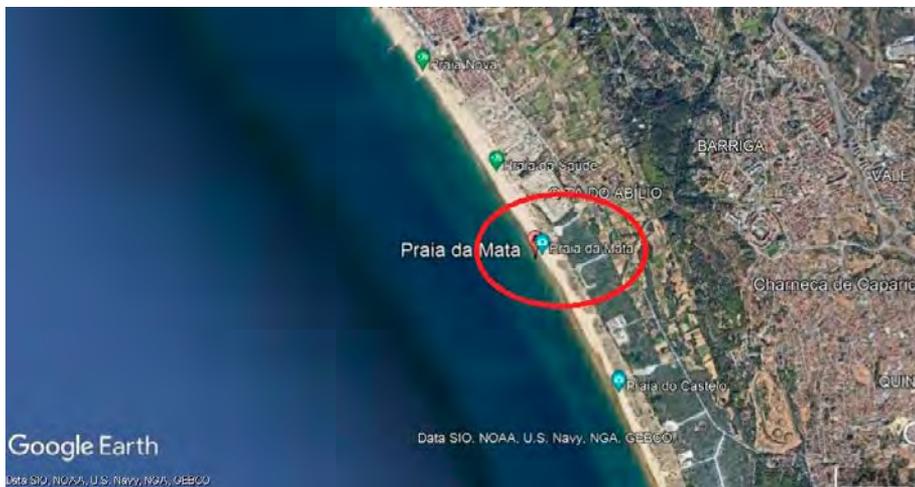
Figura 29 – Fotografia de Sandra Biscaia. Praia da Mata-Costa da Caparica, 09-01-2017



Figura 30 – Fotografia de Sandra Biscaia. Praia da Mata-Costa da Caparica, 20-06-2019



Figura 31 – Fotografia de Sandra Biscaia. Praia da Mata-Costa da Caparica, 20-06-2019



Carta aérea da Praia da Mata

# *O mar debaixo de nós*

## *Um olhar sobre a fotografia subaquática em Portugal*

*Helena Maria de Resende*

Investigadora do CHAM | Centro de Humanidades

### **Introdução**

*“sem azul, não há verde, sem oceanos, não há vida”*  
(Sylvia Earle)<sup>1</sup>.

*Os oceanos determinam o clima e as condições meteorológicas, moldam a química planetária, contêm 97% da água na Terra, geram mais de metade do oxigénio, e capturam a maioria do dióxido de carbono da atmosfera, e oferecem um lar à maior parte da vida na Terra. Os oceanos são o pilar do sistema do suporte vital terrestre.*  
*Em resumo, sem azul não há verde, sem oceanos não há vida.*  
(Earle, v2021)

---

<sup>1</sup> Sylvia Earle, norte-americana, 85 anos, com mais de 32 graus honorários e autora de mais de 225 publicações científicas e técnicas, é hoje uma das principais defensoras da proteção dos oceanos. Bióloga, aquanauta, conferencista, escritora, exploradora da National Geographic, cientista-chefe da US National Oceanic and Atmospheric Administration (1990-1992). Passou mais de sete mil horas no fundo do mar, liderou mais de 100 expedições, descobriu milhares de espécies subaquáticas e foi considerada “Lenda Viva”, pelo Congresso norte-americano e “Heroína do Planeta”, pela revista TIME.

O oceano cobre cerca de 70% da superfície do nosso planeta, ocupando mais de 360 milhões de km<sup>2</sup> de área, com uma profundidade média de 3 682m, compondo o maior espaço habitável e com uma variedade de vida espantosa. Paradoxalmente, mais de 90% do mar permanece desconhecido e inexplorado, sobretudo para além dos 200 metros de profundidade, muito longe da precisão com que já conhecemos a parte terrestre da Terra, mas também a superfície da Lua, de Marte ou até de Júpiter. As tecnologias recentes permitiram já mapear cerca de 20% do fundo marinho, mas apenas uns ínfimos 5% foram realmente explorados, comprovando que o mar é diverso, colorido e não apenas uma camada azul e uniforme. Graça Castanheira, responsável pela concepção artística da exposição *No fundo Portugal é Mar*<sup>2</sup>, enfatiza que o fundo do mar

é multicolor, vibrante, complexo, repleto de pormenores, de relação de predação e de entajuda, de seres ágeis e de pequenos e grandes monstros. Nesse sentido, o mar é como a terra. É até um pouco como o céu, porque também tem estrelas.

A segunda maior extensão de água salgada no planeta Terra, o Mar de Atlas, o Mar-Oceano ou o Mar Ocidental, da Antiguidade Clássica e da época medieval, deu lugar, na Idade Moderna, ao Atlântico, denominação vulgarizada por Mercator, no seu mapa-mundo de 1569. Esta massa imensa de água contribuiu para especificidades culturais e históricas no espaço que é hoje Portugal, muito antes deste se ter constituído como um território estruturado e independente sendo que é, primeiro que tudo, um país atlântico, mais até do que um território europeu; o Atlântico esteve na base da nossa formação, independência e sobrevivência.

Recentemente, o Centro Cultural de Belém, em Lisboa, exibiu duas exposições relacionadas com o mar: *O Mar é a Nossa Terra*<sup>3</sup> (entre Março de 2020 e Janeiro de 2021), referindo-se a ligação umbilical que mantemos há muitos séculos na medida em que se defende que o mar é um lugar e não deve ser visto como um limite ou um espaço de confronto, nas sim como um parceiro na construção da terra; e *No fundo Portugal é Mar* (entre Setembro e Dezembro de 2020), com o foco precisamente na relação do nosso território com o Atlântico, confirmando que ninguém

<sup>2</sup> Todas as citações e referências sobre a exposição *No fundo Portugal é Mar* estão disponíveis em <https://www.ccb.pt/evento/no-fundo-portugal-e-mar/>.

<sup>3</sup> Informação sobre esta exposição pode ser consultada em <https://www.ccb.pt/evento/o-mar-e-a-nossa-terra/2020-03-10/>.

é indiferente ao passado e presente de marinheiros e pescadores que recorrem ao mar para o seu sustento, e aos navegadores e exploradores marítimos que usaram este mar como meio de chegar a outras paragens.

A parte emersa de Portugal tem pouco mais de 92 000 km<sup>2</sup>, mas, considerando a extensão da plataforma continental, atingimos quase 4 milhões de km<sup>2</sup>, apresentando um território marinho superior cerca de 40 vezes ao terrestre, e do qual conhecemos apenas uma ínfima parte, e é aquela que a nossa vista alcança. Poucos tiveram e têm a oportunidade de o conhecer na sua real dimensão. O mar debaixo de nós apresenta uma vida e uma realidade que, nas últimas décadas, começam a ser descobertas e divulgadas, despertando um interesse mundial cada vez maior.

A fotografia e o filme são as únicas formas fiáveis – não destrutivas – de registar o fundo do mar, permitindo guardar, para memória futura, o que lá está e também a evolução que o espaço subaquático vai sofrendo no decurso do tempo e Portugal tem-se vindo a afirmar no panorama internacional. Uma prova disto é a escolha, pela primeira vez, de Portugal (que conseguiu ganhar à Noruega e à Itália) para a realização, na ilha de Porto Santo (Madeira), nos inícios de Outubro de 2021, do 18.º Campeonato Mundial de Fotografia Subaquática e do 4.º Campeonato Mundial de Vídeo Subaquático, com fotógrafos de 22 nacionalidades<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Organizado pela Associação de Natação da Madeira, pela FPAS e pela CMAS, com apoio de várias instituições governamentais, vai-se realizar entre 4 e 9 de outubro de 2021 e foram preparados para o efeito quatro spots oficiais de mergulho: o recife artificial da corveta NRP General Pereira d’Eça, afundada em 2016; o “Pedra do J” ou Ginjas Rock; e dois outros locais na reserva marinha protegida do Ilhéu de Cima (Cabeço do Poio e CAIC). Estão definidas seis categorias na modalidade de fotografia e três em vídeo.



Figura 1 – Cartazes Oficiais dos 18.º Campeonato Mundial de Fotografia Subaquática/ 4.º Campeonato Mundial de Vídeo Subaquático – Porto Santo (Madeira) in <https://www.madeiraunderwater.com/>.

## O Património Cultural Subaquático

*“O Património submerso é uma cápsula do tempo à espera de ser” revelada  
(Paris, UNESCO, 2001)*

A preocupação da UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura) com a defesa e preservação do património cultural mundial está presente, desde a sua fundação enquanto organismo internacional, e a sua missão principal foi logo apresentada no Preâmbulo do seu Acto Constitutivo, a 16 de novembro de 1945, onde se afirma “que a difusão da cultura e a educação da humanidade para a justiça, a liberdade e a paz são indispensáveis à dignidade humana e constituem um dever sagrado que todas as nações devem cumprir com espírito de assistência mútua”.

Na página oficial da Comissão Nacional da UNESCO (Portugal), é referido que

educar para o património é um processo que deve ser permanente, e porque o património é a herança cultural de um povo, é necessário o seu ensino multi e interdisciplinar nas escolas, respondendo nomeadamente à necessidade da preservação do património cultural subaquático como parte integrante do património comum da humanidade.

A Convenção sobre a Proteção do Património Cultural Subaquático da UNESCO (2 de Novembro de 2001), com 35 artigos e vários anexos, no Artigo 1.º, define este património como

todos os vestígios da existência humana que tenham um carácter cultural, histórico ou arqueológico, que se encontrem submersos parcial ou totalmente, de forma periódica ou contínua, pelo menos durante 100 anos: sítios-estruturas; edifícios; objectos e restos humanos, junto ao seu contexto arqueológico e natural; os navios, aeronaves; outros meios de transporte ou qualquer parte dos mesmos, o seu carregamento ou outro conteúdo, junto com o seu contexto arqueológico e natural; e os objectos de carácter pré-histórico.

Esta Convenção é o principal instrumento da UNESCO para garantir a proteção jurídica e agilizar a operacionalidade do património cultural subaquático, ao estabelecer uma cooperação internacional entre os Estados Partes (63 em 2019) e um regime de práticas científicas nas intervenções.

Até ao início do século XXI, não existia nenhum documento internacional que protegesse, de forma coerente e eficaz, o Património Cultural Subaquático (PCS), com alguns desentendimentos entre as leis nacionais e o Direito Internacional e ainda hoje subsistem países que não facultam qualquer proteção a este património. A Convenção das Nações Unidas sobre o Direito do Mar (UNCLOS), de 1982, procurara colmatar algumas das dificuldades estabelecendo normas gerais sobre Direito Marítimo, com a obrigatoriedade, para os Estados Partes, de proteger o património cultural subaquático (Artigos 149.º e 303.º) mas, efectivamente, só com a Convenção de 2001 se conseguiu, de forma mais estruturada, proteger este património, promovendo a formação em arqueologia subaquática, o intercâmbio de informação, o investimento em tecnologia

e ,sobretudo, sensibilizando o mundo para o valor e significado do PCS (artigos 19.º – 21.º).

A proteção é absolutamente necessária, uma vez que este património é de todos nós e se encontra sob ameaça crescente, dados os progressos tecnológicos, que facilitam o acesso ao fundo do mar, e a comercialização de muitos objectos encontrados, por exemplo, em destroços de naufrágios. A pilhagem e a destruição de muitos sítios arqueológicos marítimos era (e ainda é em alguns locais) uma realidade e a Convenção funciona como um instrumento legal a nível internacional que visa a preservação e proteção do PCS.



Figura 2 – Proposta de Limite Exterior da Plataforma Continental in <https://www.emepc.pt/>

Em Portugal, já há algumas décadas que foi implementado o projecto de Extensão da Plataforma Continental de Portugal – levar o limite exterior para além das 200 milhas marítimas, de acordo com os critérios definidos na já referida Convenção das Nações Unidas sobre o Direito do Mar.

A Estrutura de Missão para a Extensão da Plataforma Continental ( EMEPC) foi criada em 2005, com o objectivo de preparar, submeter e defender esta proposta de alargamento e passou por várias etapas: em 2009, foi submetida à Comissão de Limites da Plataforma Continental (CLPC); em 2017 foi feita uma adenda à proposta original, actualizando os dados e desde então, avançou-se para uma nova fase, com resultados muito positivos: seis campanhas costeiras, com perto de 725 cientistas e estudantes: 51 707 ocorrências de biodiversidade marinha; 5 novas espécies; 16 artigos científicos em revistas internacionais; 6 livros e 1 722 GB de imagens e vídeos subaquáticos. Tudo isto articulado entre várias áreas: a hidrografia, a geologia, a biologia, a oceanografia, os sistemas de informação geográfica (SIG), a informática, o Direito Internacional e, claro, a fotografia.

O espaço marítimo onde a EMEPC actua é particularmente rico em espécies animais mas também em vestígios e destroços de embarcações que no decurso dos séculos aqui foram naufragando, constituindo um importante Património Cultural Subaquático que urge preservar e proteger. Os cascos dos navios tornaram-se também habitat de inúmeras espécies animais e de plantas que aqui proliferam, protegendo inclusive o objecto arqueológico da degradação, numa simbiose com vista à sobrevivência de ambas as partes.

Um exemplo de um recife artificial que resultou, em 2011, do afundamento propositado de uma embarcação : o navio *Madeirense* está a cerca de 1,5 milhas ao largo de Porto Santo (Madeira), a uma profundidade que ronda os 33 metros, e é actualmente um santuário para a vida marinha e um atractivo para a prática de mergulho e para a fotografia subaquática.

Em 2011, a Comissão Nacional da UNESCO celebrou um Protocolo de colaboração com o CHAM (Centro de Humanidades), da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, e de acordo com a informação disponibilizada *online*, na página da Comissão, no sentido de desenvolver uma

cooperação entre ambas as entidades por iniciativa de qualquer delas, e contribuir ativamente para a realização e sucesso de projetos conjuntos no âmbito das suas competências, apoiando e estimulando, na medida das suas possibilidades, a maximização dos resultados de tal colaboração (Art.º 1.2); Promover ações concretas e em conjunto, tendo em vista a prossecução de iniciativas dirigidas à divulgação e sensibilização para

a educação, preservação e proteção do património, nomeadamente o património arqueológico e o património cultural subaquático (*Art.º 1.3*); Desenvolver ações de formação, cursos, encontros e reuniões de carácter científico e educativo e outras iniciativas similares, visando nomeadamente os países da CPLP, entre outros destinatários (*Art.º 1.5*).<sup>5</sup>

As primeiras medidas oficiais relativas ao PCS em Portugal datavam das décadas de 70 e 80 do século passado, quando foi publicado o Decreto-Lei 416/70, que estabelecia que os achados marítimos de interesse arqueológico passavam a receber tratamento distinto, levando a um desenvolvimento importante da arqueologia subaquática, que surgiu como disciplina autónoma já nos anos 80, coordenada pelo Dr. Francisco Alves e pelo Museu Nacional de Arqueologia.

Em 1997, o Centro Nacional de Arqueologia Náutica e Subaquática (do Instituto Português de Arqueologia) centralizou as intervenções relacionadas com o PCS português e a Exposição Mundial de 1998 – sob o lema *Oceanos, um Património para o Futuro*, levou a uma alteração radical na forma como se intervinha no património cultural e foram criados vários instrumentos legais e institucionais, na área do património náutico e subaquático. Foi então criado o Centro Nacional de Arqueologia Náutica e Subaquática (CNANS)<sup>6</sup>, ligado ao então Instituto Português de Arqueologia, denotando a importância crescente, que também em Portugal se fazia sentir, da arqueologia náutica e subaquática.

---

<sup>5</sup> Em resultado deste protocolo, foram já várias as acções de colaboração, no âmbito da Rede das Escolas Associadas da UNESCO: elaboração do Kit do Património Cultural Subaquático, em 2012; a Semana da Educação Artística – *Património Cultural Subaquático – arte e valor educativo*; o Seminário sobre património cultural subaquático, em Lagos, a 1 de novembro de 2013.

<sup>6</sup> Ao CNANS compete: a definição de normas a que deve obedecer o impacte arqueológico de obras públicas ou privadas, em meio subaquático; a fiscalização e acompanhamento técnico da realização dos trabalhos arqueológicos em meio aquático; a promoção da salvaguarda e valorização dos bens arqueológicos náuticos e subaquáticos, móveis e imóveis classificados ou em vias de classificação, bem como os não classificados situados ou não em reservas arqueológicas de proteção; o tratamento de bens arqueológicos móveis proveniente de meio subaquático e húmido; a realização da Carta Arqueológica de Portugal para os sítios em meio aquático.

A Conferência Internacional sobre Património Cultural Subaquático da UNESCO ocorre de dois em dois anos, na sede da organização em Paris, e na última, em 2019, foram destacados cinco exemplos de boas práticas para a defesa e proteção do PCS, porque promovem o acesso público responsável a este património, desenvolvem pesquisas científicas e asseguram a sustentabilidade de sítios arqueológicos. Um desses exemplos é português: a Carta Arqueológica Subaquática dos Açores<sup>7</sup>, um dos locais a nível mundial de grande potencial arqueológico subaquático. Citada em comunicado, a diretora-geral da UNESCO, Audrey Azoulay, refere que a designação destas melhores práticas pela organização promove soluções concretas e diretamente aplicáveis para a proteção do património subaquático, apelando a todos os Estados para que se inspirem neles para ampliar o impulso de proteger esses vestígios importantes.

## A fotografia subaquática no mundo – uma breve resenha

*“A fotografia é uma linguagem universal que transcende todas as divisões culturais”*  
(David Doubilet, 2018)<sup>8</sup>

Sem a fotografia, o mundo debaixo de água continuaria a ser invisível para uma grande parte da população e, mesmo assim, apenas nos tem sido dada a conhecer uma ínfima parte dos oceanos, tarefa árdua e dispendiosa com várias condicionantes e limitações que se colocam a quem quer fotografar o fundo do mar, destacando-se logo um aspecto absolutamente essencial para a fotografia: a luz, ou mais concretamente, a pouca – ou mesmo nenhuma – quantidade de luz natural que as águas mais profundas têm.

<sup>7</sup> Os outros exemplos destacados: a Escavação, Reconstrução, Restauração e Apresentação ao Público da Barcaça Arles-Rhône (França), o Património Cultural Subaquático no Banco Chinchorro (México), o Fenómeno do Rio Ljubljana (Eslovénia) e o Projeto Nuestra Señora de las Mercedes (Espanha).

<sup>8</sup> David Doubilet é um fotógrafo norte-americano, de 75 anos, que pratica mergulho desde os 8 anos de idade e tira fotografias subaquáticas desde os 12. Há mais de 50 décadas que explora e documenta o fundo do mar; é fotógrafo-residente da National Geographic e recebeu inúmeros prémios internacionais. O seu portfolio pode ser consultado no website: <https://www.underseaimagesinc.com/>.

Assim, as cores vão-se perdendo<sup>9</sup> e distorcendo à medida que mergulhamos mais fundo e a pressão na água aumenta com a profundidade – cada dez metros de profundidade corresponde a uma pressão de 1kg/cm<sup>2</sup>. –, exigindo um esforço físico muito grande por parte dos fotógrafos/mergulhadores e as marés, as correntes, a existência de detritos, e a própria flora e fauna dificultam o trabalho de quem se aventura em águas profundas<sup>10</sup>.

As caixas estanques, em plástico flexível e rígido – para cerca de 10 m e até 40m de profundidade, respetivamente –, que protegem as câmaras mais simples não dão resposta para grandes profundidades e aqui entra o equipamento específico para fotografia submarina e o custo financeiro aumenta<sup>11</sup>.

A evolução da tecnologia nos últimos anos é surpreendente tendo em conta que, nos primeiros tempos, o progresso foi muito lento. Precisamos de recuar até ao século XIX para encontrar as primeiras tentativas e experiências de registo fotográfico subaquático, logo após a invenção do daguerreótipo, em 1839<sup>12</sup>, e foi um biólogo francês Louis Boutan, o inventor da primeira câmara fotográfica subaquática, em 1893<sup>13</sup>, algo muito rudimentar – uma caixa estanque ,com cerca de 200kg-e que lhe terá possibilitado o crédito de ser considerado o pai daquela

---

<sup>9</sup> Saliente-se ainda que o equilíbrio de cores varia tanto em profundidade como longitudinalmente e a edição posterior das fotografias subaquáticas é quase sempre necessária.

<sup>10</sup> Temos ainda a questão do *backscattering* que também deve ser tida em atenção porque a luz que não se tem naturalmente no fundo do mar tem de ser fornecida por flash; quando se usa um flash incorporado na câmara, a luz do mesmo é refletida de volta e difundida pelo pó em suspensão e pelo plâncton, porque a água só é (aparentemente) límpida a olho nu e evita-se esta situação utilizando flashes externos à máquina em disparo síncrono com a câmara.

<sup>11</sup> Não é nosso objectivo detalhar o equipamento utilizado na fotografia subaquática, apenas destacamos alguns dos aspectos mais técnicos a ter em consideração quando falamos de registo fotográfico subaquático.

<sup>12</sup> Foi a primeira forma de registo fotográfico a ser anunciada e comercializada, resultando das experiências de Louis Daguerre, tendo revolucionado a forma como a realidade era captada.

<sup>13</sup> Em 1898, publicou o primeiro livro sobre fotografia subaquática – *La Photographie sous-marine et les progrès de la photographie*; o seu trabalho foi depois exposto na Exposição Universal de Paris, em 1900 e desde 2010 que consta do International Scuba Diving Hall of Fame como um dos pioneiros da fotografia subaquática.

que é considerada a primeira fotografia subaquática – numa chapa de 5x7 polegadas, obtida com um tempo de exposição de 30 minutos<sup>14</sup>.

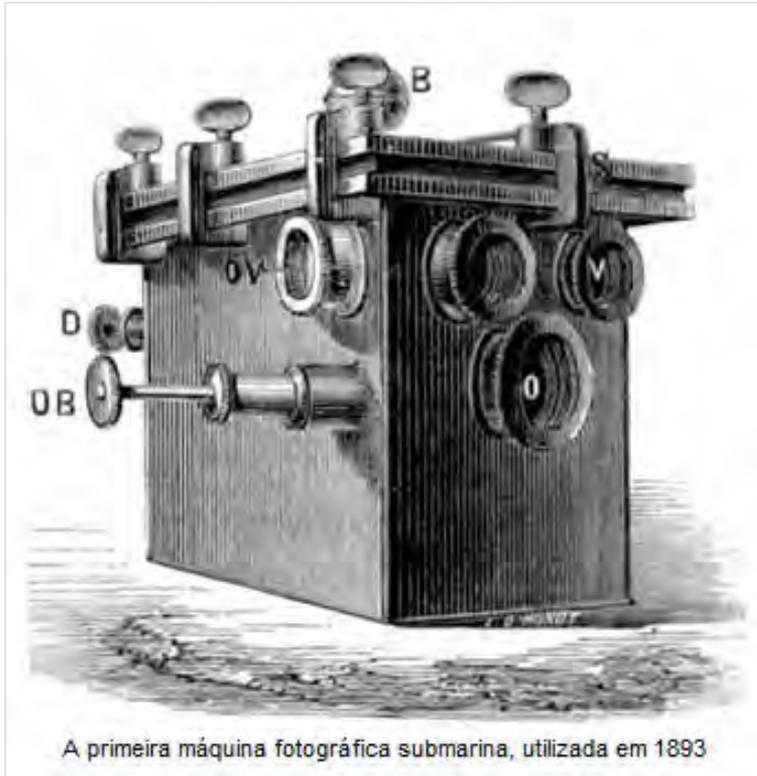


Figura 3 – A primeira câmara fotográfica, inventada por Louis Boutan in Martínez (2014:1035)

<sup>14</sup> Existem algumas dúvidas e interrogações perante este registo fotográfico, apontando-se datas diferentes – 1893 ou 1899, e questionando-se se seria um autorretrato. Tudo parece indicar que o modelo seria o biólogo romeno Emil Racovitza e que teria sido captada no sul de França. O tamanho, dado em polegadas, corresponde a cerca de 90 cm. Também se aponta que a primeira tentativa de fotografar o fundo do mar pertence ao inglês William Thompson, em 1856, mas o resultado foi muito impreciso e a máquina estragou-se.



Figura 4 – Fotografia de Louis Boutan, 1893 ou 1899, Sul de França in WikiCommons – imagem de domínio público

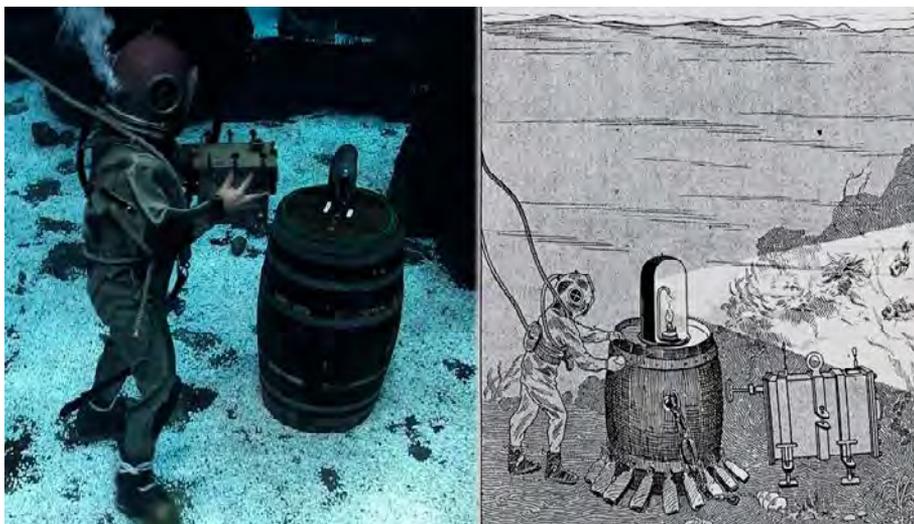


Figura 5 – Tributo a Louis Boutan (Aquário de Barcelona) Recriação do cenário da 1.ª fotografia subaquática (Barcelona Underwater Fest, 2014) in <https://vimeo.com/113753511>

A possibilidade de se conseguirem fotografias subaquáticas a cores só surgiu no século XX, em 1927, com o contributo da *National Geographic* através do cientista William Longley e do fotógrafo Charles Martin, que fotografaram um peixe-porco, no Golfo do México (Florida Keys), utilizando uma câmara embutida numa caixa à prova de água e vários quilos de pó de flash de magnésio – para a iluminação.



Figura 6 – Peixe-porco, fotografia de Charles Martin e W. H. Longley, in *National Geographic Magazine*, 1927

A tecnologia continuou a evoluir e muito pela actividade exploratória de muitos cientistas que precisavam de instrumentos que lhes permitissem um registo o menos invasivo e destrutivo do fundo do mar. Foi o caso de Jacques-Yves Cousteau que incentivou a criação da câmara subaquática Calypso-Phot (1961), tendo, nos anos posteriores, a Nikon (inicialmente Nippon Kogaku) lançado diverso equipamento específico para registar imagens subaquáticas, incluindo aparelhagem remota que pode chegar onde o corpo humano não consegue <sup>15</sup>.

A Fotografia e o Vídeo subaquáticos são, sinteticamente, actividades que captam imagens no ambiente subaquático (apesar de poderem ter uma componente

<sup>15</sup> Para informação mais detalhada respeitante à evolução cronológica da tecnologia fotográfica subaquática, veja-se [http://www.seafriends.org.nz/phgraph/#Important\\_dates](http://www.seafriends.org.nz/phgraph/#Important_dates).

de meio água/ meio terrestre) e requerem material muito específico, como por exemplo, lentes de grande angular. O registo pode ser feito em apneia, em snorkel<sup>16</sup> ou em mergulho com escafandro (o mais utilizado), o que nos coloca outra condicionante importante: o fotógrafo/videógrafo subaquático tem de ser um bom mergulhador e conhecer as várias técnicas que o ambiente subaquático exige.

O interesse e a prática por estas actividades é visível nas várias competições internacionais que ocorrem um pouco por todo o planeta, seguindo as regras da CMAS que estabeleceu várias Categorias de registo fotográfico: Macro, Macro com Tema, Peixes, Ambiente e Ambiente com Mergulhador, levando esta última à criação de equipas com fotógrafo e modelo/assistente.

No Vídeo, o registo é mais complexo dado que o trabalho do realizador não se fica pela captação das imagens, mas sobretudo pela edição das mesmas, com regras também muito específicas.

## A imagem subaquática em Portugal (fotografia e vídeo)

*Nada escapa ao mar em Portugal.  
Da geologia ao clima, do passado ao futuro,  
dos sonhos aos medos, o mar é afinal o quê?  
Ele é fundo, os peixes, a vida, as ondas, os vulcões,  
a solidão e o espaço imenso.  
(No fundo Portugal é Mar – Exposição CCB, 2021)*

### Organizações

Já aqui referimos que o Património Cultural Subaquático em Portugal é coordenado pela Comissão Nacional da UNESCO, destacando-se o papel de algumas

---

<sup>16</sup> *Snorkeling* é o termo designado para o mergulho livre, no qual o praticante pode ficar submerso nas águas do mar e respirar com a ajuda do *snorkel*, um tubo colocado na boca do mergulhador e que é acoplado na máscara de mergulho.

organizações oficiais, nomeadamente o Centro Nacional de Arqueologia Náutica e Subaquática, mas, paralelamente, outros organismos contribuem igualmente para o conhecimento do mar debaixo de nós, focados em actividades subaquáticas específicas: o mergulho, o estudo dos ecossistemas marinhos e a fotografia.

O Centro Português de Actividades Subaquáticas<sup>17</sup> (CPAS) é a associação de mergulho mais antiga da Europa, tendo sido criada em 1953 e, pouco tempo depois, em 1954-56, apresentou o 1.º filme subaquático a cores (de que há referência) – *Fundo do Mar*. O centro tem também a mais antiga escola europeia de formação e ensino de técnicas de mergulho (desde 1957) – inclusive para deficientes motores –, tendo sido igualmente pioneiro da Arqueologia subaquática em Portugal, sendo ainda membro da Confederação Mundial de Actividades Subaquáticas (CMAS). Organiza e incentiva Concursos Internacionais de Fotografia Subaquática, desde 1978, e é Entidade de Interesse Público desde 1986.

As várias expedições e missões que foram ocorrendo no mar dos Açores, da Madeira e das ex-colónias levou à recolha de um importante número de peças de arqueologia e de espécies marinhas, consistindo num valioso espólio que acabou por ser reunido, a par de outras peças, num museu: o Museu Municipal da Vida Submarina e da História Submersa (oferecido em 1969 à Câmara Municipal de Lisboa), que está dividido em três núcleos: Arqueologia Subaquática, Biologia Marinha e Equipamento de Imersão<sup>18</sup>.

A Federação Portuguesa de Actividades Subaquáticas (FPAS)<sup>19</sup>, criada em 1965, é a entidade desportiva responsável por todas as vertentes do mergulho desportivo em Portugal, tendo o estatuto de Utilidade Pública Desportiva desde 1994, com actividades tão diversas como a pesca submarina, o tiro, o hóquei, o rãguebi, a orientação e a fotografia subaquáticos, promovendo concursos nacionais internacionais destas modalidades, uma vez que também faz parte da CMAS.

---

<sup>17</sup> Toda a informação relevante sobre o CPAS pode ser consultada em <https://cpas.pt/>.

<sup>18</sup> A história e actividades do Museu, bem como a marcação de visitas – não está aberto ao público em geral-, podem ser consultadas em <https://cpas.pt/cpas-centro-portugues-de-actividades-subaquaticas/museu/>.

<sup>19</sup> Veja-se o site da FPAS em <http://www.fpas.pt/>.

A vertente Investigação e Ciência é uma área na qual a FPAS desenvolve vários projectos, coordenando as diversas valências da Federação, nomeadamente o mergulho e a fotografia.

Para além dos organismos oficiais referidos, que coordenam, a nível geral, o PCS e as actividades subaquáticas em Portugal, existem regionalmente associações que trabalham na pesquisa, divulgação e defesa do mundo marinho, contribuindo com imagens (fotografia e vídeo) para o público em geral. Salientamos o Parque Marinho Professor Luiz Saldanha<sup>20</sup>, criado em 1998, abrangendo cerca de 38 km de costa entre a Arrábida e o Cabo Espichel (integra o Parque Natural da Arrábida e faz parte da Rede Natura 2000), e que visa sobretudo compatibilizar a preservação com a utilização humana sustentável.

Sendo uma área com uma elevada biodiversidade, com mais de mil espécies de fauna e flora marinhas, foi aqui que despertou a oceanografia biológica em Portugal, nos finais do século XIX, com os trabalhos do rei D. Carlos.

O Programa BIOMARES, criado em 2007, dá apoio à gestão e às actividades do Parque, com objectivos bem definidos: caracterizar ecossistemas; recuperar biodiversidade; monitorizar efeitos; e envolver comunidades, tendo aqui produzido já uma série de recursos pedagógicos para escolas e público em geral<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> Criado pelo DR. N.º 23/98 de 14 de Outubro; com cerca de 53 Km de área correspondente aos 38 Km de costa rochosa entre a Praia da Figueirinha, na saída do estuário do Sado, e a Praia da Foz, a norte do Cabo Espichel. Toda a informação sobre o Parque pode ser consultada em <https://arrabidaparquemarinho.ualg.pt/>.

<sup>21</sup> Estes recursos podem ser consultados em <https://arrabidaparquemarinho.ualg.pt/descarregar-recursos>.

## Fotógrafos e Videógrafos

*“Há uma imensidão de histórias que os portugueses  
desconhecem sobre o nosso mar”*

(Nuno Sá, 2020)

No panorama português da Fotografia e Vídeo subaquáticos, nas últimas décadas têm-se destacado alguns nomes que não só têm recebido prémios em Portugal como chegaram ao reconhecimento internacional. Não pretendemos aqui elencar uma lista de todos aqueles que fazem do fundo do mar a sua casa – até porque muitos o fazem de forma amadora ou desenvolvem outras actividades subaquáticas para além do registo fotográfico –, mas sim salientar aqueles que se destacam, não só pelos prémios alcançados, mas também pelo contributo que dão para o conhecimento e preservação do Património Cultural Subaquático português.

É um cenário onde encontramos sobretudo fotógrafos e videógrafos do género masculino, mas indicamos uma mulher cujo trabalho fotográfico já é premiado a nível nacional e europeu – Filomena Sá Pinto<sup>22</sup> –, 1.º lugar no XXI Campeonato Nacional de Fotografia Subaquática em 2012, Campeã Nacional e Melhor Fotografia Ambiente, depois de um 2.º lugar em 2011. Em 2014 recebeu igualmente a Medalha de Prata, Categoria Ambiente sem mergulhador, no 1.º Campeonato Europeu de Fotografia Subaquática. É ainda a capitã da equipa nacional que concorre este ano ao 18.º Campeonato Mundial de Fotografia Subaquática, a realizar no Porto Santo. O investimento pessoal que faz na carreira está patente nas palavras-chave com que ela própria se define: espírito de Sacrifício, determinação, vontade de fazer sempre melhor e mais perfeito.

---

<sup>22</sup> O portfolio de Filomena Sá Pinto pode ser consultado no seu blog *Sombras no Mar*, disponível em <https://mena-sombrasnomar.blogspot.com/>.



Figura 7 – ©Filomena Sá Pinto e FPAS, 1.º lugar Fotografia Ambiente, XXI Campeonato Nacional de Fotografia Subaquática (2012)

No registo videográfico, destacamos Manuela Passos, vencedora de alguns prémios, a nível nacional, e que é a capitã da equipa portuguesa que concorre em Outubro de 2021 ao 4.º Campeonato Mundial de Vídeo Subaquático, no arquipélago da Madeira. A motivação que a faz descer ao fundo do mar prende-se com a necessidade de preservação de algo que pertence a todos, referindo que

os ambientes subaquáticos provocam-nos diversas emoções, mas a que prevalece é sem dúvida a alegria. Ambientes e momentos que nos proporcionam alegria e que devemos preservar para que nós e os seres que neles vivem, possamos gozá-los até à eternidade.<sup>23</sup>

Um dos fotógrafos e também videógrafo subaquático mais destacado e mais premiado a nível mundial na área da vida marinha selvagem é Nuno Sá, detentor de diversos prémios a nível internacional <sup>24</sup>, conseguindo em 2011-2012, ter expostas, em simultâneo, duas fotografias (tiradas no mar dos Açores) uma no Museu de História Natural de Londres e outra no Museu de História Natural do Smithsonian, que despertaram o interesse do mundo pela vida marinha junto ao arquipélago açoriano.



Figura 8 – ©Nuno Sá, *Blue in Blue*, 1.º lugar Fotografia Grande Angular, Epson World Shootout Underwater Photo Grand Prix (2011)

<sup>23</sup> Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=031elyPd0PA>.

<sup>24</sup> Informações biográficas de Nuno Sá podem ser consultadas em <https://nunosa.pt/pt/bio-2/>. Ver também <https://nunosa.pt/atlantic-ridge-productions/>.

Fotógrafo e videógrafo profissional da vida marinha selvagem desde 2004, destaca o importante papel da fotografia como ferramenta de sensibilização e de conservação ambiental. Já fotografou e filmou ambientes subaquáticos em todo o mundo, mas Portugal e o seu mar (sobretudo nos Açores) são sempre destacados, sobretudo pela biodiversidade marinha única a nível mundial (tem águas quentes, temperadas e muito frias), salientando que

a Madeira está mais a Sul, pelo que acolhe espécies mais tropicais. Nas margens do Continente, temos polvos, chocos, cavalos-marinhos. E nos Açores passam todos os grandes migradores. Se pensarmos no oceano Atlântico como uma auto-estrada, os Açores são a única estação de serviço que existe. Estamos a falar de um terço de todas as baleias e golfinhos a nível mundial. (Sá,2020)<sup>25</sup>

A produção da série *Mar, a última fronteira* (exibida pela RTP em 2019)<sup>26</sup>, – um projecto do Oceanário de Lisboa e da Fundação Oceano Azul-, contou com Nuno Sá e uma equipa de mergulhadores e cientistas que nos levou a uma viagem pelo mar de Portugal, de Norte a Sul, com o intuito não só de dar a conhecer a riqueza e biodiversidade das águas portuguesas, mas também para chamar a atenção para o imenso Património Cultural que existe invisível aos olhos da maioria da população. Nuno Sá defende que este património tem de ser protegido “não só pelo valor económico, mas pelo valor ecológico porque todos nós temos o direito de um dia conhecer o que é um ecossistema marinho saudável!”

O fotógrafo chama ainda a atenção para o desconhecimento quase total dos portugueses sobre um mar que, no fundo, é uma percentagem importante do “território” de Portugal:

A maioria não sabe que o arquipélago dos Açores é o único sítio da Europa onde o tubarão-baleia, o maior peixe do mundo, aparece todos os anos. Tal como a baleia azul, o maior animal a habitar o planeta Terra. Igualmente, 90% das pessoas não fazem ideia de que a foca-monge, a mais rara no mundo, vive no arquipélago da Madeira. Nem sabem que a maior população

---

<sup>25</sup> Todas as citações de Nuno Sá foram retiradas de uma entrevista no contexto do Projecto Fronteiras XXI, relacionada com o programa *Mais Mar do que terra – Mar Português*, e que pode ser consultada na íntegra em <https://fronteirasxxi.pt/marportugues/>.

<sup>26</sup> Os episódios podem ser visionados em <https://www.rtp.pt/play/p6437/mar-a-ultima-fronteira>.

de cavalos-marinhos do mundo está na Ria Formosa. A ligação dos portugueses ao mar é maioritariamente gastronómica.

Os Açores apresentam-se como um bom exemplo de sustentabilidade, comprovado, por exemplo, pela menção e destaque feito pela última Conferência Internacional sobre Património Cultural Subaquático da UNESCO, em 2019, referente à Carta Arqueológica Subaquática dos Açores, mas também pelo facto de existir na ilha do Corvo o único local em Portugal (e um dos poucos a nível europeu) com uma reserva marinha “voluntária”, criada pelos próprios pescadores.

Outro nome premiado que tem ajudado a conhecer o PCS português é Nuno Vasco Rodrigues<sup>27</sup>, biólogo marinho (Reserva Natural das Berlengas) e fotógrafo de conservação, e que conseguiu, muito recentemente (Junho de 2021) o 1.º lugar, na Categoria de Fotógrafo de Conservação do Ano, e obteve a 2.ª classificação na Categoria de Fotojornalismo do Ano, no concurso da Ocean Geographic Society.



Figura 9 – ©Nuno Vasco Rodrigues, *All hands on deck* (Açores), 1.º lugar Ocean Geographic Society (2021)

<sup>27</sup> Biografia e portfolio de Nuno Vasco Rodrigues disponível em [www.nunovascorodrigues.com](http://www.nunovascorodrigues.com) e [www.instagram.com/nuno\\_vasco\\_rodrigues](http://www.instagram.com/nuno_vasco_rodrigues).

Esta fotografia foi escolhida por Sylvia Earle, figura lendária do mundo subaquático e já aqui destacada, que realçou que a imagem premiada é “um motivo de esperança, que atinge em cheio o coração”. A fotografia foi obtida a sul da ilha do Pico, numa situação de recolha de lixo marinho por parte de investigadores da universidade dos Açores.

Na Nota de Imprensa emitida pelo Politécnico de Leiria (onde o fotógrafo é investigador na área da Biologia Marinha), regista-se a opinião do fotógrafo sobre o reconhecimento internacional do seu trabalho:

Estes prémios têm um significado muito especial, particularmente pelas categorias em que se inserem: Fotojornalismo e Conservação. É através do fotojornalismo que procuro trazer ao grande público imagens que, de alguma forma, contem histórias do Oceano e alertem para a necessidade da sua conservação. Espero que estas distinções tragam visibilidade às imagens e contribuam para ajudar na mudança de comportamentos necessária para um futuro mais risonho do nosso planeta azul.<sup>28</sup>

Rui Guerra<sup>29</sup> é o exemplo de alguém que chega ao mundo da fotografia e do vídeo subaquáticos quase por acaso, apesar de desde muito cedo estar ligado ao mar e ao mergulho.

Ex-atleta de alta competição, desde 1990 que foi evoluindo nos conhecimentos e prática fotográfica, sendo inclusive Instrutor de Fotografia Subaquática (certificado pela CMAS) e autor do *Manual Prático de Fotografia Subaquática*. O reconhecimento nacional e internacional comprova-se: Vice-campeão do Mundo de Fotografia Subaquática (2005), Campeão Mundial na Categoria Grande Angular Ambiente com Mergulhador (2009) e Hexa-Campeão Nacional (entre 2002 e 2010). Mais recentemente, em 2016, duas das suas fotos mereceram especial destaque, sendo que uma tem relação directa com a Arqueologia subaquática – destroços da fragata Hermenegildo Capelo, afundada ao largo de Portimão, no parque subaquático para mergulho *Ocean Revival* –, e a outra concretamente com a vida animal, um conjunto de caranguejos, captada nas Berlengas.

---

<sup>28</sup> A Nota de Imprensa pode ser consultada em <https://www.ipleiria.pt/premio/investigador-do-mare-politecnico-de-leiria-premiado-pela-ocean-geographic-society/>.

<sup>29</sup> O seu portfolio pode ser consultado em <http://www.photoguerra.net/>.



Figura 10 - ©Rui Guerra/UPY, *The steering wheel* (Portimão), Menção Honrosa UPY, Categoria Destroços Internacionais (2016)



Figura 11 - ©Rui Guerra/UPY, *Milhões de Caranguejos* (Berlengas), 3.º Lugar Categoria Comportamento UPY (2016)

Todo o trabalho de Rui Guerra vai no sentido de contribuir para um olhar diferente sobre o mar que nos rodeia, sobre o mundo que está debaixo de nós, e sobretudo para a valorização e preservação de um património imenso que urge proteger.

O mais jovem dos fotógrafos profissionais subaquáticos premiados, João Rodrigues<sup>30</sup>, 29 anos, especializado em História Natural e Conservação, só começou a fotografar debaixo de água em 2016. Trabalha com a *National Geographic Portugal* e é o único fotógrafo português na lista de distinções/menções honrosas, com o prémio *Remarkable Artwork* na categoria Ambiente Animal dos *Siena International Photo Awards*, em 2020. Nos mares da Baixa Califórnia Sul (México), captou duas tartarugas-oliva, a segunda espécie de tartaruga mais pequena do mundo, classificada na Lista Vermelha da União Mundial da Conservação da Natureza como espécie vulnerável.



Figura 12 – ©João Rodrigues, Tartarugas – Oliva a copular em mar aberto (México), Menção Honrosa, *Siena International Photo Awards* (2020)

<sup>30</sup> Alguma informação biográfica sobre João Rodrigues pode ser consultada em <https://www.wilder.pt/historias/joao-rodrigues-de-menino-que-gostava-de-animais-a-comunicador-do-oceano/>.

Conseguiu ainda um 2.º lugar, em 2019, a nível mundial, na Categoria Conservação Marinha, com uma imagem captada na Indonésia, que retrata uma jamanta (móbula), uma espécie ameaçada, e que é um alerta para a poluição e para a excessiva exploração pesqueira.



Figura 13 – ©João Rodrigues, *Killing Angels* (Indonésia), 2.º lugar Categoria Conservação Marinha, UPY (2019)

João Rodrigues entende a fotografia como um alerta para o mundo olhar com outros olhos o mar e os seus recursos, realçando que “é necessário reflectirmos sobre o declínio acentuado que estamos a causar nas populações de inúmeras espécies marinhas”.

O jovem biólogo dedica-se ainda à produção de conteúdos audiovisuais através da Chimera Visuals, empresa focada na divulgação e defesa da vida marinha, tendo já produzido o documentário *Cavalos de Guerra* sobre os cavalos-marinhos da Ria Formosa, outra espécie considerada em risco.

## Considerações Finais

*“as imagens têm o poder de educar, celebrar e honrar”*

(David Doubilet)

No fundo do mar que é parte de Portugal, esconde-se um mundo imenso de vida e de cor, que guarda também pedaços de um passado que interessa conhecer e preservar, de modo a reforçar a identidade cultural e a memória colectiva portuguesas.

A fotografia e o vídeo subaquáticos são ferramentas de importância vital para o Património Cultural Subaquático, desde o dar a conhecer o mundo que está para além dos olhos de quase todos até à consciencialização de que é um património comum a toda a Humanidade.

O reputado fotógrafo David Doubilet destaca precisamente esta função do registo em imagem subaquático quando refere que “as fotografias são uma linguagem universal que consegue chegar aos corações, mudar mentes e também comportamentos” porque os oceanos estão em risco, e em consequência disso, todos nós.

Infelizmente, fotografar ou filmar debaixo de água não é uma actividade que todos possam praticar dado o investimento financeiro que é necessário e ainda a componente física, sendo que, primeiro que tudo, há que aprender a mergulhar.

O conseguir imergir e viver horas debaixo da linha de água (e algumas das fotos aqui apresentadas resultaram de um paciente trabalho de horas por parte do fotógrafo) só resulta de muita paixão pelo que se faz e pela vontade de criar uma imagem que deixe as pessoas a pensar, que as faça reflectir.

Uma boa reportagem fotográfica e videográfica resulta e depende de uma boa equipa, desde o fotógrafo, ao cientista, ao guia, ao assistente/modelo porque o equipamento é substituível, as pessoas não.

## Bibliografia

- Boutan, Louis (2017), *La Photographie Sous-Marine Et Les Progrès de la Photographie*, Paris, Hachette Livre Bnf [ 1900]
- Hannavy, John (ed.) (2007), *Encyclopedia of the Nineteenth-Century Photography*, New York-London, Routledge-Taylor & Francis Group
- Martínez, Alejandro (2014), “Un souvenir de los paisajes submarinos: la fotografía subacuática y los límites de la visibilidade fotográfica, 1890-1910”, *Oceanos e mares: histórias, ciências e políticas*, vol.21, n.º 3, Scielo-Brasil, HCS-Manguinhos, pp.1-18.

## Webgrafia

- Centro Cultural de Belém (2021), “O mar é a nossa terra”, disponível em <https://www.ccb.pt/evento/o-mar-e-a-nossa-terra/2020-03-10/>, consultado em 20/08/2021.
- \_\_\_ (2021), “No fundo Portugal é Mar – perspetivas de Arte, Ciência e Ambiente”, disponível em <https://www.ccb.pt/evento/no-fundo-portugal-e-mar/2020-09-25/>, consultado em 28/08/2021.
- Comissão Nacional da UNESCO – Portugal/Ministério dos Negócios Estrangeiros, “Património Cultural Subaquático em Portugal”, disponível em <https://unescoportugal.mne.gov.pt/pt/temas/proteger-o-nosso-patrimonio-e-promover-a-criatividade/patrimonio-cultural-subaquatico-em-portugal>, consultado em 20/07/2021.
- \_\_\_ “Kit Educativo Património Cultural Subaquático”, disponível em [http://www.unesco.org/culture/underwater/pdf/Kit\\_Educativo\\_PCS\\_protegido.pdf](http://www.unesco.org/culture/underwater/pdf/Kit_Educativo_PCS_protegido.pdf), consultado em 21/07/2021.
- \_\_\_ “Convenção para a proteção do património cultural subaquático” in <https://dre.pt/application/dir/pdf1sdip/2012/03/06100/0142701436.pdf>, consultado em 01/08/2021
- Doubilet, David (2018), “Ir a Grandes Profundidades Para Dar a Conhecer Mundos Subaquáticos Ocultos”, disponível em <https://www.natgeo.pt/perpetual-planet/2018/08/ir-grandes-profundidades-para-dar-conhecer-mundos-subaquaticos-ocultos>, consultado em 28/09/2021.
- Earle, Sylvia (2021), “Oceano de Esperança”, Visão/Sapo, disponível em <https://visao.sapo.pt/especiais/oceano-de-esperanca/2021-04-09-sylvia-earle-lendaria-pioneira-do-mundo-subaquatico-sem-azul-nao-ha-verde-sem-oceanos-nao-ha-vida/>, consultado em 22/08/2021.
- Estrutura da Missão para a Extensão da Plataforma Continental Portuguesa (EMEPC) – disponível em <https://www.emepc.pt/>, consultado em 22/09/2021.
- ONU – “Convenção das Nações Unidas sobre o Direito do Mar (UNCLOS)”, disponível em [https://www.un.org/Depts/los/convention\\_agreements/texts/unclos/closindx.htm](https://www.un.org/Depts/los/convention_agreements/texts/unclos/closindx.htm), consultado em 02/07/2021.
- Sá, Nuno (2020), “Mar Português”, entrevista de Filipa Basílio da Silva, Fronteiras XXI, disponível em <https://fronteirasxxi.pt/marportugues/>, consultado em 22/09/2021.

ABRE A VELA BUSCANDO A TERRA

que desenha

A MÃO

QUE ESCREVE

E A MÃO que desenha

A MÃO QUE

NAVEGA NUM MAR INTERIOR

UM MAR DE MUITAS IDENTIDADES

ABRE A VELA BUSCANDO A TERRA



# ILUSTRAR

## *Embarcações Tradicionais – a Catraia de Esposende (norte de Portugal)*

*Adolfo Silveira Martins*

Centro de Geo-Ciências;

CICH – Centro de Investigação em Ciências Históricas

Universidade Autónoma de Lisboa

*Ivone Magalhães*

CICH – Centro de Investigação em Ciências Históricas

Universidade Autónoma de Lisboa

*O barco revela-se também um repositório de valores humanos onde se destaca a capacidade de adaptação às circunstâncias particularmente exigentes na procura de meios, para sobreviver e ultrapassar no dia-a-dia as vicissitudes duma vida de incertezas. Raúl Brandão, na sua obra Os Pescadores, criou o cenário onde se evidenciam as características das gentes que trabalham o mar português (Barbosa, et al, 2015:7)*

O *barco*, com origem nas gentes ribeirinhas foi desde sempre entendido como o recurso mais emblemático e identitário dessas comunidades. Hoje ainda fazendo parte do quotidiano da vida dessas populações é também testemunho da sua tradição e marca exclusiva de autenticidade cultural. O registo etnográfico e arqueológico é uma das formas de o creditar e fazer perpetuar no tempo como memória e contributo ao conhecimento.

Só recentemente se conferiu visibilidade ao património do mar. O modelo veio do mundo dos museus, habituados a dar voz às coleções silenciosas: inventariar, documentar, salvaguardar (*in situ* sempre que possível), recomendar e executar a sua proteção, estudo, conservação e divulgação, mas também a sua interpretação, porque só mediando culturalmente o objeto e a comunidade ele pode ser valorizado, e se consegue ter conhecimento a gerar conhecimento (Magalhães, 2919:18-28).

O presente texto, síntese de investigação em curso, pretende contribuir para uma reflexão sobre as embarcações tradicionais usando a “Catraia de Esposende” como testemunho, sendo que é uma das mais emblemáticas embarcações tradicionais do norte de Portugal, com origem como tudo indica na tradição construtiva ibero-atlântica quinhentista. Recorre-se para este estudo a processos e a metodologias da antropologia marítima, história local e arqueologia naval, e assim procuramos contribuir para a valorização e salvaguarda dos últimos exemplares ainda sobreviventes da costa norte, entre os rios Douro e Minho.

Neste contexto pretende-se também levar a reflexão o conceito de *barco património marítimo* enquanto tema de estudo para a arqueologia e para a memória local, e assim promover a manutenção de tradições, no sentido da pertença, do legado e da salvaguarda da identidade ou das identidades comunitárias. No entendimento mais restrito de *património marítimo* como refere Carlos Moreira:

O conjunto de elementos materiais e imateriais (artefactos e mentefactos no dizer dos anglo-saxões), ligados às atividades humanas que se desenvolveram e desenvolvem em relação com os recursos e o meio marítimo e que hoje, são reconhecidos pelos grupos sociais como herança própria constituinte da sua identidade a qual é vista como digna de ser transmitida às gerações vindouras (*apud*, Saldanha, 2009:221).

Cada comunidade ribeirinha, fluvial ou costeira, gerou ao longo do tempo a sua própria identidade cultural, visível na arquitectura do lugar, organizado quase sempre entre a borda de água e a igreja paroquial. Identidade transmitida de geração para geração, fora dos bancos da escola, tangível na gastronomia, nos usos e costumes, na religiosidade, nos ciclos das festividades domésticas e populares. Dela resultaram práticas tecnológicas para a construção e reparação naval, elaboração e adaptação de ferramentas e modo de utilização, mas principalmente

na forma que dão aos seus barcos, tão distintos entre si que se transformaram no símbolo maior de cada comunidade, no mosaico nacional das comunidades ribeirinhas. O barco é mais que um *engenho de navegar* (Martins, 2001:12) e contém um extraordinário valor cultural intrínseco e único, enquanto *Embarcação Tradicional* (Magalhães, 2015:77).

Integram a tipologia de *Embarcações Tradicionais* ou Embarcações Históricas e Tradicionais (EHT), todos os exemplares náuticos que resultam de um processo construtivo artesanal, frequentemente usando madeiras e outras matérias-primas autóctones, que operam, navegam ou trabalham segundo tecnologias tradicionais, que remontam a formas ancestrais de transmissão do saber, do fazer e do usar, que se relacionam com o meio ambiente de forma ecológica e sustentável, que originam um conjunto de praticas marítimas, marinheiras, piscatórias e agro-piscatórias baseadas em conhecimentos, tecnologias e manualidades singulares, e que reflectem a historiografia local, o que torna cada exemplar náutico com estas características e enquanto património marítimo navegante, *num monumento cultural vivo (ibidem)*.



Figura 1 – Catraias ancoradas na ribeira de Esposende. Postal ilustrado com fotografia de Augusto Soucassaux, cerca de 1917. Arquivo Museu Municipal de Esposende.

Vai-se assistindo, com mágoa, a uma pachorrenta agonia de tudo quanto é tradicional. A falta de mão-de-obra, o avanço da técnica, a substituição do homem pela máquina e a emigração, são os principais factores da morte lenta de tradições curiosas, pedaços de história de uma comunidade (Passchnikoff, 1990:383).

Investigador de renome internacional entre os anos de 1960-1996, Octávio Lixa Filgueiras (1922-1996) é considerado como um dos responsáveis pela introdução em Portugal da arqueologia naval (Domingues, 2009:30) e do conceito de *embarcação tradicional* (Carvalho, 2009:213). Reconhecido nas mais importantes comunidades científicas em torno do estudo das embarcações tradicionais que considerava como herdeiras dos modelos construtivos dos navios dos descobrimentos portugueses. Fez parte de diversas academias internacionais e colaborou com os mais destacados investigadores de arqueologia naval, notabilizando-se pela criação de uma metodologia para o estudo das embarcações tradicionais portuguesas, que originou a primeira sistematização das tipologias navais de carácter etnográfico. Fundamentou-se na metodologia de pesquisa e de desenho arquitetural, para formalizar a genealogia da embarcação, segundo o território e matriz cultural, de onde surgiu o primeiro inventário nacional das embarcações tradicionais de rio e de mar (Filgueiras, 1963).

Octávio Lixa Filgueiras desenvolveu os seus estudos alicerçados em trabalhos de campo e estudou pormenorizadamente os modelos navais existentes nas comunidades locais que visitou comparando-os com estudos e outras fontes documentais, nomeadamente os apurados no modelismo naval ou no registo fotográfico de época da coleção Seixas do Museu de Marinha (Marques, 1985). Criou um mapa de distribuição das diferentes tipologias de barcos tradicionais (Filgueiras, 1965), que ainda hoje serve de referência nos estudos da especialidade (Carvalho, 2009:209-210), e que permite documentar o desaparecimento sucessivo de vários modelos navais, fruto natural da evolução dos tempos que tornaram obsoletas as tecnologias e recursos de outrora, levando ao seu abandono e extinção.

Como se percebe, estudos e inventariações existem, e em quantidade e qualidade bastante apreciável. Barcos é que já não há, ou os que há são em pequena quantidade e de tipologias muito variadas. Mas o mais grave é ter-se perdido a ciência de os construir. Os artífices sobreviventes têm idade

avançada e deixaram de laborar, embora estejam sempre disponíveis para nos transmitirem o seu saber (Carvalho, 2009:212).

Como marco para a arqueologia naval, deve-se a Octávio Lixa Filgueiras a ideia de que o princípio de construção em que se baseia a arquitetura naval de *tradição lbero atlântica portuguesa* teria sobrevivido nas formas de saber-fazer da construção naval tradicional, encontrando a reminiscência da primitiva *caravela latina*, a *caravela pescareza* que teria saído dos tipos populares para a pesca, no caíque do Algarve e na lancha poveira, pois como a *pescareza* teriam por base a ossatura, a arqueação e o velame (Filgueiras, 1969; Filgueiras/Barroca, 1971). Francisco Contente Domingues (1959-2021) considerou este o maior contributo da obra de Octávio Lixa Filgueiras.

É neste contexto que assume particular significado o estudo que Lixa Filgueiras dedicou à caravela portuguesa (Filgueiras, 1971). Trata-se de um valioso exercício crítico sobre o trabalho de Alberto Iria, carente de metodologia adequada, mais motivado pela afirmação das mais valias regionais do que pela serena análise de dados disponíveis. Filgueiras submeteu-os pelo contrário a crítica adequada, infirmando a filiação do caíque algarvio na caravela latina dos Descobrimentos (ou vice-versa), mostrando a um tempo o alcance e as limitações de um dos mais poderosos recursos de investigação de que dispõe o arqueólogo: a comparação e transferências das técnicas construtivas tradicionais com as das embarcações oceânicas (Domingues, 2009:30).

O barco “*é o testemunho de uma cultura técnica*” (Rieth/Alves, 2001:118) que se materializa por um determinado *saber-fazer*, que quando polariza e se cristaliza num determinado espaço e tempo permite encontrar a sua *assinatura técnica*, ou assinatura construtiva, da qual resulta uma estrutura arquitetural com o seu *sistema técnico* próprio na forma como foi construído e que nos conduz a uma *arquitetura naval*. Carlos Carvalho (1949-2021) considerou por sua vez que para o estudo tipológico haverá sempre a necessidade de se levar à exaustão o levantamento de todos os barcos.

Será sempre fundamental, porque a primeira etapa consiste precisamente na análise construtiva dos diferentes tipos de cascos. Feita essa análise caso a caso, estamos aptos para identificar as grandes famílias, e a partir daí os principais grupos construtivos. Resta-nos a divisão em sub-grupos

estruturais, e finalmente a caracterização seguida da nomenclatura. Em termos taxonómicos, este tipo de classificação organiza-se em ‘reino’, ‘divisão’, ‘classe’, ‘ordem’, ‘família’, ‘género’ e ‘espécie’, correspondendo a primeira aos ‘engenhos de navegar’ e a segunda às ‘embarcações’ (Carvalho, 2009:214).

O sistema técnico permite também responder a questões não menos importantes como por exemplo quais as ferramentas que se usam para *riscar*, cortar, emendar e fixar as madeiras, ou para saber quais os principais tipos de madeiras utilizadas caso a caso, ou a forma como se interligam os elementos estruturais entre si as samblagens por *escarvas* ou por *malhetes*, para emendas e reforços, ou o “vestir do barco” por pregadura. Permite ainda saber qual a forma final externa do barco, ou tudo aquilo que no conjunto dá lugar à caracterização de um modelo de barco, que ao se replicar em diferentes escalas, se considera como uma *tipologia* ou *família naval*.

O sistema técnico concentra também informações sobre a forma como se prepara o espaço que vai receber a construção do barco, em *cavaletes* onde se lança a quilha, ou em *carreira* onde se lança um berço sobre picadeiros e sobre o qual se lança a quilha. Também saber quais as primeiras peças a colocar para dar a forma do barco e qual a sua sequência, desde o assentar da quilha, passando pela *caverna mestra* e da mestra às balizas para vante e para a ré, a colocação dos braços completando as cavernas, a colocação dos *puntaletes* e das *armadoiras*, a colocação das tábuas de *cinta* e de *resbordo*, a colocação dos *fechos*, tudo até à peça final que conclui a construção do barco. Por último permite saber qual o *princípio construtivo*, sendo que universalmente aceites pelos investigadores existem dois princípios básicos, redutores dos padrões de construção naval em madeira: o sistema *Shell first*, a concepção do navio iniciada pelo casco ou *casco primeiro*, e o *Skeleton first*, a concepção do navio iniciada pela ossatura, ou *esqueleto primeiro* (Martins, 2001:102).

Sendo as embarcações tradicionais um tema de estudo muitas das vezes da história local, considera-se que os barcos tradicionais resultam da introdução de engenhos de navegar muito remotos, provavelmente datados neste território desde a Idade do Bronze (Magalhães, 2021:33-34). Ainda do período pré-romano “*como um extenso corredor de circulação marítima e de intercâmbios humanos entre o mar Mediterrâneo e o Oceano Atlântico*” (Pinheiro Blot, 2014:87), mas principalmente pela sua adaptação aos condicionalismos geomorfológicos e ambientais no tempo,

mas também culturais e tecnológicos de cada lugar ribeirinho, e nas quais se foram somando soluções técnicas oriundas do Atlântico e do Mediterrâneo:

O princípio *Shell* é universal e mais antigo que o *Skeleton*, todavia este último, cujo testemunho mais remoto se encontra representado numa pintura de finais do século XIII da autoria de Paolo Veneziano, já nos finais do século XV tinha obtido uma rápida difusão pela Europa, desde o período em que começou a manifestar, a desenvolver e a expandir sob múltiplas variantes e horizontes por todo o Mediterrâneo e o litoral Atlântico. [...] '*Shell*' na sua forma mais vaga, tanto inclui o sistema de construção de uma embarcação mais elaborado, como o mais básico a partir da escavação de um tronco de madeira [...] por melhor poderem ser dimensionados, os navios construídos sobre o princípio de construção *Skeleton first*, acabaram por se generalizar pelo Ocidente durante os princípios do século XV, mantendo-se apenas, como vimos, o outro princípio reservado à construção de pequenas embarcações (Martins, 2001:102-104).

As embarcações tradicionais, na sua arquitetura e forma pitoresca, constituem hoje valiosas expressões da cultura material, a que a investigação histórica não tem dado a devida atenção considerando-se em última análise o seu valor intrínseco para a arqueologia naval através dos estudos comparativos entre as técnicas construtivas tradicionais das atuais embarcações locais e as construções dos navios oceânicos da Idade Moderna (Domingues, 2009:29).

A adopção deste princípio de concepção do casco, a partir de uma estrutura pré montada – o *cavname-veio* marcar o início de uma época, que facultou o progresso cadenciado da construção naval em madeira até aos inícios do nosso século. Os navios chegaram a atingir elevadas tonelagens e tornaram-se nas máquinas de maior prioridade ao serviço da civilização (Martins, 2001:102-104).



Figura 2 – Estaleiros de Fão (Esposende). Madeira em picadeiros a secar e em primeiro plano de um Lugre. Bilhete postal, c. 1920. Arquivo Museu Municipal de Esposende.

A arqueologia intervém, na generalização do propósito de documentar o efémero da própria humanidade, que em cada época vai deixando de si testemunhos materiais, fragmentos dessa efémera condição, numa inevitável síndrome de perda, num desconforto intelectual, que se balança entre o *bem cultural* a salvaguardar e o *valor* do que se regista, que quando partilhado sustenta a criação de reflexão e da produção de novo e renovado conhecimento.

A arqueologia naval é um domínio da arqueologia, que servindo o mesmo fim, tem como objeto o estudo estrutural e concecional dos *barcos*, contentores de informação arqueológica muito frágeis, pela natureza da sua matéria construtiva ou pelo contexto de depósito arqueológico, em abandono ou por resultado de naufrágio. A estes fatores associam-se os fenómenos pós-deposicionais que acrescentam dificuldades interpretativas e perdas de informação, originando *zonas cinzentas* ou mesmo *zonas negras* no registo e na análise dos dados observáveis.

Os barcos são um sistema complexo e cada modelo representa um passado com a espessura no tempo do apurar de séculos de tecnologias e adaptações sobre a paisagem, mas também sobre a sociedade, a economia, a tecnologia, a cultura e o conhecimento com os seus saberes do *Saber-Ser*, do *Saber-Saber* e do *Saber-Fazer*, que no universo da construção naval tradicional, nos transporta para o antes, o durante e o depois da *obra* que é a construção ou reparação um *barco*.

Acrescenta-se a particularidade do conhecimento e utilização de princípios matemáticos e do desenho geométrico, que aprendido empiricamente é usado com minúcia por quem mal sabe *ler, escrever e contar*. O mestre dita com a sua *suta* e *graminho*, lança o risco à sala, passa o plano geométrico às cavernas e ao forro da ossada, obtém a esquadria, os escantilhões, a linha de balanço, de convés e de borda, faz o virote, *galiva, contralinha*, casa peças e faz o *embarçamento*, num sem número de equações aritméticas (Carmo, 2018:119).

Necessário é responder à imensidão das questões que se colocam para que possamos interpretar e deixar a que no futuro outros investigadores possam através do registo que hoje fazemos continuar a investigar e a salvaguardar a memória das gentes do mar.

Forneceram-nos os eruditos investigadores do passado Lopes de Mendonça, Quirino da Fonseca, Brás de Oliveira, Gago Coutinho, Pimentel Barata, entre outros, uma base estrutural para o estudo da arqueologia naval portuguesa e agora nós rodeados de tecnologia capaz de nos facilitar a pesquisa [...]. Começamos por tentar sistematizar o conhecimento que nos foi legado, ainda disperso num emaranhado de problemáticas tratadas sob os mais variados critérios e fabricar um projecto para a arqueologia naval, apoiado não num puro conceito do que se entende vulgarmente como objeto da arqueologia, mas preenchendo-o das componentes multidisciplinares que compartilham a unidade que é o navio (Martins: 2001, p.13).

As embarcações tradicionais são um importante contendor de informação histórica, tecnológica e cultural, porque transportam em si informação sobre si próprios e sobre os vários artefactos que levavam a bordo nos diferentes tempos, sendo este o tema do maior interesse arqueológico, segundo entendeu Octávio Lixa Filgueiras.

O registo monográfico destas unidades-tipo deve merecer especiais cuidados. Acontece com frequência, mesmo em obras onde a marca do amadorismo está ausente, que o plano das descrições não ultrapassa o da realidade imediata [...] na Arquitectura Naval, assim como na Engenharia – o verbo ‘usar’ pressupõe o conhecimento perfeito de tudo o que está implícito ou se encontra expresso nas formas organicamente concebidas. A conclusão, se não obriga à prática da nobre arte da construção naval, aponta, contudo, um fértil caminho no domínio da interpretação técnica, tão bem sintetizado na tríade da Arquitectura Moderna: função, estrutura e forma. Mais do que uma simples fotografia em prosa, importa obter-se os elementos, que nos permitam atingir o verdadeiro espírito das formas, o que se conseguirá, baseando a análise no binário: Arte de construir – Arte de utilizar (Filgueiras, 1958:10).

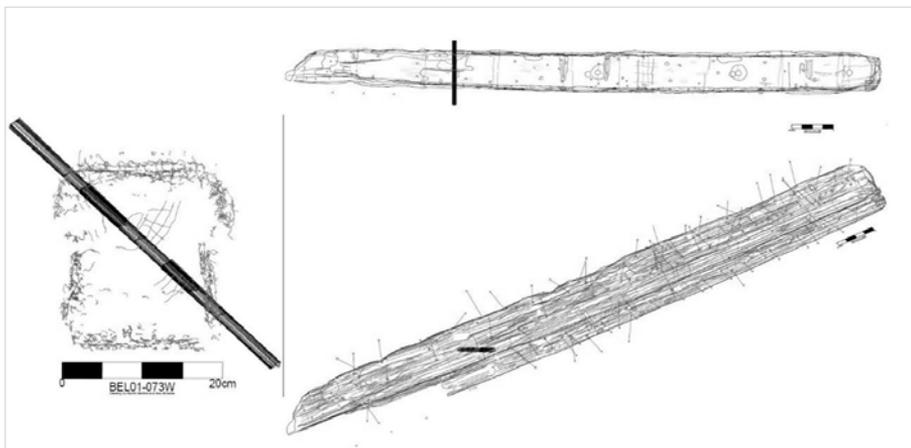


Figura 3 – Registo 3D das madeiras do Navio de Belinho I (Esposende). Representação tridimensional da peça BEL01-073W 3D mostrando a posição da amostra retirada para análise dendrocronológica. Desenho Adolfo Miguel Martins (Martins, 2017: 187).

## O barco poveiro

O mar é paisagem suprema, que nos subjuga e fascina.  
 Se toda a nossa história, independência nacional e descobrimentos,  
 deriva do mar que nunca para Portugal foi bandeira defensiva,  
 mas prolongamento do território  
 (Coelho, 1977:21).

A Póvoa de Varzim foi até final do século XIX o “*porto de pesca marítima mais importante de todo o continente do Reino e os seus pescadores, na época de abundante safra expandiam-se a todo o litoral em demanda de mercado levando o peixe a todos os portos do Continente*” (apud Filgueiras, 1963:353). Usavam uma *estirpe de barcos* de tanto sucesso e simplicidade que colonizou todas as comunidades piscatórias e agro-marítimas desde Caminha na foz do Rio Minho até a foz do rio Douro. No Douro, a demonstrar a vitalidade das aculturações, vamos encontrar uma variante do modelo poveiro, a Lancha de Valbom.

Do Douro ao Minho a costa pertencia praticamente a um barco do tipo das lanchas (e suas variantes, claro), com exclusão duma pequena área polarizada nas praias de Esposende-Fão onde os canotes ou bateis (os de duas proas e os de popa aberta) atenuavam a supremacia daquele. Hoje a situação é quase a mesma até Viana do Castelo; mas daí até Caminha a masseira galega derrotou definitivamente o modelo de barco que nos habituamos a baptizar de poveiro (Filgueiras, 1965:6).

O *barco poveiro* surge em diversos trabalhos, destacando-se Lacerda Lobo (Lobo, 1938 [1812]), Baldaque da Silva (Silva, 1892), Raul Brandão (Brandão, 1923), Santos Graça (Graça, 1998 [1932]), Octávio Lixa Filgueiras (Filgueiras, 1958b; Filgueiras, 1963; Filgueiras, 1981b; Filgueiras, 1995), Ernesto Veiga de Oliveira e Fernando Galhano (Oliveira/Galhano, 1958), Ivone Baptista (Baptista, 1993), Teresa Soeiro e Francisco Calo Lourido (Soeiro/Lourido, 1999), José Peixoto (Peixoto, 2016) e Carlos Carvalho (Carvalho, 2009; Carvalho, 2018).

O barco poveiro é só um, tomando vários títulos, conforme o tamanho, devendo-se estes apenas á necessidade de os diferenciar, de harmonia com as pescas a que cada tamanho se destina: a *Lancha Grande* era exclusivamente para a pesca da pescada; o *Batel* e a *Lancha Pequena*, para correr a costa na pesca da sardinha; a *Catraia Grande* para a pesca do alto: pesca á linha no mar alto e caça da raia; a *Catraia Pequena* para a pesca da sardinha em redor da enseada, espinhel e outras pescas terrenhas; o *Caíco* para a faneca (Filgueiras, 1963: 353).



Figura 4 – Lanchas e uma Catraia, Praia de Fão (Esposende). Bilhete postal, c. 1917. Arquivo Museu Municipal de Esposende.



Figura 5 – A última Lancha de Esposende (“S. Donato”). Bilhete postal, c. 1917. Arquivo do Museu Municipal de Esposende.

Octávio Lixa Filgueiras classificou o barco poveiro e as suas variantes como o maior *documento vivo* da arqueologia naval, tornando a *Lancha Poveira* da maior importância para os estudos da especialidade. Apresentou uma genealogia completa da *Lancha Poveira* que considerava ser oriunda da Galiza, uma variante da *Lancha Xeiteira* de convés aberto que pescava com a *rede dos Xeitos* ou rede sardineira de emalhar e que era o tipo de barco bem-sucedido, e adotado largamente pelas *colmeias* piscatórias a norte do Douro onde “*a lancha cujos pontos de contacto com a ‘lanche’ e certos barcos da Bretanha, o ‘lerret’ da Grã-Bretanha, o próprio ‘Håvebad’ da Dinamarca*” (Filgueiras, 1981b:5). A Lancha fez parte das novidades tecnológicas introduzidas *num crescendo até ao século XVI* (Soeiro/Lourido, 1999:30) introduzida na Galiza a partir da Bretanha francesa.



Figura 6 – Lanchas e catraias no primitivo porto de Matosinhos (Leixões) (Bilhete Postal, autor desconhecido. Ed. CM Matosinhos). Cerca de 1920. Arquivo Museu Municipal de Esposende.



Figura 7 – Lanchas e catraias na enseada da Póvoa de Varzim. Bilhete Postal Ilustrado, 1900-1910, ed. Braga, Col. Manuel Carneiro & Irmão (Martins, 2005-2006:44)

A *Lancha Xeiteira* da Galiza, teria o casco com origem no atlântico norte e a vela com origem no mediterrâneo e teria sido resultado, provavelmente a partir do século XII, de aculturação entre a *Coca* veneziana, o *Schiabeco* de Nápoles e o *Barco* Escandinavo (Filgueiras, 1965:8-9), sendo que a *Xeiteira* se dedicava à sardinha e navegava em mar alto atrás dos cardumes, foi obrigada a melhorar o casco por influência da tradição construtiva norte atlântica reforçando-o através do aumento da altura das rodas de proa e popa (*idem*:12-16) e depois através da colocação da ossada primeiro, melhoria que as tornou mais seguras em alto mar e assim um modelo naval *campeão*, razão para ser adoptado com tanto êxito nas diferentes comunidades piscatórias. Quando a sardinha migrou para a costa portuguesa os pescadores do Xeito migraram atrás dela e acabaram por se fixar na Póvoa de Varzim e a partir desta localidade migraram para outras praias, a Norte e a Sul (Filgueiras, 1981b:4-5).

*‘O ofício e os apetrechos de pesca transmitiam-se na mesma família’; as siglas ou marcas de família testemunhavam a posse dos objetos. O uso comum*

dessas marcas; do mesmo tipo dos barcos, aprestos e sistemas de pescas; a aceitação do casamento nas colmeias galegas são os aspectos mais salientes que apontam para uma origem comum; e a notícia da formação de Âncora por pescadores galegos parece constituir exemplo do mecanismo desse tipo de povoamento (Filgueiras, 1981:351).

Da extensa família poveira, Santos Graça (Graça, 1932:151-152) apresenta uma tabela de seis modelos, elaborada a partir do *Livro de Registo* da Capitania da Póvoa de Varzim referente aos anos 1893-1896. Do maior para o mais pequeno: a *Lancha Grande*, destinava-se exclusivamente à pesca da pescada (13.60m de comprimento, 35.67 tonelagem), a *Lancha Pequena* (11.80m de comprimento, 15.08 tonelagem) e o *Batel* (9.45m de comprimento, 9.47 tonelagem) ambos para a pesca da sardinha, a *Catraia Grande* na pesca do alto e da raia (7.50m de comprimento, 7.06 tonelagem, sendo esta o modelo usado em Esposende), a *Catraia Pequena* na pesca da sardinha e espinel (5.95m de comprimento, 3.66 tonelagem), e o *Caíco* na pesca da faneca (3.60m de comprimento, 1.66 tonelagem) (Graça, 1998:152; Filgueiras, 1981 b:11-12).

O tipo de embarcação dominante da nossa costa Norte – o chamado barco poveiro – é o mesmo da *lancha Xeiteira* pontevedresa. Casco de quilha, de duas proas, fundo pouco inclinado, roda de proa curva, apreciável lançamento da proa, cadaste recto e pouco inclinado, tosamento sensível, construção segundo a *skeleton tehcnique*, cavername pouco espaçado e tabuado liso, conforme as pescas assim se distinguiam os seus vários modelos. [...] Os sargaceiros e os lavradores que pescam e recolhem o sargaço usam *catraias* e *caícos*; de Azurara a Matosinhos aparece uma variante de formas grosseiras – o *Miranço* – e o *barco da faneca* (Filgueiras, 1981:351).

Em Portugal, a referência mais antiga fora da Póvoa de Varzim é a venda de uma lanca poveira para o rio Sado, com todos os seus apetrechos em 1692 (Amorim, 2004:104). Não há estudos anteriores ao final do século XVIII, mas nestes confirma-se a presença dos barcos e pescadores poveiros em quase todos os portos da sardinha, como Setúbal, Sesimbra, Cascais, Peniche, Nazaré, Buarcos e Valbom (Lobo, 1938; Filgueiras, 1981b:11). O sucesso deste modelo coloca a Lanca Poveira no Brasil, onde terá chegado no século XVI e onde terá inspirado os atuais Saveiros.

As catraias são o *barco poveiro* por excelência, mais pequena que a Lancha foi introduzida na Póvoa de Varzim em meados do século XVI (Oliveira, 1991: 76), tornando-se no mais usual modelo entre o Rio Minho e o Rio Douro (Filgueiras, 1963:353). A *Lancha* teve variantes em tamanho quer de comprimento de quilha quer de bordo, que podia ser mais alteroso ou mais baixo e outros pormenores construtivos conforme a pesca a que se dedicava, e assim mudava também de nome, como *Lanchão* ou a *Lancha de 2 mastros* que não já não se constroem no século XX. Santos Graça (Graça, 1998:149-157) e Octávio Lixa Filgueiras (Filgueiras, 1963:353) identificaram os modelos sobreviventes do *barco poveiro*, em meados do século XX, que segundo a sua dimensão se distribuem do maior para o mais pequeno, da Lancha do Alto ou Volanteira, a Lancha Grande, o Batel, a Catraia Grande, a Catraia Pequena e o Caíco ou Bote. Em cada modelo encontramos duas variantes que se diferenciavam entre si na amura e no bojo e carga.

A *Lancha* e derivadas apresentam um casco de quilha e cadaste, onde o casco é construído a partir de um esqueleto do tipo *Skeleton first*, que depois é recoberto com tabuado liso, colocado a topo e com as juntas calafetadas e impermeabilizadas com breu *loiro*.

“A lancha poveira é uma embarcação de boca aberta, tendo geralmente 30 a 40 palmos de quilha e 14 a 16 palmos de boca e possuindo maior pontal avante do que a ré, aparelhando com um único mastro e verga, munida de uma grande vela latina. A lancha poveira também é movida a remos, com tolete na borda da embarcação e chapuz com fulcro na haste do remo, contando vulgarmente 4 a 6 remos por banda. São estas embarcações de uma construção muito simples, formadas de braço e caverna tosca, com o tabuado do forro de madeira da terra, pregadas a cobre, e apesar da sua simplicidade são muito fortes, pois que resistem, durante alguns anos, à faina diária de encalhar na raia e deitar ao mar, sem que a sua forma sofra sensível alquebramento. Com respeito às suas condições náuticas, são estas embarcações muito boieiras, em virtude da sua leveza e da forma muito aberta que têm para cima, e deslisam com facilidade e presteza sobre as águas, tanto à vela, como a remos, podendo ser consideradas boas unicamente para a pesca costeira (Silva, 1892:373).

Os estudos sobre a lancha não referem a lancha poveira de dois mastros pois já estaria extinta antes do final do século XIX, ainda que existissem referências a este tipo de lancha em coleções de miniaturas navais como a do Museu Municipal de Viana do Castelo com a “Lancha da Pescada” ou “Graixeira” (Reis, 1993:27).

Octávio Lixa Filgueiras para aproximar a lancha de dois mastros da *caravela pescareza* desenvolveu um vasto estudo comparativo (Filgueiras, 1963), mas não conseguiu documentar a sua existência pois não havia já memória desta embarcação em Buarcos. A *Lancha da pescada de dois mastros* de Buarcos foi referida por Baldaque da Silva ainda no final do século XIX (Silva, 1892).

As lanchas da pescada de dois mastros, tal como os lanchões, embarcações maiores que as Lanchas do Alto, tinham desaparecido durante o século XIX, persistindo apenas algumas referências documentais inconclusivas e a miniatura da lancha da pescada, existente no Museu Municipal de Viana do Castelo, pertencente à coleção de miniaturas do mestre construtor naval João Gonçalves Pinto, o “Calafate” (1892-1977), sendo o porto piscatório de Viana do Castelo o último porto onde até 1905 existiam 6 barcos deste tipo, extinguindo-se a partir daí estas lanchas de 2 mastros (Reis, 1993:27).

Mais de 40 anos depois de Octávio Lixa Filgueiras ter iniciado esta demanda é encontrado o Livro de cobrança da Irmandade da Igreja da Lapa da Póvoa de Varzim de 1778-1788, intitulado “Livro de Assentos das Lanchas e Bateis”, em cuja folha de rosto surge um desenho à pena de grande qualidade de uma lancha de 2 mastros (Arquivo da Irmandade de Nossa Senhora da Conceição “Livro de Assento das Lanchas e Bateis”, 1788; Amorim, 2004: 103), documentando as conclusões do arquitecto Octávio Lixa Filgueiras.



Figura 8 - Lancha Poveira de 2 mastros com velas de *relinga*. Desenho à pena. Folha de rosto do “Livro de Assentos das Lanchas e Bateis de 1778-1788”, Igreja da Lapa. Arquivo da Irmandade de Nossa Senhora da Conceição. Fotografia de José Flores, Museu de Etnografia e História da Póvoa de Varzim.

O barco poveiro é como se conclui, de fácil construção e capaz de se adaptar, mudando a proa ou a popa, o mastreame e o velame, e assim transformar-se noutros modelos (a *Chata de Cascais* ou a *Lancha de Valbom*) e nos casos em que não se pode adaptar desaparece e dá lugar à *bateira* ou ao *saveiro*, o que explicaria porque em 1886 Baldaque da Silva já só encontrava barcos poveiros em Buarcos para apoio das traineiras (*apud* Filgueiras, 1963:353). A maior concentração desta tipologia naval vai manter-se na costa norte, entre o Minho e o Douro, onde chegará até aos anos de 1960, extinguindo-se o seu uso na pesca até 1980, década em que os últimos *caícos* são abatidos à pesca em Castelo do Neiva (Viana do Castelo) e em Vila Chã (Vila do Conde).



Figura 9 – Os últimos Caícos do Castelo do Neiva. 1971. Arquivo Museu Municipal de Esposende.

## As réplicas navegantes dos barcos poveiros

Na comunidade piscatória da Póvoa de Varzim surge a partir de 1980 um movimento revivalista em torno das embarcações tradicionais pela mão de Manuel Lopes, então o Diretor do Museu Municipal de Etnografia e História Póvoa de Varzim

e da Biblioteca Municipal Rocha Peixoto (Peixoto, 2016:14). Este movimento dará origem em 1991 à construção da primeira réplica navegante à escala real de uma embarcação de pesca tradicional já extinta, a Lancha Poveira do Alto, de nome “Fé em Deus” (Magalhães, 2015:76).

A Lancha poveira é o modelo de excelência de uma *família naval* identificada por Octávio Lixa Filgueiras e publicada em 1958 no seu primeiro trabalho dedicado a um barco fora do Douro, que passará a constar a partir de então nos estudos de referência como *tipologia poveira* (Filgueiras, 1958:9).

A Lancha Poveira do Alto materializou uma velha aspiração de construir uma *lan-cha* para o registo de arqueologia experimental, intenção que remontava a 1956 quando Lixa Filgueiras participou no I Congresso de Etnologia e Folclore em Braga junto com Santos Graça, autor de “O Poveiro”, obra de referência para a Lancha Poveira (Graça, 1998). António Santos Graça viria a falecer prematuramente logo nesse ano em setembro, impedindo o projeto de prosseguir. Foi retomado 35 anos depois em 1990 com Manuel Lopes (Póvoa de Varzim, 1943-2006) e Octávio Lixa Filgueiras (Porto, 1922-1996) com o nome de projeto “Lancha Poveira do Alto”, como refere José Peixoto:

No início dos anos 80 do século passado, o Manuel Lopes já tinha proposto fazer renascer a lancha. Penso que ele nunca se conformou com a perda da *Fé em Deus* apodrecendo junto à Fortaleza e que havia sido oferecida pelo Francisco *Fome Negra*. Os anos passavam e a vontade do Manuel Lopes crescia [...]. Até que um dia aprofundou as razões e disse-me: ‘*Ou atuamos agora ou o saber desta gente vai-se perder. Só os velhos carpinteiros navais podem arrancar da memória a lancha poveira. Se não for feita agora nunca mais teremos oportunidade de a fazer. É preciso salvar a memória e recuperar a lancha poveira*’ [...] O bota-abixo foi de uma emoção enorme. Sobretudo para os mais velhos da comunidade piscatória. ‘*Tudo o que nos faz reviver memórias emocionais*’ [...] Na *Fé em Deus* avivavam-se as suas raízes, os avós, os bisavôs, os filhos, os netos. A lancha é um símbolo de vida e de tragédia. A 19 de outubro de 1991, a lancha Poveira do Alto saiu a barra (Peixoto, 2016:14-15).



Figura 10 – Lancha Poveira do Alto “Fé em Deus”. Ria de Vigo, Redondela (Galiza). 2007. Arquivo Associação Barcos do Norte.

Do ponto de vista da construção naval o *modelo poveiro* apresenta embarcações de ossada primeiro, de características atlânticas, ou seja, embarcações de quilha e cadaste, com rodas de proa e popa quase simétricas, que armam remos emparelhados (dois ou mais por banda) e que aparelhavam com mastro, verga e vela latina. O casco foi reproduzido em escala métrica conforme o tamanho que condicionava a presença ou não de determinadas peças, como os reforços no fecho superior (*talabardão, xarretas, corrimão*), em pelo menos até seis tamanhos a partir da *traçagem* das cavernas com a ajuda da *Régua do pé da caverna*, num método com escantilhão em tudo semelhante ao descrito nos tratados portugueses para a construção naval (Oliveira, 1991: 11-115; João Baptista Lavanha, 1996: 34-57).

A construção deste modelo naval obedecia a conhecimentos empíricos e era hierarquizada por fases. Daí poder dizer-se que o modelo construtivo é sequencial. Normalmente o início de uma construção implicava escolher o sítio ao ar livre ou dentro de um telheiro para ser o *picadeiro* de construção. Entretanto o mestre já sabia quais as madeiras, quantidades e onde ir buscar as peças especiais, as *madeiras curvas*, para as rodas, picas e cadaste. Depois de escolhida a madeira numa mata ou pinhal era cortada e trazida para o estaleiro, onde ficava a secar em *picadeiro* ou *tomadouro* empilhadas longitudinalmente sobre tacos de madeira em pontos estratégicos de cada peça de forma a equilibrar o respetivo peso. Quando secas e sem vestígio de seiva estavam em condições de serem utilizadas na construção.

Iniciava-se os fabricos usando o modelo de meio navio talhado com a forma do casco, feito de tabuinhas com a mesma espessura, numeradas com um escantilhão decimal riscado e quadriculado em centímetros. Todas as peças estavam presas com um ou dois parafusos a juntá-las que perfazia o molde de um meio navio ou de meio casco. Este molde funcionava no modo tal como executado em sala de risco. O mestre carpinteiro soltava os parafusos e ia transferindo progressivamente a escala decimal em centímetros para a escala em metros usando o sistema tradicional das formas (Carmo, 2018:117-143). Surgia assim o desenho do corte longitudinal do navio ou corte fora do forro. Para a outra banda reproduzia ao invés e obtinha-se a outra metade do casco. As medidas maiores no comprimento e na largura eram obtidas dividindo as medidas reais do molde a meio, permitindo assim traçar as balizas de conta.



Figura 11 – Meio casco com escantilhões. António José Carmo, mestre desenhador naval, Estaleiro Naval Samuel & Filhos (Azurara), no projeto “Técnicas Tradicionais usadas na Sala do Risco”. Museu da Alfandega Régia e da Construção Naval de Vila do Conde, dezembro 2021.



Figura 12 – Meio casco com escantilhões. António José Carmo, mestre desenhador naval, Estaleiro Naval Samuel & Filhos (Azurara), no projeto “Técnicas Tradicionais usadas na Sala do Risco”. Museu da Alfandega Régia e da Construção Naval de Vila do Conde, dezembro 2021.

Em seguida lançava-se o navio ao *picadeiro*, ou seja, levantava-se a quilha e faziam-se as ligações das escarvas para as rodas de proa e popa com a mesma cubicagem da madeira na altura e largura, e unidas por samblagens, no caso, *escarvas à navio* ou de *ganzepe*, horizontais no cadaste e verticais na roda de proa.



Figura 13 – Escarva à navio ou de *ganzepe* na quilha para o cadaste. Colocação do primeiro “tarugo”, um tacho de madeira rectangular e fino, que se martelava para entrar no orifício que ajustava as duas peças de madeira milimetricamente e que junto com as cavilhas (tacos de madeira redondos e mais pequenos que o tarugo) selavam o conjunto. Galeão do Sal “Riquitum”, Setúbal, maio de 2020. Arquivo Associação Portuguesa do Património Marítimo.

Quase sempre colocavam a quilha com a roda de proa do navio virada à água, para ficar na posição para ser lançado à água na cerimónia do bota-abaixo. Na outra extremidade ficava emendada por escarva a peça vertical do cadaste e na sua continuação para o alto a roda de popa. Quando a proa estava colocada ao alto e a escarva finalizada, era considerado o *levantar do barco*, e colocavam no alto do capelo da proa um ramo benfazejo da planta conhecida por ruda ou de outras como o loureiro, incenso, alecrim ou alho porro. Trazia assim a *Boa Sorte* pregada no capelo de proa e o ramo só era tirado depois do *vestir do barco* ou colocar todo o tabuado do forro.



Figura 14 – *Lançar o barco à casa*: montar a quilha em cima de picadeiros e colocar puntaletes laterais para a manter de pé. *Levantar do barco*: no alto do capelo de proa o ramo de *arruda* para afastar sortilégios. Catraia de Esposende, outubro de 1992. Arquivo Museu Marítimo de Esposende

O conjunto da quilha, cadaste e rodas era fixo com puntaletes, fasquias de madeira que mantinham equilibrado a peça central do esqueleto. A seguir preparavam a *traçagem das cavernas* usando as formas da régua do *Pé de Caverna*. Seguia-se o fabrico da caverna mestra que determinava *encavernamento* do meio do barco.

A construção das catraias fora muito semelhante à das lanchas, que apesar de muito mais pequenas, as catraias tinham duas cavernas mestras viradas de costas uma à outra. A meio do comprimento do barco era colocado uma caverna mestra virada para a ré outra virada para a vante. Esta fase designavam-na por *acavernar* e iniciava-se da mestra para a vante até às cavernas *reviradas* ou hastes na proa. As cavernas *emparelhadas* eram marcadas em número ímpar para a vante e em número par para a ré.

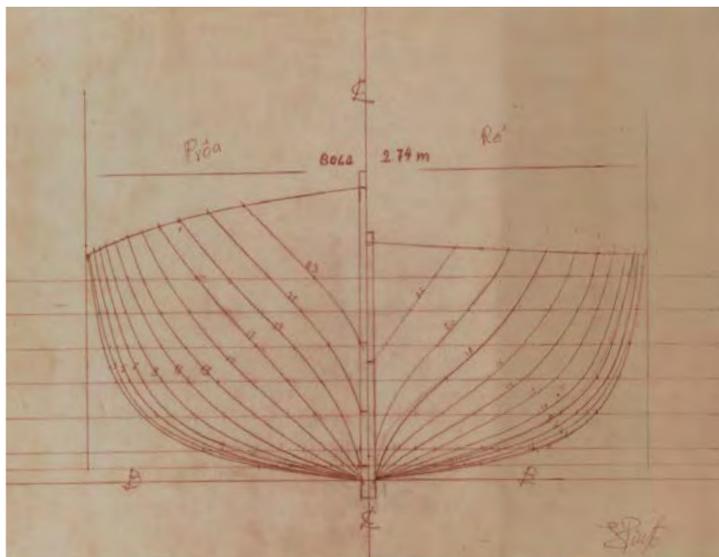


Figura 15 - Desenho geométrico de José Pinto, mestre dos estaleiros “Construções Navais foz do Cávado” em Esposende, 1992. Desenho do corte proa e popa da Catraia de Esposende, “Santa Maria dos Anjos”. Arquivo Museu Marítimo de Esposende.



Figura 16 - Ramo de “Ruda” no capelo de proa e o *acavernar do barco*. Usa-se principiar com a colocação da caverna “mestra” e seguir da caverna mestra acavernar primeiro para vante (frente do barco). Catraia de Esposende, outubro de 1992. Arquivo Museu Marítimo de Esposende.

Para ajudar as medidas usavam um fio ou *baraço* tingido com pó azul que deixavam cair sobre as madeiras marcando assim o desenho de cada parte. A marcação era feita com o fio obtido o tamanho que o encomendador do barco indicara, em medida em metros. Para isso dividia-se o fio a meio para encontravam a medida a marcar na localização da mestra de vante. Dividiam outra vez a metade a meio e encontravam as *contas* para as restantes cavernas distribuindo em números pares para cada metade do barco e deixando entre cada um o espaço do escoadouro, conseguido pela separação das duas cavernas mestras. Era calculado *a conta das cavernas* para vante e para ré sempre com a ajuda do fio e sempre atribuídos números redondos. Ajustavam as cavernas *reviradas* na proa e popa a olho, depois de montadas as *cavernas de conta*. Reorganizavam-se as distâncias entre as cavernas que se iam montar nas rodas de proa e de popa, porque fechavam nessas rodas, tornando-as mais apertadas, encostadas umas às outras se necessário, pois não precisavam de fazer passar o vertedouro pelo escoadouro, e assim obtinham-se apenas *hastes* criando as saídas de água ou *cérceas*. O seu número era também simétrico normalmente cinco a proa e cinco para a popa. O espaço deixado entre as duas cavernas mestras chamava-se de *régua do vertedouro* e marcava o espaço regular onde eram colocados um a um e sempre à mesma distância os arcos das cavernas que assentavam no fundo sobre a quilha. No caso das catraias por serem achatadas na área central da quilha, o *poço* (também dito *cadoz*, *solhão* ou *pelão*), para carregarem melhor eram sem pé ou escavadas com um entalhe de *dente* para assentarem no *topo* da quilha.

A réplica da Catraia de Esposende, construída em 1992 e inaugurada por cerimónia de *Bota-abaixo* em 1993, é uma embarcação tradicional de quilha e cadaste e tem *casco redondo*, formando um ligeiro bojo na parte do *poço*. O forro é pregado a topo, tem roda de proa e popa simétricas, ainda que a proa ligeiramente embiçada e com o capelo projetado ao alto, replicando a primitiva catraia que por essa razão tinha o nome de “A Cornuda” (Felgueiras, 1993:30).

A catraia de Esposende arma mastro e vela latina bastarda, cortada no vértice da testa sobre a proa, com 6 remos e leme de cadaste com a *porta* estreita e lançada abaixo da *água viva* 0.60 metros, e tem 7.40 metros de comprimento *fora a fora*, Tem 2,84 metros de boca e 1,20 metros de pontal, a altura interior e precisa de 0.90 metros de *calado*, incluindo a *porta do leme*. Mastro enfurnado numa carlinga, pia ou *cepo* ligeiramente à frente e não a meio navio com um sistema de curvatóes preso aos bancos do mastro que permite inclinar o mastro para a ré, aproveitando melhor os ventos quando necessário, baixando o centro velico.



Figura 17 – A Catraia de Esposende “Santa Maria dos Anjos” a navegar em alto mar, na costa frente a Esposende, rumo a Viana do Castelo. Arquivo Associação Barcos do Norte.

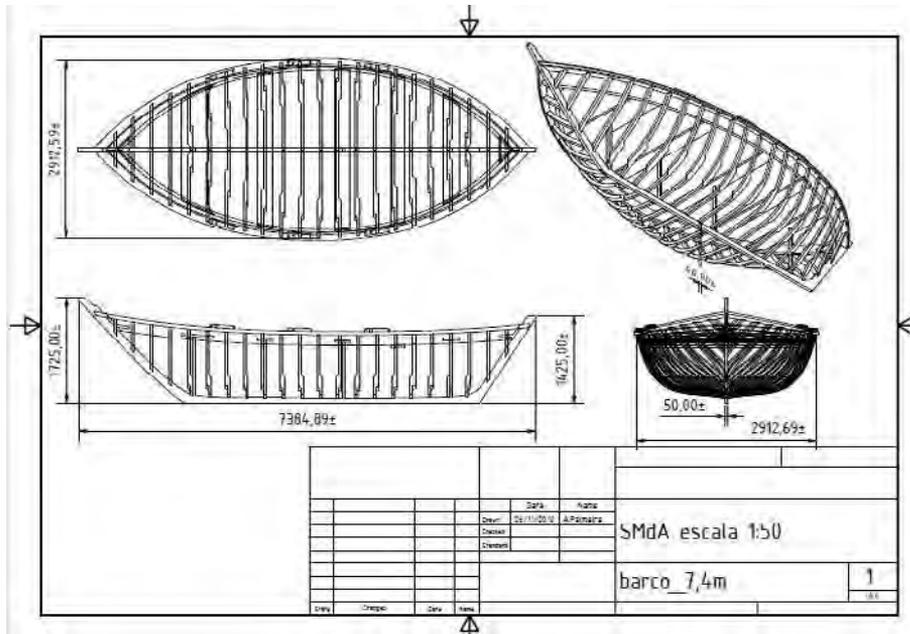


Figura 18 – Catraia de Esposende pelo desenhador António Eduardo Martins Palmeira, 2018. Desenho 2D para trabalho 3D. Arquivo Museu Municipal de Esposende.

Em 2019 foi construída nos estaleiros navais tradicionais “Samuel & Filhos” de Vila do Conde, a terceira réplica navegante à escala real chamada de “Lancha Volanteira Guardesa da Galiza”.

Sem nenhum exemplar conhecido desde 1950, foi construída com desenho adaptado a partir da lancha do Alto da Póvoa de Varzim “Fé em Deus. Encomendada pela *Associação Cultural Piobeiro* de A Guarda, Pontevedra, Galiza, para intuítos de salvaguarda, divulgação e manutenção das tradições associadas ao património naval da comunidade piscatória daquele território.



Figura 19 – Lancha Volanteira de A Guarda, “Piueiro”. Réplica navegante construída em 2019 nos Estaleiros “Samuel & Filhos” em Vila do Conde, para a “Associação Cultural de Embarcações Tradicionais Piueiro” de A Guarda, Pontevedra, Galiza. Fotografia de Santiago Baz Lomba, junho 2020. Arquivo Associação Piueiro.

## Algumas considerações

### ***A Nossa Catraia***

Rio abaixo, rumo à foz  
 Desce a Catraia; é alvor!  
 -Que levais dentro de vós?  
 -Fé em Deus, nosso Senhor!...

Rio acima, donairosa,  
 Lá vem subindo a catraia  
 -Trazeis carga valiosa?  
 -Muita arola! Muita raia!

Toca a sirene na vila  
 Ouvem-se gritos na praia  
 – Meu rico filho!... Meu homem!...  
 Meu Deus...virou-se a catraia!...

E dobra o sino a finados...  
 Mais uma vela se acende  
 Padre Nosso... Avé Maria...  
 Cai mais luto em Esposende...

António A. Miquelino  
 (Felgueiras/Baptista, 1993: contracapa).

No mundo dos *barcos tradicionais*, que são aqueles que repetiam formas ancestrais de fazer o próprio barco e tudo o que girava à volta dele a madeira, a pesca, o transporte, o abastecimento, o quotidiano do lugar e as pessoas do lugar, tudo se transforma, e enquanto isso, *o sítio* quase imutável nos últimos 100 anos, evolui repentinamente para um novo lugar cosmopolita, ou desaparece sem rasto.

Neste contexto sobreviveram até aos nossos dias apenas algumas embarcações tradicionais originais, por isso o valor acrescido da construção de réplicas navegantes, que mais do que preservar formas navais ancestrais preservam as memórias emocionais das comunidades humanas que lhes deram sentido, preservando o sentir e os gestos, as manualidades artesanais que suportam este património intangível e único:

Mas o que percebemos foi que para além das tipologias das diferenças entre barcos, o que resumia um barco, era ser uma extensão da própria ‘família’. Frequentemente passava de pai para filho e, sucessivamente, de geração em geração. Madeiras novas, velas novas, peças novas, reconstrução em cima de reconstrução. Mas sempre o mesmo nome, o mesmo modelo naval com os mesmos defeitos e qualidades [...]. Percebemos que um barco só “morria” verdadeiramente quando naufragava. Esta era a morte de um barco. E só morre o que tem ‘vida’ Nas comunidades ribeirinhas, o barco e as pessoas, são ‘entidades’, com vida depois da vida (Magalhães/Baptista: 2008, p.535).

Ao longo deste estudo concluímos que a esta Catraia é afinal um modelo misto ou de transição, entre a lancha de pesca do alto e a catraia que servia à pesca local e ao transporte. Provavelmente esta sua aptidão foi a condição a que tivesse sobrevivido duas décadas após a sua substituição generalizada por embarcações com motor, num tempo em que a modernidade condenava os barcos à vela ao abandono.

Teve a sua origem na tradição construtiva ibero-atlântica de ossada primeiro e casco liso e foi testemunho de sucessivas aculturações sobre os estaleiros nas costas atlânticas do norte de Portugal. Estaleiros que adaptavam o melhor de cada modelo naval com que as comunidades marítimas locais se cruzavam, aculturações quer de influência mediterrânica, quer norte atlântica que resultaram no que conhecemos pelas tipologias de embarcações de pesca local e costeira designadas pelo *modelo poveiro* ou *tipologia poveira*.

A construção e o desenho da Lancha do Alto Poveira (1991) e o da Catraia de Esposende (1993), seguem praticamente as traças contantes do tratado de Fernando Oliveira (Filgueiras, 1995; Baptista, 1993). Usam a mesma técnica de *traçar e acavernar* o barco, usam *armaduras* nas balizas das cavernas, correspondendo ao primeiro braço de caverna prolongando a baliza no caso da Catraia, e ao segundo e terceiro braço no caso da Lancha, com o nome de *apostura*. Nestes barcos cria-se um pequeno habitáculo junto das rodas de proa e de popa, as *tilhas* nas catraias e *caixão* ou *poço* na lancha, muito semelhantes mas respeitando as diferenças naturais da escala usada. A escala da lancha é de 13 metros e a da catraia é de 7 metros. A catraia leva o convés todo aberto e a lancha leva um corrimão a toda a volta sobre a amura criando uma pequena barreira à entrada de água, podendo ser coberta com paneiros provisórios a fazer uma falsa coberta.

A catraia não tem as dimensões generosas da lancha poveira, pelo que não tem todas as peças que comportam uma lancha, mas usa a mesma técnica construtiva e as mesmas soluções na quilha e cadaste, no alefriz da quilha, nas cavernas mestras e nas cavernas com pé e sem pé, nas picas reviradas da proa, nas hastes do cadaste de popa, nas escarvas que emendam e prolongam as rodas de proa e popa, e na solução de criar um pé de carlinga para o cepo do mastro

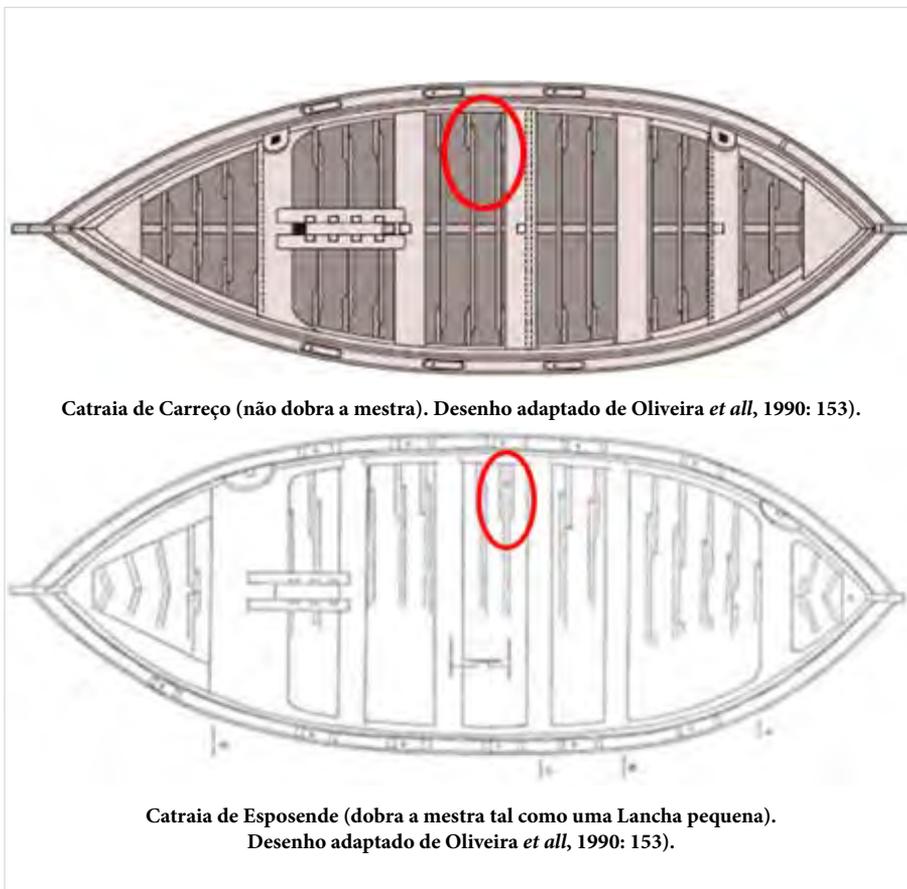
enfurnar e reforçá-lo com os curvatões, que curiosamente são o nome dado na emenda do mastro grande para o gave-top. Quem sabia construir o *barco poveiro* tinha formação de construtor naval da ribeira real, e seguia as regras dos regimentos. O barco poveiro tem um léxico que documenta o construtor de ribeira, e não era produção de um lavrador ou um pescador com habilidade para carpinteirar.

Por outro lado, a escolha das madeiras e os cálculos para delas resultar obra não se aprendia na aldeia, tão pouco copiar o molde por um improvisado escantilhão de virote.

Estará ainda provavelmente a história da Lancha Poveira por contar.

Por último, também na tipologia proposta por Carlos Carvalho no artigo “Atlas das Embarcações Tradicionais Portuguesas. Da necessidade de uma edição sobre as nossas embarcações tradicionais”, apresentado como proposta de síntese sobre todos os trabalhos publicados conhecidos sobre Embarcações Tradicionais, no Congresso Internacional “Construção Naval em Madeira – Arte, técnica e património” que decorreu em Vila do Conde em 2016, apresenta a Catraia de Esposende como uma *Lancha Pequena*, porque inferior aos 8 metros de quilha (Carvalho, 2018, p.271-282), justificando através da observação da sua arquitetura naval.

De facto, a Catraia replicada *Santa Maria dos Anjos* não se ajusta ao modelo publicado, tem características de catraia (bojuda no meio da boca) mas tem o pontal alto, sendo mais funcional como uma Lancha pequena do que como uma catraia. A Catraia de Esposende é assim modelo misto: tem obras vivas de *catraia*, e obras mortas e palamenta de *lancha* (**amura, verdugo, talabardão, cinta, bancos de remo, cepo do mastro, curvatões** (*galeotas* em terminologia poveira) e usa a forma de *velejar à lanca* também, com o Arraias a fazer de governo de voga e timoneiro (*Ibidem*).



**Figura 20 – Catraias. Desenho comparativo da caverna mestra. Arquivo Museu Municipal de Esposende**

As embarcações tradicionais, mergulham as suas origens num tempo milenar, e cada embarcação é produto de aculturações sucessivas, de adaptações, imitações, invenções, fracassos e sucessos dos seus construtores, mas também dos seus marinheiros, arrais e mestres pilotos que no caso do modelo poveiro reconhecemos que nos últimos quinhentos anos melhoraram extraordinariamente o engenho de navegar que é o barco, seja como navio seja como embarcação.

O mestre poveiro [...] traçava primeiro o “quadro das cavernas”, riscando daí à escala, então, sobre tábuas delgadas, as forma, assinalando nelas os vários pontos de acerto, os “firmes”. A forma da “mestra” servia então para se traçar

todas as outras cavernas. Usava também réguas para o crescimento do pé das cavernas (designada por “régua das alturas”) e para diminuir a largura do fundo para a proa ou para a popa por encurtamento dos braços e do chão da caverna (“réguas dos encurtos”).

Uma vez armadas as cavernas da conta, as últimas das quais se designavam almogamas, o mestre da Ribeira (das Naus) tinha as medidas de todas as outras, para a proa e popa, automaticamente e “in loco”, por meio das armaduras, compridas e delgadas cintas flexíveis, pregadas em certos ugares da roda da proa e da popa passando por determinados pontos da caverna da conta. [...] O Mestre Poveiro usa exactamente da mesma técnica e denomina armaduras tais cintas [...] que comparou as técnicas de construção naval do século XVI com as dos mestres construtores poveiros. As sobrevivências são notáveis (*apud* Baptista, 1993:45).

O caso de estudo da Catraia de Esposende serviu para lançar várias considerações sobre o património naval português de origem popular, onde os barcos de madeira de tradição construtiva artesanal carecem de salvaguarda, enquanto objetos frágeis porque orgânicos e perecíveis, enquanto contentores de informação histórica e tecnológica a jusante e a montante de si próprio, enquanto expressão máxima e representação simbólica e material da cultura marítima. Em simultâneo à Catraia de Esposende acresce o valor de ser uma embarcação de método construtivo na tradição Ibero-atlântica e a sua fragilidade aumenta com o passar do tempo, porque este tipo de barco tem pouca durabilidade, exigindo permanentemente vigilância do estado das madeiras e consequentes trabalhos de restauro curativo. Cada vez mais estes trabalhos são difíceis de conseguir em qualidade, dado que a profissão de construtor naval também se extingue a par da do pescador tradicional, pois era a construção e reparação de barcos para a pesca que alimentava a permanência dos pequenos estaleiros navais nas comunidades de origem. A relação é de causa-efeito. A extinção de algumas profissões do mar leva a outras reflexões, como a urgência em valorizar o saber-fazer do artesanato e das manualidades do mar.

Concluimos que cada embarcação tradicional é única e exclusiva, não apenas de um território localizado integrando uma paisagem cultural marítima ou ribeirinha, mas também de uma identidade genuína em cujos traços identitários se expressa e representa cada barco, onde além do processo construtivo submetido ao rigor da geometria e da mecânica se acresce uma forte componente

da arqueologia naval, considerando-se encerrarem em si o segredo ou a *chave* para a interpretação e a reconstituição de modelos já desaparecidos, em particular os tradição local.

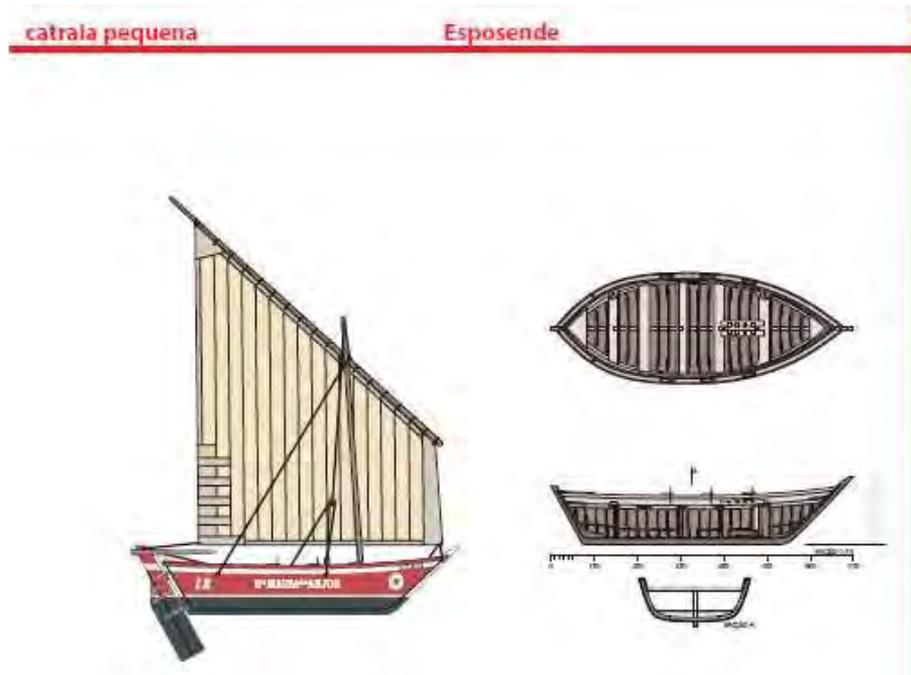


Figura 21 – Catraia de Esposende (2D) pelo Arquiteto Carlos Carvalho (Carvalho: 2018 p. 271-282)

## Glossário

**Acavernar** – (técnica) Colocar as cavernas, montar as cavernas na quilha. O mesmo que encavernar ou encavernamento.

**Acavilhar** – (técnica) As escarvas à navio levam tacos em madeira, cavilhas (tubular) e tarugos (rectangular).

**Água Morta** (parte do barco) – Parte do casco para cima da linha de água.

**Água Viva** (parte do barco) – Parte do casco debaixo da linha de água.

**Alcatrate** – (parte do barco) Alcatrate, Talabardão. Peça em madeira que veste a borda a todo o comprimento em cada bordo. Sobre ela leva as *chamaceiras* (ou toleteiras) onde trabalha cada remo. Nas embarcações grandes leva também no alcatrate de bombordo as chamadas para as forquetas (ou forcas) onde pousavam depois de desarmado o mastro e a verga com avela enrolada quando o barco trabalhava a remos, libertando o poço central para carregar.

**Alheta** – (parte do barco) Parte arredondada do casco de uma embarcação, junto à popa em ambos os bordos, nas *obras mortas* do costado.

**Amura** – (parte do barco) Parte arredondada do casco de uma embarcação, junto à proa em ambos os bordos, nas *obras mortas* do costado (o mesmo que amurada).

**Amurada** – (parte do barco) Parte superior do costado de uma embarcação, que se ergue acima do bojo do casco da borda da embarcação. Alcatrate. Varanda. Borda.

**Aparelho** – (parte do barco) Conjunto do massame, poleame e velame. O que faz subir e descer pelo mastro a verga com a vela.

**Apostura** – (parte do barco) O último braço de cada baliza na construção em madeira. O cabeço de cada lado da baliza.

**Armação** – (parte do barco) Conjunto das velas de um barco.

**Armaduras** – (parte do barco) Fasquias (tábuas). Armadoiras. Fasquias pregadas pelo lado de fora, ao longo do esqueleto, nas cavernas do barco em construção, montadas de fora a fora, numa tábuas só, que ia desde a roda de proa à roda de popa, para ajudar a fixar e armar as cavernas e não as deixar sair de sítio, mantendo as cavernas na posição para não descaírem. Ajudam a fixar os pontos para o traçado dos enchimentos, hastas e picas e são seguras com puntaletes, umas escoras finas cravadas no chão e apertadas contra a própria fasquia mantendo o conjunto fixo.

**Arola** – (genérico) Santola (*maja squinado*, Herbst), crustáceo em forma de aranha de casca espinhosa muito apreciado como marisco e caçado com armadilhas de gaiola.

**Arqueação** – (medida) Número que expressa as medidas de volume dos espaços de uma embarcação. A tonelagem que uma embarcação tradicional pode deslocar, incluindo já o seu próprio peso.

**Arrais** – (genérico) Marítimo que governa a embarcação. Patrão de uma embarcação.

**Baliza** – (parte do barco) Peça curva de madeira que assenta sobre a quilha, conjunto total da *caverna*. Forma a ossada do navio e é feita de três segmentos principais: ao centro o *pé* sobre a quilha, à direita e à esquerda do pé leva o meio arco simétrico (*braço*) e no prolongamento deste leva uma *apostura*. Nas embarcações altas levam dois ou três braços e só no fim destes a apostura que vai fazer os cabeços da borda (pode ser também prolongada subindo a partir da coberta do convés (no caso da Lancha poveira remata com um corrimão a toda a volta fechando a boca aberta do barco). As balizas são numeradas a partir da caverna do meio, a *mestra* que é ligeiramente mais larga e grossa que as restantes. No barco poveiro conforme a habilidade do construtor podia levar uma mestra com braços em **dobra**, ou seja, uma única caverna mais grossa que as demais para servir de mestra e nesta, à sua direita (vante) e à sua esquerda (ré) montavam-se os braços, ou seja armava um único pé de caverna, mas com duas balizas, uma para cada lado. Da mestra para vante e da mestra para a ré as balizas vão pré montadas e numeradas, sendo invariavelmente iguais e chamadas de *cavernas de armar* ou *cavernas de conta*. Levam números ímpares para a proa e números pares para a ré, e as cavernas na proa encolhem para caber *na roda de proa* que fecha a dianteira do barco e tomam o nome de *hastes* ou *cavernas reviradas*, enquanto para a ré, acontecendo o mesmo, encaixam no *cadaste* e tomam o nome de *picas*.

**Baliza poveira** – (parte do barco) No modelo poveiro as embarcações mais pequenas levam duas mestras com a secção do pé exactamente igual às restantes balizas, só que uma mestra leva os braços para o lado da vante e a outra mestra leva os braços para o lado da ré, criando uma simetria perfeita. As balizas aqui são chamadas de cavernas. O número de cavernas de conta varia com o comprimento da quilha, mas normalmente ocupam um terço da quilha. As últimas cavernas de conta, uma na vante e outra na ré, tomam o nome de *almogamas* ou *almodouras*. Os nomes podiam variar de comunidade para comunidade, a norte ou a sul da Póvoa de Varzim, e ao conjunto destas cavernas de armar, todas iguais, chama-se também *cavernas do pelão*, *cavernas do solhão* ou *cavernas do centro* e correspondem

à parte mais achatada do casco que era onde o barco carregava mais peso (redes molhadas e pescado no regresso da faina).

**Barco** – (genérico) Nome genérico para embarcação ou navio.

**Barco da faneca** – (embarcação) Embarcação de ossada primeiro. O modelo mais pequeno da Catraia. O mesmo que Catraia Fanequeira.

**Bateira** – (embarcação) Embarcação de fundo chato, sem quilha, derivada da tipologia das canoas de tábuas, de proa e popa em bico ligeiramente revirado para dentro, mas mais levantado na proa, usadas no rio para a pesca e o transporte, e no mar para a pesca. Embarcação característica da zona centro do país, de inspiração mediterrânica tem origem na laguna de Aveiro e chegou ao Douro rivalizando com o modelo poveiro no início do século XX, conquistando a Afurada (Vila Nova de Gaia).

**Batel** – (embarcação) Embarcação pequena do rio Cávado, que imita uma catraia pequena, mas que é feita por lavradores pela técnica de *casco primeiro* (*Shell first*) levando depois de montado o casco as falsas cavernas no interior e uma falsa quilha no exterior (peças pregadas externamente). O nome ficou associado também à pequena embarcação auxiliar de um barco maior, sem qualquer filiação a modelo naval.

**Boca** – (parte do barco) Maior largura de uma embarcação.

**Boca aberta** – (genérico) Embarcações sem convés.

**Bote** – (embarcação) Embarcação pequena não específica. Barco pequeno a remos. Barco auxiliar.

**Bote poveiro** – (embarcação) O modelo mais pequeno da tipologia da Lancha. Uma catraia muito pequena, que normalmente andava a remos e só armava mastro enfundado no próprio banco do mastro, preso com um reforço em ferro moldado em forma de gancho que abraçava de uma só vez o mastro e o banco, dito *galindrú*.

**Cabotagem** – (técnica) Navegação junto á costa. Embarcação de transporte que indo de cabo a cabo entrava nas enseadas e na foz de rios navegáveis para a carga e descarga. Navegação costeira.

**Cabotar** – (técnica) Navegar á bolina.

**Cadaste** – (parte do barco) Roda da ré. Madeiro posto ao alto fazendo a ligação entre o plano horizontal da quilha com o plano vertical da roda de popa com forma de cotovelo que fecha o conjunto do esqueleto na traseira do navio.

**Calado** – (parte do barco) Parte do barco que fica submersa, incluindo a porta do leme quando esta passa abaixo da linha da quilha (caso do barco poveiro). A profundidade da coluna de água necessária para a embarcação navegar sem encalhar. A parte das águas vivas. O mesmo que *calar água*.

**Caíco**– (embarcação) Embarcação pequena de ossada primeiro, da família do barco poveiro, (quilha, roda de popa com cadaste e roda de proa, geralmente com menos de 3 metros de comprimento. Usada para a pesca nas pedras junto à costa, com linha de mão (lula, safio e faneca).

**Caíque** – (embarcação) Caíque do Algarve, Caíque de Olhão. Embarcação de pesca e cabotagem. Barco de quilha e cadaste, cavernado, que armava 2 mastros com vela latina, que laborava entre o Algarve e o Minho sendo muito comum no rio Tejo e que chegou ao século XX. Foi famoso o Caíque “Bom Sucesso”, de Olhão, com 20 metros de comprimento e 5 metros de largura, que saiu em 1808 de Olhão e que atravessou o Atlântico para o Brasil, dando notícia da derrota dos franceses ao Rei D. João VI.

**Caixa do carpinteiro** – (peça) Instrumentos básicos do carpinteiro naval guardados na “caixa”: pregos de vários tamanhos, incluindo galeotas e cavilhas, compasso, esquadro, martelo, macete, enxó de mão, serrote, garlopa, trado, alicate de tirar pregos e apontador dos pregos.

**Canoa** – (embarcação) Embarcação pequena de ossada primeiro, de quilha com popa em painel e coberta corrida em bailéu, ou de boca aberta, típica do rio Tejo, que arma mastro e vela latina ou bastarda.

**Canote** – (embarcação) Embarcação miúda típica do trecho do rio Cávado em Fão (Esposende). Batel do Cávado.

**Capelo** – (parte do barco) Extremo das *rodas*. Capelo de proa ou bico da proa. Capelo da popa ou bico da popa.

**Caravela** – (embarcação) Caravela pescareza. Caravela latina. Embarcação de pesca antiga usada principalmente no norte do país, referenciado em 1255 no foral de Vila Nova de Gaia.

**Carocho** – (embarcação) Embarcação típica do rio Minho. Barco de molde (casco primeiro) de duas proas, de tabuado trincado, que arma remos recurvados, leme de cachola e vela de pendão baixa.

**Casar** – (técnica) Casar peças. Quando se *galivava* uma determinada peça das cavernas de um dos bordos era necessário depois repetir como um positivo-negativo, ou seja, *contralinhar*, riscá-la e cortá-la, usando-a de molde para a peça equivalente do outro bordo.

**Casco** – (parte do barco) Corpo principal da embarcação ou navio, constituído pelo invólucro exterior que vai desde a quilha á borda, vestindo o barco. Forro, tabuado do casco.

**Catraia** – (embarcação) Catraia grande. Catraia piladeira. Catraia fanequeira. Catraia pequena. Embarcação do modelo poveiro (ossada primeiro), em vários tamanhos, de quilha e cadaste que arma remos e vela, governada com leme de cana. Barco poveiro.

**Caverna** – (parte do barco) Parte interior e central de uma “costela” do barco fixada à quilha. Arco central de cada baliza.

**Cintar** – (técnica) Cintar o barco é colocar as *cintas*, a primeira fiada de tábuas, a uma e a outra borda (lado bombordo e lado estibordo) que formavam o início do trabalho de *vestir o barco* (forrar o casco pelo exterior). No modelo poveiro o forro é a topo: tábuas encostadas milimetricamente umas nas outras, levando depois o calafeto e o breu para fechar a fissura. No barco poveiro chamam às tábuas de cinta superior as tábuas “corridas”. Vão desde o capelo da roda de proa ao capelo da roda de popa e normalmente são montadas 3 tábuas seguidas: a *cinta cimeira* é a primeira cinta, depois a segunda cinta e no fim a terceira cinta, e estas são as tábuas mais compridas que o barco leva no forro e normalmente é sempre uma única tábua para cada cinta, que é moldada a quente ou mecanicamente para dar a curvatura e a inclinação do forro do casco.

**Contrafiar** – (técnica) Processo de desencontrar os topos das peças que se encontram ligadas tornando o conjunto mais sólido.

**Contra-linhar** – (técnica) Processo de reproduzir o desenho, positivo-negativo, para o outro lado da peça.

**Curvatões** (parte do barco) o mesmo que Galeotas. Peça para segurar o mastro formada por dois pequenos barretes de madeira de boa qualidade, simétricos e emparelhados, montados entre dois bancos, fixos por encaixe na tosta e no banco da proa. Levavam uns encaixes também simétrico onde se entalava uns malhetes. Retirava-se um malhete e encaixavam (enfurnavam) nesse espaço o mastro que assim podia ser inclinado para trás e aproveitar melhor os ventos, distribuindo a força de tração entre o curvatão e o pé do mastro enfiado na carlinga presa à quilha, poupando assim o barco a alguma avaria se surgisse um forte vento súbito (rajadas de vento marítimo).

**Dormentes** – (técnica) Tábuas, uma a cada bordo, *corridas* (compridas), usadas no modelo poveiro, que é de boca aberta, pregadas pela face de dentro dos braços, que servem a ajudar a travá-los e ao mesmo tempo servem para o apoio dos bancos, fixando-se o conjunto uns nos outros, que se colocam normalmente depois de cintar. O mesmo que *sarreta*. Nas embarcações com convés os dormentes são vigas que correm de popa a proa ligadas às amuradas para travarem as balizas e servirem de apoio aos extremos dos vaus e sobre este conjunto se montar as madeiras que formam o coberto (pavimento do convés).

**Embarçamento** – (técnica) Montar e cavilhar todas as peças que constituem uma baliza (desde o pé da caverna até ao cabeço da apostura).

**Enchimento** – (técnica) todas as costelas que enchem as zonas da proa e da popa a partir das cavernas de armar, sendo nas embarcações de maior dimensão diferentes na proa (as hastas em “V”) e na popa (as picas em “Y”, também ditas *cavernas reviradas*).

**Entalhes** – (técnica) Usados nas embarcações de maior porte, para a defesa das cabeças dos pregos das sobrequilhas e labaçãs, com a forma de dente, e com a forma triangular nos extremos da sobrequilha nas partes que unem à quilha.

**Escantilhão** – (técnica) Padrão de medidas. Régua molde para medidas. O ângulo verificado com uma suta entre duas superfícies ou entre duas linhas.

**Escarva** – (técnica) Ligação de duas peças em madeira que ficam no prolongamento uma da outra (*semblagem*). Existem várias escarvas (lisas, de dente e de cunha) , sendo a mais usada a *escarva lavada* para emendas em peças de pequena dimensão ou que vão trabalhar pouco e a *escarva de ganzepe* (ou *escarva à navio*) usada em madeiras que vão trabalhar muito, nomeadamente na emenda dos *talhões* da quilha, no cadaste e na roda de proa.

**Esquadria** – (técnica) Termo usado na Sala do Risco para o desenho em corte, com desenho transversal pela ossada de todas as cavernas do barco.

**Fasquiari** – (técnica) Acertar a forma de uma tábuia. As tábuas do forro são sempre fasquiadas.

**Fechos** – (técnica) O tabuado que remata o forro nas barrigas do barco, pois a curvatura e a torção das tabuas do forro junto às rodas de proa e popa fica incompleta porque as tábuas de forro não conseguem dar a forma final, ficando partes por vestir o barco em cima, depois das cintas, e em baixo, depois das tábuas do fundo (que se seguem à tabua de resbordo. Os fechos são tabuas mais pequenas guiadas de forma especial, a fogo controlado e a tração com ganchos de apertar (*prensas*) que dão o empenamento às madeiras e assim fixam os fechos.

**Fôrma Chata** – (técnica) Serve para galivar dos primeiros braços até aos terceiros. Em barcos de grande dimensão acrescentavam formas chatas para galivar os braços seguintes, podendo ir aos sétimos.

**Fôrmas de Galivar** – (técnica) Moldes. Gabarito. Uma grade em madeira com uma forma correspondente a um arco ou um meio arco de baliza, que é o molde de toda a esquadria, de todo o desenho do plano geométrico do barco, sendo todas as linhas representadas por réguas em madeira (a *grade*) muito semelhante ao desenho em papel visto do alçado de proa ou de popa, conforme o gabarito, mas em escala aumentada. Para esta grade era transferido as esquadrias, ou seja, todos os riscos das cavernas e todos os elementos para se galivar o cavername. Esta fôrma decompõe-se em “bico”, “chata” e “grande”, e para o desenho dos barcos maiores, pode ter várias “chatas”. Estas fôrmas só têm metade da boca do barco, tal como no desenho em papel, ficando o risco da proa de um lado e o da popa do outro. Executada na *sala do risco* e aí corrigida sendo o caso para tamanhos maiores ou menores conforme o barco que se quer fazer, e antes de se passar para as madeiras em tamanho real.

**Fôrma do Bico** – (técnica) Serve para galivar o *solhão* e até ao primeiro braço. O *solhão* é a única peça da caverna que atravessa a linha da mediana servindo de ligação estrutural para os dois bordos, é o “pé”, a peça central independentemente de ser de dente (entalhe escavado para assentar sobre a quilha) ou ser pé levantado para elevar o fundo do casco (o *pé da caverna* que ganha nos barcos de grande dimensão o aspecto de um “Y” revirado). O *solhão* ajuda a da as linhas de balanço. Para alguns estaleiros é a verdadeira caverna, sendo os braços o arco da baliza ao alto daí usarem com diferente sentido como se fossem duas peças diferentes, *caverna* e *baliza*.

**Fôrma Grande** – (técnica) Fôrma que galiva as partes mais altas do barco até à borda.

**Galeotas** – (parte do barco) Peça para segurar o mastro. No modelo poveiro, é uma peça única, formada por dois pequenos barrotos de madeira de boa qualidade, simétricos e emparelhados, montados na tosta para o banco da proa, tendo cada parede lateral uns entalhes cubicados e simétricos, dentro dos quais se fixa um travessão da mesma cubicagem (*malhete*), apresentando a galeota 3 malhetes, retirando-se um malhete para no espaço dele se enfiar o mastro, podendo ser assim inclinado para trás à feição do vento, sem partir a carlinga no pé do mastro, distribuindo parte da força nestas galeotas.

**Galindrú** – (peça) Galindrú ou Guardindéu. Peça para segurar o mastro. Reforço em ferro moldado em forma de gancho que abraçava de uma só vez o mastro e o banco nas embarcações poveiras de pequena dimensão (comum ao Bote, ao Caíco e à catraia pequena).

**Galivar** – (técnica) Desenhar com as fôrmas (Bico, Chata e Grande) as peças de madeira que forma uma baliza completa. Estas peças, ditos *liames*, são os segmentos que formam cada baliza, composto pela *caverna*, de *pé* ou de *solhão*, e para cada bordo um meio arco de baliza, cada um com os braços e apostura ou cabeça, respectivos. Galivar é também desbastar as madeiras com enxó ou machado de pé, dando-lhe a forma desejada.

**Grade** – (técnica) Régua específica. Tábua grossa em forma de “U” com cerca de 50cm por 25cm, cuja abertura tem a largura da peça do liame que se vai fazer, entrando uma peça por cada lado desta. Fôrma das cavernas.

**Hastes** – (parte do barco) Hastes ou Hastas. As cavernas que assentam diretamente da roda de proa, em forma de “V”. O enchimento da roda de proa.

**late** – (embarcação) late, Hiate. Navio de pequena lotação, de 2 mastros, sem masteréus, que arma pano latino e pau de bujarrona, com um pequeno beque na proa, típico de Setúbal, e assim reconhecido como o *Hiate de Setúbal*, considerado embarcação tradicional.

**Jangada** – (embarcação) Engenho de navegar primitivo, flutuador feito de troncos, ou troncos e cortiças. Embarcação tradicional primitiva das praias atlânticas entre os rios Douro e Minho, usada para a pesca dos polvos nas pedras que afloravam na maré baixa e para a safra do sargaço, deslocando-se nelas os sargaceiros para cortarem as algas, o que foi proibido a partir de 1934. Famosas as jangadas corticeiras do Castelo de Neiva (Viana do castelo), Marinhas (Esposende) e Aver-o-mar (Póvoa de Varzim).

**Lançar o barco à casa** – (técnica) A primeira etapa da hierarquização da construção de um barco. Corresponde ao montar da quilha em cima de picadeiros e colocar puntaletes laterais para a manter de pé. Segue-se o cadaste na ré (parte traseira do barco) e a roda de proa (parte dianteira do barco) ficando assim montada a espinha dorsal do barco seguindo-se o *acavernar* que corresponde ao colocar da ossada na espinha dorsal.

**Leme** – (parte do barco) Peça movel de madeira, segura ao cadaste por sistema metálico de macho-fêmea e que se destina a governar a embarcação. O leme é composto pela *cachola* (onde encaixa a cana para governar) a *madre* e a *porta*.

**Liame** – (peça) O conjunto das madeiras, normalmente de carvalho, previamente secas e cortadas para encaixarem umas nas outras e que juntas formam uma baliza completa (as peças de cada caverna)

**Linha de fundo** – (técnica) Curva que representa o bojo de uma embarcação vista de lado.

**Linha de Pé** – (técnica) Linha que dá a altura dos pés das cavernas tirados da figura traçada na Linha de Fundo e transferidos para a grade, a escala para marcação dos moldes das peças.

**Mestra** – (parte do barco) A principal, a caverna ou baliza principal e que corresponde á maior secção transversal da embarcação.

**Miranço** – (embarcação) Embarcação de ossada primeiro sendo uma variante filiada no barco poveiro, típica de Vila Chã, uma comunidade sargaceira a sul de Vila do Conde. Tinha uma maior distribuição das cavernas e mais juntas (tinha mais cavernas) e as rodas de proa e popa eram elevadas, mas de corte a prumo (menos inclinadas que a catraia). Servia de apoio à catraia na pesca de arrasto ao caranguejo pilado (também dito mexoalho ou patêlo). Extinta nos anos de 1950. Não se lhe conhecem réplicas.

**Ossada** – (parte do barco) O esqueleto do barco.

**Pé de caverna** – (parte do barco) A parte do meio da caverna, que encaixa ou pousa na quilha.

**Picas** – (parte do barco) Nos barcos de grande dimensão, são as cavernas dos fechos das rodas da popa.

**Pontal** – (medida) Altura interior do barco, tirada desde a quilha até ao convés.

**Popa** – (parte do barco) Parte de trás do barco (ré) oposta á proa.

**Puntalete** – (técnica) Escora (tábua) para fixar a roda da proa e o cadaste (roda de popa) durante a respectiva montagem. Escora para firmar as cavernas e armaduras.

**Proa** – (parte do barco) Parte da frente do barco. Parte anterior. Bico da vante do barco.

**Quilha** – (parte do barco) Viga cubicada que serve de base à construção do navio em madeira, que pode ser feita por várias seções (talhões da quilha) até atingir o comprimento pretendido e que serve a montar nela a ossada enquanto fecha a ossada inferiormente.

**Régua das Alturas** – (técnica) Régua de madeira com as marcações das alturas da linha de água à linha da boca, auxiliando o traçado das cavernas (a distribuição simétrica e equidistante das cavernas de armar).

**Régua do pé da caverna** – (técnica) Régua que marca os pontos de referência para a construção do pé de caverna, e depois todos os outros a partir da mestra, para vante e para a ré, do grupo das cavernas de conta ou cavernas de armar.

**Régua do Vertedouro** – (técnica) Régua de madeira com as marcações da largura do vertedouro e assim o espaço equidistante entre cada caverna.

**Régua dos Encurtos** – (técnica) Régua de madeira com as marcações dos “descontos” ou *encurtos* a dar às marcações das formas das cavernas mestras e a partir desta, o traçar de todas as restantes, as de armar e as avulsas de encher.

**Sala do Risco** – (técnica) Salão onde se desenha o plano geométrico à escala real, passando-o para a ossada. Executa-se todas as fôrmas a partir desse plano, usando as grades.

**Samblagem** – (técnica) Entalhe de encaixe. Corte executado nas madeiras para as emendar de forma segura não usando colas nem pregos. O mesmo que *escarva*.

**Saveiro** – (embarcação) O Saveiro é uma embarcação de mar, mas de fundo chato, construída pela técnica de *casco primeiro* (origem mediterrânica) normalmente caracterizado pela grande projeção para o alto da sua proa. O termo designa várias embarcações de proa e popa recurvada, mas originalmente referia-se às *bateiras* da pesca do sável nos rios.

**Suta** – (peça) Instrumento de carpinteiro formado por duas régua articuladas entre si por um parafuso, sendo uma delas a maior em madeira e a outra a peça de trabalho, mais pequena. A régua maior é escavada para dentro dela recolher a suta propriamente dita, uma régua em madeira ou metálica com um corte em esquadria para encostar em angulo a qualquer madeira e assim transportar o angulo de uma madeira ou de um desenho para outra madeira ou outro desenho.

**Tábua** – (peça) Peça de madeira de espessura menor que a largura e de grande comprimento, obtida serrando o tronco de uma árvore. A parte da casca da árvore quando se aproveita dá uma tábua que de um lado é lisa (parte de dentro) e do outro é redonda (a parte de fora) tomando estas tábuas o nome de “costaneiras”.

**Tábua de fecho do fundo** – (técnica) cada uma das tábuas que ladeiam a tábua do resbordo.

**Tábua de resbordo** – (técnica) Primeira tábua do fundo a contar da quilha. Encaixa direta no alefriz. Tábua de fundo do alefriz.

**Tábua dos escantilhões** – (técnica) Tábua auxiliar da sala do risco, de pequena dimensão. Usada para riscar os escantilhões tirados para a execução de qualquer peça, nomeadamente as cavernas.

**Técnica *Shell first*** – (técnica) Técnica *casco primeiro*. Técnica construtiva mais antiga. Consiste em montar o casco primeiro e só depois o reforçar com falsas cavernas pelo lado interior e falsa quilha pelo lado exterior. O mesmo que construção de molde ou de “concha primeiro”.

**Técnica *Skeleton First*** – (técnica) Técnica ossada primeiro. Técnica construtiva com origem no século XII, muito desenvolvida no século XIV e que ganha maturidade a partir do século XV, sendo usada especialmente nos navios dos Descobrimientos e Expansão marítima. Corresponde ao modelo construtivo de quilha, cadaste e roda de proa, cavernado simetricamente e só depois forrado o casco. O mesmo que construção de esqueleto primeiro ou construção “cavernada”.

**Traçar** – (técnica) Riscar o barco, desenhar os planos geométricos e passar o desenho para cada madeira à escala real para se recortarem as peças, uma a uma.

**Valboeiro** – (embarcação) Lancha Valboeira, barcos de pesca e transporte do rio Douro, usada pela comunidade de pescadores de Valbom, na margem norte junto a Campanhã, e que eram construídos em Avintes ou comprados na Póvoa de Varzim. Barco da família da Lancha poveira.

**Virote** – (técnica) Régua de madeira muito fina e comprida, de secção rectangular, que se pousa sobre as madeiras pela parte mais larga e se fixa por pregos. Com o virote desenha-se em tamanho real ou em escala as partes curvas da embarcação, sobre a grade ou sobre as tábuas que se vão cortar à medida pretendida. Instrumento de desenho para as peças curvas.

**Xarreta** – (parte do barco) Xarreta ou Sarreta. Tábua de madeira que pela parte interior do casco se prega às cavernas, cintando por dentro. Serve de apoio ao pousar dos bancos nas embarcações pequenas que só levam um pontalete ou pé de carneiro no banco de trabalho maior (banco da *tosta*).

**Xeiteira** – (embarcação) Lancha Volanteira, Lancha Guardesa e Lancha de Relinga, barco da Galiza com origem na Bretanha Francesa, documentado desde o século XVI, de quilha e cadaste, cavernado, que deu origem à Lancha Poveira.

**Xeitos** – (peça) Rede para a sardinha, rede pelágica cercadora.

## Bibliografia

Amorim, Sandra Araújo de (2004), *Vencer o Mar, ganhar a Terra: construção e ordenamento dos espaços na Póvoa pesqueira e pré-balnear*, Col. Na linha do Horizonte – Biblioteca Poveira, n.º 8, Câmara Municipal da Póvoa de Varzim.

Barbosa, Carlos; Serrano, João Monteiro; Ferro, Alexandra (2015), "*Identidade e cultura das comunidades avieiras do Tejo e do Sado*", in *ARDENTIA*, n.º 8, Federación Galega pola Cultura Marítima e Fluvial (Galicia), Pontevedra, pp.7-11.

Baptista, Ivone (1993), "*Contributos para o estudo da Catraia de Esposende*", in *A Catraia de Esposende*, Esposende, ed. Fórum Esposendense, pp. 35-64.

Brandão, Raúl (2018), *Os Pescadores*, Guimarães, ed. Opera Omnia [1923].

Carmo, António José (2018), "*Técnicas de Construção Naval em Madeira nos Estaleiros de Vila do Conde*", in *Construção Naval em Madeira. Arte, técnica e património – Atas do Congresso Internacional*, Amélia Polónia e Marta Miranda (Coord.), Vila do Conde, ed. Camara Municipal de Vila do Conde, pp. 117-151.

Carvalho, Carlos (2009), "*Embarcações Tradicionais Portuguesas: Uma proposta de classificação*", in *Octávio Lixa Filgueiras: Arquitecto de Culturas Marítimas*, Álvaro Garrido e Francisco Alves (Coord.), Lisboa, Âncora Editora, pp. 209-218.

\_\_ (2018), "*Atlas das embarcações Tradicionais Portuguesas. Da necessidade de uma edição sobre as nossas embarcações tradicionais*", in *Construção Naval em Madeira. Arte, técnica e património – Atas do Congresso Internacional*, Amélia Polónia e Marta Miranda (Coord.), Vila do Conde, ed. Camara Municipal de Vila do Conde, pp. 271-282.

Coelho, Jacinto Prado (1977), *Originalidade da Literatura Portuguesa*, Lisboa, ICP.

Domingues, Francisco Contente (2009), "*Lixa Filgueiras: um arqueólogo naval na Academia de Marinha*", in *Octávio Lixa Filgueiras: Arquitecto de Culturas Marítimas*, Álvaro Garrido e Francisco Alves (Coord.), Lisboa, Âncora Editora, pp. 23-35.

- Felgueiras, José; Baptista, Ivone (1993) *A Catraia de Esposende*, Esposende, ed. Fórum Esposendense.
- Filgueiras, Octávio Lixa (1958), "A Lancha Poveira e o Saveiro de Valbom", in *Studium Generale*, vol. V, Porto, pp.9.
- \_\_ (1958b), "A Arte da construção no estudo das tradições navais", Porto, Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Porto.
- \_\_ (1963), "Barcos", in *Arte Popular em Portugal*, Vol. III, Cap. VIII, ed. Verbo, Lisboa, pp. 341-403.
- \_\_ (1965), "Barcos da Costa Norte, sua Contribuição no Estudo de Áreas Culturais", Actas do III Colóquio Português de Arqueologia, in LUCERNA, vol. IV, Porto, pp.5-37;
- \_\_ (1981), "Uma presumível herança germânica na construção naval tradicional portuguesa", Lisboa, Academia de Marinha.
- \_\_ (1969), "Da Caravela Portuguesa", separata dos Anais do Club Militar Naval, vol. XCIX (tomo 10 a 12), Lisboa, 1969.
- \_\_ (1981b), "Barcos de Pesca de Portugal", vol. CXXXVIII, série "Separatas", Coimbra, ed. Centro de Estudos de Cartografia Antiga-Junta de Investigações Científicas do Ultramar.
- Filgueiras, Octávio Lixa; Barroca, Alfredo (1971), "O Caique do Algarve e a caravela portuguesa", in *Revista da Universidade de Coimbra*, n.º 24, Coimbra, pp. 405-441.
- Graça, A. Santos (1998), *O Poveiro – Usos, costumes, tradições, lendas*, Col. Portugal de Perto, Joaquim Pais de Brito (Dir.), Lisboa, ed. Publicações Dom Quixote. [1932]
- Lavanha, João Baptista (1996), *Livro Primeiro da Arquitectura naval*, Lisboa, Academia de Marinha [1608-1615]
- "Livro de Assento das Lanchas e Bateis" (1788), Arquivo da Confraria de Nossa Senhora da Conceição, Igreja da Lapa, Póvoa de Varzim.
- Lobo, Constantino Botelho de Lacerda (1938), "As Pescarias na Póvoa de Varzim em 1789 (parte das Memórias sobre algumas observações feitas no anno de 1789 relativas ao estado da Pescaria na Província do Entre Douro e Minho)", in *Boletim Cultural da Póvoa de Varzim*, n.º 2, Volume I, Póvoa de Varzim, pp.53-125, [1882].
- Magalhães, Ivone (2015), "A Libertação da Via da Água – na salvaguarda dos patrimónios marítimos", in ARGOS, n.º 3, Museu Marítimo de Ílhavo, pp. 75-78.

- Magalhães, Ivone Baptista de; João Paulo Baptista (2008), "Mulheres do Mar da Póvoa", in *Boletim Cultural*, Vol. 42, Póvoa de Varzim, pp. 515-537.
- \_\_ (2019), "*Paisagens Marítimas do Norte de Portugal e Galiza: o futuro do nosso passado*", in *NOVA ARDENTIA*, n.º 11, Federación Galega pola Cultura Marítima e Fluvial (Galicia), Pontevedra, pp.34-41.
- \_\_ (2020), "*Em Busca de um legado*", in *NOVA ARDENTIA*, n.º 12, Federación Galega pola Cultura Marítima e Fluvial (Galicia), Pontevedra, pp.18-28.
- \_\_ (2021), "*Tudo num barco: o legado da construção naval e das suas embarcações tradicionais*", in *NOVA ARDENTIA*, n.º 13, Federación Galega pola Cultura Marítima e Fluvial (Galicia), Pontevedra, pp.33-38.
- Marques, Luís António (1985), *História da Coleção Seixas e seus artistas, modeladores e artifices, seguida de alguns conselhos sobre modelismo naval*, Lisboa, Museu de Marinha.
- Martins, Adolfo A. Silveira (2001), *A Arqueologia Naval Portuguesa (séculos XIII-XIV). Uma aproximação ao seu estudo ibérico*, Lisboa, UAL.
- Oliveira, Fernando de (1991), *Livro da Fábrica das Naus*, Lisboa, Academia de Marinha [c.1580].
- Oliveira, Ernesto Veiga de; Galhano, Fernando; Pereira, Benjamim (1990), *Actividades Agro-Marítimas em Portugal*, Col. Portugal de Perto, Joaquim Pais de Brito (Dir.), Lisboa, ed. Publicações Dom Quixote [1975].
- Passchnikoff, Alexis (1990) "A agulha de marear no imaginário de Francisco Manuel Pinheiro 1867-1946 e Eduardo Francisco Pinheiro 1908-1978", in *Boletim Cultural Póvoa de Varzim*, Vol XXVII, n.º 2, Póvoa de Varzim, pp.383-461.
- Peixoto, José (2016), *Os Braços da Lancha: apalavrar a História*, Col. Na linha do Horizonte – Biblioteca Poveira, n.º30, Camara Municipal da Póvoa de Varzim.
- Pinheiro Blot, Maria Luísa de B.H, (2014), "Arqueologia do meio aquático e a problemática portuária em arqueologia do meio húmido – um elo de ligação entre dois territórios de investigação", in *O Tempo resgatado ao Mar* (catálogo da exposição, Dir. António Carvalho; Maria Amélia Fernandes), Lisboa, Museu Nacional de Arqueologia, pp.75-92.
- Reis, António Matos (1993), *Últimos veleiros do Porto de Viana – Miniaturas de João Gonçalves Pinto*, ed. Camara Municipal de Viana do Castelo.

Rieth, Eric/Alves, Francisco (2009), "As pirogas 4 e 5 do Rio Lima numa perspectiva antropológica", in *Octávio Lixa Filgueiras: arquitecto de Culturas Marítimas*, Álvaro Garrido e Francisco Alves (coord.), Lisboa, Âncora Editora, pp. 113-124.

Saldanha, José Bastos (2009), "'Fé em Deus' e 'Gavião dos Mares': Uma realidade patrimonial sustentável?", in *Octávio Lixa Filgueiras: Arquitecto de Culturas Marítimas*, Álvaro Garrido e Francisco Alves (Coord.), Lisboa, Âncora Editora, pp. 221-236.

Silva, A.A. Baldaque da (1892), *Estado atual das pescas em Portugal*, Lisboa, ed. Imprensa Nacional.

Soeiro, Teresa; Lourido, Francisco Calo (1999), *Fainas do Mar – Vida e trabalho no litoral Norte*, Porto, ed. CRAT-Centro Regional de Artes Tradicionais.

# *Jangadas no Mar: discursos sobre Cultura, Arte e Literatura*

*Maria do Rosário Leitão*

Universidade Federal Rural de Pernambuco

*Gilmar Furtado*

Instituto Federal de Alagoas

## **Introdução**

Refletir sobre uma das embarcações utilizadas na pesca artesanal brasileira, durante vários séculos, significa dialogar com a obra de Luís da Câmara Cascudo<sup>1</sup>, publicada na década de 1950, *Jangadas: uma pesquisa etnográfica*, na qual o autor

---

<sup>1</sup> Luís da Câmara Cascudo nasceu em 1898 no Rio Grande do Norte, estado do litoral Nordeste. Faleceu em 1986. Estudou na Faculdade de Direito do Recife na década de 1920. Reconhecido folclorista que se dedicou ao estudo da cultura brasileira. Publicou: *Vaqueiros e Cantadores: folclore poético do Sertão de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará* (1939); *Antologia do Folclore Brasileiro* (1943); *Geografia dos Mitos Brasileiros* (1947); *Os Holandeses no Rio Grande do Norte* (1949); *História do Rio Grande do Norte* (1955); *Jangadas: Uma Pesquisa Etnográfica* (1957); *Rede de Dormir* (1959); *História da República no Rio Grande do Norte* (1965); *Folclore do Brasil: Pesquisas e Notas* (1967); *Coisas que o Povo Diz* (1968); *A Vaquejada Nordestina e Suas Origens* (1974); *Antologia da Alimentação no Brasil* (1977). Disponível em: [https://www.ebiografia.com/luis\\_da\\_camara\\_cascudo/](https://www.ebiografia.com/luis_da_camara_cascudo/). Acesso em 09 maio 2021.

nos informa que escreveu o livro a partir de uma demanda de Assis Chateaubriand<sup>2</sup> para a Société d'Études Historiques Dom Pedro II.

Câmara Cascudo (2012: 03) explica que, ao ser provocado por Chateaubriand para escrever um ensaio sobre a Jangada, ele não titubeou, por considerar-se “[...] fiado nos velhos mestres, vivos e mortos, nas vozes desaparecidas ou ainda alertas soando em cima dos seus paus boeiros das jangadas no alto”. Esta proximidade, e “conhecimento” de longa data, com tais interlocutores, faziam com que Cascudo se sentisse em condições de ser “tradutor etnográfico”. Silva e Gomes (2021, 04)<sup>3</sup> relatam a relação de proximidade de Câmara Cascudo com os jangadeiros experientes, sua interlocução com os Mestres Silvestre, Manuel Gangão, Filadelfo, Manoel Claudino, Ricardo Severiano da Cruz e Pedro José de Oliveira, pessoas que dominavam este conhecimento adquirido e repassado de pai a filho, de uma geração a outra, com quem aprendeu a ler este universo tão peculiar, convivendo com eles, na época da escrita de *Jangadas*, há mais de trinta anos. O nosso autor, na obra acima mencionada, conta-nos sua inserção no tema da pesca, facilitada pelo local de moradia, que lhe permitiu na juventude adentrar neste universo, pelo interesse e curiosidade próprios da idade e pela atividade do pai, comerciante que comprava a mercadoria a muitos mestres jangadeiros do Rio Grande do Norte. Reunindo um conjunto amplo de temas – O Jangadeiro; O Nome Jangada; Presença no Brasil; Modificações: a Vela, a Bolina e o Remo de Governo; Nomenclatura na Jangada; Geografia da Jangada; Economia da Jangada; Pequena Antologia da Jangada; Vocabulário da Jangada e por fim inclui vários poemas inspirados nas jangadas – que, na perspectiva de Andrade *et al* (2016, 48), abrange a emergência histórica e a evolução da jangada, “desde as suas origens na Índia, até se fixar, com as características atuais e típicas, nas praias do Nordeste brasileiro”.

<sup>2</sup> Assis Chateaubriand ocupou a Cadeira 37, na Academia Brasileira de Letras, em 1954. Nasceu na Paraíba, em 1892, faleceu em 1968. Estudou e posteriormente lecionou na Faculdade de Direito do Recife. Na atividade de jornalismo publicou no *Jornal Pequeno* e no *Diário de Pernambuco* (o jornal mais antigo da América Latina); no Rio de Janeiro, colaborou no *Correio da Manhã*; assumiu a direção de *O Jornal* – o denominado “órgão líder dos Diários Associados”, entidade que iria abranger no futuro um conjunto de 28 jornais, 16 estações de rádio, cinco revistas e uma agência telegráfica. Em 1957 foi eleito senador pelo Estado do Maranhão, mas renunciou ao mandato legislativo para ocupar o cargo de Embaixador do Brasil na Inglaterra.

<sup>3</sup> Estes autores reafirmam que esta “proximidade e ‘conhecimento’ de longa data com tais interlocutores dava a Cascudo o à vontade necessário para se sentir em condições de ser “tradutor etnográfico” (Ibid., 03)

É certo que esta etnografia nos permite resgatar e adentrar no universo que envolve este instrumento de trabalho utilizado no mar, que se destinou sobretudo à realização da pesca artesanal: um texto publicado em finais da década de 1950, que resgata em especial o nordeste brasileiro, considerando que a jangada é uma embarcação de pesca utilizada no essencial da Bahia ao Ceará. Este texto possibilita ainda o diálogo com os discursos que margeiam as concepções que envolvem a labuta no mar em embarcações aparentemente tão frágeis. A força do mar e dos ventos em oposição à fragilidade da embarcação, um terreno fértil a construções discursivas sobre as visões, as histórias de outros seres, e suas relações com a fé e as crenças.

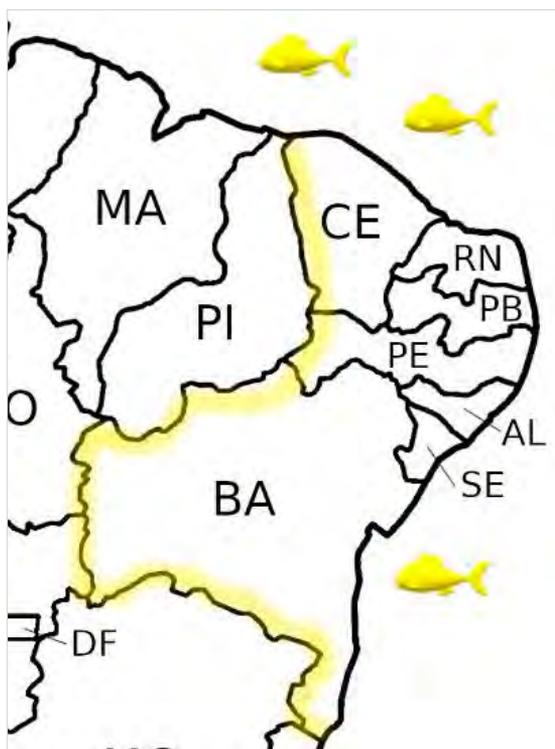


Figura 1 – Mapa do Ceará à Bahia<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Detalhe do mapa do Brasil, ilustra a costa do Nordeste, banhada pelo oceano Atlântico e que se constitui em espaço geográfico e cultural das jangadas.

O texto aqui construído se propõe, também, a dialogar com a arte inspirada nesta relação do homem com a natureza, da fragilidade humana frente às intempé-ries, da bravura de homens que se arriscam nestas jornadas, da dor daqueles que os esperam e da alegria do regresso. Foi elaborado a partir de uma pesquisa documental e é aqui apresentado em três partes: (a) a jangada como meio de trabalho e a construção discursiva de quem a utiliza; (b) as visões, nas histórias de outros seres, na fé e na(s) crença(s) e, por fim, (c) esta atividade, este instrumento de trabalho e sua relação com o apoio à fuga e liberdade dos escravos.

## **De Quanto Tempo e com quantos paus se faz uma jangada – diálogos de etnografia e poesia**

Câmara Cascudo (Ibid., 74), ao escrever sobre a origem da jangada no território brasileiro, cita uma carta na qual Pero Vaz de Caminha menciona uma embarcação avistada em Porto Seguro, a que dá o nome de “almadia”: “E alguns deles se metiam em almadias — duas ou três que aí tinham — as quais não são feitas como as que eu já vi; somente são três traves, atadas entre si. E ali se metiam quatro ou cinco, ou esses que queriam não se afastando quase nada da terra, senão enquanto podiam tomar pé.” (Brasil, 1999). Vale ressaltar que Igapeba é a denominação de jangada na língua tupi, que significa “Canoa chata”. Outra denominação mencionada na literatura é Periperi e, sobre este modelo de embarcação, (Montenegro 2007, 01 *apud* Araújo, 1985), afirma que, “o primeiro registro descritivo e completo com vela latina, bolina e remo de governo [que] foi feito na costa de Pernambuco no século XIX” terá sido do viajante estrangeiro Henry Koster<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Ver, por exemplo, Kostner (1942) na seguinte passagem: “Nada do que vimos nesse dia excitou maior espanto que as jangadas vogando em todas as direções. São simples balsas, formadas de seis peças, duma espécie particular de madeira leve, ligadas ou encavilhadas juntamente, com uma grande vela latina, um pagaio que serve de leme, uma quilha que se faz passar entre as duas peças de pau, no centro, uma cadeira para o timoneiro e um longo bastão bifurcado no qual suspendem o vaso que contem água e as provisões. O efeito que produzem essas balsas grosseiras é tanto maior e singular quanto não se percebem, mesmo a pequena distancia, sinão a vela e os dois homens que as dirigem. Singram mais próximos do vento que outra qualquer espécie de embarcação”.



Figura 2 – A Jangada. Fonte: KOSTER, Henry (1816, 24), *Travels in Brazil*. London. Disponível em: <https://bd.camara.leg.br/bd/handle/bdcamara/17982>. Consultado em 17/10/2021.

Diz Câmara Cascudo (Ibid., 08) que na etnografia a embarcação é considerada “frágil e simples, sempre marítima e não fluvial, prepara o homem para o oceano e vincula em sua alma um fidelismo profundo e constante. Explicar-se-á na permanência profissional a fidelidade aos horizontes desmarcados do mar”. Este autor descreve-a detalhadamente (Ibid., 74) a partir do *Dicionário de Vocábulos Brasileiros* (1889, 77-78), destacando o fato de consistir em uma balsa com dimensões de 7 a 8 metros de comprimento e 2,60 de largura, construída com 6 paus de madeira muito leve, atados por meio de cavilhas de madeira rígida. Em sua caracterização, desde a proa à popa, com todas as suas singularidades, cita ainda o poema “Jangada” do escritor Juvenal Galleno (1856), conduzindo-nos a uma navegação pelas suas figuras de linguagem e pelo refrão, “Tu queres vento de terra, / Ou queres vento do Mar” (Ibid., 77):

Minha jangada de vela.  
Que vento queres levar?  
Tu queres vento de terra,  
Ou queres vento do Mar? [...] ....

Aqui no meio das ondas,  
Das verdes ondas do mar,  
És como que pensativa,  
Duvidosas a bordejar! [...].

Saudades tens lá das praias,  
Queres n'areia encalhar?  
Ou no meio do oceano  
Apraz-te as ondas sulcar? [...].

Sobre as vagas, como a garça,  
Gosto de ver-te adejar,  
Ou qual donzela no prado  
Resvalando a meditar: [...]

Se a fresca brisa da tarde  
A vela vem te oscular,  
Estremeces como a noiva  
Se vem-lhe o noivo beijar: [...]

Quer sossegada na praia,  
Quer nos abismos do mar,  
Tu és, ó minha jangada,  
A virgem do meu sonhar: [...]

Se à liberdade suspiro,  
Vens liberdade me dar:  
Se fome tenho – ligeira  
Me trazes para pescar: [...]

A tua vela branquinha  
Acabo de borrifar;

Já peixe tenho de sobra  
Vamos à terra aproar: [...]

Ai, vamos, que as verdes ondas,  
Fagueiras a te embalar,  
São falsas nestas alturas  
Quais lá na beira do mar;  
Minha jangada de vela,  
É tempo de repousar!

Eis o inventário, com um nível de pormenor admirável, de termos das peças e suas funções, feito por Câmara Cascudo:

- 1.º) Banco de vela, que serve para sustentar o mastro.
- 2.º) Carlinga, tabuleta com furos em baixo do Banco de vela e em que se prende o pé do mastro, mudando-o de um furo para outro, conforme a conveniência da ocasião.
- 3.º) Bolina, tábua que, entre os dois meios e junto ao Banco de vela, serve para cortar as águas e evitar que a Jangada descaia para sotavento.
- 4.º) Vela, uma grande e única vela cosida em uma corda junto ao mastro, o que se chama palombar a vela.
- 5.º) Ligeira corda presa à ponta do mastro e nos espeques para segurar aquela.
- 6.º) Retranca, vara que abre a vela.
- 7.º) Escota, corda amarrada na ponta da retranca e nos caçadores. Para encher a vela de vento, puxa-se a escota.
- 8.º) Caçadores, 2 tornos pequenos na proa.
- 9.º) Espeques, 2 tornos de 0,22 com uma travessa e no meio uma forquilha. Na forquilha cada pescador amarra uma corda e, quando é preciso, segura-se nela derreando o corpo para o mar e assim “aguentando a queda da jangada”. Nos espeques e forquilha coloca-se o barril d’água, o tauaçu, a quimanga, a cuia de vela, a tapinambaba, o samburá e a bicheira.
- 10.º) Tauaçu, pedra furada, presa a uma corda e serve de âncora.
- 11.º) Quimanga, cabaça que guarda comida.
- 12.º) Cuia de vela, concha de pau com que se molha a vela.
- 13.º) Tapinambaba, massame de linhas com anzóis.
- 14.º) Samburá, cesto de boca apertada em que guarda o peixe.

- 15.º) Bicheira, grande anzol preso a um cacete, com que se puxa o peixe pesado para cima da jangada, a fim de não quebrar a linha.
- 16.º) Banco do governo, banco à popa em que se assenta o mestre.
- 17.º) Macho e Fêmea, 2 calços à popa, onde se mete o remo, servindo este de leme.

Outra descrição muito detalhada da jangada tradicional foi feita por Andrade *et al* (2016, 49), compreendendo as seguintes informações, que referem uma embarcação “composta por seis toras, de 7 a 8 metros de comprimento (35 a 40 palmos), fixadas umas nas outras lateralmente por meio de tornos”:

- 1) Lastro, que é subdividido em meios (as duas toras centrais), bordos (as duas toras periféricas) e papus (as duas toras localizadas entre os meios e bordos). Essas subdivisões se diferem através da diferença do diâmetro das toras utilizadas;
- 2) Mastro, que é confeccionado por uma tora de madeira de aproximadamente 10 metros de comprimento usado como suporte para a vela, disposto verticalmente em relação ao lastro;
- 3) Vela, feita de tecido, corte e cálculo triangular apropriado, fixada no mastro por meio de cordas;
- 4) Espicha, que é uma peça de madeira apoiada no mastro utilizada para abrir a vela;
- 5) Canga, um componente de madeira com três furos, no centro (para encaixe do mastro), e um em cada extremidade (para o encaixe dos morões), disposto horizontalmente em relação ao lastro;
- 6) Carrinha, que é feita com madeiras resistentes, para o apoio e equilíbrio do mastro, canga e vela. Localiza-se sob o lastro horizontalmente;
- 7) Morão, são duas estacas confeccionadas em madeira, apoiadas na carrinha para o suporte da canga;
- 8) Pêa, que são cordas utilizadas na fixação da carrinha, canga e morões;
- 9) Remo de governo feito de madeiras pesadas. Dá a direção da embarcação;
- 10) Remo de mão, é maior em comprimento do que o remo de governo, confeccionado em madeira, utilizado para o deslocamento da jangada;
- 11) Torno, composto por estacas utilizadas para a fixação das toras do lastro;
- 12) Motor, consiste em última adaptação feita na embarcação. A banca do motor uma caixa de madeira utilizada para proteção do motor.
- 13) Banco confeccionado de tábua e disposto horizontalmente ao lastro localizado na proa (na parte da frente da jangada).

14) Banco do mestre confeccionado de tábua e disposto horizontalmente ao lastro localizado na popa (parte traseira da jangada) onde o mestre senta-se e governa a embarcação.

Outra relevante publicação que detalha a embarcação objeto de estudo é a obra “Ensaio sobre as Construções Navaes Indígenas do Brasil”, escrita pelo Almirante português Alves Camara (1937, 24-53).

Silva (2020,116) explicita informações publicadas pela “Capitania dos Portos de Pernambuco, nas sociedades de pescadores existente entre os Estados de Alagoas e Ceará entre os séculos XIX e XX predominava a pesca marítima em jangadas”, o que visibiliza a predominância no litoral nordestino deste tipo de embarcação.

A madeira mais utilizada nas construções das jangadas típicas era a *Heliocarpus popayanensis* (Malvaceae), denominada popularmente de Pau Jangada ou Piúba. É uma planta nativa de regiões tropicais das Américas, que se caracteriza por ser leve, macia, mole, sem cheiro, de baixa resistência mecânica e fácil de trabalhar, mas também de baixa resistência ao ataque de insetos (cupins) e de rápido apodrecimento. Andrade et al (Ibid., 48) sistematiza em uma tabela os outros tipos de madeiras também utilizadas nas construções das jangadas, incluindo o nome científico e popular. Deste quantitativo, apenas uma não é planta nativa: a *Artocarpus heterophyllus* Lam. Moraceae, denominada de Jaqueira. Todas as outras, são: Cajueiro, Muanza, Conduru, Alandi, Pequi, Cocão, Biriba, Massaranduba, Roxinho, Cortiça e Taipóca.

A Jangada era conforme à descrição acima e da qual Câmara Cascudo (2012, op. cit.) afirma se constituir em uma solução única do Nordeste brasileiro. Este modelo foi desaparecendo ao longo dos anos, sendo substituído por outros construídos com materiais diferentes, embora mantenha as funções e sua vulnerabilidade frente as intempéries no cotidiano marítimo. Infelizmente não foram colocados em prática projetos de reflorestamento que garantam a sustentabilidade, o que tem contribuído para a sua quase completa extinção. Relatos como o do pescador Jacaré<sup>6</sup>, que na década de 1940 resolveu ir do Ceará ao Rio de Janeiro reivindicar

---

<sup>6</sup> Manoel Olímpio de Meira (Jacaré), com outros três jangadeiros chegam a então capital do Brasil, Rio de Janeiro e foram recebidos pelo presidente Getúlio Vargas, o objetivo foi reivindicar melhores condições de sobrevivência. Para aprofundar ler Montenegro (2007) e Neves (2011). [http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300671865\\_ARQUIVO\\_BereniceAbreuANPUH2011-OsjangadeirosdeVargas.pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300671865_ARQUIVO_BereniceAbreuANPUH2011-OsjangadeirosdeVargas.pdf)

melhorias para a categoria, são testemunho das dificuldades em conseguir madeiras para construir uma jangada. É de igual modo uma das razões da constatação por Andrade *et al* (2016), no artigo “Espécies arbóreas utilizadas por pescadores para a construção de jangadas, Área de Proteção Ambiental Costa de Itacaré-Serra Grande, Bahia”, no qual afirma que a área costeira sul da Bahia é uma das poucas regiões do litoral brasileiro onde a cultura viva da pesca com a jangada tradicional ainda persiste.

Uma dificuldade adicional para manter a tradição da construção de jangadas de paus consiste na efêmera durabilidade das 13 madeiras citadas: aproximadamente entre um a dois anos de uso. Em consequência, a sobrevivência deste tipo de embarcação é garantida pela adaptação ao uso de outros materiais às jangadas de tábuas, já citadas na obra de Câmara Cascudo (Ibid.). Uma inovação recente é a incorporação, já no século XXI, de motores movidos a combustível fóssil.



Figura 3 – JANGADA Rolando para o Mar. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra8828/jangada-rolando-para-o-mar>. Acesso em: 16 de outubro de 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

Na descrição de Montenegro (2007, 10), atualmente “a jangada de tábuas tem a forma achatada, porém, são respeitadas as normas e condições da construção da jangada tradicional, somente alterando o material do casco para tábuas de madeira”. Apresenta a semelhança externa, mantendo as dimensões das embarcações tradicionais de paus. No mais, inova ao ter uma parte interna “a escotilha, abertura retangular sobre o convés com tampa em forma de caixa, através da qual se atinge o porão. Nesta são guardados utensílios, mantimentos e proporciona descanso aos jangadeiros na pesca em alto-mar”.

O autor nos informa que, terminada a construção das jangadas de tábuas, que pode ser realizada em qualquer espaço, inclusive a sombra de uma árvore, é necessário preencher as possíveis pequenas frestas entre as madeiras justapostas, com a calafetagem a partir dos seguintes materiais: pó de madeira, cola para madeira, cavilhas, óleo de mamona, cal virgem, estopa e isopor (Ibid., 37). No entanto, são embarcações que exigem maior cuidado, as madeiras podem rachar principalmente considerando que há sol durante todo o ano no litoral do nordeste brasileiro. Um diferencial é que “a pescaria com jangada ocada pode durar até sete dias devido a possibilidade do descanso dos pescadores no porão”, e a jangada feita com tábua apresenta uma vida útil de três a cinco anos, uma sobrevida maior do que a jangada tradicional de paus.

Em síntese, a jangada apresenta simplicidade e navegabilidade, no formato desenvolvido no Nordeste brasileiro. Possui as singularidades aqui enumeradas, em seu formato tradicional feita com os troncos de algumas madeiras. Embora estejam a desaparecer, podemos considerar que elas estão eternizadas na fotografia, no desenho e na pintura (a exemplo das pinturas de Portinari), bem como na literatura e poesia, desde o cearense Juvenal Galeno ao baiano Dorival Caymmi e ao arquiteto Nearco Barroso Guedes de Araújo, o qual produziu uma obra para imortalizar a construção da jangada (Araújo, 1985), conforme ilustrações abaixo. E as fotografias foram realizadas por Pedro Furtado em 02/09/21.

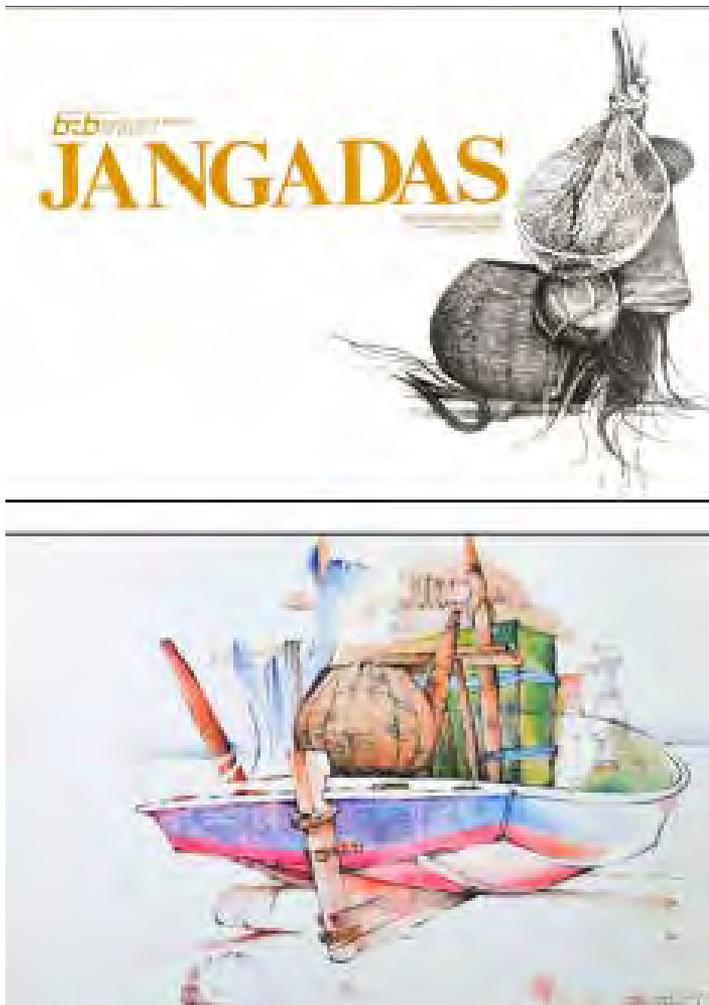


Figura 4 - Capa livro Nearco Araújo (1985). Fonte: Paiva e Araújo Documento Arquitetura e Urbanismo.

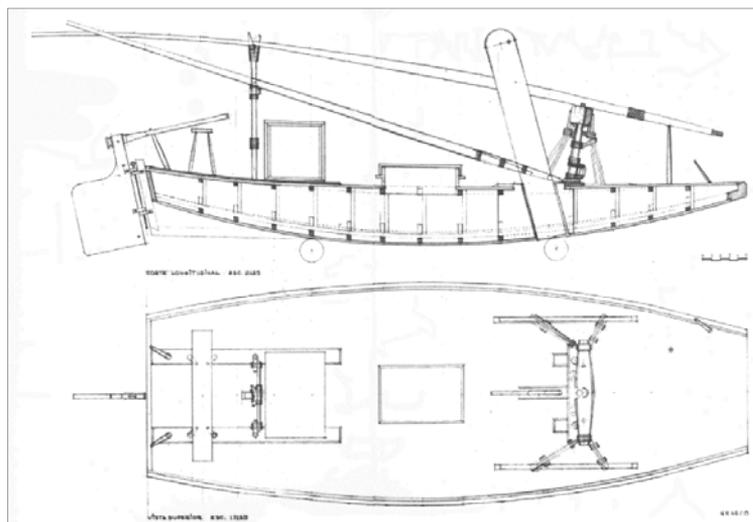


Figura 5 – Jangada de tábuas – Corte longitudinal e vista superior desenhos do arquiteto Nearco Araújo (1985).  
 Fonte: página web – <http://jangadanantes.free.fr/>

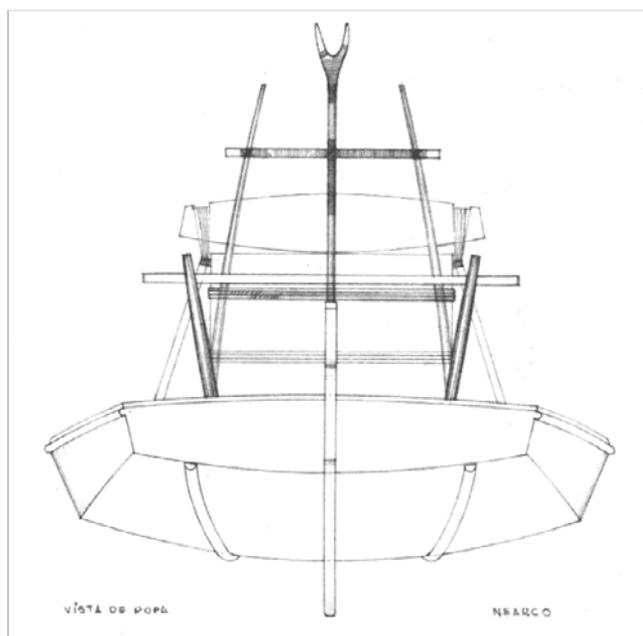


Figura 6 – Vista da popa desenho do arquiteto Nearco Araújo (1985). Fonte: página web – <http://jangadanantes.free.fr/>

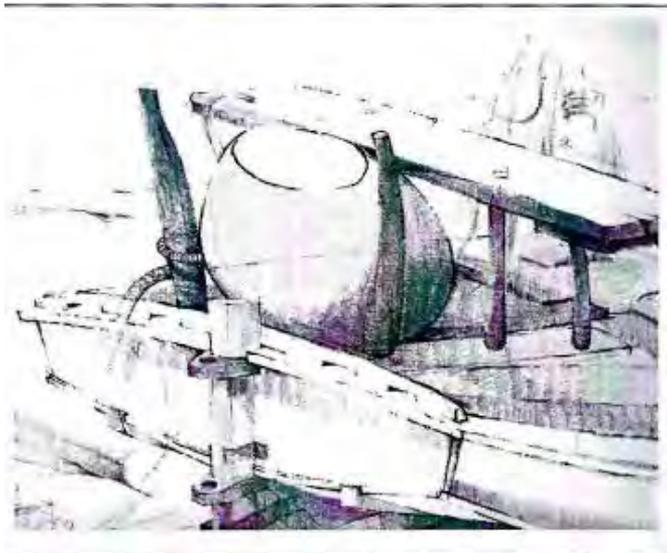


Figura 7 - Banco de Mestre desenhos do arquiteto Nearco Araújo (1985). Fonte: Montenegro (2007)



Figura 8 - Jangada ao mar, proa, vela, banco de mestre



Figura 9 – Detalhes de Jangada e remo de mão



Figura 10 – Escotilha, através da qual se atinge o porão



Figura 11 – Jangadas em terra.



Figura 12 – Pescadores conduzem jangada ao mar, tronco de coqueiros facilitam o deslocamento.



Figura 13 – Jangada ao mar.

## Quem é do mar não enjoa, quem anda no mar aprende a conhecer e a rezar

Câmara Cascudo (op. cit.,12) traça o perfil do trabalhador usuário da jangada. Reafirmando o ditado popular “filho de peixe é peixinho”, constata ser um ofício herdado: quem exerce esta atividade é, em geral, filho de outro jangadeiro. Sintetiza esta tendência de profissão passada de pai a filho ao argumentar que “o apelo do mar parece, evidentemente, mais profundo que a voz da terra”. Ressalta que se trata de uma identidade estabelecida nas referências marítimas: constitui-se em um ser humano que vive desde o nascimento em contato com as questões marítimas, interagindo desde a tenra idade nas atividades que levam a jangada da terra ao mar e que por esta familiaridade, aprendem cedo a nadar.

Identifica estes trabalhadores forjados em uma rotina guiada pelos movimentos do sol: fazem a pesca desde o nascer ao pôr-do-sol. Indica a diferença de capacidade de transporte do pescado na jangada (entre 4.000 a 5.000 peixes por dia) em comparação com a capacidade dos botes (de 15.000 a 25.000 peixes por dia). Constata que o peixe Voador (*Hirundichthys affinis*)<sup>7</sup>, é o mais fácil de pescar e é consumido pela população mais carente. Este era “o mais popular, democrático e proletário dos pescados há mais de quatrocentos anos”, dirá Câmara Cascudo (Ibid.) ao compará-lo às jangadas que pescavam na distância de três a quatro milhas e traziam “albacoras de um metro ou de um metro e meio, em uma quantidade diária que pode chegar a sessenta e setenta unidades”.

No que se refere a faina da pesca do Voador, Cascudo (Ibid., 08) descreve detalhadamente o instrumento de pesca utilizado, o jereré<sup>8</sup>, pormenoriza os procedimentos e iscas utilizados para atrair e atrapar o peixe e os coletar até encher a jangada. Finaliza sua narrativa sobre a pesca do Voador com a seguinte frase: “Quando a jangada não cabe mais, mete-se o mastro no banco, ajustando-o na carlinga<sup>9</sup>, abre-se a vela, buscando terra”.

<sup>7</sup> Sobre o peixe voador, considerado um importante recurso de pesca artesanal das águas costeiras do Nordeste do Brasil, ver Oliveira, M. R. *et al.* (2015).

<sup>8</sup> Descrita por ele “rede triangular, com 40 e poucos centímetros, parecendo uma raquete de tênis”.

<sup>9</sup> Carlinga, consiste em uma tabuleta com furos em baixo do Banco de vela e em que se prende o pé do mastro, mudando-o de um furo para outro, conforme a conveniência da ocasião Cascudo (2012, 74).



Figura 14 – Imagens de Jererê tradicionais. Fonte: <https://osprimeirosbrasilios.mn.ufrj.br/pt/mundo-indigena/armadilhas/>

Cascudo (Ibid.,09) relata ainda estórias de pescadores, entre elas as da pesca de peixes de tamanhos descomunais, que provocavam esforços imensuráveis para serem mortos. Narrativas que tendiam a desaparecer do imaginário destes profissionais: em suas palavras, as “visões, as fantasias, as assombrações do mar já não são encontradas. Os fantasmas recuam, desmoralizados, ou os pescadores recusam confidências comprometedoras”.

Numa narrativa de Jean de Léry, sobre estórias de seres marinhos, retomada por, (Pires (2003, 109 *apud* Léry<sup>10</sup>, 1576, 164),) podemos ler:

Disse-me ele que, estando certa vez com outros em uma de suas canoas de pau, por tempo calmo em alto mar, surgiu um grande peixe que segurou

<sup>10</sup> Jean de Léry (1534-1613) nasceu em Borgonha, França. Em Genebra, foi enviado em 1557 por Calvino, a expedição de Villegagnon a França Antártica, permanece no Brasil de 07/03/1557 a 04/01/1558, Pires (2003,92-93).

a embarcação com as garras procurando virá-la ou meter-se dentro dela. [...] decepei-lhe a mão com uma foice e a mão caiu dentro do barco; e vimos que ela tinha cinco dedos como a de um homem. E o monstro, excitado pela dor pôs a cabeça para fora d'água e a cabeça, que era de forma humana, soltou um pequeno gemido.

Para Léry (op.cit., 164), a descrição indica que poderia ser alguns desses seres míticos, a exemplo de um tritão (deus marinho que habita o fundo do mar e que é filho de Posêidon e Anfitrite), uma sereia (representado sob a forma de ave ou peixe, com cabeça e/ou peito de mulher e, às vezes, empunhando uma lira, cuja melodia atrai os pescadores ao fundo do mar) ou bugio marinho, peixe da família dos quimerídeos (*Chimaera monstrosa*), de hábitos marinhos. Pires (op. cit., 109) explica que o viajante Léry não desmente a narrativa, mas, pontua em sua obra que em sua experiência durante nove meses de navegação em alto mar, nunca encontrou peixe com semelhança humana.

Um tema privilegiado na obra de Câmara Cascudo, relativamente às elaborações discursivas tem a ver com os relatos sobre as sereias: as narrativas de que em tempos remotos “milhares de pescadores ouviram seu canto. Depois a sereia escondeu-se no fundo do mar e raramente aparece”. Um dos seus informantes, Mestre Filó, afirmava ter ouvido o seu doce canto, em uma noite de calmaria nas imediações de Ponta Negra, Natal, Rio Grande do Norte. Sua estratégia foi rezar as “forças do Credo” e, em seu testemunho, a sereia silenciou.

Eliade (1989, 16) ao dialogar com os conceitos de mito e de fábulas, explica que os mitos estão na esfera dos discursos que se referem às histórias consideradas primordiais e que interagem com a existência das pessoas.

No diálogo com as narrativas dos pescadores sobre as sereias, seu canto e encantamentos, um compositor baiano, Caymmi<sup>11</sup> eternizou o tema em 1959 com a letra de música “É doce morrer no mar”, na qual o refrão repete “É doce morrer no mar, / Nas ondas verdes do mar”:

<sup>11</sup> Disponível em <https://www.youtube.com>.

É doce morrer no mar  
 Nas ondas verdes do mar  
 É doce morrer no mar  
 A noite que ele não veio foi  
 Nas ondas verdes do mar  
 Foi de tristeza pra mim  
 Saveiro voltou sozinho  
 Triste noite foi pra mim  
 [...]

Nas ondas verdes do mar  
 Saveiro partiu de noite foi  
 Madrugada não voltou  
 O marinheiro bonito  
 Sereia do mar levou  
 [...]

Nas ondas verdes do mar meu bem  
 Ele se foi afogar  
 Fez sua cama de noivo  
 No colo de lemanjá

Os jangadeiros raramente deixam de pescar. Todos os dias são dias de pesca, à exceção de possíveis proibições culturais e religiosas, como a da sexta-feira da paixão. O nosso autor (Ibid., 04 e 10) diz ter conhecimento de que alguns informantes que fizeram penitência por desobedecerem a este princípio, homens que afirmavam haver visto “os afogados apareceram nadando em filas, silenciosos, os olhos brancos, os corpos brilhando como prata na água escura”. Outro dia em que se deve evitar embarcar é segunda-feira de agosto. Muitos guardam o dia de Santa Luzia, protetora dos olhos.

No que se refere às denominações, afirma que “noventa por cento das jangadas quando têm nome são homenagens aos santos. São Pedro é muito popular. Nossa Senhora dos Navegantes, Bom Jesus dos Navegantes, Santo Cristo”.

Quanto a religiosidade, o autor afirma que os jangadeiros “em casa, na família, têm sua religião, santos médicos, sonhos premonitórios, devoção ao Padre João Maria ou ao Padre Cícero do Juazeiro. Vão à missa por promessa”. Lhe pareceu que todos eram católicos, fundamentando esta percepção por não ter visto “um só amuleto nas

jangadas visitadas demoradamente. Nem um só depoimento obtido aludiu a este fato”. Para o autor, os pescadores firmam sua confiança em Deus e em alguma divindade considerada o seu santo de guarda, e caso seja sucumbido pelas intempéries talvez tenha uma estória mais feliz ao navegar a embarcação “balouçante e infeliz”. Caymmi<sup>12</sup> também canta estes compromissos com a religiosidade, em “Suite de Pescador”:

Minha jangada vai sair pro mar  
 Vou trabalhar, meu bem querer  
 Se Deus quiser quando eu voltar do mar  
 Um peixe bom eu vou trazer  
 Meus companheiros também vão voltar  
 E a Deus do céu vamos agradecer

Compôs igualmente “Caminhos Do Mar (rainha Do Mar)”<sup>13</sup> no qual a musa é Yemanjá:

Rainha do mar  
 Yemanja Odoia Odoia  
 Rainha do mar  
 O canto vinha de longe  
 De lá do meio do mar  
 Não era canto de gente  
 Bonito de admirar

O corpo todo estremece  
 Muda cor do céu do luar  
 Um dia ela ainda aparece  
 É a rainha do mar  
 [...]
 Quem ouve desde menino  
 Aprende a acreditar  
 Que o vento sopra o destino

<sup>12</sup> Disponível em <https://www.letras.mus.br/dorival-caymmi/45589/>. Tema musical do filme Capitães de Areia, uma adaptação da obra de Jorge Amado.

<sup>13</sup> Disponível em <https://www.letras.mus.br/dorival-caymmi/924242/>

Pelos caminhos do mar  
 O pescador que conhece  
 as histórias do lugar  
 morre de medo e vontade  
 de encontrar  
 [...]

Outras práticas artísticas que eternizam e constituem-se em significativa expressão deste cotidiano dos jangadeiros, são as telas de Cândido Portinari.



Figura 15 – Jangadas do Nordeste (painel da Feira de Nova York). In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1955/jangadas-do-nordeste-painel-da-feira-de-nova-york>. Acesso em: 16 de outubro de 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

Câmara Cascudo (Ibid., 11), ao descrever o perfil do jangadeiro, salienta, entre outros traços, o de se constituir em uma pessoa de poucas palavras, de usos simples, que a atividade arrastou para comportamentos de pessoa solitária: “a taciturnidade impassível do jangadeiro legítimo é desconcertante”; vive em um extremo de simplicidade ao deslocar-se sobre “seis rolos de madeira jogados ao mar, sem ligação de metal, e pesca de linha com anzol na ponta, esperando”; um solitário e lutador incansável contra os ventos e o mar, cuja experiência lhe permite superar cotidianamente os obstáculos enfrentados por navegar em uma embarcação tão simples e vulnerável às intempéries. Sintetiza as suas observações escrevendo que se trata de um profissional do silêncio, que se contrapõe a “musicalidade selvagem do mar”: “a jangada não comporta conversa nem cantiga, mas apenas a rápida troca de ordens e a sugestão de uma manobra num tempo de relâmpago”. Este silêncio, comenta ainda, necessário à pesca, é compensado nos divertimentos em terra, onde “o jangadeiro ama o violão e a sanfona”, nas noites de sábados o Coco de Rodas, com peixe frito e cachaça, dança noite inteira até o nascer do sol (op. cit, 25).

A morte em quem trabalha no mar é um tema recorrente. Não é possível ignorá-la. Cascudo (op. cit., 27) ao falar sobre este tema, cita o ditado “para ter a vista bela, olha o mar, e mora na terra”. Outra frase cotidianamente repetida em situações de naufrágio é “nem o corpo deu na praia... não acharam o corpo... nunca encontraram o corpo”. Este mar enigmático é tema de letras do compositor Dorival Caymmi, em “O Mar<sup>14</sup>”. Canta sua beleza expressada no refrão “O mar quando quebra na praia. / É bonito, é bonito”. Mas também canta os perigos cotidianos, as incertezas e os sofrimentos:

O mar quando quebra na praia  
 É bonito, é bonito  
 O mar... pescador quando sai  
 Nunca sabe se volta, nem sabe se fica  
 Quanta gente perdeu seus maridos seus filhos  
 Nas ondas do mar  
 [...]  
 Pedro vivia da pesca

<sup>14</sup> Disponível em <https://www.lettras.mus.br/dorival-caymmi/45583/>

Saía no barco  
Seis horas da tarde  
Só vinha na hora do sol raiá  
Todos gostavam de Pedro  
E mais do que todas  
Rosinha de Chica  
[...]  
De todas as mocinha lá do arraiá  
Pedro saiu no seu barco  
Seis horas da tarde  
Passou toda a noite  
Não veio na hora do sol raiá  
Deram com o corpo de Pedro  
Jogado na praia  
Roído de peixe  
Sem barco sem nada  
Num canto bem longe lá do arraiá  
Pobre Rosinha de Chica  
Que era bonita  
Agora parece  
Que endoideceu  
Vive na beira da praia  
Olhando pras ondas  
Andando rondando  
Dizendo baixinho  
Morreu, morreu, morreu...

Mas este mar é também objeto de um conhecimento herdado e desenvolvido dentro das comunidades – isto é, não se faz só da dependência a um temor religioso. As figuras de linguagem que permeiam a etnografia elaborada por Câmara Cascudo nos possibilitam dialogar com Silva (2020, 08)<sup>15</sup>: rejeitam o que denomina uma visão idealizada dos jangadeiros, concordando, porém, que estes trabalhadores, para sobreviver, dependem ou dependiam de conhecimentos relacionados

---

<sup>15</sup> Para aprofundar o tema ler Silva, Luis Geraldo (2020), “De mestres jangadeiros à comissários de peixe”, in *Mares: Revista De Geografia e Etnociências*, 2(1), pp. 109-121

ao movimento das marés, aos imprevistos relacionados às tempestades, calma-rias, profundidade e animais marinhos de grande porte, efeitos do sol e a salini-dade das águas. Ressalta que a organização de trabalho dos jangadeiros poderia incluir as funções “comissários de peixes”, “mestres de jangadas”, “proeiros” e “bicos de proa”, o que gerava um “equilíbrio móvel de poder”, tal como ele denomina a situação.

A avegação é feita tomando por base pontos notáveis ou referências no litoral: os pontos na costa, como casas, árvores, manchas na vegetação, caminhos, indicam ao marítimo a sua posição e direção que deve seguir. Por outras palavras, é uma posição estimada, porque se determina em função do rumo e do percurso feito. Sem bússola ou odómetro, este trabalhador do mar guarda e acumula na memória toda a informação necessária que lhe permite definir a posição em que se encontra, o *caminho* e o *assento* a seguir para chegar ao objetivo, bem como as manobras que deve efetuar: O *caminho* corresponderá à latitude, Norte ou Sul, e o *assento* dita a longitude, Leste ou Oeste.

Podemos então deduzir que qualquer pesqueiro ou qualquer pedra que seja conhecida e marcada, tem *caminho* e *assento*, únicos para a sua localização. Câmara Cascudo (op. cit, 12) nos informa sobre os sinais de localização utilizados pelos jangadeiros, os morros, as dunas, as árvores, aprendizado e segredos passados de pai a filho e que garantiam a pesca da família<sup>16</sup>, diretrizes que eram de conhecimento restrito: “dando de vela o mestre, acompanhado de filhos ou genros, enganava os outros pescadores, rumando direções falsas até encontrar-se sozinho e dirigir-se para o lugar onde o peixe abundava”.

## Escravatura e Libertação

Câmara Cascudo (op. cit., 14) fala-nos ainda de um conjunto de temas que cruzavam o universo da escravidão com o dos jangadeiros-pescadores: a existência no passado de escravos-jangadeiros, alugados por seus donos que se mantinham na atividade ou migravam para a função de carregadores do cais, quando eram

<sup>16</sup> Segredo da localização da posição e do pesqueiro.

libertados; a participação muito ativa dos próprios jangadeiros nos movimentos que conduziram à sua abolição, informando-nos que “o pescador foi um elemento de simpatia abolicionista ou ostensivamente ligado aos que combatiam a continuação do escravo no Brasil” (op. cit. 24).

Temos conhecimento de alguns protagonistas e episódios através da obra com que vimos dialogando. O Clube do Cupim<sup>17</sup> no Recife conduzia escravos fugidos para Mossoró<sup>18</sup> e Ceará localidades nas quais a abolição da escravidão aconteceu em 1883. Sobre o tema, Cascudo (op. cit. 24) relata que uma parcela dos escravos que saíam de Recife eram conduzidos a “Juriquiti” e tiveram nesta localidade a experiência de total liberdade. Além de Recife e Fortaleza, O Rio Grande do Norte contribuiu na campanha abolicionista por meio da sociedade abolicionista, “Sociedade Interservil dos Trabalhadores do Mar<sup>19</sup>”, liderada Almino Álvares Afonso e Libânio da Costa Pinheiro<sup>20</sup>, fundada em 10 de outubro de 1883.

A contribuição dos jangadeiros do Ceará em Fortaleza, sob a liderança Antônio Napoleão e Francisco José do Nascimento, conhecido por “Dragão do Mar”, foi iniciada em janeiro de 1881, quando decidiram apoiar a campanha abolicionista e não embarcar escravos<sup>21</sup>. Cascudo (op. cit., 25) considera que “a solidariedade dos jangadeiros ao movimento da Abolição foi um dos elementos mais expressivos para a vitória da causa”. Documenta que o “Dragão do Mar” foi bem acolhido no Rio de Janeiro

---

<sup>17</sup> O Clube do Cupim foi uma importante sociedade abolicionista em Recife, a placa do clube datada de 1889, foi tombada pelo Patrimônio Histórico e encontra-se no Museu da Cidade. Disponível em: <http://www.ipatrimonio.org/recife-placa-de-1889-do-clube-do-cupim/#!/map=38329>. Acesso em 16 de outubro 2021.

<sup>18</sup> Rolim, Ivana Ester Rosado *et al.* “A saga da abolição mossoroense. Educação especial para acervo virtual Oswaldo Lamartine de Faria.” Disponível em <https://colecaoossoroense.org.br/site/wp-content/uploads/2018/07/A-SAGA-DA-ABOLI%C3%87%C3%83O-MOSSOROENSE-I.pdf>. Acesso em 16 outubro 2021

<sup>19</sup> Sociedade criada em 10 de setembro de 1883, compostas por homens abolicionista, é mencionada por Rolim *et al* (s/d, 19, 73, 155), incluindo a ata de criação publicada no Jornal O Libertador em 27/11/1883. O texto cita que Eusébio Beltrão possuía uma barça que transportava escravos libertos para Mossoró.

<sup>20</sup> Foi redator do jornal O Libertador e advogado de vários abolicionistas, dep. fed. RN 1891-1893; sen. RN 1894-1899. Disponível em <http://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/AFONSO,%20Almino%20%C3%81lvares.pdf>. Acesso em 16 outubro 2021.

<sup>21</sup> Na década de 1850 foi proibido o tráfico de escravos da África ao Brasil, por meio da Lei Eusébio de Queiroz, mantem-se o transporte de escravos de uma região a outra do Brasil, especialmente do Nordeste ao Sudeste brasileiro.

em março de 1884. Sendo homenageado pelas suas posições, o líder dos jangadeiros faleceu em Fortaleza, em 1914, imortalizado na história por sua resistência.

Vale ressaltar o que Martins (2012, 23) chama a atenção: o silenciamento relacionado “a história do abolicionismo cearense, postas a lume pelo pesquisador estadunidense Billy Chandler no ano 1966”. O autor destaca, no capítulo “Memórias da Abolição e do Pós-Abolição no Ceará: nos labirintos do esquecimento e das lembranças de uma história laureada (1881-1966)”, a importância da vanguarda cearense no que se refere à abolição da escravidão, atribuindo relevância à contribuição dos próprios escravos na luta abolicionista. A exemplo de Francisco, filho da Matilde, na liderança da greve dos jangadeiros que paralisou o mercado de escravos no porto de Fortaleza nos dias 27, 30 e 31 de janeiro de 1881. Passava pelos portos nordestinos o transporte de escravos para suprir a demanda de mão-de-obra nas plantações de café no sudeste brasileiro. Esta greve foi pioneira e importante no questionamento do tráfico interprovincial.

Boa parte dos livros de História omite que outros ancoradouros e até mesmo esparsas lideranças da elite econômica do Estado tomaram posição idêntica e interromperam o fluxo de escravos em suas regiões e nas fronteiras com outras províncias do Nordeste, como nos conta a História do Ceará, organizado pela socióloga Simone de Souza (p. 179). Antes e depois da greve que eternizou o Dragão do Mar, movimentos libertários como a “Sociedade Perseverança e Porvir”, a “Sociedade Cearense Libertadora” e jornais como o Libertador se destacaram pela luta contra a escravidão. No entanto, terá sido a firmeza do mulato jangadeiro Chico da Matilde que ultrapassou os limites da província e alcançou o Império, mostrando a força da resistência nordestina que consagrou o maior herói popular da história abolicionista do Ceará.

O Dragão do Mar<sup>22</sup>, consiste em um exemplo de participação de trabalhadores da pesca no processo de luta pela extinção do trabalho escravo no Brasil. Nasceu a 15 de Abril de 1839, ficou órfão de pai aos oito anos, e foi alfabetizado aos 20 anos, tendo participado em diversas atividades – entre elas, exerceu o cargo de chefe dos

---

<sup>22</sup> Dados coletados no site do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, um complexo cultural da Secretaria da Cultura do Estado do Ceará que é gerido em parceria com o Instituto Dragão do Mar. <http://www.dragaodomar.org.br/institucional/dragao-do-mar-na-historia-do-ceara>

catraieiros (condutores de bote), trabalhou na construção do porto de Fortaleza, tornou-se marinheiro – e foi designado práctico da Capitania dos Portos. Seria, no entanto, demitido deste lugar quando tinha 42 anos de idade por ter participado ativamente da greve de 1881. Dois anos mais tarde, em 1883, levou a jangada de que era proprietário, “Liberdade”, em um navio negreiro para o Rio de Janeiro, onde foi visibilizada e incluída no acervo do Museu Nacional. Seria posteriormente transferida para o Museu da Marinha, sendo na atualidade desconhecido o seu paradeiro.

Por fim vale ressaltar que as jangadas são na atualidade empregues para fins turísticos, como é o caso destas fotografias abaixo, produzidas em visita de campo à localidade turística internacionalmente conhecida de Porto de Galinas, situada no litoral Sul de Pernambuco. Fenômeno existente em outras localidades turísticas que tenham algum atrativo próximas à costa, mas que necessita de deslocamentos, desde a Bahia ao Ceará.

## Nota de Reflexão

Acabámos de fazer, neste breve artigo, um exercício de diálogo entre (a) um tipo de artefacto, (b) o olhar sensível e literário de um autor que cresceu a observá-lo e a conviver com as gentes dos mares que o construía e manobrava, e (c) práticas artísticas e científico-etnográficas que se inspiraram nele e nos modos de vidas desta classe de marítimos (nomeadamente a poesia, a música, e pintura e a arquitetura). A jangada típica da costa brasileira, hoje identificada no troço que vai da Bahía ao Ceará, tinha já feito uma enorme e silenciosa viagem – trajeto efetuado em “silêncio”, dizemos, porque nos faltam as narrativas, as lendas e o épico desta distância percorrida entre o continente indiano e o sul-americano – quando foi vista e descrita pelo navegador português Pêro Vaz de Caminha. Um objeto frágil, de aparência tosca, mas tão “cheio de mar” que é hoje difícil conceber a história que acumulou.

Câmara Cascudo acrescentou-lhe a sua própria viagem, sensorial, familiar e intelectual, fatores que teriam sido desencadeados pelo convite de Assis Chateaubriand para que discorresse sobre a jangada e os jangadeiros: ao fim e ao cabo, tratava-se de falar sobre a própria infância, ir em busca de recordações e do testemunho dos *sábios* que construía uma espécie de embarcação a partir de uma dúzia de tipos de madeira. Através destas jangadas a Terra ia ao Mar com toda a sua exuberância e biodiversidade. E o Mar oferecia à Terra peixes em quantidade inimaginável para as nossas circunstâncias presentes.

A vida da jangada memorizada para sempre por Câmara Cascudo, e captada pela arte e pela literatura, pelo desenho e pela pintura, e também pela fotografia – esta a testemunhar, visualmente, as profundas transformações ocorridas nos materiais usados e, de algum modo, na forma originária da jangada – mostra-nos como um fenómeno discreto, mas que é a manifestação de um interessante engenho construtivo, e cujas manobras dependem de um conhecimento específico dos mares, pode ser um elo entre ecossistemas (marítimo e terrestre), entre momentos relevantes da história da humanidade (a luta pelo fim da escravidão e o movimento abolicionista) e das pequenas comunidades.



Figura 16 – Praia de Porto de Galinhas. Fonte: site do Grupo de Pesquisa Desenvolvimento e Sociedade.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Disponível em [www.gpdeso.com](http://www.gpdeso.com).  
<https://www.flickr.com/photos/100075748@N05/9478930955/in/album-72157635009964159/>.  
Consultado em 12/10/2021.

## Bibliografia

- Araújo, Nearco Barroso Guedes de (1985), *Jangadas*. 1a ed. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil – BNB.
- Câmara, Antônio Alves (1888) *Ensaio Sobre as Construções Navaes Indígenas do Brasil*. Rio de Janeiro, TYP. De G. Leuzinger&Filhos, Ouvidor 31.
- Câmara Cascudo, Luís da (2012), *JANGADA. Uma pesquisa etnográfica*, São Paulo, 1ª edição digital.
- Eliade, Mircea (1989), *Mito e Realidade*, trad. Pola Civelli, São Paulo, Editora Perspectiva.
- Koster, Henry (1942), *Viagens ao Nordeste do Brasil (Travels in Brazil)*, tradução e notas de Luiz da Câmara Cascudo, São Paulo, Rio de Janeiro, Recife e Portalegre, Companhia Editora Nacional.
- Neves, Berenice Abreu de Castro (2011) "Os jangadeiros de Vargas: 'Reflexões acerca das viagens reivindicatórias de jangadeiros cearenses'". *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*, São Paulo (julho 2011).
- Silva, Juvenal Galleno da Costa (2010), *Prelúdios Poéticos*, Typ. Americana de José Soares de Pinho, Rua da Alfândega [1856].

## Webgrafia

- Andrade, Isis Leite Medeiros Mascarenhas *et al* (2016), "Espécies arbóreas utilizadas por pescadores para a construção de jangadas, Área de Proteção Ambiental Costa de Itacaré-Serra Grande, Bahia, Brasil". *Rodriguésia*, 67(1): p. 045-053. Disponível em <https://doi.org/10.1590/2175-7860201667104>. Consultado em 05/06/2021.
- Brasil – Câmara Legislativa do Distrito Federal (1999), *Carta Pero Vaz de Caminha*. Encarte da DF letras, DF documento, Ano 1, N.º 1. Disponível em <http://biblioteca.cl.df.gov.br/dspace/handle/123456789/608>. Consultado em 10/07/2021
- Câmara, Almirante Antonio Alves (1937), "Ensaio sobre as Construções Navaes Indígenas do Brasil". 2ª ed. Companhia Editora Nacional, Rio de Janeiro. Disponível em: <https://bdor.sibi.ufrj.br/bitstream/doc/174/1/92%20PDF%20-%20OCR%20-%20RED.pdf> . Consultado em 12/08/2021
- Costa, Sabrina Albuquerque de Araújo (2014), *O artista Zenon Barreto e a arte pública na cidade de Fortaleza*. Coleção Textos Nômades n.º 7 Fortaleza Banco do Nordeste do Brasil. Disponível em <https://www.bnb.gov.br/documents/136060/784935/Zenon+Barreto/7192bf26-275c-4ec0-8594-4c0dc8e1e10d>. Consultado em 08/06/2021.

- Jangadas do Nordeste (painel da Feira de Nova York) (2021), *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*, São Paulo, Itaú Cultural. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1955/jangadas-do-nordeste-painel-da-feira-de-nova-york>. Consultado em 16/10/2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.
- Jangada Rolando para o Mar (2021), *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*, São Paulo, Itaú Cultural. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra8828/jangada-rolando-para-o-mar>. Consultado em 16/10/2021. Verbete da Enciclopédia.
- Koster, Henry (1816), *Travels in Brazil*, London, Printed for Logman, Hurst, Rees, Orme, and Brown, Panternost-Row. Disponível em: <https://bd.camara.leg.br/bd/handle/bdcamara/17982>. Consultado em 17/10/2021
- Koster, Henry (1942), *Viagens ao Nordeste do Brasil (Travels in Brazil)*, tradução e notas de Luiz da Câmara Cascudo, São Paulo, Rio de Janeiro, Recife e Portalegre, Companhia Editora Nacional. Disponível em: <https://bdor.sibi.ufrj.br/bitstream/doc/305/1/221%20PDF%20-%20OCR%20-%20RED.pdf>. Consultado em 09/09/2021.
- Martins, Paulo Henrique de Souza (2012), *Escravidão, abolição e pós-abolição no Ceará: sobre histórias, memórias e narrativas dos últimos escravos e seus descendentes no sertão cearense*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História. Rio de Janeiro. Disponível em <https://doi.org/10.1590/2175-7860201667104>. Consultado em 15/06/2021
- Montenegro, Marildo Maciel (2007), *Caracterização da construção e dos construtores de jangada e a evolução da frota no estado do Ceará*, Fortaleza, Monografia Departamento de Engenharia de Pesca do Centro de Ciências Agrárias da Universidade Federal do Ceará. Disponível em <http://repositorio.ufc.br/handle/riufc/39289>. Consultado em 15/08/2021
- Neves, Berenice Abreu de Castro (2011), *Os jangadeiros de Vargas: “Reflexões acerca das viagens reivindicatórias de jangadeiros cearenses*, São Paulo, Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH (Julho). Disponível em [http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300671865\\_ARQUIVO\\_BereniceAbreuANPUH2011-OsjangadeirosdeVargas.pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300671865_ARQUIVO_BereniceAbreuANPUH2011-OsjangadeirosdeVargas.pdf). Consultado em 09/09/2021
- Oliveira, M. R. *et al* (2015). “Aspectos reprodutivos do peixe voador, *Hirundichthys affinis* das águas costeiras do Nordeste do Brasil”. *Braz. J. Biol.* 75 (1), Jan-Mar. Disponível em <https://doi.org/10.1590/1519-6984.11513>. Consultado em 09/08/2021
- Pires, Frederico Pieper (2003), “Viagem à Terra do Brasil. Jean de Léry: Entre a medievalidade e a modernidade”. *Revista Caminhando*, vol. 8, n. 1 [11], p. 89-112. Disponível em <https://www.metodista.br/revistas/revistas-metodista/index.php/Caminhando/article/view/1461/1485>. Consultado em 15/09/2021

- Rolim, Ivana Ester Rosado *et al* (2018), *A saga da abolição mossoroense. Educação especial para acervo virtual Oswaldo Lamartine de Faria*. Disponível em <https://colegaomossoroense.org.br/site/wp-content/uploads/2018/07/A-SAGA-DA-ABOLI%C3%87%C3%83O-MOS-SOROENSE-I.pdf>. Consultado em 16/10/2021 ++ Silva, Juvenal Galleno da Costa (2010), *Prelúdios Poéticos*. Typ. Americana de José Soares de Pinho, Rua da Alfândega, 1856. Consultar edição organizada por Raymundo Netto.\_ 2. ed.\_ Fortaleza: Comercial. 160 p. :il. (Coleção Nossa Cultura, Série Memoria. Disponível em <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=93966>. Consultado em 25/06/2021
- Silva, Juvenal Galleno da Costa (2010), *Prelúdios Poéticos*. Typ. Americana de José Soares de Pinho, Rua da Alfândega, 1856. Consultar edição organizada por Raymundo Netto.\_ 2. ed.\_ Fortaleza: Comercial. 160 p.:il. (Coleção Nossa Cultura, Série Memoria. Disponível em <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=93966>. Consultado em 25/06/2021
- Silva, L. G. (2020), “De mestres jangadeiros à comissários de peixe”, in *Mares: Revista De Geografia E Etnociências*, 2(1), pp. 109-121. Disponível em <http://revistamares.com.br/index.php/files/article/view/79>. Consultado em 25/07/2021
- Silva, Vanderlan e Valdeci Feliciano Gomes (2021), *O fazer etnográfico em Câmara Cascudo: memória, fontes e interlocutores / The ethnographic making in Câmara Cascudo: memory, sources and interlocutors*. Edição electrónica Revista do Núcleo de Antropologia Urbana da USP, 28, Ponto Urbe 28. Disponível em URL: <https://journals.openedition.org/pontourbe/9989>, DOI: 10.4000/pontourbe.9989. Consultado em 25/08/2021.

## *A rua como tela, a cidade como galeria.*

### *João da Cruz na primeira pessoa*

*João da Cruz nasceu (1986) e quase sempre viveu em Sesimbra. Em 2006, entrou para a Faculdade de Belas Artes e, finalizado o curso de pintura e depois de trabalhar algum tempo fora, regressou à vila onde estabeleceu um atelier. Falámos e percorremos a área urbana onde se encontram as suas intervenções mais marcantes, as fontes de inspiração e os lugares do anseio de representar este meio social e profissional de um modo humano e realista. Desde logo pelo carinho que dele recebeu: o pai era pescador, o avô era comprador e vendedor de peixe, a avó vende no mercado.*

\*\*\*

Tinha uma coisa segura, percorria o país e organizava as montras das lojas, criava instalações nos espaços comerciais para expor uma marca específica – o que chamamos um *corner* –, mas sempre focado na vertente artística. Nesta relação do meu trabalho com o cliente comecei a ter a perceção de que podia começar a fazê-lo por mim e, por volta de 2015-2016, retornei definitivamente a Sesimbra. Havia risco neste regresso, mas senti-me confortável.

Coincidiu com a primeira edição da *Street Art: Sesimbra é Peixe e Arte na Rua*. A Câmara contactou proprietário de edifícios, expôs-lhes o projeto e perguntou-lhes se aceitavam que se fizesse pinturas nas portas. Uma iniciativa que penso ter sido importante para as pessoas perceberem que o graffiti não é aquela coisa dos nomes e dos riscos na parede. É também arte.

Fiz o meu projeto numa porta perto do Grémio – daquelas ideias que depois acabaram por não ter a visualização e a exposição que potencialmente teriam em outras circunstâncias –, usando *starlites*, que são bastões luminosos para atrair o peixe na pesca, umas luzinhas que duram cerca de 12 horas. À partida, não sabia se ia resultar. Eu queria, sobretudo, projetar uma ideia. Fui então a uma loja de artigos de pesca em Lisboa, perto do Beato, expliquei-lhes o que pretendia fazer e como, e perguntei se tinham a quantidade de *starlites* que julgava necessária. O diálogo foi tão engraçado que eles acabaram por mos oferecer!

Comecei por criar um stencil de um pescador, cujo rosto aparece numa marca de licor de Sesimbra. O stencil tem sempre o claro e o escuro. Na parte clara, colei mais de trezentos destes *starlites*. Quando acabei de os colar, estava o dia a clarear e, pelo tempo decorrido, já os primeiros iam perdendo a luz. Durante a noite o desenho estava feito em luz. Era brutal de noite! Quando o dia clareou, passado as quinze, vinte horas, aquilo deixou de ter luz e ficou só uma coisinha de plástico. Quem, à noite, observou o processo e o efeito, ficou fascinado. De dia, e depois de esgotado o período de ação das luzinhas, restou uma imagem. Como gravámos todo o trabalho, lancei mais tarde o vídeo que foi visto por muita gente. Mas creio que o que eu vi, e o que viram os meus amigos que foram filmar, não chegou da mesma forma a toda a gente.

### **Sesimbra é Peixe e Arte na Rua, trabalho com stencil e starlites:**



Creio que a Câmara dava cinquenta euros por artista. Mas nem pensei nisso. Os cinquenta euros nunca cobriam as despesas se tivesse de pagar os *starlites*.

Tive nessa ocasião a primeira proposta de um restaurante para fazer uma pintura interior. O proprietário ainda não tinha inaugurado o estabelecimento e gostava de ter uma pintura que fosse desse pescador que eu tinha pintado, que por acaso era uma pessoa da família. Sugerir-lhe então, além do desenho do pescador, o tema da decoração do espaço. E foi assim o meu primeiro trabalho grande em Sesimbra.

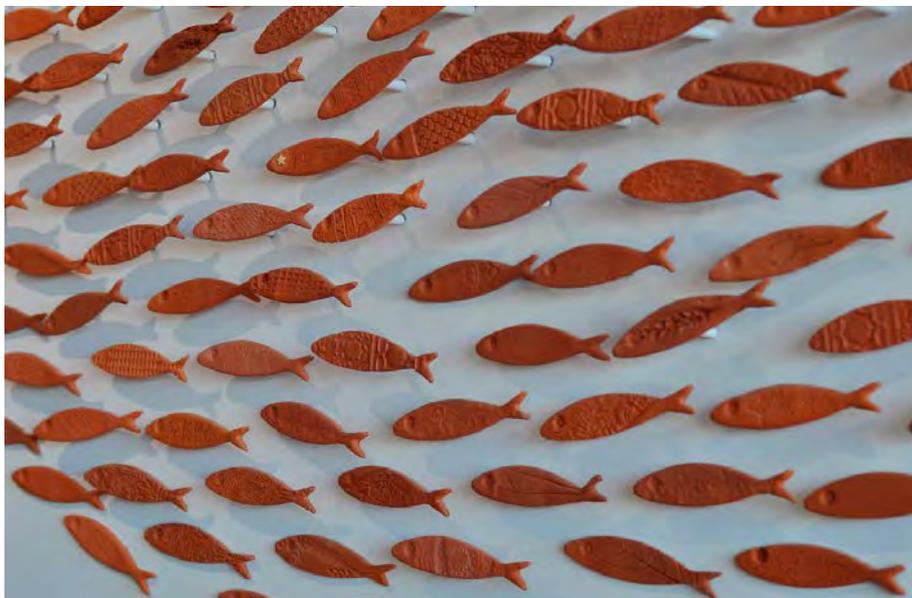


Figura 1 – Pormenor de decoração no interior de um restaurante da vila de Sesimbra.

Nesse período, os donos de casas e espaços comerciais começavam a interiorizar os benefícios de apostar na decoração, nos pormenores das montras. Agarrei a oportunidade e comecei a comprometer-me também com esta parte dos interiores. Pediam-me para fazer uma pintura e eu ia um pouco mais adiante: *“E se fizesse o resto da decoração...?”* Um movimento que acabou por facilitar a minha fixação na vila. Comecei a trabalhar sobretudo aqui em Sesimbra.

\*\*\*

Há um sentimento de efémero no nosso trabalho e sei, à partida, que vai ser assim, que é inevitável, procurando não pensar nisso quando faço alguma coisa. Esforço-me ao máximo por fazer o melhor possível e este sentimento de transitoriedade acaba por ser parte do processo de conceção e de materialização das ideias. Trata-se de aproveitar a pintura, como a vida, ao máximo. É certo que um dia acabam. Por exemplo, a obra realizada na porta já lá não está – foi pintado por cima.

O efémero da arte e o efémero na vida individual. O tempo de vida das pessoas tem a ver com a esperança de vida, as doenças, os acidentes. Cruza-se com acidentes. Tive esta noção e mexeu comigo. Estava na Aldeia do Meco, onde há arte

de xávega, e tinha sido convidado para fazer um muro na escola que se situa numa zona mais ou menos central. Decidiu-se que seria o tipo de pesca que os pescadores praticam nesta costa: *“Era giro, podia ser a arte de xávega, as pessoas já estão a ficar velhotas.”* Gosto de ter a liberdade, de me poder exprimir à minha maneira, mas havendo este requisito pensei: *Se tenho de representar isto, represento tentando pôr de alguma forma as minhas ideias, os meus conceitos, as minhas coisas.* Mora perto desse muro da escola um senhor – o senhor Moreira – que tem um barco da arte de xávega. Faltava pouco para terminar a pintura quando se deu um acidente: morreu um outro senhor que ainda tinha um barco e que, com ele, partilhava o mar nesta arte. Inesperadamente, senti crescer a responsabilidade de retratar uma atividade, próxima da extinção, e as pessoas, frágeis e sujeitas a acidentes deste género, que a tornam possível. Tirei uma fotografia ao último armador ainda vivo que não queria que o seu rosto fosse reconhecível. É claro que toda a gente sabe quem é; que é o Moreira que está ali no seu trator. Quando foi o funeral do colega, ele veio ao pé de mim e senti-o ao mesmo tempo triste e muito feliz por estar a representar aquela arte, a arte de xávega do Meco. Senti nele também o peso e a responsabilidade de ser ele o último protagonista desta atividade. Depois pensei, *“Ainda bem que fiz isto, ainda bem que o fiz.”*



Figura 2 – Aldeia do Meco, pintura de pescadores a alarem uma rede de pesca da arte de xávega



Figura 3 – Aldeia do Meco, pintura de marítimo a manobrar um trator nas operações da arte de xávega

\*\*\*

Para mim, é importante conhecer as pessoas e ter com elas esta relação. O retrato daquele senhor que fiz com o barco, o Mestre Manso... Ele faleceu há relativamente pouco tempo. A loja de companhia era ao pé do jardim e eles trabalhavam sempre com as portas abertas. Ainda criança, lembro-me do fascínio que sentia de ir buscar as letras, o gráfico, de ir lá para a porta e de estar a vê-lo a coser e a consertar redes. Ainda sem saber o que queria fazer na vida, tinha já este fascínio pelas pessoas que criam coisas e que fazem coisas, e ia à descoberta delas, dos seus lugares e dos ambientes em que trabalhavam. Ia à descoberta das lojas da pesca – um tipo de estabelecimento que já não existe – que vendiam desde uma trela para o cão, à isca e aos materiais para as pessoas irem à pesca. Toda esta parte visual sempre me fascinou muito, e as pessoas que retrato têm esta dimensão que me inspira e que, através do processo criativo, procuro, de alguma forma homenagear.



Figura 4 – Mestre Fernando Manso – Projeto “Há Peixe e (não) há caixas”, João da Cruz e Câmara Municipal de Sesimbra, 2022.

Representar uma pessoa que, para muitos, pode não despertar interesse, mas que fez uma coisa espetacular no trabalho dele, ao longo da vida, é uma responsabilidade enorme. Este senhor Fernando Manso, deixou o legado ao filho e netos, o barco (traineira) ainda existe; o Tony da Marisqueira que pôs Sesimbra no mapa gastronómico de marisco; o Zé Albano que viajou pelo mundo inteiro como trabalhador de um navio cruzeiro; ou a Sabina que ainda vende peixe no mercado. Apesar da efemeridade que caracteriza a *Street Art*, trata-se de guardar esta parte da história que se vai perdendo. Sei que é paradoxal, mas sinto que tem de haver um espacinho para eles.



Figura 5 – Tony da Marisqueira – Projeto “Há Peixe e (não) há caixas”, João da Cruz e Câmara Municipal de Sesimbra, 2022.



Figura 6 – Sabina – Projeto “Há Peixe e (não) há caixas”, João da Cruz e Câmara Municipal de Sesimbra, 2022.

\*\*\*

Toda a gente sabe quem sou, que eu faço estas coisas. Mas no início, senti que não olhavam para estas estas iniciativas com muita seriedade. Tem provavelmente que ver com uma atitude mais ou menos depreciativa face ao graffiti. *Que outra coisas já fiz?* Já tinha feito um Hostel na Ericeira num projeto em que cada quarto era decorado com um tema. E enquanto trabalhei na empresa, foi organizando um portfolio de coisas que fazia, incluindo as ações de *Street Art*.

O graffiti é uma influência que me vem de miúdo. Depois foi uma paixão de crescimento, de adolescência. As folgas da praça da minha avó eram à segunda-feira e ela tinha o hábito de ir a Lisboa. Apanhávamos o autocarro até Cacilhas – Almada. Por estar perto de Lisboa, já existiam ali muitos graffitiis – e lembro-me de levar um caderno e de ir tirando apontamento. Aquela coisa de estar a ver as letras, a parte gráfica, e transcrever tudo para o meu caderno. Desde criança, tive esta ligação ao desenho e fascinava-me ver as coisas na rua, mesmo que não compreendesse muitas delas: um *R*, um *O*... Depois ia tentando escrever o meu nome: tentava pôr o *O* que via num lado, depois o *A* que via noutra. Isto fez parte da minha infância. Na escola, quando fazíamos os trabalhos em cartolina, eu assumia a tarefa de desenhar as letras porque gostava desta parte.

Depois fui para Artes no secundário. Mas continuei a fazer coisas no graffiti (algumas na parede e muitos em papel e cadernos que nunca foram concretizados). Sentia-me fascinado pelas revistas de skate e de surf, os logotipos, os *flyer*, as capas de CDs e de discos. Eram o meu terreno de inspiração e onde fazia a ligação ao graffiti, através dos tipos de letra diferentes, das ilustrações, cores, etc.

Achava então que queria ser designer de comunicação. Por causa destas minhas referências gráficas do graffiti, dos desportos radicais e da música. Mas por causa da média não entrei diretamente em design. Entrei em pintura em Belas Artes de Lisboa com a intenção de mudar no ano seguinte para design de comunicação. Mas fiquei na pintura. Percebi que o design tinha imensas regras, e faltava nele esta parte de mexer nas coisas, mexer nas tintas, que me atrai imenso. E acabei de fazer o curso de pintura.

Sinto que neste meu trajeto há o domínio de uma linha gráfica, que é o início das coisas: os nomes e as letras, a ideia do artista colocar o seu nome em todo o lado.

Apenas letras. Quem hoje em dia faz graffiti, quer provavelmente fazê-lo de forma “ilegal” porque essa era a essência transgressiva desta atividade – ser levado por esta emoção. Mas este meu gosto aconteceu numa época em que a *Arte urbana* ganhava peso e começava a ser valorizada. E tudo se conjugou na minha vida porque eu venho de Belas Artes, Sesimbra estava num grande desenvolvimento, os restaurantes e bares dispunham-se a apostar na mudança da imagem e na inovação.

\*\*\*

Os artistas da *Street Art* vêm da pintura, das telas e das galerias, porque veem *a rua como uma tela* que está disponível a toda a gente e uma oportunidade de reconhecimento. Sabemos que é muito difícil expor nas galerias e encontramos aqui uma nova liberdade, e um apoio, nomeadamente quando as Câmaras, as instituições, começaram a apostar neste meio. E os artistas, em vez de terem uma pintura numa tela, começaram a usar a *Street Art* para se expressarem.

Usarmos a rua como uma tela e a cidade como galeria foi o clique da passagem do graffiti para um outro nível. Muitos *graffiters*, chamamos *writers*, acompanharam e fazem *Arte urbana*. Esta circulação acontece com alguma facilidade porque a parte técnica é, em si, a mesma. A diferença entre o graffiti e a *Street Art*? O graffiti são as letras. A *Street art* envolve uma peça, um mural, uma intervenção. O que faço é uma intervenção urbana como arte.

As ruas e a cidade enquanto tela não me impõem essas regras de que falei há pouco, embora tenham outras que tento sempre pensar e estruturar em função das minhas ideias. Nos projetos que desenvolvo em *Sesimbra é Arte e Peixe na Rua*, por exemplo, onde a temática é sempre o mar, o peixe, reservo imenso tempo a estudar e a pesquisar aspectos que estão relacionadas com a história da vila e das pessoas; procurar e pensar como acrescentar valor ao que nos pedem: “*Este é o tema, mas não preciso só de desenhar peixes, posso dar aqui algo mais*”. Na verdade, quanto maiores são os projetos, maior a liberdade dada aos artistas. Claro que existem umas orientações, umas linhas nas quais é importante tocar, uma vez que estamos a fazer algo que é também para a comunidade.



Figura 7 – Zé Francisco, *Cantarilo* – Projeto “Há Peixe e (não) há caixas”, João da Cruz e Câmara Municipal de Sesimbra, 2022.

\*\*\*

Todas as intervenções que fui fazendo desde a da porta no Grémio, foram importantes do ponto de vista pessoal. Sinto também que tinha uma obrigação de dar a conhecer outras histórias sobre Sesimbra, pois vêm muitos artistas estrangeiros. Por isso, faço pesquisa, vou em busca dos familiares e de fotografias antigas, falo com as pessoas. São poucas as intervenções que saem deste contexto e em que eu tenha um conceito mais simples e estético. Em geral, tentei sempre introduzir nuances e informações históricas. Houve uma que fiz Os Galés. Era uma banda de Sesimbra que tocava música, criada pelos membros do grupo, num contexto de sonoridades e letras tradicionais, nos bares, nas noites com os turistas. Na minha perspetiva, é a música de Sesimbra. E cheguei a fazer uma representação deles.



Figura 8 – *Os Galês* – Edição 2017 de *Sesimbra é Peixe e Arte na Rua*

Nestas minhas intervenções, de arte urbana está sempre presente o meu contributo técnico como artista. Mas considero igualmente importante mostrar, de alguma forma, a história da vila.

Veja-se o projeto das caixas elétricas, por exemplo. Já tinham sido feitas quatro ou cinco edições de *Sesimbra é Peixe e Arte na Rua*. E recorri regularmente, em todas elas, a pesquisas que davam visibilidade ao passado histórico da vila. Um procedimento direto é usar frases, como no caso do pescador que inspirou a intervenção da porta com *starlites*: escrevi “Sóce, atão a que horas é o avise”, porque esta é uma fórmula de comunicação entre as companhas para marcarem a hora de um encontro, a hora de estar no porto para o embarque, etc. “A que horas é o aviso”, quer dizer, “a que horas é o encontro”. E o contacto feito pela Câmara foi neste sentido. “Na cidade do Porto, artistas locais escreveram frases e expressões por eles usados.

*Podíamos criar algo do género com as nossas expressões “pexitas”<sup>1</sup>. Estás sempre a escrever nos teus projetos, como é que podemos encaixar o dialeto dos pescadores”.*

Inicialmente, a minha ideia foi criar uma imagem que se repetia pelas caixas na vila, mudando só a frase. Mas de imediato, caminhando pelo percurso a intervencionar, dei-me conta de um pormenor: aqui era a loja do senhor tal; aqui era o armazém do pescador tal; aqui está sempre sentado este senhor... Quando começo a fazer esta viagem às caixas de eletricidade, altero o projeto inicial. Tinha pensado em fazer um perfil com uma camisa de pescador e, no rosto letras que formariam uma frase que identificaria socialmente (mas não individualmente) a pessoa. Repito: ao fazer este percurso para marcar os pontos onde ira pintar e o método a utilizar, tornava-se óbvio para mim de que há as pessoas que fazem parte deste espaço, que são pescadores, que pertencem à comunidade e que ainda falam assim. Com esta consciência emerge uma outra convicção: tinha de pintar pessoas concretas, esta, aquela; gentes ligadas aos sítios e às ruas. Apercebi-me assim *“Estão aqui os pescadores, está este pessoal aqui sentado, vou perguntar uma frase. Ou vou aqui interagir com eles”*. E a minha ideia inicial transformou-se: fazia mais sentido representar as pessoas.

Como é óbvio, não representei todas as pessoas que faziam parte da rua. Mas foi o ponto de partida. A primeira caixa com que iniciei o projeto teve uma função essencial nesta escolha. Estava numa zona onde havia uma loja de pesca, onde se juntavam as pessoas para falarem, pessoal reformado, depois do almoço, antes do almoço. E isto foi importante para perceber que devia deixar esta imagem, que fazia mais sentido retratar, de facto, as pessoas, em vez de colocar apenas um perfil e, como rosto, as letras a evocar uma frase *pexita* que não representava ninguém.

E então comecei a fazer os retratos das pessoas que costumavam estar naquele espaço e às quais tenho ligação. Tenho uma relação antiga com quase todas as pessoas que desenhei. Com as outras relaciono-me através dos netos, pelos sítios que frequento, por serem naturais de Sesimbra, pela simpatia de dizer bom dia e de puxar ali uma conversa.

---

<sup>1</sup> Designa habitualmente o modo característico de falar dos marítimos sesimbrenses.



Figura 9 – Cristiano – Projeto “Balhões”<sup>2</sup>, João da Cruz e Câmara Municipal de Sesimbra, 2018.



Figura 10 – Cristiano, desenho digital – Projeto “Balhões”, João da Cruz e Câmara Municipal de Sesimbra, 2018.

<sup>2</sup> Em Sesimbra um Balhão é uma pessoa desenrascada, ágil, fura-vidas, *bon-vivant* e gabarolas.



Figura 11 - Januário, “Ti 19” – Projeto “Balhões”, João da Cruz e Câmara Municipal de Sesimbra, 2018.



Figura 12 - Mestre Napoleão – Projeto “Balhões”, João da Cruz e Câmara Municipal de Sesimbra, 2018.



Figuras 13 e 14 – Ti Chico da *Guita* – desenho digital e projeto concretizado na caixa de eletricidade – Projeto “Balhões”, João da Cruz e Câmara Municipal de Sesimbra, 2018.

A aventura, digamos assim, começou ali nas sentinas. É um sítio onde param muito os reformados, pessoas que, de alguma forma, estão ligadas a alguns passos umas das outras.

O primeiro projeto das caixas elétricas é uma intervenção que encontramos no percurso que se faz até ao porto de abrigo no qual era necessário registar as expressões e as figuras típicas: os cafés que são, ou eram, frequentados pelas pessoas que faziam essas caminhadas; as muitas lojas que também se situavam deste lado da vila. O segundo projeto é a intervenção feita para o lado oposto, numa área em que já existiram muitos armazéns de companhias de pesca, mas onde hoje é muito menor a presença das famílias de pescadores.

Na segunda fase do projeto das caixas elétricas, que abrangeu a área urbana mais cosmopolita da vila, associada ao turismo, o elo entre a preparação do projeto, cada sítio ou caixa, e as pessoas representadas, seguiu outro critério. Senti necessidade de retratar as pessoas. Conheço-as, tenho alguma relação com elas ou com os familiares, tendo havido uma ou outra pessoa que me pediu: “*Pode fazer-me o meu avô ou o meu pai?*” E assim aconteceu.

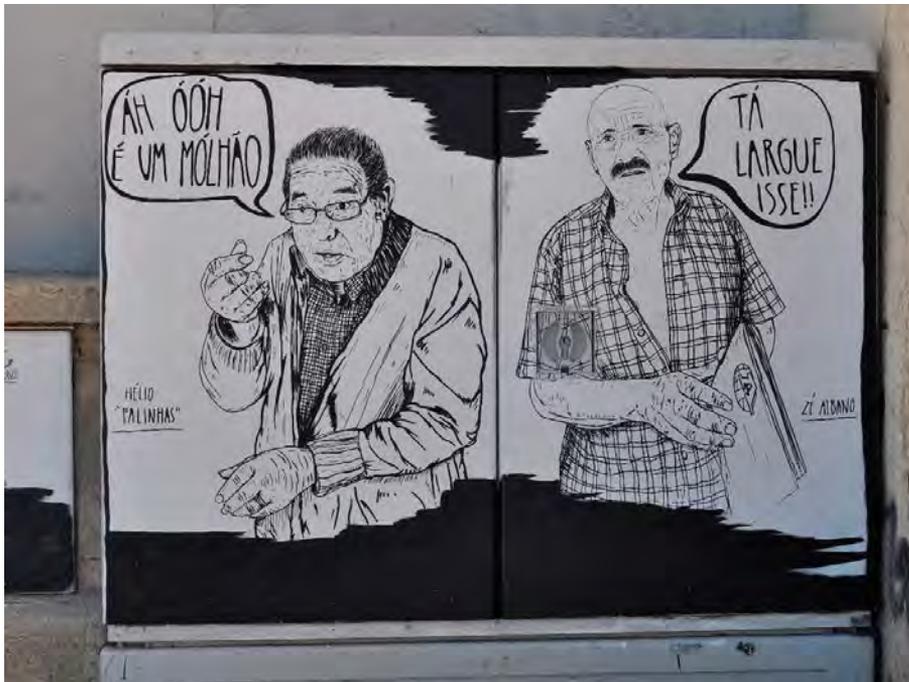


Figura 15 – Hélio Palinhas e Zé Albano – Projeto “Balhões”, João da Cruz e Câmara Municipal de Sesimbra, 2018.

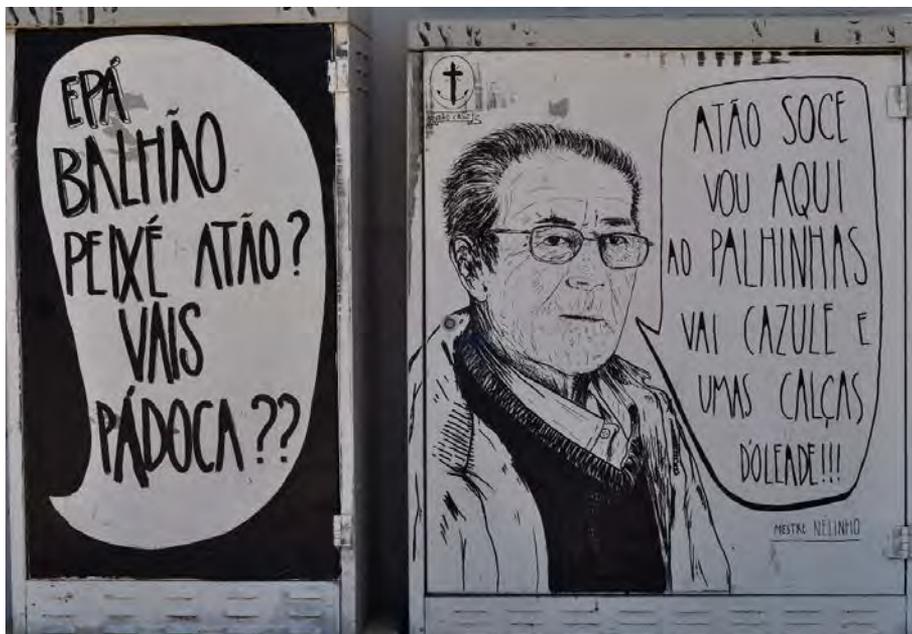


Figura 16 – Mestre Nélinho – Projeto “Balhões”, João da Cruz e Câmara Municipal de Sesimbra, 2018.

\*\*\*

Em ambas as edições, 2019 e 2022, usei marcadores. Porque optei por uma técnica mais gráfica. A proposta inicial pressupunha uma abordagem bastante mais simples e menos técnica. Quando mudei de ideias já os orçamentos tinham sido aprovados. Mas a mudança de planos aconteceu porque me quis superar: foi a técnica que consegui arranjar sem ter de virar pintura e fazer com o máximo de detalhe. Esta escolha foi uma resposta ao tempo de execução do projeto. Eu falava com alguém – *“Olha, arranja-me uma fotografia do teu avô para fazer isto.”* A pessoa mandava uma fotografia, eu fazia o desenho, e depois a aplicação técnica é muito simples: faço o desenho digital no iPad, imprimo em papel, à escala da caixa, ponho papel químico por detrás e faço o decalque. O químico na caixa e depois passo por cima de novo com mais detalhe e com as canetas. Uso sempre tinta de cor preta, para ser mais marcante, para fazer mais contraste com o fundo da caixa, que pintei de branco, para dar a ideia de tela de rua.

\*\*\*

Os meus trabalhos não transmitem provavelmente uma mensagem política explícita. Reconheço ser possível à arte expor questões sociais, questões ecológicas. Mas nunca arranjei uma maneira de me exprimir neste contexto. Penso no assunto, embora procure não ter este papel político. Não sei de que modo o meu trabalho, enquanto ato de comunicação, o pode incorporar. No dia a dia, tenho uma atitude interventiva, mas o trabalho artístico, até agora, tem integrado uma mensagem diferente.



Figuras 17 e 18 – Maria Carambola, “Ti Maria” – desenho digital e projeção na caixa de eletricidade, Projeto “Há Peixe e (não) há caixas”, João da Cruz e Câmara Municipal de Sesimbra, 2022.



Figura 19 – Desenho digital sobre Júlia *Ratinho*, vendedora de peixe e descendente de uma família que tradicionalmente pescava ao espadarte com arpão – “Éramos seis raparigas e quatro rapazes. A mais nova sou eu. E fui a segunda mulher aqui em Sesimbra a ter a cédula de pescador. A primeira foi uma que mora aqui em baixo pelas traseiras do Charrinho, que é a mãe do Caminhão”.

# *O mar como elemento de construção*

## *Uma releitura ao edifício sede*

### *do Museu das Pescas<sup>1</sup>*

*Larsen Vales*

Universidade de Coimbra

## **Introdução**

Moçambique conta, desde 2014, com um edifício que ostenta o estatuto de primeiro destinado a acomodar a sede de um museu de âmbito nacional construído de raiz no período pós-independência. Pensado como depositário e mostruário dos vestígios da secularidade de uma atividade sem a qual não se pode, legitimamente, contar a história do povo que o habita, o mesmo constituirá a expressão material mais vistosa de um processo de, pelo menos, três décadas de busca

---

<sup>1</sup> No contexto da sua adequação às atribuições e competências do Ministério do Mar, Águas Interiores e Pescas, o Museu das Pescas foi extinto, deixando de ser uma figura jurídica, mas mantendo, intactamente, a sua função, passando a integrar o recém-criado Museus do Mar (Governo de Moçambique, 2020).

de um mecanismo formal, estruturado e sistemático de valorização do património cultural pesqueiro.<sup>2</sup>

O manancial identitário que configura a cultura das gentes do mar e das águas interiores, bem assim o seu potencial decorrente das dinâmicas de índole ambiental, económica e social,<sup>3</sup> que se traduzem em valores que assentam em suportes como as tecnologias de pesca e do pescado (incluindo a capacidade de prospeccionar e identificar os recursos), as de navegação e de previsão meteorológica, as de construção e reparação naval, as de gestão do *stock* de recursos naturais, entre outras riquezas intrínsecas aos seus *ser* e *estar*, conduziram à musealização de um sector secularmente socioeconómico que inspira à resiliência e inovação. É neste contexto que a arquitetura e a paisagem desenvolvidos em espaços de transição entre os meios *terrestre* e aquático, através de portos, capitánias, entre outros, são muito mais do que construções e funções. Disto não parece ser exceção o edifício em epígrafe: foi concebido como Museu das Pescas, servindo hoje de sede do Museu do Mar, fruto de reformas estruturais à máquina da administração pública.<sup>4</sup>

Se a arquitetura, no seu sentido mais amplo, pode ser considerada *documento* (Pessoa, 2015: 455-456), importará referir que este não apenas se constitui em facto consumado, como também é passível de *redigir* e, no caso em referência, de *reler*,<sup>5</sup>

---

<sup>2</sup> Segundo relatos na primeira pessoa, substanciados por diferentes figuras suas contemporâneas, Manuel Gonçalves, então diretor da Unidade de Direcção de Pesca de Pequena Escala, em 1982, percebendo a riqueza sem paralelo que constituía o conhecimento das comunidades praticantes de pesca artesanal, teria iniciado, nessa altura, um movimento de recolha, em todo o país, de artefactos de pesca para fins museológicos, servindo-se da sua rede extensão materializada através de Combinados Pesqueiros (que incluíam postos de apoio e compra) e, posteriormente, como diretor do Instituto de Desenvolvimento de Pesca de Pequena Escala, de Delegações (que incluíam Estações Pesqueiras), mesmo na última etapa da sua carreira como Presidente do Conselho de Administração do Fundo de Fomento Pesqueiro, que cessou à entrada da década de 2010, passando à condição de reformado.

<sup>3</sup> Aliás, a ONU (2015: 3-4,) considera que a qualidade ambiental, a eficiência económica e a equidade social constituem pilares do desenvolvimento sustentável, suportando os 17 Objetivos de Desenvolvimento Sustentável, para cujo alcance foram estipuladas 169 metas.

<sup>4</sup> O Museu do Mar é uma instituição polinucleada, configurando uma rede de museus vocacionados para temáticas específicas no contexto do meio aquático, de que o Museu das Pescas, na qualidade de pré-existente, é o núcleo matricial e estruturante.

<sup>5</sup> Isto é, torna-se ele próprio uma fonte de comentário, de interpretação e de reformulação visual, do edifício e da respetiva envolvente.

o que faz jus ao caráter dinâmico do património.<sup>6</sup> Tendo, neste caso, o edifício em referência sido recentemente *redigido*, o mesmo constituir-se-á em *documentação* recente, cuja *releitura*, por isso, será apetecível, quanto mais não seja pela sua ímpar localização e consequente inserção no meio envolvente.

Assim, localizada na parte “velha” da baixa da cidade de Maputo, a sede do Museu de Pescas, ocupando uma área de 3.197m<sup>2</sup>, se apresenta como “um museu inserido noutro museu” devido à sua localização neste ambiente único, em que dialoga inevitavelmente com o mar, pescadores e transportadores marítimos que operam na baía de Maputo, com o Porto de Pesca de Maputo, o edifício “Anjo Voador” e a Doca, para além da Fortaleza de Maputo e o Museu da Moeda, com os quais partilha a Praça 25 de Junho, a praça geratriz da cidade e uma das mais emblemáticas, onde ocorre, aos fins-de-semana e há mais de uma década, uma importante feira de artesanato. (Vales, 2014: 146)



Figuras 1 a 4 – Vista geral da área e envolvente onde se situa o edifício do Museu das Pescas.

<sup>6</sup> Em linha com a perspetiva de Pessoa (quando associa a arquitetura a um documento) o autor do presente texto adota/desenvolve *redigir* e *reler* como conceitos operacionais, de inspiração metafórica, com que procura refletir os atos de projetar e construir/reabilitar/remodelar e de conceber (visualmente) e comentar/discutir/interpretar, respetivamente.

Neste sentido, uma *releitura* a este edifício permite fazer uma breve incursão pelo mundo marinho e, principalmente, pela relação multiseular que o Homem desenvolve com o mesmo. Desta relação emergem interações com outros povos, as quais sustentam a perspetiva de património partilhado (Hall, 1999), em linha com a qual se pode referir que o povo habitante do território a que o museu em causa diz respeito ter-se-á cruzado com outros, brotando desta relação um património comum, cujas fronteiras, quanto mais se as busca, mais ténues e indefinidas se afirmam.<sup>7</sup>

Por isso, a *releitura* ao referido edifício também pode evidenciar o multiseular “intercâmbio” com outros continentes numa altura em que a comunicação através das tecnologias de comunicação e informação, vulgo meios virtuais, alternativas às deslocações no modo presencial, estava longe de existir.

Será, provavelmente, caso para considerá-lo *documento* de matéria tematicamente transdisciplinar e, geograficamente, transfronteiriça, em que a partir da arquitetura pode-se compreender elementos da evolução histórica da tecnologia de construção e reparação naval no respetivo meio, em que a cooperação permitiu a apropriação, provavelmente mútua, de saberes e práticas.



Figura 5 – Vista fronto-lateral do edifício do Museu das Pescas, pelo ângulo da sua entrada principal.

<sup>7</sup> Veja-se também Smith (2006) que, em *Uses of heritage*, aborda a “apropriação” de forma particular e eclética.

## Um museu dentro de outro

Com uma localização enobrecedora e das mais funcionais que poderiam existir, em 2010 foi consumada a elaboração do projeto de construção e, posteriormente, entre 2012 e 2014, seria construído o edifício.<sup>8</sup> Nesse processo procurou-se o enquadramento temático sem prejuízo do urbanístico e paisagístico, num local que configurava um assentamento consolidado, não fosse a Baixa de Maputo a parte mais antiga da *cidade de cimento*, aliás, de acordo com Morais (2001: 191), detentora de elementos primários e estruturantes prevalecentes em cada fase da evolução como pré-existentes, os quais adquirem o estatuto de património.<sup>9</sup>

Este estatuto tem motivado preocupações de diferentes segmentos da sociedade, incluindo as entidades competentes, no sentido de preservar o referido património, havendo até iniciativas de requalificação que, ostensivamente, privilegiam a salvaguarda dos bens classificados e a harmonização de novas edificações (quer sejam, ou não, de raiz) com os mesmos. Talvez por isso haja quem tenha neste edifício um contributo do sector das pescas para a requalificação e/ou valorização da Baixa da cidade de Maputo, como considera Vales (2014: 146), ao afirmar que, ....

Constituindo um significativo contributo do sector das pescas para a requalificação da baixa da cidade de Maputo, as instalações e o funcionamento deste museu permitem idealizar um sistema integrado, ainda, pela Casa de Ferro, Jardim Botânico, Catedral, Mercado Central e Estação dos Caminhos de Ferro que são marcos da baixa da cidade de Maputo e constituem objectos de estudo para cidadãos provenientes de várias partes do mundo,

---

<sup>8</sup> O edifício foi projetado pela José Forjaz · Arquitectos, Lda., como resposta aos termos de referência definidos pelo dono da obra (Ministério das Pescas, através do Fundo de Fomento Pesqueiro), o qual apontava para requisitos urbanísticos, paisagísticos e ambientais, tais como a inserção no meio envolvente que inclui a zona portuária, a harmonização física e poético-filosófica com o meio aquático, a racionalização do consumo energético, a potenciação da ventilação e iluminação naturais, etc.

<sup>9</sup> À este respeito importa referir que o Plano Parcial de urbanização da Baixa de Maputo, executado em 2015 pelo Conselho Municipal de Maputo e o consórcio entre a Cardno Emerging Markets, a Design Convergence Urbanism e a Faculdade de Arquitectura e Planeamento Físico da Universidade Eduardo Mondlane, classificou 314 edifícios segundo as classes previstas no Regulamento sobre a Gestão de Bens Culturais Imóveis, o qual define duas zonas de proteção delimitadas, a saber: a do núcleo inicial da cidade – onde se situa o edifício em referência, entretanto, não classificado – e a industrial (Carrilho & Lage, 2017: 39).

sub-conjuntos do pré-colonial, em colunata, *art deco* e modernistas, para além de monumentos individuais.

Entretanto, esta riqueza ímpar arrasta consigo um enorme desafio – o da salvaguarda – que pode perigar a *vida* ou, pelo menos, a *saúde* do edifício em apreço, tal como a outros. Segundo Mendonça (2016: 460), constata-se a ocorrência de renovação desregrada do tecido urbano histórico, o que constitui ameaça não apenas a elementos arquitetónicos associados à história da cidade, como também importantes testemunhos inerentes à dimensão política da luta contra o regime colonial. A autora considera que, ...

O processo de substituição/renovação do tecido urbano acelerou-se de forma significativa e ameaça a sobrevivência equilibrada do conjunto da Baixa e, mais importante, agrava a sustentabilidade social e ambiental do próprio sistema urbano, acentuando cada vez mais as diferenças entre as condições infraestruturais e do habitar da “cidade de cimento” e as das áreas externas.

Para a autora (2016: 464), ao invés de se procurar estancar esta prática promovendo a classificação como um somatório de edifícios diferentemente categorizados, o que, no seu entendimento, vulnerabiliza-os face ao crasso risco de eliminação das unidades de baixa classificação, dever-se-ia classificá-los como um conjunto. Conjunto de que, todavia, não farão parte edifícios como o do Museu das Pescas, por ter estado ainda em construção aquando do trabalho de classificação.<sup>10</sup> Não obstante, há a referir que tal edifício resulta de um exercício de projeção em que se procurou enquadrá-lo na envolvente em termos plásticos, volumétricos e até funcionais.

---

<sup>10</sup> Aliás, a Lei nº 10/88, de 22 de Dezembro, dispõe, no número 1, alínea b), do artigo 7, que todos os prédios e edificações erguidos antes do ano 1920 são, imediatamente, declarados bens classificados do património cultural. Entretanto, a classificação referida no texto a que a presente nota de rodapé concerne compreendeu, também, edifícios erguidos posteriormente. Neste caso, constituindo matéria da proposta de Regulamento do Plano Parcial da Baixa da Cidade de Maputo, aprovada pela Assembleia Municipal de Maputo em 2015, de acordo com o número 3 do mesmo artigo e da mesma Lei, estes bens beneficiam do regime de proteção reservado aos bens classificados do património cultural, sendo que para a consumação, o artigo 9 da mesma Lei prevê o tombamento pelo Conselho de Ministros.

Mas, outras valências estes edifícios de menor valor histórico terão, como os valores cognitivos, afetivos, pragmáticos, éticos e formais ou estéticos (Meneses, 2009: 35-37), não devendo, porém, a sua patrimonialidade resultar, necessariamente, da afirmação “prismática” de tais valores.<sup>11</sup>

O que é evidente é que, diferentemente da lógica de herança inter-geracional, em que a apropriação decorre da atribuição de valores como o histórico, as pessoas vão se apropriando do edifício por força de outros valores como os referidos no parágrafo anterior. Mas, mais evidente ainda é que trata-se de um “museu inserido noutra”, que é a Baixa da cidade de Maputo, matéria que transcenderá o  *muito pano para manga*, podendo constituir-se em  *muito pano para vela*.

### Velejemos em O Mar no Edificado

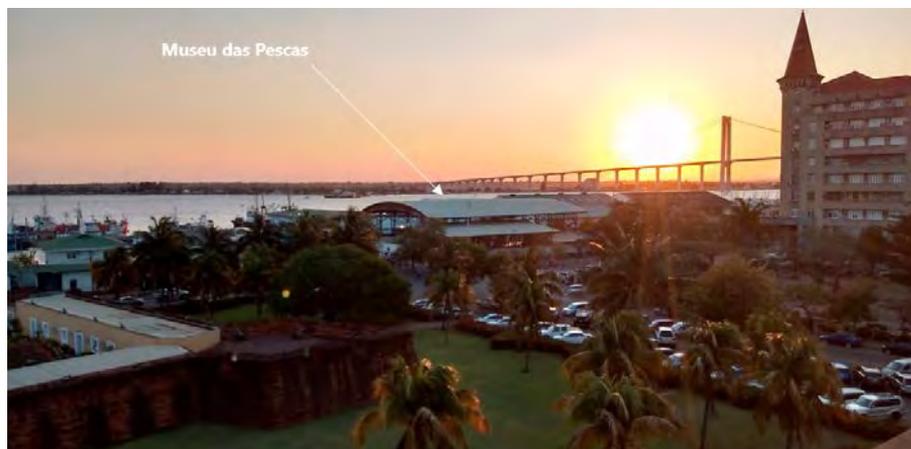


Figura 6 – Destaca-se nesta imagem a cobertura em forma de vaga ou onda marítima.

<sup>11</sup> Não é linear que os referidos valores, que são, de acordo com o mesmo autor, componentes do valor cultural, sejam aplicados de forma rígida e/ou se excluam mutuamente. Para o referido autor (Meneses, 2009: 35), “... tais componentes não existem isolados, agrupam-se de forma variada, produzindo combinações, recombinações, superposições, hierarquias diversas, transformações, conflitos.”

### O mar no edificado

“O mar no edificado” é um convite à *releitura* do edifício do Museu das Pescas, feito através de uma “provocação” na primeira pessoa do singular. Para tal, são buscados aspetos de diferentes escalas julgados passíveis de “interfacear” o mar e o edificado, que, supostamente, terão servido de base de inspiração aos ideólogos do edifício.<sup>12</sup>

Assumindo-se como mero *modo de olhar* (Rossa & Ribeiro, 2015: 33), esta interpretação assume contornos de simples conjectura, mas alerta para a subexploração das oportunidades e do potencial do mar, que representa 43% do território económico (Museu das Pescas, 2019: 3), num contexto em que a pressão sobre a *terra* já levou a alguma saturação.<sup>13</sup>

### Onde a *terra* e o mar se encontram

A harmonização do edificado, simultaneamente, com a *terra* (local de implantação e meio envolvente) e o mar, em casos de implantação junto à linha de costa, afigura-se desafiante, a avaliar pelo nível de exigência e pelos inúmeros e díspares resultados visíveis na cidade de Maputo.

No caso em alusão, a implantação no espaço de jurisdição portuária, em que pontifica o Porto de Pesca de Maputo com edifícios visivelmente industriais como a sala de processamento do pescado e a fábrica de gelo (existindo ainda o laboratório

---

<sup>12</sup> Não se seguiu rigidamente a proporção pois a importação de elementos do meio aquático para o edificado constituiu-se num ato de inspiração e não réplica. Ou seja, buscou-se a poesia para fins funcionais, formais e estéticos e não a lógica da geometria.

<sup>13</sup> Entenda-se a (sub)exploração no seu sentido mais amplo em que, não se circunscrevendo, apenas, ao domínio da tangibilidade, estende-se ao campo dos usos subjetivos, de que emergem recursos de outras dimensões.

de inspeção do pescado e o “Anjo Voador”),<sup>14</sup> à partida, parece condicionar favoravelmente o equilíbrio e transição entre os dois meios.<sup>15</sup>

Quanto mais não seja por isso, e com assinalável recorte estético associado à funcionalidade, parece buscar-se a transição, entre ambos meios, através do *ataque-à-terra* maciço e o *ataque-ao-céu* subtil. Aqui, o piso superior, predominantemente vidrado e elegante, compreendido entre ambos “ataques”, para além de propiciar um *ataque-ao-céu* ténue, proporciona uma transparência tal que a transição entre a *terra* e o mar ocorre de forma também subtil, servindo-se da proximidade cromática, pelo menos aparente, entre o ar e a água.



Figura 7 – Vista fronto-lateral do edifício do Museu das Pescas. Destaca-se ainda a cobertura em forma de vaga marítima, que faz um jogo assimétrico com a cobertura maior, como se formassem uma onda na sua crista e a parte cavada ou baixa na rebentação.

A cobertura, em chapa canelada de ferro galvanizado, pintada em tom quase neutro e ondulada de forma pouco acentuada e muito espaçada, remete à superfície da água, com uma sinuosidade sugestiva do meio aquático. Este efeito ganha peso

<sup>14</sup> O “Anjo Voador” ou “Flying Angel” é um edifício construído no período colonial, que pertenceu a uma organização religiosa, através do qual se providenciava o contacto humano, bem assim se oferecia o apoio logístico e religioso aos marinheiros.

<sup>15</sup> Estes edifícios, sem ter um valor estético diferenciado e assinalável – por se apresentarem, cumulativamente, com volumetria horizontal e pouco articulada, reduzido número de pisos, alçados simples e “minimalistas” e coberturas simples em chapa inclinada – afiguram-se como modestos e não imponentes, mas, ainda assim, assumem o estatuto de envolvente ao condicionarem, paisagisticamente, qualquer intervenção nas proximidades, como ocorreu com o edifício do Museu das Pescas.

em virtude da pouca fragmentação da referida cobertura, afirmando-se, esta, como um elemento (quase) único, o que lhe confere força espacial, não obstante a sua expressiva horizontalidade.<sup>16</sup> Ainda assim, há que notar a existência de uma descontinuidade entre as chapas que cobrem a grande nave e as que cobrem o bloco de dois pisos que marca o alçado frontal, a qual remete para o tamanho e efeito diferenciado das ondas do alto mar e da costa, respetivamente.



Figura 8 – Vista fronto-lateral e aérea do edifício do Museu das Pescas, evidenciando a superfície das chapas de cobertura.

---

<sup>16</sup> É de referir que a baixa da cidade de Maputo não é densa em construções marcadamente verticais, não obstante existir um número expressivo de edifícios altos, em que pontifica o vulgo Prédio de 33 andares, localizado no cruzamento entre as avenidas 25 de Setembro e Vladimir Lenine. Dos 314 edifícios classificados, parte considerável possui cobertura inclinada, executada, principalmente, em chapa de zinco ou telha.

### A abstração da embarcação

Entrando para as opções *projetuais* e construtivas, depara-se com o mar, que surge no seu modo mais amplo, em que contempla também os elementos antrópicos, como a construção naval. Aqui, as embarcações se revêm no edifício, talvez mesmo aos olhos de um leigo.

Olhando para o edifício como um todo, pode-se perceber uma embarcação com o casco<sup>17</sup> representado pelo muro que, excentricamente, o circunda em todo o perímetro, não obstante a sua assimetria, a cabine de tripulação pelo bloco que contém o alçado frontal, no qual se encontram os gabinetes de trabalho, os sanitários e a recepção, no rés-do-chão, que representa um deque (convés inferior),<sup>18</sup> e a sala de exposição permanente e a biblioteca, no primeiro andar, que representa outro deque (convés superior). A parte exterior à cabine, que é a superestrutura,<sup>19</sup> é representada pelo pátio (coberto, mas não fechado) e pelas pequenas *facilities* e apetrechos lá existentes. A mesma é delimitada pelo casco, que tem no muro de vedação a sua representação.

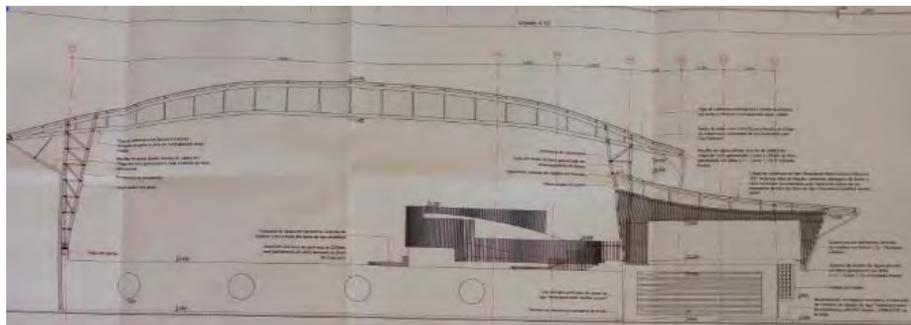
---

<sup>17</sup> Casco constitui o corpo principal de uma embarcação, englobando todo o seu invólucro exterior de proa à popa e da quilha à borda. É, por norma, geometricamente caracterizada pela simetria, podendo-se imaginariamente conceber, como partes constituintes, dois *semi-cascos* iguais dispostos no sentido longitudinal.

<sup>18</sup> O deque é a área coberta dentro de um navio.

<sup>19</sup> Entende-se por superestrutura a construção feita sobre o convés, a qual pode estender-se de um a outro bordo. Dependendo do tipo de embarcação, a superfície exterior da cobertura da superestrutura pode, ainda, ser um convés.





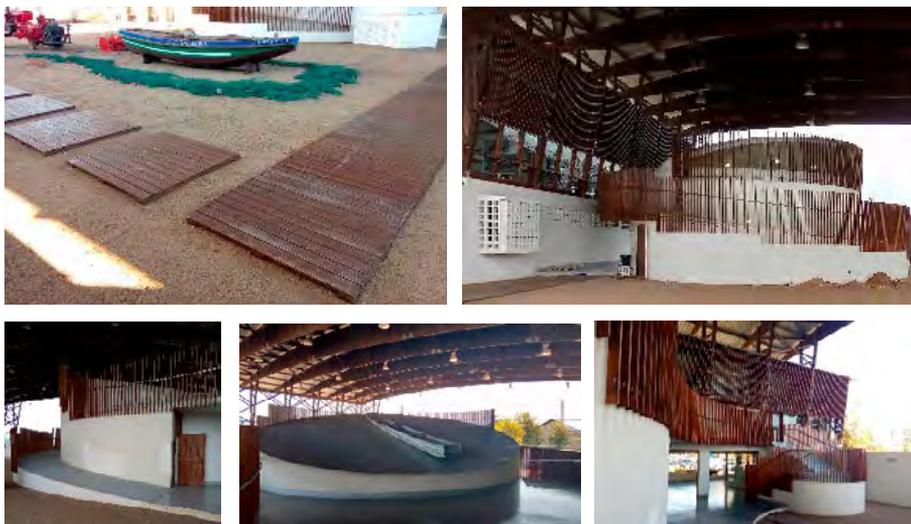
Figuras 9 a 12 – Interface entre a embarcação e o edifício, na perspetiva da morfologia.

O piso do pátio possui estrados (móveis) feitos de tábuas de madeira espaçadas, o que, de forma simbólica, aproxima à ideia de um convés de embarcação “tradicional”.<sup>20</sup> Aliás, neste caso, o resultado das opções *projetuais* remete, simultaneamente, para a existência de um convés aberto, dada a sua exposição ao ar livre, e de um convés fechado (ainda assim sem escotilhas),<sup>21</sup> se se olhar para o anfiteatro (de planta circular) localizado no referido pátio como um local que tem, na parte inferior, um acesso para o arrumo – que representa o porão – e, na parte superior, a laje de cobertura com forma elíptica e posição inclinada que, por

<sup>20</sup> De forma simplificada, pode-se definir o convés como o pavimento ou chão da uma embarcação.

<sup>21</sup> Escotilhas são aberturas no pavimento dos barcos de convés que se destinam à passagem do pessoal, de cargas e descargas, bem como para arejamento ou passagem de luz. As mesmas devem ser elevadas em relação ao pavimento de referência, por pranchões, em toda a volta, para evitar a entrada de água.

constituir-se num espaço acessível do lado de fora (servindo de expositor),<sup>22</sup> pode ser associada a um segundo convés (convés superior), juntamente com o corredor-patamar do piso superior (primeiro andar), que interliga a escada, a sala de exposição permanente (e a biblioteca) e a rampa.



Figuras 13 a 17 – Pátio interior do edifício mostrando os estrados; o anfiteatro de planta circular; a rampa que o circunda; o topo do anfiteatro em forma de elipse que funciona como expositor (da jangada) e a que se acede pelo patamar do primeiro andar; e a caixa de escadas.

### Do casco às paredes perimetrais

As paredes do muro de vedação, planas e delgadas, como já foi referido, sugerem o casco da embarcação. Esta impressão ganha solidez se se inclui, na interpretação, as aberturas envidraçadas (vulgo, janelas) fixas circulares, que não apenas na prática funcionam como pontos de observação, como remetem para as vigias das embarcações. Tais elementos configuram vigias, nos muros perimetrais, com 1.500 mm de diâmetro, fechamento em vidro laminado com 8 mm de espessura,

<sup>22</sup> O projeto museográfico que sustentou a exposição permanente inaugurada em Novembro de 2014, aquando da abertura do museu ao público, determinou que sobre o referido expositor fosse exposta uma embarcação em verdadeira grandeza, do tipo jangada (vide foto).

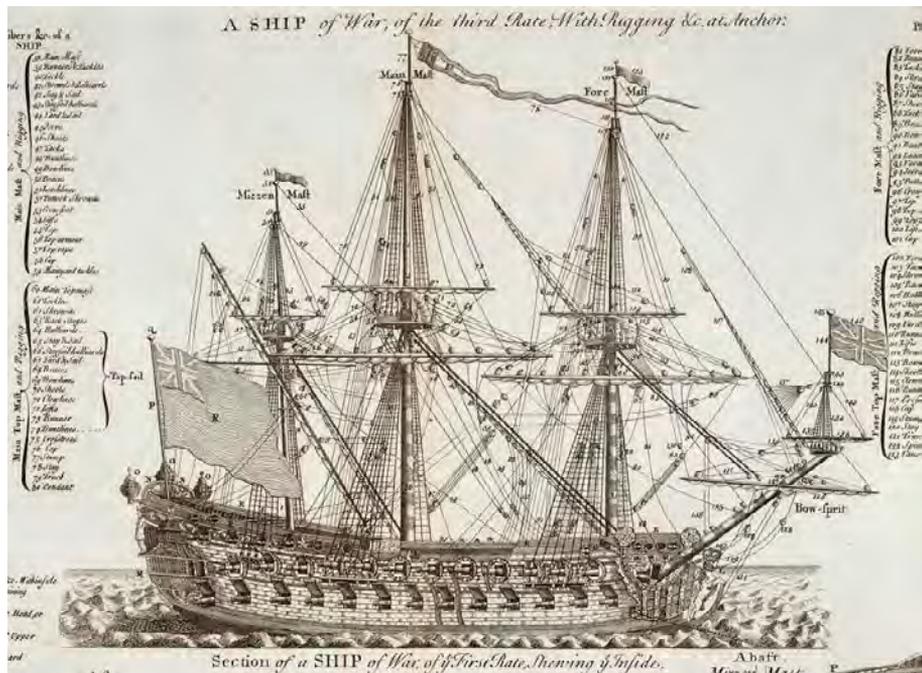
a 450 mm da cota de soleira e 1.950 mm do topo do muro de vedação (Forjaz & Silva, 2010: A04 Revisão).



Figuras 18 a 20 – Relação entre o casco de uma embarcação e as paredes perimetrais do edifício, destacando-se as aberturas envidraçadas que representam as vigias da embarcação.

## Dos mastros aos pilares

O uso considerável de elementos em madeira, principalmente os verticais, em fachada e parapeitos das estruturas de circulação vertical – escada e rampa – em que a sua disposição de forma rítmica e copiosa confere imponência, remetem para o ambiente de construção (e reparação) naval, sugerindo, de qualquer que seja o contexto, a embarcação “tradicional”, dada a origem vegetal do material em alusão. Os pilares (duplos, em madeira pinho), a emergir do muro, remetem para os mastros (e respetivos cabos) de veleiro de madeira, que partem da superestrutura para o espaço.<sup>23</sup>



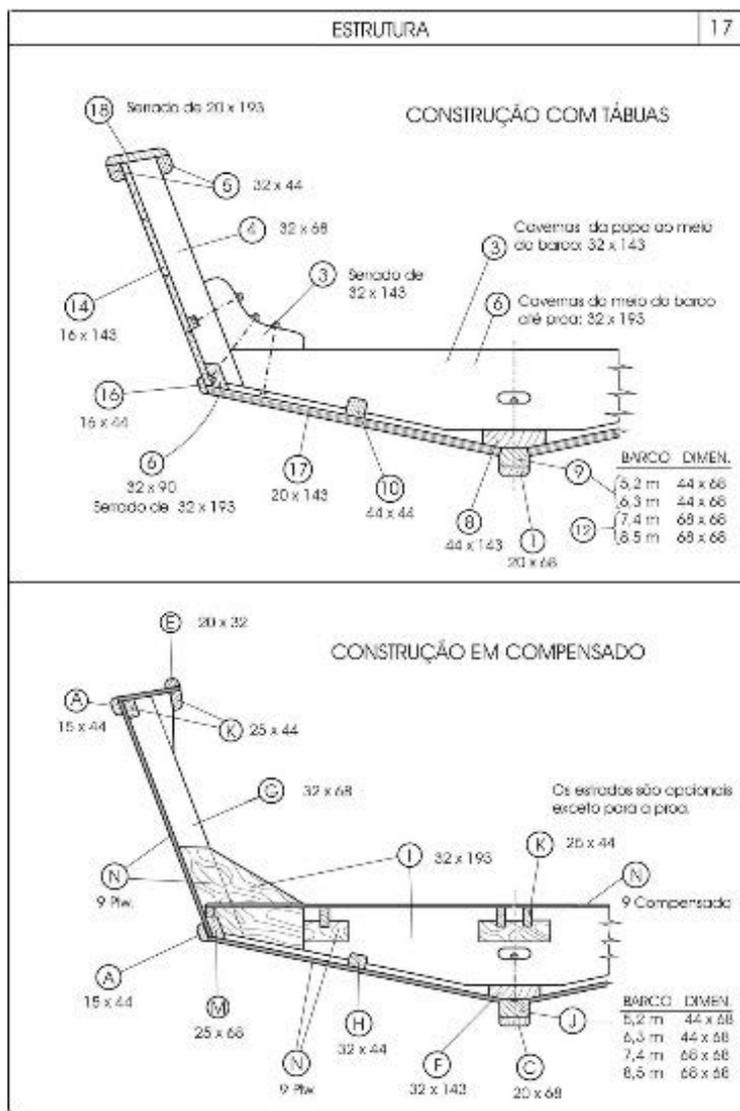
<sup>23</sup> Os mastros são peças verticais de secção circular, de madeira ou metálicas, que se situam na sobrequilha da embarcação. Nos veleiros destinam-se a fixar as velas para expô-las ao vento e, nas embarcações a motor, permitem apoiar as antenas radiotelegráficas e instalações de radar.



Figuras 21 e 22 – Relação entre o sistema de mastros de um veleiro e a “bateria” de pilares do edifício.

### **Das cavernas/longarinas às asnas**

A viga de cobertura, composta por banzos e reforços verticais em madeira pinho e alma em contraplacado duplo colado (Forjaz & Silva, 2010: A06 Revisão), funciona como principal elemento estrutural de suporte das madres e, por conseguinte, das chapas de cobertura, configurando uma “asna não triangular”, a qual permite vencer o vão de 32.550 mm na grande nave que cobre o pátio. É travada por elementos de fixação que evitam movimentos causadores de esforços e solicitações que ponham em risco a resistência dos materiais e elementos de construção.





Figuras 23 e 24 – Relação entre a caverna de uma embarcação de madeira e a viga principal do edifício, cuja configuração, efeito e lógica de funcionamento estrutural se aproxima ao de uma asna.

Pode ser interpretada, pelo menos, de duas maneiras. A mais “autêntica”, em termos de geometria, seria a de tratar-se de uma caverna de embarcação, em posição invertida, “emprestada” à construção civil como um elemento modular e repetido no sentido longitudinal, considerando-se a caverna um elemento, em regra, simétrico.<sup>24</sup> Outra, também em posição invertida, seria a de uma longarina, hipótese para que torna-se imperioso considerar, como foi referido anteriormente, a inspiração poético-filosófica no mar e não a réplica geométrica, porquanto, na realidade, a viga do edifício em causa é uma figura geométrica simétrica quando a longarina não o é, necessária e comumente.<sup>25</sup>

<sup>24</sup> As cavernas são peças que, juntamente com os braços, formam as balizas. No lado inferior ligam-se à quilha e nos topos unem-se aos braços.

<sup>25</sup> As longarinas são as vigas que se dispõem em paralelo à quilha das embarcações, pregadas ao longo do costado nas construídas em madeira, e têm por objetivo reforçar ambas as bordas, assim como dar estabilidade às cavernas.



Figura 25 – Vista perséptica da estrutura da nave que cobre o pátio interior do edifício.

### Da praia ao pátio interior

Por fim, o piso do recinto do museu é marcadamente arenoso, feito com terra de empréstimo para se aproximar a areia da praia.<sup>26</sup> Isto “obriga” a uma certa forma de estar (e até, por vezes, de vestir e calçar), condicionando, positivamente, o tipo ou formato de atividade de modo que o museu cumpra o seu papel através de uma importante e peculiar característica: a de local de descontração.

Aliás, o ambiente de praia replicado no pátio do museu poderá merecer uma *releitura* mais sagaz e ousada, como a de que em local de produção e disseminação/apreensão de conhecimento, que é imprescindível para o desenvolvimento humano e social, a descontração e a não-formalidade não propiciam, automática ou necessariamente, a improdução e nem rotulam a irrelevância, como, de forma indiscriminadamente infestante, por vezes é dado a “beber”. Antes, pelo contrário, roçam contundentemente o estereótipo que de tanto subjazer às *boas-maneiras*, amiúde, priva o cidadão de, usufruindo das riquezas de que é abençoadamente predestinado pelo natural e o antrópico, contribuir para o bem da sociedade de maneira diferente.

<sup>26</sup> Consta no projeto de execução que se trata de “... areia branca limpa assente em camada de manta geotêxtil e aterro e compactação de base em saibro com 300 mm de altura.” (Forjaz & Silva, 2010: 21\_38, A04 Revisão e A06 Revisão)

Com efeito, a descontração não configura a “indústria do nada”, porquanto não é, necessariamente, contraproducente. Muito menos indecente. É apenas um modo diferente... Talvez irreverente.<sup>27</sup>



Figura 26 – Piso do pátio interior feito em areia branca limpa, de empréstimo, assente em camada de manta geotêxtil.

## Considerações finais e inconclusões

Através do presente texto, o autor pretendeu dar um curto e leve pontapé de saída para uma conversa com início – mas, e ainda bem se assim for, sem fim à vista – destinada a explorar outras possibilidades de busca de conhecimento novo.<sup>28</sup> Os seus singelos pontos de vista, que são sobretudo conjecturas, os quais se referem à forma de observar, que por sua vez dirão muito do seu *eu*, poderão, em contexto de conceitualização de *património*, assumir o estatuto de *modo de olhar* (Rossa & Ribeiro, 2015: 33) mais do que despoletar discussões na aceção real do termo, municiar conversas de partilha de *modos de olhar*, que farão, certamente, germinar

<sup>27</sup> “Indústria do Nada” é uma expressão popularizada por Valete (2012), através de uma obra musical de sua autoria, para referir-se à um modo alegadamente não construtivo de estar na sociedade, traduzido na procrastinação e irrelevância conjugados com o paradoxo do ser sempre notícia e sensacional mas sem conteúdo.

<sup>28</sup> A gíria desportiva desenvolveu a expressão “pontapé de saída efetuado de maneira curta”, muito comum nos relatos de futebol, para referir-se a um passe curto – com que se dá início à contenda – que pressupõe colocar a bola “jogável”, parecendo ao autor do presente texto uma metáfora perfeitamente aplicável ao contexto.

o edifício como património, decorrente isto da atribuição de valor por, a quem o mesmo suscite o sentido de apropriação.<sup>29</sup>

Nesse caso, interessante será saber, de cada ente, que valor atribuirá ao edifício do Museu das Pescas, que, volvidos sete anos após a sua inauguração, mantém a arquitetura e a função, mas não a designação, em virtude da extinção do mesmo como instituição e, criação, no seu lugar, do Museu do Mar.

Independentemente das transformações da máquina administrativa do Estado em contexto de reformas estruturais, parece poder-se abrir alas para a emersão ou afirmação da estética da arquitetura como um importante campo do saber, através do qual se pode promover a elevação do nível de conhecimento comum e do debate público sobre a matéria – que carrega peculiarmente muita subjetividade mas concorre para o racional e objetivo.<sup>30</sup>

Posto isto, não irrelevante e, quiçá, oportuno será deixar a seguinte questão como que testemunho de uma corrida de estafeta: *de uma releitura ao edifício do Museu das Pescas poderá emergir o mar como elemento de construção?*<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> Rossa & Ribeiro (2015: 33) definem, simplificadamente, o património como *modo(s) de olhar*, configurando isto o chavão da proposta científica, teórica e metodológica do projeto *Patrimónios de Influência Portuguesa*. Para os mesmos autores (2015: 22), o *modo de olhar* é interdisciplinar e pós-colonial.

<sup>30</sup> Talvez disto possa, até, resultar um efeito-semente para a melhoria da qualidade das autoconstruções que, controlada ou descontroladamente, proliferam nas áreas de expansão da(s) cidade(s).

<sup>31</sup> Os elementos de construção são, por regra, tangíveis e física e visivelmente aplicáveis na obra, constando, por isso, do mapa de quantidades, do mapa de medições (e orçamento), do caderno de encargos de obra. Mas, neste caso, trata-se de uma outra dimensão, como se pôde depreender ao longo do texto, que é a imaterial, embora tenha o correspondente suporte material. Aliás, para Meneses (2009: 31) o material e o imaterial são apenas dimensões e não tipologias de bens, porquanto coexistem, complementam-se e são inseparáveis (Veja-se, também, Smith 2006: 56). Ou seja, no caso em apreço, ambas dimensões projetam o mar no edificado como um elemento-imagem ou, até, alegórico, que, como tal, terá a virtude de engravidar a perspetiva estética do edificado, projetando-a para “fora da caixa” ao abrir novas possibilidades de discutir, ensaiar e *redigir documentos*.

## Glossário de termos navais

**Balizas** – peças curvas cujos extremos inferiores se encaixam no *alefriz* da quilha, a um e outro bordo desta, da proa à popa. Cada uma das peças, situada a um bordo, é uma *meia baliza* e é formada de *caverna*, *braço* e *apostura*. Têm também a função de ligar o arcaboço axial ao transversal.

Expressão relacionada: na construção naval, a expressão *arvorar uma baliza* significa içá-la/levantá-la, colocando-a no lugar que ocupará no barco.

**Borda** – parte superior do *costado* de uma embarcação.

Expressões relacionadas: *bombordo* é a borda que se encontra do lado esquerdo da proa; *estibordo* é a borda que se encontra do direito da proa.

**Braços** – peças que fazem parte das balizas e que se ligam, no lado inferior, às *cavernas* e, na parte de cima, às *aposturas*.

**Casco** – corpo principal de uma embarcação, englobando todo o seu invólucro exterior de proa à popa e da quilha à borda.

Nos estaleiros navais tradicionais, quando o carpinteiro começava a conceber o barco, era costume fazer o que se designa por *semi-casco*: maquete da metade *bombordo* ou *estibordo*, talhada em tabuinhas a partir das formas do plano horizontal. Como se tratava de metades simétricas, sabia-se que as informações contidas na parte esculpida eram aplicáveis à metade complementar, evitando-se assim os riscos de dissimetria. A espessura de cada tabuinha correspondia à cota de afastamento entre os planos horizontais (medida sobre o perfil longitudinal), traçando-se o contorno curvo de cada linha neste plano. Para passar da escala do *semi-casco* ao tamanho real, traçavam-se a lápis as três perspetivas do plano representadas no semi-casco – transversal, longitudinal e horizontal –, obtendo-se uma imagem correta das formas desta parte, o que permitia planear a quilha e as balizas.

**Caverna(s)** – peças que, juntamente com os braços, formam as balizas. No lado inferior ligam-se à quilha e nos topos unem-se aos braços.

Expressões relacionadas: chama-se *caverna mestra* àquela que se encontra na altura da casa mestra do navio ou na secção mais larga; chama-se *caverna de conta* a todas as outras, que ficam para ré ou para vante, da *mestra*.

**Convés** – pavimentos de uma embarcação.

**Escotilha** – abertura no pavimento dos barcos de convés que se destina à passagem do pessoal, de cargas e descargas, bem como para arejamento ou passagem de luz. São aberturas elevadas, relativamente ao pavimento, por pranchões, em toda a volta, para evitar a entrada de água.

**Longarinas** – É o nome das vigas que se dispõem em paralelo à quilha das embarcações, pregadas ao longo do costado nas construídas em madeira, e têm por objetivo reforçar ambas as bordas, assim como dar estabilidade às cavernas. Pode considerar-se como chassi da embarcação.

**Popa** – parte do navio oposta à proa.

Expressões relacionadas: são tipos diversos a *popa de carro*, *popa aberta*, *popa quadrada*, *popa redonda*.

Nas embarcações miúdas e que não são de popa fechada, é a parte plana ligada à parte superior do cadaste, onde ligam os topos de ré das tábuas do costado.

**Proa** – parte do navio oposta à popa.

Expressões relacionadas: dá-se o nome de *roda de popa* ao conjunto das peças que se seguem à quilha e fecham a ossada da embarcação pela vante.

**Quilha** – forte viga disposta no sentido do comprimento da embarcação, que fecha a ossada na parte inferior.

Expressões relacionadas: chama-se *quilha falsa* ou *sobressano inferior* a um pranchão que se liga à face inferior da quilha e a protege em caso de encalhe; dá-se o nome de *sobressano superior* à parte da quilha que fica para cima das arestas superiores dos *alefrizes*; tem o nome de *contraquilha* um pranchão grosso que fica entre a quilha e o sobressano inferior e que reforça a quilha pela face inferior quando esta é formada de talões curtos.

**Tábua** – peça de madeira.

Expressões relacionadas: chama-se *tábua de caimento* àquela que é usada pelo construtor para colocar, em posição correta, as balizas da embarcação que está a construir; designa-se *tábua de canto quebrado* a qualquer das tábuas que faz parte da fiada que se segue ao *cintado*; são *tábuas de resbordo* ou *de sisbordo* aquelas que no fundo encaixam no alefriz da quilha; são chamadas *tábuas do fundo* as que pertencem ao forro exterior da embarcação, entre a quilha e as da primeira fiada do cintado.

**Vigia** – É o nome da abertura no costado das embarcações e que tem a função de fornecer luz e arejamento aos compartimentos dessa área. Em geral abre-se e fecha-se por meio de um dispositivo-moldura de vidro bastante espesso.

## Bibliografia

- Carrilho, Júlio & Lage, Luís (2017), “Sobre a preservação do património cultural edificado em Moçambique”, in Rossa, Walter, Lopes, Nuno & Gonçalves, Nuno Simão (org.), *Oficinas de Muhipiti: planeamento estratégico, património, desenvolvimento*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 39.
- Leitão, Humberto & Lopes, J. Vicente (1990), *Dicionário da Linguagem de Marinha Antiga e Actual*, Lisboa, edições Culturais da Marinha [1974].
- Mendonça, Lisandra Franco (2016), *Conservação da Arquitetura e do Ambiente Urbano Modernos: a Baixa de Maputo*. Tese de Doutoramento, Universidade de Coimbra, pp. 460 e 464.
- Morais, João Sousa (2001), *Maputo: Património, Estrutura e Forma Urbana*, Lisboa, Livros Horizonte, pp. 191.
- Museu das Pescas (2019), *Gigantes Marinhos de Moçambique*, Catálogo, Maputo, Museu das Pescas, pp. 3.
- Pessoa, José (2015), “A arquitetura como documento”, in *Walter Rossa e Margarida Calafate Ribeiro (eds.), Patrimónios de Influência Portuguesa: Modos de Olhar*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 455-456.
- Rossa, Walter & Ribeiro, Margarida Calafate (2015), “Território e língua: os dois polos do património vivo”, in *Walter Rossa e Margarida Calafate Ribeiro (eds.), Patrimónios de Influência Portuguesa: Modos de Olhar*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 22 e 33.
- SMITH, Laurajane (2006), *Uses of heritage*. Routledge 270 Madison Avenue, New York, NY 10016, pp. 56.
- Vales, Larsen (2014), “O Museu das Pescas, de Moçambique: Um projeto em construção”, in *Argos: Revista do Museu Marítimo de Ílhavo*, Outubro 2014 (02) Ílhavo, Camara Municipal de Ílhavo/Museu Marítimo de Ílhavo, pp. 146.
- Assembleia Popular (1988), Lei nº 10/88, de 22 de Dezembro. In *Boletim da República, I Serie, nº 51, 3.º Suplemento*. Imprensa Nacional.

Forjaz, José & Silva, João (2010), "Corte 01/Corte 02" e "Alçados". In *Fundo de Fomento Pesqueiro, Projecto de Execução para a Construção do Museu das Pescas. Parte III (a) Caderno de Encargos*. Maputo: A04 Revisão e A06 Revisão.

Governo de Moçambique (2020), Decreto n° 107/2020, de 15 de Dezembro. In *Boletim da República, I Serie, n° 240, 2° Suplemento*. Imprensa Nacional.

ONU (2015). Transformando o nosso mundo: A Agenda 2030 para o Desenvolvimento Sustentável, pp. 3-4.

## Webgrafia

Hall, Stuart (1999), "Whose heritage? Un-settling 'the heritage', re-imagining the post-nation" *Third Text*, 13(49), 3-13, Consultado a 27 de Setembro de 2010, em: <http://dx.doi.org/10.1080/09528829908576818>.

Meneses, Ulpiano (2009), "O campo do Patrimônio Cultural: uma revisão de premissas", in *I Fórum Nacional do Patrimônio Cultural: Sistema Nacional de Patrimônio Cultural: Desafios, Estratégias e Experiências para uma Nova Gestão*, Ouro Preto/MG, 2009. Anais, vol.2, tomo 1. Brasília: IPHAN, 35-37. Consultado a 09/05/2020, em: <http://www.iphan.gov.br/baixaFcdAnexo.do?id=3306>.

## *O mar de Peniche na obra de Ida Guilherme<sup>1</sup>*

*Teresa Perdigão*

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

*Para Ida e Graciete Guilherme*

O mar de Peniche e o da ilha Berlenga são mares representados na pintura, na poesia e nas rendas de bilros de Ida Guilherme.

Nasceu em Peniche (1931), fez da Berlenga o seu sítio favorito e colheu no mar a semente do seu trabalho. Rendilhou, pintou e poetizou o eco que do mar recebeu, legando ao seu território uma herança de narrativas marítimas.

Conheci Ida Guilherme quando me interessei pelo saber-fazer das rendas de bilros de Peniche e pela transmissão desse conhecimento. Ao longo destes quase 20 anos,

---

<sup>1</sup> Agradeço a colaboração e as informações prestadas por Ângela Malheiros (Biblioteca Municipal de Peniche) e por Marisa Ferreira (Câmara Municipal de Peniche).

os nossos encontros têm sido frequentes. Depressa me apercebi do seu dinamismo e acção em defesa desta renda e aos poucos me deixei enredar pelas suas maneiras de viver a paisagem. Não foi instantâneo, este meu sentir. Foi-se declarando com a emoção da descoberta, materializada na palavra, nos gestos e no afecto. O ateliê onde escrevia, pintava, desenhava, rendilhava e convivía era o meu espaço preferido para as nossas conversas. As paredes, repletas de quadros, de poemas, fotografias, certificados de honra e rendas, eram o eco das memórias da mulher que eu ia conhecendo por trás de uma obra tão diversa. Era ali que exercia as suas artes, complementares umas das outras, que tinham só sentido nesse lugar de origem. Renda, paisagem e palavras embalavam-nos no tempo, numa ligação orgânica com o lugar, dentro e fora do ateliê<sup>2</sup>. Generosa, fina no trato, com a liberdade de quem tem um quotidiano entregue a si própria, conhecedora da comunidade penichense, apreciadora dos Pastéis e dos Esses (bolos secos) de Peniche, bem como da Caldeirada Berlengueira.

Os seus pais trabalhavam na ilha durante o Verão, e ela, com a sua irmã, lá passava todo o tempo de férias. A pesca era um dos seus passatempos. Sozinha ou com os pescadores, percorria o mar envolvente da ilha. Os bilros eram outro passatempo, uma obrigação tornada prazer. Foi na escola que aprendeu a ser rendilheira, pois a sua mãe, contrariamente à maioria das mulheres e crianças de Peniche, não se debruçava sobre a almofada dos bilros<sup>3</sup>.

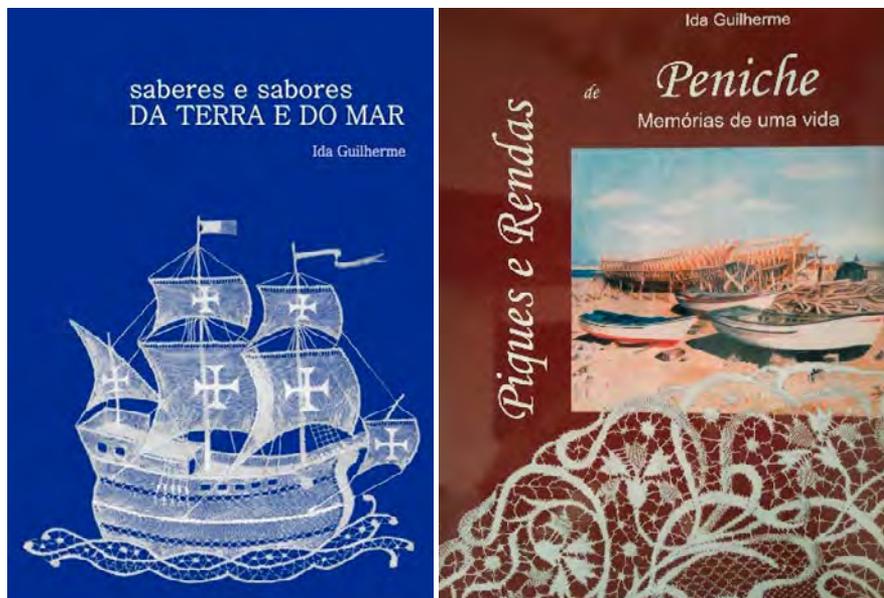
Foi professora de Lvores Femininos dos Liceus, Mestra de Formação Feminina do Ensino Técnico Profissional e Professora de Trabalhos Oficinais do Curso Unificado do Ensino Secundário.

Publicou vários livros dedicados às rendas e a Peniche, que mostram grande parte da sua obra pictórica, da sua poesia e dos motivos que desenhou para as rendas.

---

<sup>2</sup> Segundo Daniel Buren (1979), o ateliê do artista é um *lugar único*, onde se *faz* o trabalho, enquanto que o museu, também ele *lugar único*, é onde se *vê* o trabalho. O ateliê é o lugar de origem do trabalho. É um lugar privado e de criação de objectos transportáveis, de onde só saem os que o artista permite que saiam.

<sup>3</sup> Ver glossário. Note-se que *almofada* é a designação dada ao suporte sobre o qual se fazem as rendas de bilros.



Figuras 1 e 2 – Capas de dois dos livros de Ida Guilherme. Fotos de T. Perdigão.

Este artigo interroga e procura desvendar como o território se articula com o pensamento, com sensações e emoções, de forma a perceber a paisagem que se inscreve nas suas criações.

Para Ida Guilherme, o caminho de mar que vai da ilha Berlenga a Peniche<sup>4</sup> é um dos mais significativos da sua vida. Férias, para ela, era tempo passado na ilha. Lá, tinha os pais, o barco a remos e os bilros. Regozijava-se com o invisível prazer

<sup>4</sup> Peniche é uma cidade, com aproximadamente 25.000 habitantes, situada a cerca de 260Km a Sul do Porto e a 100Km a Norte de Lisboa. É um porto onde até à primeira metade do século XX chegavam muitos barcos de pesca. A população masculina era, na sua generalidade, de pescadores. Mulheres e crianças faziam rendas de bilros que eram vendidas por todo o país. Com o desenvolvimento da indústria conserveira, as mulheres começaram a abandonar progressivamente as rendas e tornaram-se operárias das fábricas de conservas. Note-se que, em 1915, já havia 13 unidades fabris e o seu número foi sempre crescendo até aos anos 50-60.

O mar deixou de ser um recurso onde se pescava, porque as frotas foram consideravelmente reduzidas, e passou a ser um destino turístico e desportivo. A ilha Berlenga fica a 20-30 minutos, de barco, desde o porto de Peniche.

A partir de 2009, Peniche figura oficialmente na rota internacional dos lugares aprazíveis para o surf.

que a emoção da paisagem lhe despertava quando remava solitária ou quando acompanhava os pescadores na faina da pesca. Era a liberdade que lhe satisfazia a curiosidade. Era a curiosidade que a incentivava a viver a liberdade que o mar lhe suscitava.

Terá guardado para si a poesia que os seus olhos de criança escutavam, que mais tarde veio a publicar, e só em adulta pintou as paisagens que os seus ouvidos viam<sup>5</sup>.

Da sua produção artística, destaco as rendas de bilros, a pintura e a poesia que dedicou ao mar.

Em 2003, desenha a *Nau Catrineta*, que dá a executar, em renda de bilros, à irmã Graciete, iniciando, assim, a ruptura com a tipologia de figuras geométricas e florais, até aí dominantes nas rendas de Peniche, acompanhando as mudanças sociais, culturais e económicas. Em 2009, já é notória e diversificada a sua produção de motivos marítimos em renda.

### **As três tarefas: “Escrever, pintar, rendilhar, afinal: sonhar, sonhar, sonhar”<sup>6</sup>**

Na poesia, revela uma total receptividade do sítio onde nasceu e cresceu, a cidade de Peniche e a ilha Berlenga, ouvindo o rumor do mar e gravando todas as suas imagens<sup>7</sup>. De ouvido tão atento como o olhar, sabendo ouvir e ver, seguindo a perspectiva de Paul Claudel, que aconselha o observador, a ouvir com os olhos, pois a vista é o órgão da aprovação activa e da conquista intelectual, enquanto

<sup>5</sup> Claudel, Paul – *L’œil écoute* é o título da obra onde o Autor desenvolve os conceitos de olhar e ver uma obra de arte, recorrendo à variação de olhar e de ouvir o testemunho do quadro ou da paisagem.

<sup>6</sup> Verso do poema da autoria de Ida Guilherme, “Peniche a Terra Onde Nasci” in *Abraço Peniche*, p.54.

<sup>7</sup> Adopto a terminologia de Georges Didi-Huberman, no que diz respeito ao conceito de “imagem” que, segundo o Autor, existe sempre em função de algo, é sempre relativa a qualquer coisa. Por isso, a ontologia da imagem não se faz. A morfologia, sim. Quer dizer, qual o seu valor, a sua dimensão ética e o seu lugar numa reflexão crítica.

o ouvido é o da receptividade, Ida Guilherme edificou uma obra que, entre telas, rendas e palavras, forma um todo de onde emerge em permanência o mar<sup>8</sup>.

Na poesia, ele é o seu amigo íntimo, o confidente, o companheiro de sempre, na sua companhia:

*São beijos de ternura que me dás / nesse teu marulhar belo e amante / e na música que a brisa me traz / Há um sussurro doce e inconstante<sup>9</sup>.*

Com esse mar, que louva e enaltece, metaforiza a sua paternidade e a sua essência:

*sou filha da espuma e do mar<sup>10</sup>; // Corre nas minhas veias / sal do mar. / Dos olhos / as lágrimas são salgadas. / Rodeada de mar / eu me transformo em rio / e num rio de amor / ao mar eu vou voltar. // Feita de areia e de mar sou um pedaço de rocha<sup>11</sup>.*

Identifica-se com os elementos que o mar lhe traz, fundindo-se neles, repleta de emoção e de sensações que, ao leitor, parecem tecidas na paisagem que a rodeia e que sempre a influenciou.

Há um entrecruzar de sons, de música, de cores e de sentimentos intrinsecamente ligados ao pensamento, ao orgânico e ao espiritual, tanto na pintura, como na poesia. Há um valor ontológico entre a criação e os sentimentos que advêm da quase total identificação com o mar e com a ilha à qual dedica várias telas e poemas, sendo que, em *Namoro*<sup>12</sup>, consubstancializa, em verso, o conjunto das suas criações – pintura, poesia e rendas – que englobam a sua própria existência:

*Tuas águas transparentes / onde o jardim feito de algas, / de cores verdes, pinceladas, / sempre lindas, as mais belas, / cheias de luz e de cor / vivem na minha*

<sup>8</sup> De 2004 a 2015, fez várias publicações: *Piques e Rendas de Peniche, Memórias de uma Vida* (2004); *O Mar o Amor e o Tempo* (2005); *Poesia Rendilhada* (2008); *Amar Peniche* (2010); *Saberes e Sabores da Terra e do Mar* (2012); *Abraço Peniche* (2015).

<sup>9</sup> "Mar de Sempre" in *Abraço Peniche*, p.9.

<sup>10</sup> "Renda Encantada" in *Piques e Rendas de Peniche, Memórias de uma Vida*, p.10.

<sup>11</sup> "Filha do Mar" in *Saberes e Sabores da Terra e do Mar*, s/paginação.

<sup>12</sup> *Abraço Peniche*, p. 36.

*memória / que grava com muito amor, / nas minhas telas, / a nossa mais linda história.*

Tanto na escrita, como na pintura há um processo de tradução de diálogo constante com a natureza, que reproduz a estética do seu existir, moldada pela curiosidade, pela reflexão e pela inventividade.

*Mar, que seríamos sem ti? / Em toda a beleza te revejo / o teu paraíso já vivi / e, deixo-te, Mar / o meu último beijo<sup>13</sup>.*

Em um outro poema intitulado *Mar*, é a este que recorre e nele crê encontrar conforto, nos últimos dias da sua vida:

*serás tu, mar, minha breve madrugada / que vem anunciar-me, num alvor feliz: a morte espera-te, não estás abandonada, / ofereço-te o meu leito bordado a matiz<sup>14</sup>.*

A poesia, que constantemente dialoga com o mar e com a ilha, soma a este núcleo do seu pensamento, a renda de bilros, numa directa metamorfose, como se, sem os três elementos juntos, houvesse um vazio de sentido no seu mundo envolvente. Dois exemplos, entre muitos:

*Arredondo o dia que enquadro na noite / e que devora esta efémera existência, / mas não há tristeza que me invada: / escrever, pintar, rendilhar, afinal: sonhar, sonhar, sonhar<sup>15</sup>.*

Ou,

*Berlenga, ilha encantada / renda feita de mil cores / teu corpo, minha almofada / os bilros os amores<sup>16</sup>.*

<sup>13</sup> "O Mar" in *Saberes e Sabores da Terra e do Mar*, s/p.

<sup>14</sup> "Mar" in *Abraço Peniche*, p.38.

<sup>15</sup> "Peniche a Terra Onde Nasci" in *Abraço Peniche*, p.54.

<sup>16</sup> "Berlenga, Ilha Encantada" in *Abraço Peniche*, p.68. Note-se que almofada também é a designação dada ao suporte sobre o qual se faz a renda de bilros.

Ida Guilherme imprimiu vários e variados olhares nos quadros em que figurou a ilha e, na poesia, descreve-a feita de renda, anima-a de vida fazendo do território a sua almofada, dando a este termo um duplo sentido, pois não só busca na ilha o lugar de repouso e descanso – a almofada – expressão que também designa o objecto sobre o qual se executa a renda de bilros (Figura 3).



Figura 3 – Almofada com bilros. Museu de Bilros de Peniche. Foto: T. Perdigão (2021)

Revela-se também na pintura a representação dupla do lugar e dos sentimentos que a prendem ao mar, tanto como paisagem e fonte de sustento, como memória eterna. No quadro intitulado *Estaleiro da Gamboa – Últimos Barcos*, a Autora legenda: (...) *só o mar, saudoso, por ele vai chorar / eternamente de saudade*<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> In *Saberes e Sabores da Terra e do Mar*, s/p; vejam-se algumas das suas pinturas a óleo, como *Fortaleza -Berlenga* (2003); *À Espera de Maré* (2003); *Ilha Berlenga* (2006); *Rochedo – Remédios, Peniche* (2001).

O estaleiro da Gamboa, assim chamado por se situar na praia com o mesmo nome, que fica junto aos portões de Peniche de Cima, é uma referência para a história da construção naval da cidade.

Contudo, se a memória do ser humano tende a esquecer, o mar, esse, eternamente o recordará, como testemunho fiel à comunidade obreira de Peniche.

Esta fusão é evidente quando atento na paginação dos seus livros, dos quais realço *Abraço Peniche* (2015) onde estão representados, em dupla página, um quadro da Berlenga, um poema à ilha e uma réplica de ânfora romana rendada em bilros (Figura 4).



Figura 4 – *Abraço Peniche*, pp. 68-69. Foto: T.Perdigão.

É de notar o rigor da legenda que não se satisfaz com a indicação de que se trata de bilros, mas acrescenta e reforça, “de Peniche”. Assim, a Autora identifica e individualiza um processo de rendilhar que considera ser específico da sua cidade, “os bilros trabalham na palma da mão”, como dizia sempre que se deslocava às escolas

como divulgadora de um programa da Câmara Municipal de Peniche intitulado *As rendas de bilros vão à escola*.

Dando ênfase a esta trilogia – escrever, pintar e rendilhar – em *Amar Peniche*, a Autora inclui o poema intitulado *Às rendilheiras de Peniche*, que ilustra com o quadro denominado *Renda da Clotilde* (Figura 5), onde figura um naperon feito por esta rendilheira, sua amiga, sobre o qual vemos três búzios dentro de uma canastra, evidentes ícones marítimos<sup>18</sup>.



Figura 5 – *A Renda da Clotilde*, óleo sobre tela. Foto T. Perdigo

<sup>18</sup> *Amar Peniche*, pp. 22-23.

O búzio evoca as águas, seu seio materno, evoca a fertilidade e a prosperidade<sup>19</sup>. É, simbolicamente, a voz do mar, que se escuta quando o colocamos no ouvido, mas é também um elemento que contribui para executar as rendas de bilros. Serve para dar lustro ao cartão (ver glossário) que, depois de ser colorido com anilina cor de açafreão, tem de ser muito bem limpo antes de usado sobre a almofada onde a rendilheira trabalha, servindo de guião<sup>20</sup>. Além de dar lustro, o búzio contribuía para impermeabilizar e dar mais durabilidade ao cartão, que amiúde passava de mão em mão e de geração em geração. Actualmente, é muito mais usado um pano branco, em sua substituição. O búzio da figura 6, que faz parte do acervo de Ida Guilherme, de tanto ser usado, foi perdendo a sua própria coloração.



Figura 6 – O búzio sobre o cartão. Foto: T. Perdigão.

<sup>19</sup> *Dictionnaire des Symboles*, pp.283-284.

<sup>20</sup> O búzio utilizado é da família das *cipreias*, designado por *cipreia-tigre*.

O naperon (fig.5) é representado em pormenor, como se fosse a própria renda. A Autora inverte a antiquíssima técnica oriental de *pintar com a agulha*. Aqui, é como se rendilhasse com o pincel, juntando as suas competências de profunda conhecedora das técnicas de trabalhar com bilros e de usar o pincel, tanto a aguarela, como a óleo.

Refiro-me à curiosidade, à reflexão e à criatividade na sua obra e na sua vida, expressas com subtileza em exemplos que venho assinalando, aos quais acrescento a *Homenagem a Clotilde*, um evento que envolve as mulheres e meninas rendilheiras, a quem também dedica vários poemas.

Ao longo deste escrito, que não é apenas o resultado da observação e análise da sua obra, mas um testemunho de encontros, emergem directa ou indirectamente conceitos da Ética de Foucault, que é oportuno explicitar<sup>21</sup>.

Parece haver na prática laboriosa de Ida Guilherme uma reflexão constante, um cuidar de si, como uma *estética da existência*, definida por este Autor, segundo a qual o ser humano revela uma experimentação de si próprio, enquanto processo inovador, não como um produto alheio, mas como uma existência pensada como uma obra inteira e bela.

Ao dar a ver a sua identificação e fusão permanentes com o território através da poesia, da pintura e das rendas, a artista revela a sua postura ética, reflectindo sobre si própria e sobre o mundo. É assim que a vida se torna em algo de belo, culminando numa *estética da existência*. Os seus livros associam-se a esta linha de pensamento e contribuem para consolidar e confirmar a sua intervenção activa, em suma, a sua prática reflectida da liberdade, condição ontológica da ética. Dou um exemplo: em *Piques e Rendas de Peniche*, a Autora publica os seus trabalhos para que as rendilheiras os usem e, assim, diminuam “as dificuldades com que se deparam por falta de desenhadores com novas composições e novos piques”<sup>22</sup>. As suas

<sup>21</sup> Segundo Foucault, ética é a prática reflectida da liberdade; a liberdade é a condição ontológica da ética.

<sup>22</sup> *Piques e Rendas de Peniche*, p.19.

múltiplas idas às escolas inseridas na campanha já atrás referida, *As rendas vão à escola*, e outras tomadas de posição em defesa da salvaguarda das rendas revelam um insistente empenhamento ético de alguém que observa para si e se volta para o exterior, numa troca entre interior e exterior, entre sentimentos e vivências, que dão corpo à emoção.

## O mar rendilhado

Como tenho vindo a descrever, em Ida Guilherme, pintura, poesia e renda constituem uma rede simbólica de alegoria ao mar.

Não se trata de um caso único, obviamente, embora surpreenda a insistência, a persistência e a permanência desta temática na pintura e na poesia, artes às quais se junta a renda de bilros em motivos marítimos. Estes elementos inseridos nas rendas eram raros, pois dominavam os motivos florais e geométricos.

Contudo, pretendo fazer a distinção entre trabalhos que incluem esses elementos na própria renda, conforme se vê na figura 7, e o que faz Ida Guilherme. É nos finais dos anos 80 que desenha e executa (ou manda executar, sob a sua orientação) motivos que têm vida autónoma, que podem ser suspensos numa parede, como um quadro ou uma tapeçaria<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> Agradeço à CM de Peniche, na pessoa de Marisa Ferreira, a cedência da foto7.



Figura 7 – Renda de motivos marinhos, desenho de Clementina Carneiro de Moura, espólio da Escola Secundária de Peniche, cedida ao Museu de Bilros de Peniche. s/d. Foto CM Peniche.

A sua função não é, como até aí, para uso doméstico, como eram as toalhas, os lençóis e naperons ou aplicações em vestuário, em leques ou em sombrinhas. Eram referências ao mar, como os trabalhos que intitulou: *Velas Soltas*, *Gaivota*, *Redes*, *Ouriço-do-mar*, *Flores do mar*, *Estrela do Mar* e *Nau Catrineta* (esta, em 2003), até que, em 2009, desenha uma onda no meio da qual se percepção uma prancha de *surf*, para ser executada em bilros (Figura 8).

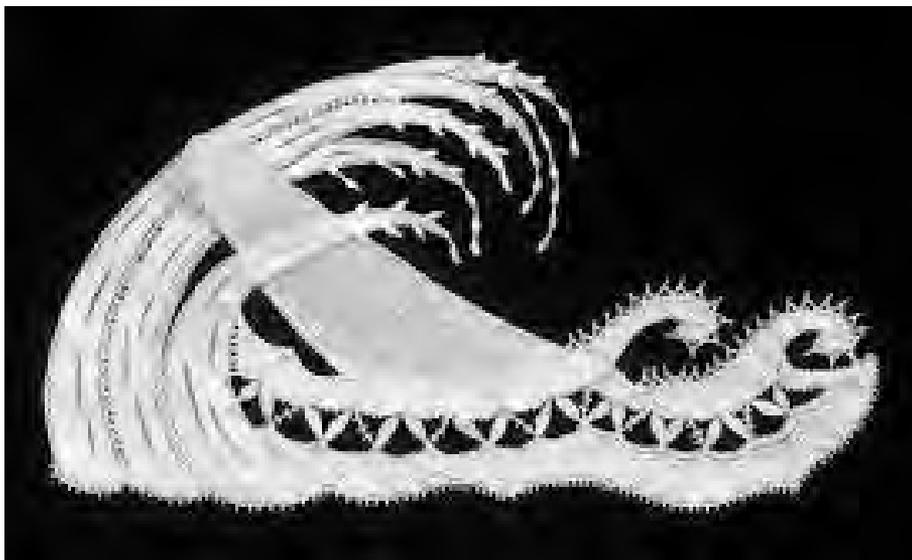


Figura 8 – *Onda* – Desenho de Ida Guilherme. Renda de Graciete Guilherme. Foto: Teresa Perdigão

Nesse mesmo ano, escreve um poema intitulado *Surfando-Sonhando*, para o *Rip Curl Pro Search 2009*, acontecimento dedicado ao *surf* de competição profissional, que fez, deste poema, o seu cartaz publicitário. A própria ilustração do cartaz, que faz jus a Peniche, explicitamente, como “capital da onda”, assemelha-se à onda criada por esta artista e inclui o seu poema:

*A onda vai e vem / e sobre ela, com amor, / na minha prancha, / venho e vou também.  
/ Leve como um sonho, / sonharei. / No enrolar da onda, / no tubo que ela faz, desfaz  
e refaz, a sonhar vencerei / o mar, / na onda sempre desigual, / que beijara na praia,  
apaixonada, / o seu belo areal. / Trazida pelo vento, / em espuma, desabrochando  
/ como uma flor, / rápida como o pensamento, / enrolando, / a onda transparente /*

*e como um cavalo alado, / que me leva voando / sobre um mar-jardim / surfando,  
sonhando, / às praias do mar sem fim, / meu Mar amado<sup>24</sup>.*

Parecia, para quem acompanhava o seu percurso com assiduidade, emoção e interesse, que atingia deste modo o auge das suas criações, resultado da simbiose sempre sentida entre o lugar, a paisagem e a própria artista, observadora activa. Neste caso, a paisagem não se dá unicamente a ver e a perceber em todos os sentidos, mas também a ser vivida e sentida. A nossa posição diante da, ou na paisagem, não é a de um espectador imóvel. Por isso, nos movemos nela e nos emocionamos. A paisagem é um espaço vivido, lugar de uma experiência emocional, individual, que tem, segundo Michel Collot, uma função emotiva, referencial e estética<sup>25</sup>.



Figura 9 – Graciete executando a *Sardinha de Peniche*, sob orientação de Ida Guilherme. Foto: T. Perdigão.

Nesse mesmo ano, a artista convoca-nos para uma nova criação, o *Creoula*, que ganha o 1.º prémio do concurso de rendas de bilros de Peniche, sendo a execução da renda da autoria da irmã, Graciete Guilherme.

<sup>24</sup> Poema feito expressamente para o *Rip Curl Pro Search 2009*.

<sup>25</sup> Michel Collot, poeta e investigador sobre a paisagem, autor de *La Pensée-Paysage*.

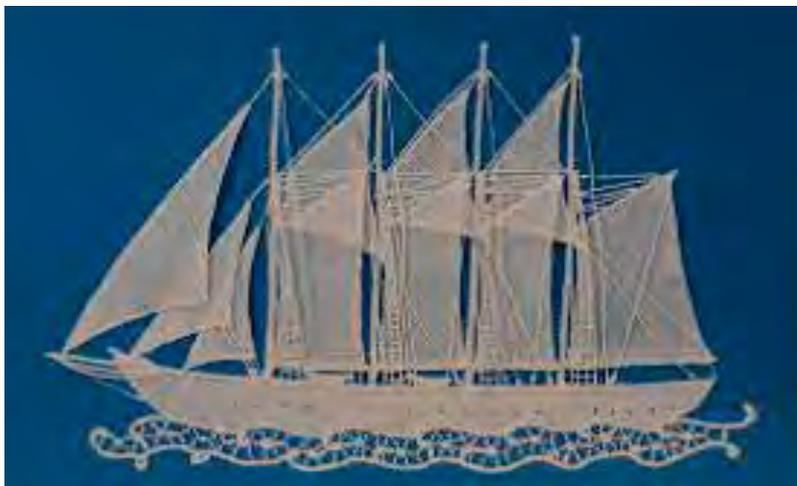


Figura 10 – *O Creoula*. Renda de Graciete Guilherme. Foto:T. Perdigão.

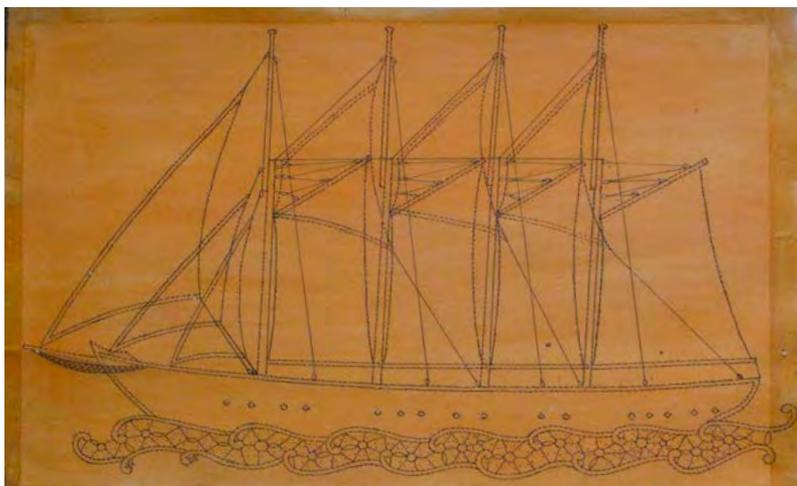


Figura 11 – *O Creoula*, desenho e pique de Ida Guilherme. Foto: T.Perdigão.

Olhos treinados a ouvir e a escutar, ouvidos experientes na observação e mãos peritas em fazer cantar os bilros, revelam um cepticismo espontâneo ao tomar conhecimento que se trata de um motivo executado sem qualquer cerzido<sup>26</sup>, “numa peça

---

<sup>26</sup> Ver Glossário.

única, com um pique, apenas”, como várias vezes Ida Guilherme me referiu, nas muitas conversas que tivemos. De acordo com as suas palavras, “um belo, genuíno e perfeito desenho é o caminho para a boa execução de uma bonita renda de bilros de Peniche” e acrescenta: “A perfeição do desenho, a picagem e a rigorosa interpretação na execução da renda são a base de uma renda de qualidade.”<sup>27</sup>

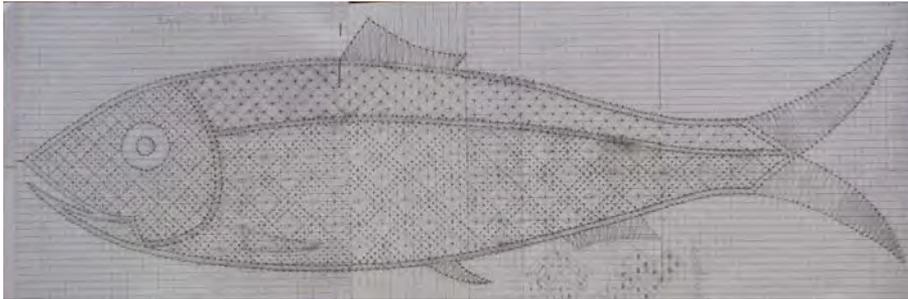


Figura 12 – Desenho de Ida Guilherme. Foto: T. Perdigão.



Figura 13 – *Rebentação*. Desenho e pique de Ida Guilherme. Foto: T. Perdigão

O lugar da sua criação é, definitivamente, o mar. Desde 1989 que experimentava, ensaiava, ousava destacar e diferenciar as criações com que acompanhava a poesia

<sup>27</sup> *Piques e Rendas de Peniche*, p.19.

e a pintura, dando talvez a impressão de redução e limitação do tema que sempre a inspirou – o mar.

Porém, é esta criatividade tripartida que dá ritmo e consolida o conjunto das criações a que Ida Guilherme dedicou uma vida sempre inspirada no mar e a ele dedica um poema intitulado *Mar, o meu primeiro amor*, do qual transcrevo algumas passagens:

*MAR, foste o meu berço, / quase em ti nasci/ e até o amor que sinto/ por tudo quanto é mar, a ti te devo, mar, e só a ti. (...) Sem ti seria um ser com menos coração, / porque foste tu, mar, que me ensinaste aquilo que hoje sei. (...). E vai ser, mar, com muita dor/ e muita pena, por te querer, que, ao fechar para sempre meus olhos, mar, eu vou deixar de te ver*<sup>28</sup>.

## O Mar Memória

Imagino a saudade que hoje, aos 90 anos, terá do seu mar, ali tão perto e tão longe. Já não o pinta. Fecha os olhos para o ouvir melhor, como me dizia. Interiorizou-o ao longo dos anos, para o poder sentir vibrantemente, hoje<sup>29</sup>.

Recordo, por aproximação, o que María Gainza<sup>30</sup> diz de Courbet (1819-1877) e do seu *Mar Tempestuoso*, em *O Nervo Ótico*. Ele regressava ao mar como um cavalo sedento ao bebedouro. Os marinheiros chamavam-lhe “a foca”, porque passava horas sobre as rochas a estudar a sua forma e a sua cor (*Ibid.*,71). Diz ainda a Autora que Courbet, como pintor, era territorial, instintivo como um cão. O seu mar encontra a sua textura na paisagem que o viu nascer, uma zona chuvosa, onde a água se infiltra na pedra calcária, nas escarpas, covas e vales, formando canais subterrâneos (*Ibid.*, 69).

A paisagem, tal como a pintou Courbet, parece ter desaparecido ou ter-se transformado, no século XX. Deixou de ser pensada simbolicamente e passou a ser uma

<sup>28</sup> *Saberes e Sabores da Terra e do Mar* (2012) s/p.

<sup>29</sup> Ida Guilherme vive num lar, na cidade de Peniche. Em Agosto e Setembro de 2021, foi lá que nos encontramos, numa sala, à distância, com máscara devido à pandemia COVID-19, o que dificultou o diálogo. Em Outubro do mesmo ano, foi possível sairmos juntas, de novo.

<sup>30</sup> Gainza, María (2018), pp. 67-76.

paisagem pensada cientificamente. Courbet pintava-a e dava-a a ver. Não sabemos como a via.

Ida Guilherme representou o mar tanto na pintura, como nas rendas, sem abstracção. Um mar sempre azul, sempre calmo, apesar de fortes correntes e ondulação se fazerem sentir, com frequência, entre Peniche e a Berlenga, seus lugares de eleição para o contemplar, sentir e viver.

Outros artistas, também influenciados pela paisagem, representam o mar como um alerta. Acontece com Vanessa Barragão (n.1992), artista têxtil, em cujos trabalhos se fundem as suas raízes algarvias, com forte influência do mar. Situa-se numa paisagem ou num lugar vivido por si, mas já pensado cientificamente, alicerçado nos tempos modernos, acrescido de uma consciencialização da sua perda ou degradação.



Figura 14 - *Mapa-mundo*. Aeroporto de Heathrow, (Londres). Vanessa Barragão.

Vanessa Barragão faz a denúncia do actual modo de vida que põe em perigo a sua existência, negligenciando-o, destruindo-o mesmo. Das suas obras, diz que elas são a sua ligação ao lugar onde nasceu, são as suas raízes e a manifestação da sua consciência em relação à perda de qualidade daquele bem e à ameaça a que o planeta está sujeito. Representa, com frequência, corais que correm o risco de desaparecer devido ao aquecimento global, por isso os representa em branco, moribundos.



Figura 15 – *Geri Coral* – Vanessa Barragão.

A artista foca os seus trabalhos na necessidade de defender o mar da extrema poluição a que ele está sujeito, defendendo a reciclagem e o trabalho artesanal, inspirando as pessoas a mudar as suas atitudes de forma a manter o planeta sustentável. Não foge, no entanto, a representar a esperança na mudança e na alteração de comportamentos. As cores são um dos seus veículos. Cores fortes são a vida dos corais e um mar com vida e saúde<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> Agradeço a Vanessa Barragão as várias conversas que mantivemos sobre o seu trabalho, bem como a cedência das fotos 14, 15 e 16.

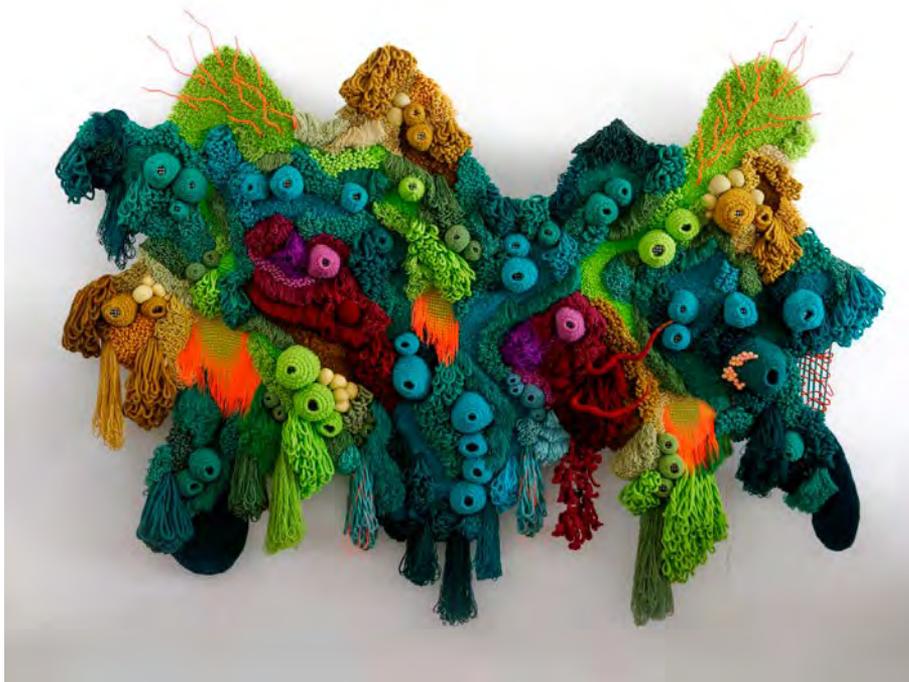


Figura 16 – *Peça Final*. Vanessa Barragão.

Também Ai Weiwei (n.1957), na exposição *Rapture*<sup>32</sup>, alerta, com insistência, para um mar tempestuoso e hostil para quem procura melhores condições de vida e, simultaneamente, para um mar que envergonha os países que fecham os olhos a este drama humano. Os barcos feitos em bambu ou em borracha, o painel intitulado *Azulejo Odisseia*, ou a pilha de vasos chineses decorados com cenas de refugiados no Mediterrâneo, actualizam, através de ícones ou de materiais enraizados na cultura chinesa, a situação actual, despertando a consciência e difundindo conhecimento, como um grito de protesto, de injustiça e de desumanidade.

O mar de Vanessa Barragão e o de Ai Weiwei não apontam para um mar de *surf*, de divertimento e de lazer. Para ambos, trata-se de um espaço ameaçado e repleto de monstros sôfregos das vidas humanas que fogem da peste, da fome e da miséria.

<sup>32</sup> *Rapture*, 4 Junho 2021 a 28 Novembro 2021, Cordoaria Nacional, Lisboa.

Em contraste com o destes dois artistas, que apontam para escassez, ausência, ameaça e drama, Ida Guilherme dá a ver o mar (ou olha-o?) como um local de trabalho, de sonho e de amor. É uma outra interpretação ou visão. Certamente, como diz Collot, é “o produto de uma experiência individual, sensorial e susceptível de uma elaboração estética singular”<sup>33</sup>. A rendilheira de Peniche concentra essa experiência no conjunto da sua obra, numa linguagem visual, tendo, como fundo, o mar, actualizando, nas rendas de bilros, as transformações que foi vivendo, como a perda de função das rendas para fins domésticos. Fez delas quadros, adornos contemporâneos, bijuteria e associou-se a um mar onde os barcos de pesca são cada vez menos, mas onde novos desportos lhe renovam a vida.

As criações da sua autoria – *Onda*, *Creoula* e *Peixe* – recebem o visitante do Museu da Renda de Bilros de Peniche, estampadas na vitrina, o que diz do reconhecimento que a cidade e o concelho lhe dedicam e ao seu trabalho.



Figura 17 – Vitrine do Museu da Renda de Bilros de Peniche. Foto T. Perdigão (2021)

<sup>33</sup> Collot, Michel – *Poesia, Paisagem e Sensação*, p.18.

## Glossário

**Almofada** – É sobre uma almofada, de forma cilíndrica, que a rendilheira trabalha. Aí coloca o pique que serve de guião à renda que vai executar. É cheia com palha de centeio, de trigo ou de milho, e forrada com tecido.

**Cartão** – Suporte que se utiliza para fazer os piques.

**Cerzir** – Operação de coser duas partes de renda, de modo a que não se note a união.

**Desenho** – Geralmente executado em papel quadriculado, onde terão de figurar os motivos e os pontos de suporte ao trabalho a executar.

**Naperon** – Peça de renda de várias formas geométricas.

**Pique** – Suporte em cartão alaranjado que apresenta o desenho a executar.

**Rendilheira** – Em Peniche é a denominação dada à pessoa que sabe interpretar o desenho da renda e que a executa.

## Bibliografia

Buren, Daniel (1979), “Fonction de l’atelier”, *Ragile*. Recherches artistiques et théoriques, T. III, pp. 72-77.

Cauquelin, Anne (2008), *A Invenção da Paisagem*, Lisboa, Edições 70, Coleção Arte e Comunicação.

Chevalier, Jean et Alain Gheerbrant (1986), *Dictionnaire des Symboles*, Editions Robert Laffont SA, pp.283-284.

Collot, Michel (2011), *La Pensée-Paysage*, Actes Sud, Nature paysage.

Collot, Michel (2015), “Poesia, Paisagem e Sensação” in *Revista de Letras* – N.º. 34 – Vol. I, pp.17-26.

Buren, Daniel (1979), “Fonction de l’atelier”, *Ragile*. Recherches artistiques et théoriques, t. III “De l’art du regard de l’art”, septembre, pp. 72-77.

- Cauquelin, Anne (2008), *A Invenção da Paisagem*, Edições 70, Coleção Arte e Comunicação, Lisboa.
- Chevalier, Jean et Alain Gheerbrant (1986), *Dictionnaire des Symboles*, Editions Robert Laffont SA, pg.283-284.
- Claudel, Paul (1990), *L'œil écoute*, Collection Folio Essais (1.ª Edição 1946).
- Didi-Huberman, Georges (1992), *Ce Que nous Voyons, ce Qui nous Regarde*, Paris, Les Éditions de Minuit, Collection Critique.
- Foucault, Michel (2006), "Uma estética da existência", in Manoel Barros Motta (org.), *Ditos e Escritos V: Ética, sexualidade, política*. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 288-294 [1984]
- Gainza, María (2018), *O Nervo Ótico*, Alfragide, Publicações D. Quixote.
- Guilherme, Ida (2004), *Piques e Rendas de Peniche, Memórias de uma Vida*, Edição da Autora.
- \_\_ (2005), *O Mar o Amor e o Tempo*, Edição da Autora.
- \_\_ (2008), *Poesia Rendilhada*, Edição da Autora.
- \_\_ (2010), *Amar Peniche*, Edição da Autora.
- \_\_ (2012), *Saberes e Sabores da Terra e do Mar*, Edição da Autora.
- \_\_ (2015), *Abraço Peniche*, Edição da Autora.
- Perdigão, Teresa (2009), "Rendas de Bilros de Peniche – Séculos XX e XXI – O Custo de uma sobrevivência a custo" in *Fios, Formas e Memórias dos Tecidos, Rendas e Bordados*, Instituto de Emprego e Formação Profissional.
- Pires, Ana e Pedro Rêgo (2005), *Rendas de Bilros de Vila do Conde – Um Património a Preservar*, Vila do Conde, Associação para a Defesa do Artesanato e Património.

## Webgrafia

- Entrevista de Georges Didi-Huberman a Gerardo de la Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=m4hLqgrxXdg>;

## *ILUSTRARE – Uma exposição no Museu Nacional de História Natural e da Ciência<sup>1</sup>*

*Nuno Farinha – Na primeira pessoa*

Biólogo e ilustrador científico

Nos primeiros anos trabalhei sobretudo à mão: lápis, tinta-da-china. Na cor privilegiei o uso de acrílicos e do lápis de cor. As aguarelas são mais difíceis de dominar, porque depois de secarem o pigmento remistura-se se aplicamos uma segunda camada. Se damos um bocadinho mais de água sobre um pigmento já seco, este sente a humidade, liquidifica-se e remistura-se e origina cambiantes e tonalidades que fogem ao que queremos. Ou viaja com a água enquanto o papel está húmido

---

<sup>1</sup> Farinha, Nuno, Ana Bigio / Diana Marques / Pedro Salgado (eds.) (2021), *Ilustrare – Viagens da Ilustração Científica em Portugal / Journeys of Science Illustration in Portugal*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa; Farinha, Nuno, Ana Bigio (eds.) (2021), *Ilustrare – Imagens com História / Images with History*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa.

e espalha-se. Com o acrílico forma-se uma espécie de camada impermeável e não se dá esta remistura dos pigmentos que o papel faz. E embora haja um certo efeito de mistura por aplicarmos uma camada transparente sobre outra, depois de secar só conto com o efeito matemático, entre aspás, da mistura de uma tonalidade de cor com a seguinte: começo por trabalhar com umas aguadas relativamente transparentes num dado pigmento, acrescento outros pigmentos um pouco mais opacos, e mesmo havendo o efeito da adição das tonalidades, não estou condicionado pela remistura que os pigmentos façam entre si. Quando em meados dos anos 1990 surgiram as técnicas digitais adaptadas à ilustração e à edição de imagem, foi-me muito útil o conhecimento que tenho dos materiais clássicos – aguarelas, lápis, tintas, etc. –, porque estes reproduzem os seus comportamentos no computador, com a vantagem de muito facilmente, e de modo rápido, reconstruir uma estampa, uma infografia, o ambiente de trabalho.

Imaginemos que pedem a ilustração de um tubarão ou de um contexto arqueológico. Quer tenha a ver com a minha área de formação, a biologia, quer diga respeito a uma área em que não fui academicamente instruído, o primeiro passo é estudar desenhos, fotografias, descrições de texto, etc., recolher o máximo de informação possível. Sabendo o que quero comunicar, faço então o que chamamos desenhos preliminares, e desenhos preliminares de sombra, desenhos de textura, de cor e volumetria. Combino tudo e faço um esboço de apresentação do design, onde concentro a informação. Tenho a primeira visão de como é que o desenho vai funcionar. Há procedimentos que vamos redescobrimos nas nossas pesquisas e percebendo quão semelhantes os nossos se mantêm. Ao recolhermos material no Aquário Vasco da Gama para a exposição demos com um desenho à mão feito por Albert Girard – que desenhava muito bem e era um dos consultores científicos de Dom Carlos –, e com os esboços de algumas estampas que estava a preparar para estudos dele e em conjunto com o rei: trabalhos que espelham os nossos métodos *quando estamos a fazer os preliminares à mão e a tentar esquematizar para nós próprios e mostrarmos, depois, ao cliente*. A diferença é que atualmente isto é feito em digital.

É frequente investigadores ou empresas pedirem ilustrações para um artigo ou outro uso. Mostro a quem faz o pedido como é que estou a pensar expor a informação para ver se é o pretendido. Faço os ajustes necessários e parto para a arte final. Mas se me cabe preparar ambas, a ilustração e a publicação, esta fase é da minha responsabilidade: estruturo e adapto o desenho para transmitir o melhor possível a mensagem que quero transmitir.

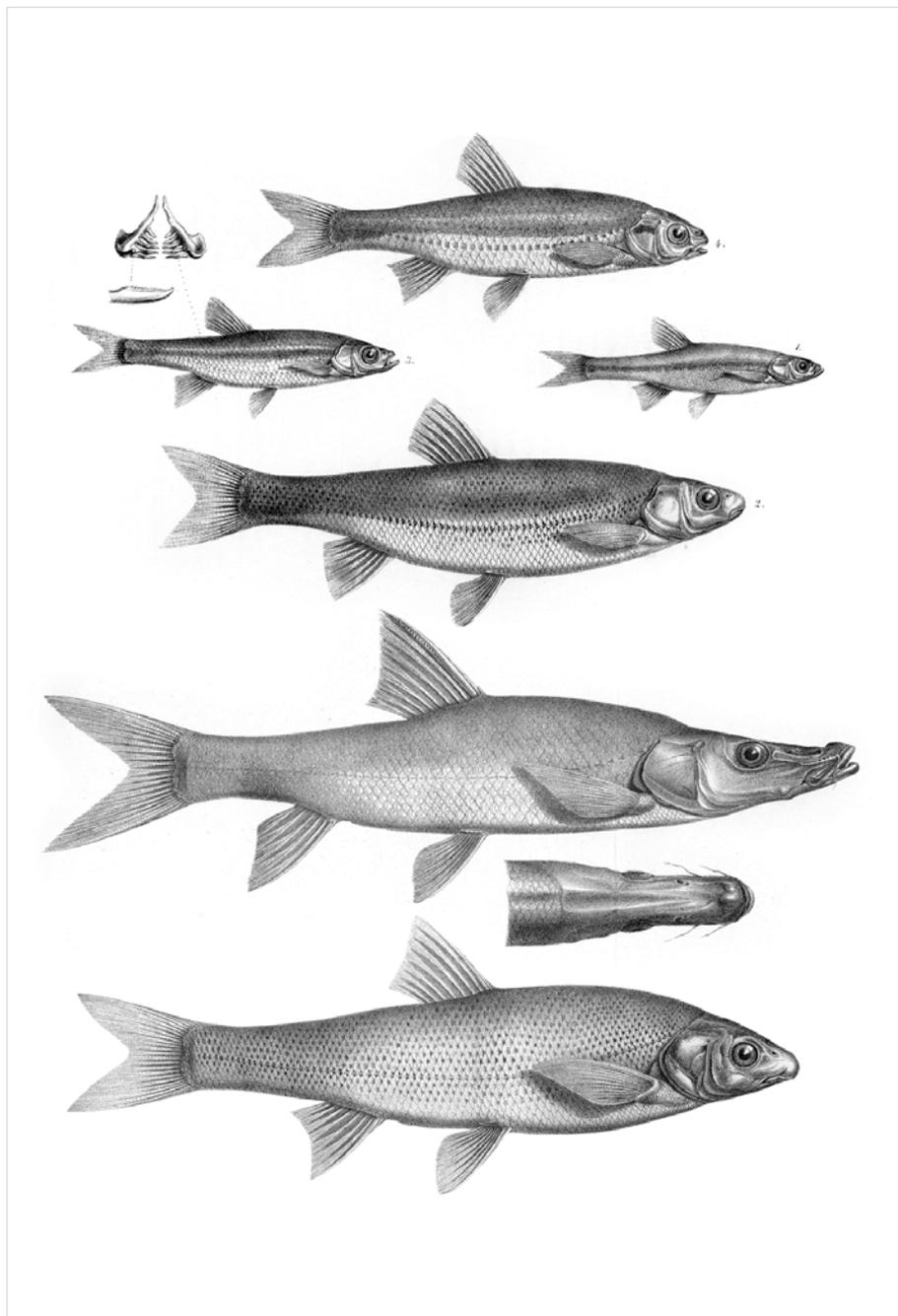


Figura 1 – Peixes de Portugal, Franz Steindachner

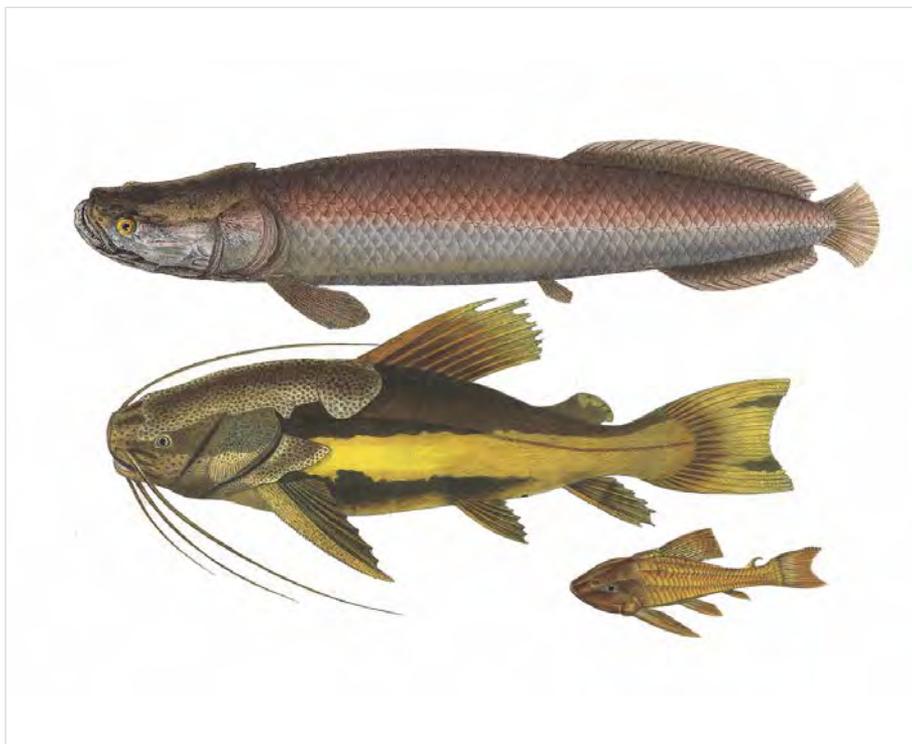


Figura 2 – Peixes do Brasil, Johann Spix

### **Ilustrar, como se organiza, há uma chave para a sua observação?**

A *Ilustrar* desenvolve-se em círculo. Quisemos criar um continuum com as restantes salas do Museu e com a sua exposição permanente, a *Specere*. À entrada, no módulo inicial, expomos espécimes conservados em álcool, que nos lembram as galerias de História Natural dos séculos XX, XIX ou XVIII. Pela direita vamos ao encontro da ilustração e de ilustradores antigos, vemos como resolveram os desenhos de uma sapateira, de uma lagosta, do atum, do pata-roxa, a partir de objetos que estavam preservados em museus e que eram as suas referências antes de haver a fotografia e o vídeo. Se olharmos à esquerda vemos as mesmas espécies diferentemente desenhadas por ilustradores atuais. E, apesar de tudo, são todas ilustrações científicas.

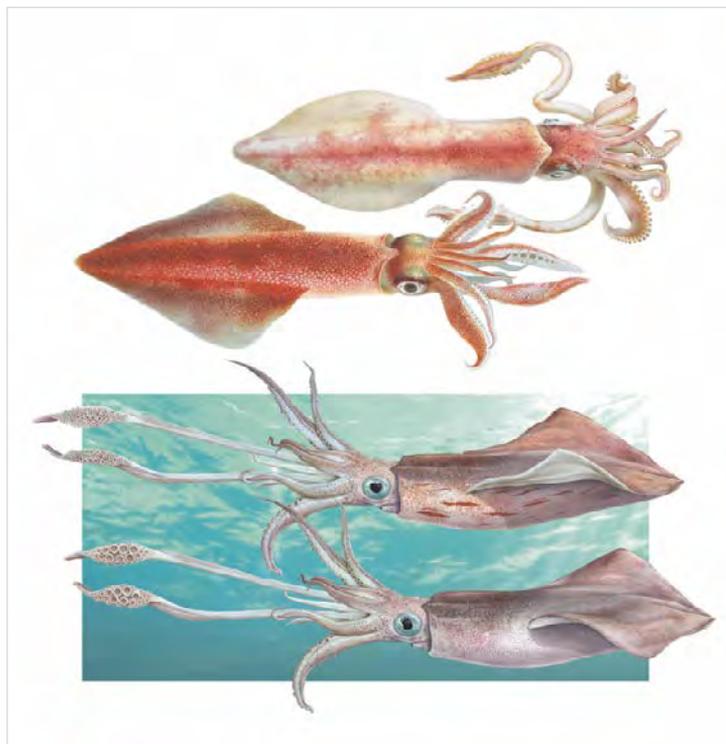


Figura 3 – Ilustrações de lulas ao longo de séculos

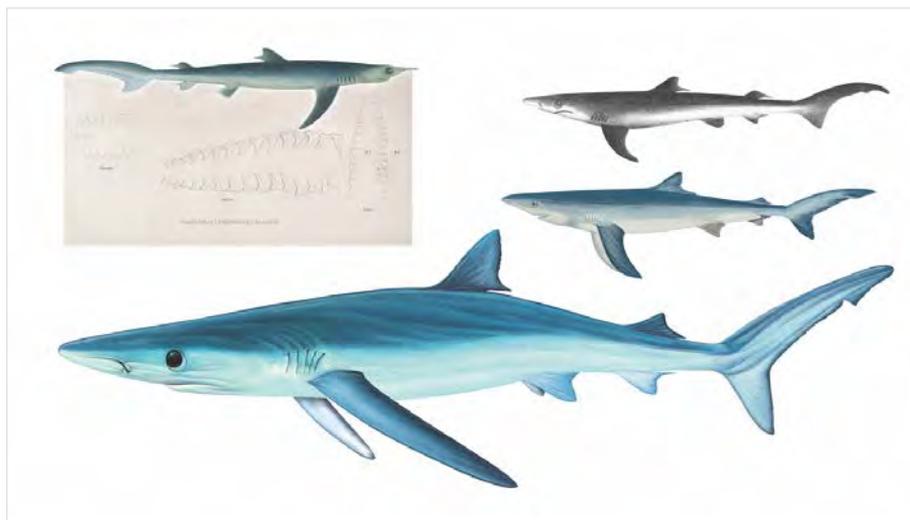


Figura 4 – Ilustrações de tintureira ao longo de séculos

Este é um trajeto que nos leva às técnicas de desenho e impressão 3D, um campo ilimitado de interpelação e interpretação de objetos e situações que, de outra forma, seriam difíceis de explicar.

Uma particularidade da *Ilustrare* é o diálogo constante entre a história da ciência, o desenho científico, a história do livro e a das técnicas de reprodução mecânica da imagem: a xilogravura é a impressão do desenho feita a partir de blocos de madeira; a calcografia é um método descontínuo de ilustrar baseado em chapas de metal e que permite fazer pontos ou riscos; com a litografia conseguimos reproduzir gradientes no desenho a lápis feito sobre uma pedra de calcário muito lisa e colori-los por cima à mão, o que foi um salto notável do ponto de vista do realismo, pois. A cromolitografia é o procedimento que fez o trânsito para a reprodução mecânica da cor: com cinco ou seis cores diferentes fazem-se várias aplicações, umas por cima das outras, e consegue-se dar a ilusão das milhões de cores e tonalidades que podia haver num desenho. Depois de o terminarmos reproduzimo-lo tantas vezes quantas a tiragem do livro, ou da brochura, do postal, etc.

### **A exposição revela-se melhor a quem assumir um papel de detetive de pormenores?**

Pensámo-la para ela desafiar o público a descobrir coisas. Uma questão típica do desenho é a autoria. Se temos o termo *del*, significa que a pessoa identificada é o desenhador: em *Capelo del*, é Capelo o autor do desenho. Na fase seguinte há um litógrafo que passa o desenho para a pedra. Se o desenhador é também litógrafo – fazia o desenho original e desenhava as matrizes litográficas –, depois do nome vem escrito *del* e *lit*. De Félix de Brito Capelo, naturalista, que era também ilustrador, temos na exposição desenhos de um dos primeiros estudos sobre os esqualos da costa portuguesa: os rascunhos e a publicação impressa, que é uma litografia pintada à mão.

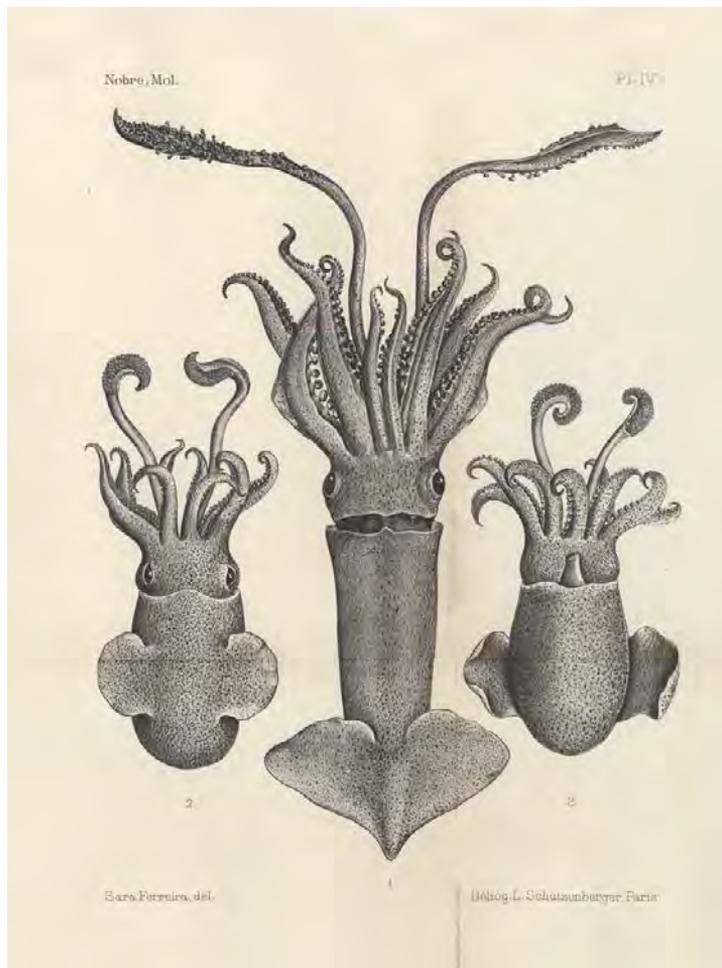


Figura 5 – Cefalópodes, Sara Ferreira (del.) para Augusto Nobre

À época, na Casa da Moeda, faziam-se as primeiras experiências de cromolitografia, de impressão e reprodução mecânica da cor. É um percurso que atravessa a publicação dos fascículos do *Catálogo Ilustrado das Aves de Portugal* do rei Dom Carlos: entre as primeiras obras ilustradas, umas são litografia pintada à mão, outras são cromolitografia. Podemos imaginar facilmente que, num destes momentos, Henrique Casanova estava na tipografia a tratar da reprodução e identificou uma estampa: escreveu à mão na pedra, e nas provas litográficas que antecedem a produção da tiragem. Nas primeiras provas vemos o desenho e a assinatura ao contrário – o autor desenhava na pedra, ao contrário, que depois era virada e funcionava

como um carimbo –, identificando a matriz litográfica, bem como a nota à mão. Tudo porque na litografia e na cromolitografia o artista deve desenhar e assinar ao contrário para a impressão mecânica aparecer direita. Nas impressões finais na litografia a nota é substituída e posta em letra de imprensa.

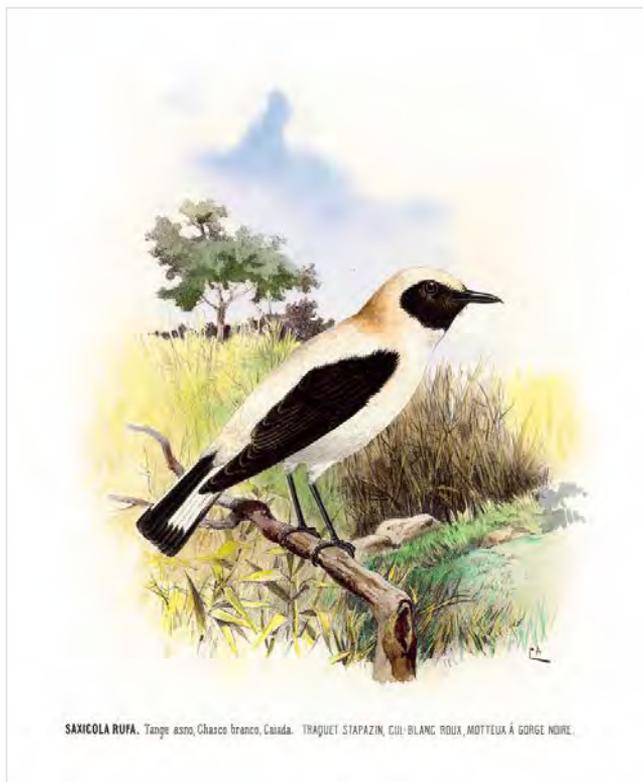


Figura 6 – Chasco-ruivo, Dom Carlos

## Que especificidades nos trazem as representações do mar e dos seres marinhos?

Na ilustração científica as técnicas de impressão e as de desenho têm feito uma caminhada lado a lado. Este é um tema a que damos força a partir do segundo módulo da exposição: técnicas clássicas, lápis, tinta-da-china, etc.; técnicas de cor,

aguarelas, guaches, lápis de cor, até ao digital. As plantas sempre foram mais fáceis de desenhar porque não têm posições ou hábitos demasiado complexos, e no passado eram cultivadas e observadas em hortos nas Universidades. Nos primeiros livros científicos a representação dos animais, sendo objeto de muita atenção, fazia-se a partir dos espécimes conservados e dos que apareciam nos mercados, em poses que projetavam sentimentos humanos. As poses naturais tornaram-se mais comuns quando surgiram os jardins com animais e, sobretudo, com a organização de expedições científicas, lideradas por naturalistas que passavam horas, dias e semanas em observações e a fazer esboços. Quanto aos seres marinhos, as dragagens e as amostras recolhidas pelos navios de pesca mostravam uma realidade que chegava à superfície muito transformada, com alterações na morfologia e sem o tónus muscular de um animal vivo, mormente nas espécies de profundidade.

Mas percebemos que os peixes começaram desde cedo a serem expostos de modo a mostrarem os traços que possuem valor diagnosticante e identificam a espécie: de lado, a cabeça voltada para a esquerda, bem definida quanto aos detalhes da estrutura cefálica, as barbatanas esticadas para contarmos o número de raios e o de escamas na lateral. Fogem a este princípio os peixes chatos, como a solha e o linguado, bem como os invertebrados, como estrelas-do-mar, polvos e crustáceos, nos quais é a vista dorsal que nos dá a informação relevante. São normas que definem o tipo de ilustração que condensa o máximo de dados que precisamos para comunicar uma informação, mas também compará-la a outras observações que se façam no resto do mundo. É um processo intuitivo. Aparece já nos primeiros livros impressos de história natural e vai-se afinando ao longo das décadas e séculos, mas sempre de modo a transmitir conhecimentos no interior do êmbolo científico.

A primeira dificuldade do ilustrador científico no caso dos seres marinhos são as condições de observação em ambiente natural. Embora tenhamos hoje bastantes facilidades: os meios remotos permitem-nos alcançar e registar espécies que nunca veríamos ao vivo, temos fotografia, vídeos. Uma empresa alemã a operar um submarino nos arquipélagos dos Açores e da Madeira filmou há pouco, nas águas deste, pela primeira vez, cardumes de peixe-espada a mil, mil e quinhentos metros de profundidade. Começa a ser resolvido um dos grandes desafios na observação destes ambientes: percebermos a cadeia trófica, como as espécies se movem e caçam, os modos de habitar, como é que as cores trabalham (não

obstante causarmos alguma perturbação nas condições naturais de base com as luzes do submarino). Podemos reproduzir fotografias do animal na companhia de outros e em poses naturais, colocá-lo mais junto ao fundo se é lá que vive, integrar espécies da comunidade que habitam perto de rochas ou em meia-água, pô-lo mais em baixo se preda peixes que estão na parte superior da coluna de água e, talvez, com a cabeça voltada para cima a olhar para a presa, e com esta a olhar para ele, sugerindo uma relação predador / presa. Esta parte do processo criativo conjuga narrativas, mas sem que fantasiemos, no sentido de inventarmos coisas que não provamos. Sugerimos, e aqui é importante o trabalho preliminar de recolha de informação, em função do que sabemos.

No primeiro módulo da exposição exibimos obras e ilustrações cujo interesse se associa à utilidade medicinal, culinária e comercial das plantas. É um trabalho pioneiro dos médicos que a partir do século XVI seguiam nas armadas portuguesas da Índia e tinham, no local, acesso a espécies relativamente frescas e não alteradas. Puderam então verificar as inexatidões de muito do conhecimento empírico e científico vertido nas fontes clássicas gregas e romanas.

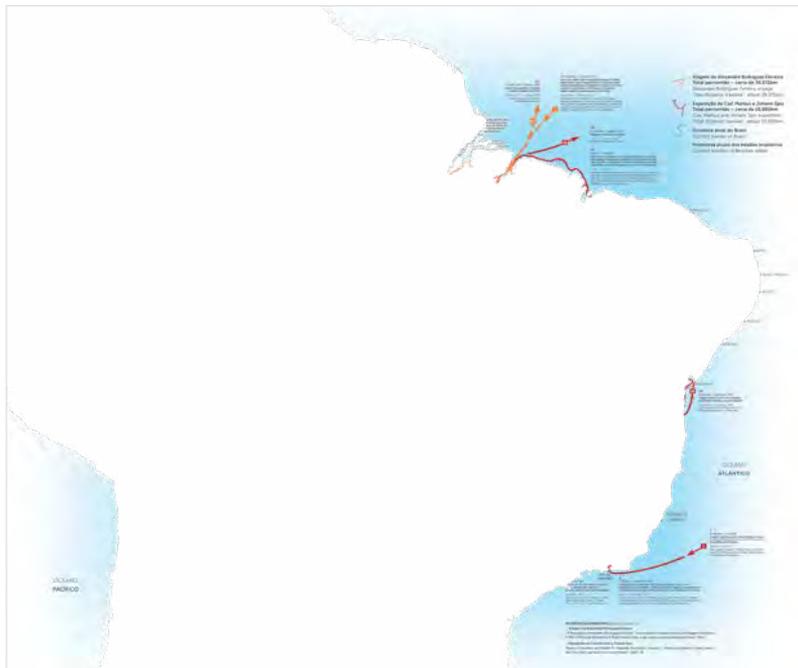


Figura 7 – Expedições no Brasil

Em outros contextos geográficos, em especial em África e na América do Sul, equipas de naturalistas observavam e compilavam dados de raiz: reuniam elementos de fauna e flora, geologia e etnografia, caçavam. Apresentamos um documento da expedição de Alexandre Rodrigues Ferreira, efetuada no âmbito das Viagens Filosóficas, que é um registo em quatro estádios: imaginamos perfeitamente que fizeram um primeiro esboço do peixe acabado de pescar, que ainda está meio-torto e sem o alinhamento pelo eixo horizontal, esticaram as barbatanas e anotaram ao lado o número dos raios e das cores que saltavam à vista, acompanhando a nota com as primeiras aguadas de cor. Abaixo temos o desenho num estádio em que, provavelmente, já deitaram fora o bicho: foi feito na base do original anterior e das primeiras notas, e tem o padrão de escamas reconstituído. O terceiro e quarto desenhos revelam as escamas, o seu padrão em pormenor, e o trabalho de cor feito a partir dos esboços e aguareladas anteriores.

Este momento descreve-se em palavras breves. Lançavam as redes ou outro aparelho e, sendo impossível processar tudo nas poucas horas de que dispunham, selecionavam os peixes – exóticos, interessantes, estranhos –, uma escolha que podia depender da consulta aos livros publicados e pelos quais aferiam que espécies já estavam classificadas. Faziam um esboço rápido das formas e cores originais dos escolhidos. Estudavam-nos, evisceravam-nos e preparavam as partes que seriam conservadas e postas numa barrica (aproveitavam os materiais menos perecíveis, pele, ossos, pelagens, plumagens, etc.), a fim de serem examinados mais tarde. São essenciais nesta fase as informações de texto e as aguadas mostrando as tonalidades associadas a cada uma das partes do animal: por exemplo, que a parte dorsal do animal era um castanho relativamente escuro, a parte ventral tinha uma faixa de amarelo com gradiente para tonalidades mais claras na parte mais ventral, e o ventre era no essencial esbranquiçado.

Os nossos cientistas e as águas marítimas portuguesas, onde se desce a limites abissais ainda perto da costa, em relativa segurança, tornaram-se referências no domínio do Oceano Profundo e do desenvolvimento da Oceanografia. São dois exemplos, por vezes a trabalhar em equipa, José Barbosa du Bocage e Félix de Brito Capelo. O primeiro desconstruiu a tese da inexistência de vida abaixo dos quinhentos a metros de profundidade, onde não existe luz, o frio é extremo e as pressões atmosféricas são elevadas, dando a conhecer e estudando um organismo que vinha como subproduto nos anzóis das pescarias de Sesimbra e Setúbal ao peixe-espada e ao tubarão, a esponja-de-vidro ou *Chioglossa*

*lusitânica*: uma espécie sésil, que vive agarrada a estruturas no fundo do mar, que só podia chegar à superfície agarrada e arrastada pelos aparelhos que pescavam nestes meios. É uma evolução que impacta no contexto da prática do desenho científico, porque de algum modo percebemos que teríamos de procurar coisas para lá das que os pescadores consideravam interessante mostrar devido à utilidade ou exotismo.

Do ponto de vista marinho, privilegiamos em *Ilustrare* um paralelismo entre expedições nacionais e estrangeiras: mostramos estudos de Bocage e de Capelo, e das campanhas de oceanografia do rei Dom Carlos e do Príncipe Alberto do Mónaco. O rei Dom Carlos iniciou uma coleção dedicada à divulgação da oceanografia e dos estudos marítimos – *Resultado das Investigações Científicas feitas a bordo do late Amélia e sobre a direcção de Dom Carlos de Bragança* –, em fascículos, sendo o primeiro dedicado à pesca do atum no Algarve, o segundo aos esqualos, um pouco à semelhança do que o Bocage e o Capelo tinham feito. Os trabalhos deste vieram a público de 1889 a 1949, em 110 fascículos. O primeiro número é dedicado à fauna malacológica, conchas e invertebrados, do arquipélago dos Açores, região pela qual desenvolveu um interesse particular.

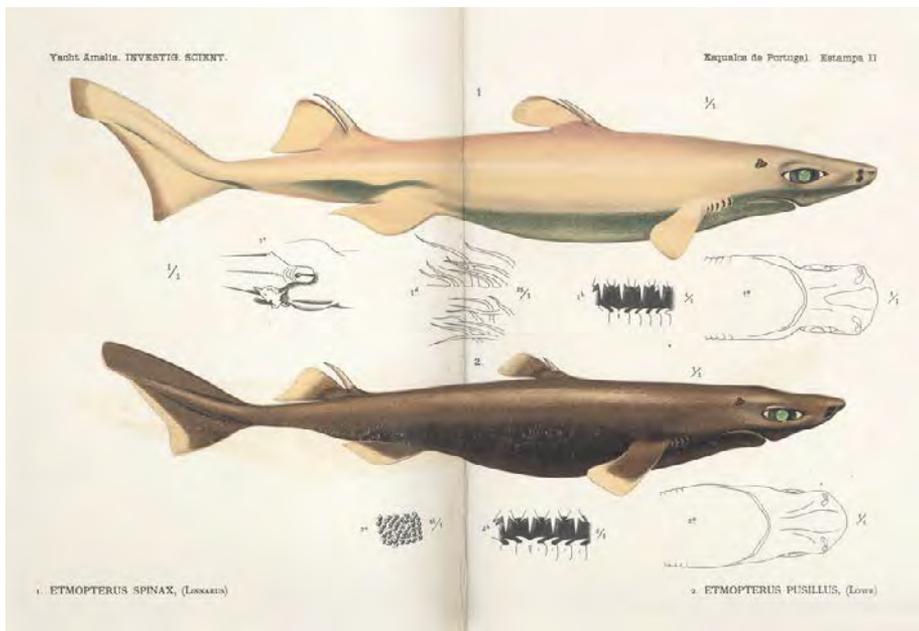


Figura 8 – Esqualos (tubarões), Dom Carlos



Figura 9 – Peixes Abissais, Campanhas Oceanográficas Alberto I do Mónaco



Figura 10 – Cefalópodes, Campanhas Oceanográficas Alberto I do Mónaco

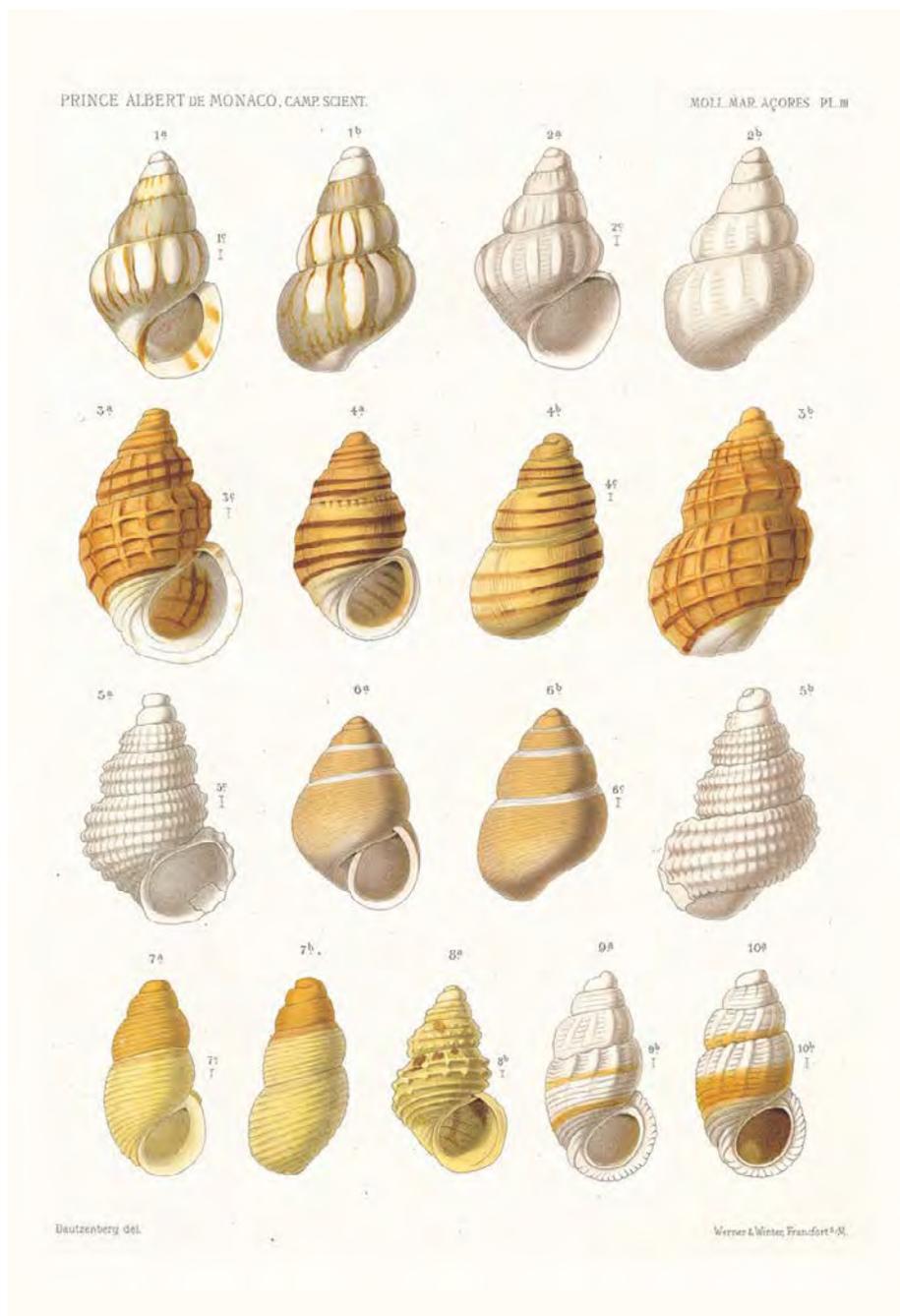


Figura 11 – Moluscos Marinhos, Açores, Estampa 3, Campanhas Oceanográficas Alberto I do Mónaco

## **Objetividade e Criatividade. Como funciona esta relação?**

A criatividade auxilia a transmissão da mensagem, sem que isso implique adularmos poses ou fantasiarmos com os objetos desenhados. Uma expressão muito comum na linguagem artística, *Ir além de*, só faz sentido se colocarmos algo que nos ajude a passar o que queremos dizer, que acrescente níveis de leitura, mas no estrito domínio da ciência: elementos que forneçam uma informação adicional; dados acessórios que contribuam para o leitor apreender na imagem outros aspetos, ou que seja levado a aperfeiçoar a interpretação ao relacionar várias ilustrações. Aqui o ilustrador científico faz um misto entre a ciência e a arte, entre objetividade e beleza, para chegar a uma composição onde a emotividade e a estética são uma peça mais do apelo que a imagem exerce sobre o leitor.

Na ilustração científica há dois conceitos chave: *objetividade*, porque o objeto deve ser desenhado como ele é, sem inventar e fantasiar as suas características; *comunicação*, pois a finalidade é revelar informações científicas por intermédio do desenho, desconstruindo e reconstruindo o objeto. A geração de emoções é um mero auxiliar deste objetivo. Se quisermos mostrar o papel de um animal numa cadeia trófica fazemos uma infografia, misturando ilustração e texto, e representamos outros animais que fazem parte do meio, colocamos cada um numa estrutura ambiental para facilitar a perceção das relações, metemos esquemas, legendas, etc.; para divulgá-lo nas estatísticas de pesca, ou o seu papel na estrutura alimentar, distanciamos-nos um pouco das normas de representação e desenhamo-los em poses mais dinâmicas, como se estivesse a nadar; se na dieta de um peixe for importante revelar que ele é um espécime carnívoro e tem uma estrutura dentária ajustada a esses fins, recorremos a um desenho, auxiliar onde temos uma espécie de corte na parte da mandíbula a expor os dentes ou o mecanismo com o qual ele caça as presas.

## **A cor é um elemento mais próximo da objetividade ou da criatividade?**

A intenção de trazer a cor ao desenho esteve sempre presente. No início da secção do circuito da ilustração antiga temos representações rupestres das grutas de Altamira, feitas com pigmentos naturais, que se obtinham esmagando terras para obter os ocres, os vermelhos, os castanhos, os amarelos. As primeiras técnicas de impressão reproduziam relativamente bem a preto. Na xilogravura e em certos

processos calcográficos o artista tipográfico pegava numa impressão original da matriz e reproduzia o desenho, a que se seguia um exército de pessoas que pintava à mão cada uma das estampas, a preto e branco, de uma tiragem de N exemplares desse *master*: coloriam peça a peça, página a página, um trabalho que, sendo repetitivo, exigia sensibilidade e atenção para se misturarem as próprias cores e, por isso, era geralmente feito por mulheres. Ou ensaiava-se na chapa de reprodução a preto as mistura de cores. Daí que os livros com ilustrações a cores fossem ainda mais caros, difíceis e morosos de produzir e muito raros.

Ao longo das pesquisas para esta exposição descobrimos numa biblioteca da Polónia os desenhos originais de algumas estampas que temos em *Ilustrare*: são aguarelas em tudo idênticas ao que fazemos hoje em dia, com uma riqueza de cores e um detalhe similares aos desenhos atuais de plantas. Imaginamos a frustração dos artistas face a trabalhos a cores, espetaculares, mas sem meios técnicos para os reproduzir. Mostramos um dos primeiros exemplos de aplicação mecânica de cor, o da *Flore Portugaise*, que é uma das obras mais espetaculares da ilustração mundial: uma impressão a calcografia em fascículos ao longo de trinta e um anos, entre 1809 e 1840, com a matriz a preto tendo por cima aplicações sucessivas de diferentes tonalidades de cor.



Figura 12 – Flore Portugaise

É uma técnica bastante avançada e que consistia em misturar várias tonalidades na chapa e aplicá-la no papel. Sendo impossível fazer tudo ao mesmo tempo, pois a tinta ia secando, compunha-se e combinava-se mecanicamente as quatro cores base, ciano, magenta, amarelo e preto, e obtinham aquele conjunto enorme de cores que são as dos nossos desenhos atuais: fazem amarelos e imprimem; trabalham os verdes e imprimem por cima dos amarelos. Realizam misturas na chapa e imprimem, sucessivamente, umas por cima das outras, na mesma estampa. Perdemos a informação – na verdade, está lá e ajuda-nos a dar o pormenor do preto – na quantidade maravilhosa do trabalho de cor que é aplicado sequencialmente.



Figura 13 – Pedacio Discorides – Faias e Carvalhos

## **Em *Ilustrare* estamos face a esta relação muito especial entre procedimentos antigos e meios que o fazem progredir. Onde entra a fotografia?**

Alguns dos fascículos mostram fotografias tiradas a bordo, no que será um dos usos iniciais deste meio em campanhas de oceanografia. Superada a dificuldade de tornar funcional aparelhos muito grandes e pouco práticos, existe já uma boa capacidade de empregar a câmara no final do século XIX. Temos em *Ilustrare* um desenho e ao lado fotos impressas num trabalho sobre cefalópodes (datado de 1900). É óbvio que muitos dados estão ausentes e se perde a informação da cor: a fotografia apanha o momento e o espécime, e não capta características que é importante transmitir.

Isto tem a ver com uma das particularidades de desenhar a história natural: na fotografia temos um indivíduo, um animal ou uma planta, que dificilmente é o modelo ou arquétipo da espécie. O representante desta deve incluir as variações de cor e de padrões, como parte de uma narrativa abrangente que retira os efeitos daquele momento de luz, sombra, etc., e o compensa conjugando um somatório de características. Esta ilustração, científica, sendo bem feita, é a imagem mais perfeita que conseguimos de um determinado objeto: resolvidos o aspeto da cor, e outras lacunas da imagem fotográfica que têm a ver com a luz (subexposição, sobre-exposição, sombras que existem em sítios onde há sinais), doseamos tudo e mostramos o animal na exposição perfeita.

Estas técnicas estão hoje muito avançadas. Temos a cor, temos formas fabulosas de alcançar resultados sem recorrer a grandes máquinas e dispositivos técnicos: captamos a foto com o telemóvel, trabalhamos em cima da imagem conseguida, recortamo-la, alinhamos o animal ou a planta com as técnicas de processamento e resolvemos muitas situações em termos de exposição e oportunidade em qualquer altura. No caso dos elementos marinhos as imagens fotográficas e de vídeo implicam técnicas e equipamentos dispendiosos e específicos. E há o efeito da filtração da luz através da água do mar: abaixo dos cinco metros começamos a ver tonalidades azuis em cima das cores naturais do objeto, e para o trabalho de ilustração temos de consultar desenhos destas espécies que mostrem as cores naturais, ou de ir as buscar a fotografias tiradas fora da água. Depois temos de reconstruir as formas e texturas em cima do modelo, com a pose da fotografia que considerarmos interessante.

Num exercício destes e só em preliminares demoramos à vontade umas dez a quinze horas em estudos de adição de materiais, de características, etc., até chegarmos ao esboço desejado. Tendo a forma construída do animal, com os pormenores das escamas, cabeça, barbatanas, etc., começamos o processo de o colorir, pormenorizar, imaginar a luz a vir do seu sítio correto e, na parte onde ela incide, perceber se a textura e os materiais são relativamente reflexivos e devemos meter brilhos mais intenso para dar a noção da sua refletividade, ou se é algo opaco e pouco refletivo e nessa parte atenuamos a luminosidade, e depois damos a volumetria. Num bicho volumoso, como um tubarão, criamos esse jogo de luz e de sombra para dar a noção volumétrica: sem colocar muita luz em cima, ou muita sombra em baixo, pois em ambos os casos tiramos informação. É impossível dosear isto na fotografia, ela apanha *aquilo*: se for em profundidade e a flashada de luz for lateral, o animal é iluminado por inteiro e aparece espalmado; se a luz é luz ambiente, uma parte fica detalhada, mas o lado inferior é um borrão de sombra.

## **O ilustrador científico tem hoje nas mãos meios de interpelação da realidade que o levam para lá do “observável”**

Mesmo numa técnica em 2D só temos as medidas das duas dimensões e desenhamos como numa folha de papel, o que implica que, para dar a ideia da volumetria, devemos estudar bem onde aplicar mais luz, mais sombra, etc.

As técnicas de ilustração 3D ajudam-nos em alguns destes problemas: reconstruímos os objetos num espaço tridimensional e temos níveis de liberdade maiores, como fazer animações independentemente da finalidade da mensagem, sendo ainda possível resolver as questões complexas da volumetria e dos jogos de luz e sombra. Se passarmos para os programas de impressão 3D, que viabilizam a reconstrução do objeto em materiais semelhantes à plasticina, o computador pode fazer os cálculos de posicionamento das luzes e das sombras através de algoritmos específicos e solucionar estes problemas. Podemos também fotografar o objeto, posicionando a luz e a câmara onde queremos, e fazer a reconstrução sabendo onde estão a luminosidade e as sombras, trabalhar a volumetria, as texturas e as cores.

O que nos leva a outro potencial destas técnicas: a de reconstruirmos e imprimirmos objetos e animais a partir de indícios fósseis, facilitando a sua interpretação. Em *Illustrare* temos uma conchinha, que representamos num corte radial, reconstituímos numa imagem o ambiente em que provavelmente viviam estes animais há cento e vinte cinco, cento e cinquenta milhões de anos, e como participaram na formação dos recifes rodistas.



Figuras 14, 15 e 16 – Palmeiras do Brasil, Carl Martius



Figura 17 - Peixes, *Estado Actual das Pescas* (1891), Baldaque da Silva



# MODOS DE (VI)VER

## *Cronistas, viajantes e “o outro” na formação do conhecimento científico: litoral brasileiro, séculos XVI e XVII*

*Florizel de Medeiros Júnior*

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

*Francisca de Souza Miller*

Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Grupo de Pesquisa Etnologia, Tradição, Ambiente e Pesca Artesanal ETAPA (UFRN)

### **Introdução**

Em uma breve olhadela no mapa político do território brasileiro, um conhecedor da língua brasileira logo perceberá que quase todos os estados localizados no nosso litoral (à exceção do Amapá, Ceará, Espírito Santo, São Paulo e Santa Catarina) possuem nomes que indicam as relações do homem com o mar ou com as águas estuarinas.

O nome do Pará vem do tupi, *rio/mar* (Bueno, 1998, p. 632; Martius, 1863, p. 79; Sampaio, 1987, p. 293); o Maranhão, um dos nomes do rio Amazonas; o Piauí, *piau + y*, rio = rio dos pias (Bueno, 1998, p. 636; Martius, 1863, p. 521; Sampaio, 1987, p. 300); Rio Grande do Norte; a Paraíba, *pará + iba*, ruim – rio ruim para navegar

(Bueno, 1998, p. 636; Sampaio, 1987, p. 294); Pernambuco, *pará*, rio/mar + *nābuco*, furo – rio/mar furado ou jorro do mar (Bueno, 1998, p. 635; Martius, 1863, p. 520; Sampaio, 1987, p. 298); Alagoas; Sergipe *ciri*, siri + *ipe*, rio – rio dos siris (BUENO, 1998, p. 646; Martius, 1863, p. 525; Sampaio, 1987, p. 314); Bahia; Rio de Janeiro; Paraná, *pará* + *nã*, veloz – rio veloz (Bueno, 1998, p. 633; Martius, 1863, p. 518; Sampaio, 1987, p. 294-295); Rio Grande do Sul.

Desse modo, é óbvia, inegável e deveras perceptível a importância exercida pelo mar e pela pesca na cultura de seus habitantes litorâneos. Das relações com o meio ambiente aos conhecimentos e saberes dinamicamente adquiridos, lá está ele marcando presença na cultura e nos saberes dessas populações.

Nesse processo de criação dos saberes, a presença de cronistas e viajantes europeus ergueu um vasto repertório de conhecimentos acerca de diversos aspectos do litoral brasileiro, sendo o objeto de pesquisa deste artigo. Assim, a problemática tratada nos escritos adiante girará em torno dos meios pelos quais o conhecimento *formal* (ou seja, aquele difundido por meio de escritos impressos) deu seu pontapé inicial no litoral do nordeste brasileiro. O objetivo é relacionar as impressões de alguns dos primeiros cronistas e viajantes europeus sobre o litoral dessa região, pontuando, sobretudo, o aspecto de sua fauna marinha no período que vai dos primeiros contatos, no século XVI, até meados do século XVII, quando parte da América portuguesa esteve sob o domínio flamengo através da Companhia das Índias Ocidentais, de 1630 a 1654, período de transição dos moldes do pensamento que culminaria, dois séculos depois, no eferescente século XIX.

Desse modo, o intuito deste artigo é compreender o contexto de produção do conhecimento desses cronistas e viajantes, sua visão em relação ao *outro*, analisar seus aspectos etnocêntricos que envolvam elementos específicos como a linguística (toponímia e nomenclatura da fauna marinha) e algumas técnicas de pesca utilizadas pelas comunidades de pescadores e coletores da região até os dias de hoje.

A pesquisa bibliográfica sobre os relatos dos cronistas e viajantes foi realizada através de exemplares da Coleção Reconquista do Brasil, parceria entre a Editora Itatiaia Limitada e a Editora da Universidade de São Paulo, amplamente difundida a partir do final de década de 1970, principalmente em redes nacionais de livreria localizadas nos grandes aeroportos brasileiros e shopping centers, como a Sodiler

e até mesmo nas grandes bancas de revista de Brasília. Essa coleção muito contribuiu para despertar em nós a curiosidade sobre as narrativas dos primeiros viajantes europeus e as suas impressões sobre o Brasil, principalmente em relação aos povos que aqui habitavam, seus costumes e a rica diversidade cultural. Adquirimos a maioria dos títulos, pois a leitura era a nossa principal companheira durante mais de meia década.

Serão também citadas no decorrer deste trabalho, as obras *História das cousas naturais do Brasil*, de Marcgrave, edição de 1942, e *Glossaria linguarum brasiliensium: glossarios de diversas lingoas e dialectos, que fallao os índios no império do Brasil*, de von Martius, edição de 1863, assim como dicionários tupi-guarani/português, pesquisas realizadas por antropólogos da atualidade, livros que tratam de metodologia e epistemologia aplicadas às ciências sociais e diversos outros com teoria antropológica, assim como títulos relacionados com a fauna marítima no litoral do nordeste brasileiro. Convém salientar a importância para o campo da Etnobiologia do livro *Pescadores e coletores de Patané/Camocim: aspectos da adaptação humana aos manguezais do Rio Grande do Norte*, de Francisca de Souza Miller, onde constam tabelas com a nomenclatura e classificaçãoêmica de peixes e frutos do mar, colhidos etnograficamente na região por ela pesquisada, obra que compõe a bibliografia utilizada para esta investigação.

A escolha dos textos, em virtude da nossa intenção de voltar às pesquisas para as comunidades de pescadores artesanais no litoral do Rio Grande do Norte, foi feita seguindo a cronologia original das publicações, optando por trechos em que os autores faziam referências diretas às relações entre os habitantes e o ecossistema, ou seja, o olhar do europeu sobre o *outro*.

## Viajando

Na região que hoje compreende o estado do Rio Grande do Norte, o litoral foi sendo progressivamente visitado por navegantes das mais variadas nações, antes mesmo do chantamento do Marco de Touros, em virtude da maior proximidade com as rotas marítimas que então ligavam a Europa ao hemisfério sul. Tais navegantes para esse litoral foram sendo atraídos, acompanhados por aventureiros,

negociantes e degredados, geralmente ajudando a formar esse séquito cronistas, cartógrafos, artistas e ilustradores que, de acordo com suas habilidades, difundiam no Velho Mundo, através da produção cultural, as impressões e relatos sobre essas terras, seu relevo, clima, flora, fauna, riquezas minerais, além das práticas culturais dos seus habitantes.

Uma vez reivindicada sua posse por Portugal, o espaço que viria a compor o litoral brasileirourgia de um aproveitamento “de forma gramatical (as gramáticas indígenas), utilitária (os valores de uso e valores de troca), antropológica (o eu e o outro) e biológica (a zoologia e a botânica)” (Silva, 2003, p. 33). Para tanto, textos estrita e meramente literários foram sendo profusamente produzidos sobre as novas terras, investidos logicamente de caráter subjetivo, já não mais sujeitos a questionamentos relativos à autoria e sua afirmação pela tradição, como no medievo, quando científicos eram considerados os textos se apenas identificados fossem os autores. Como vivia o mundo ocidental uma era de transição ao Renascimento, os textos científicos que aos poucos surgiam passavam a ter a veracidade deslocada dos indivíduos que os produzissem para a forma como a produção ocorria e sua legitimação vinculada a um “sistema conceitual anônimo e coerente de verdades estabelecidas e métodos de verificação” (Silva, 2003: 37).

Assim, faz-necessário mencionar os relatos pioneiros do quase lendário aventureiro Hans Staden, ocorridos a partir do ano de 1547, quando pretendia visitar as Índias. Seus feitos e façanhas foram registrados no livro *Verdadeira história e descrição de um país habitado por homens selvagens, nus, ferozes e antropófagos, situado no novo mundo, denominado América*, cuja importância à época da sua publicação sobrepujava em termos de informações o até então único relato escrito sobre as novas terras visitadas pela expedição de Pedro Álvares Cabral, divulgado em 1507 pela Europa e publicado no ano de 1550, a partir de um original na língua portuguesa, conhecido até hoje por “A relação do piloto anônimo” (França, 2012: 87-89).

Destaque merece a descrição feita no Capítulo 8 do Livro Segundo: “Como atiram, com destreza, animais selvagens e peixes com flechas”. Nela, Hans Staden informa a extrema habilidade com que os guerreiros Tupinambás utilizam o arco e flechas, tanto na caça, quando das incursões pelas matas, quanto na pesca litorânea, salientando serem raras as tentativas infrutíferas nessas atividades de obtenção de alimentos, atividades sempre executadas coletivamente.

Pormenorizando especificamente as técnicas de pesca, enfatiza quão arguta era a visão dos guerreiros nas atividades de caça e pesca e como, com extrema habilidade no manejar do arco e flechas, conseguiam atingir certamente peixes quando próximos à superfície e, não obstante exemplares maiores tentarem escapar para o fundo, demonstram esses guerreiros serem habilidosos nadadores, com preparo físico e capacidade respiratória suficientes para buscar a presa através do mergulho em profundidades de até mais de dez metros, logrando êxito nesse esforço.

Uma técnica Tupinambá de pesca descrita por Hans Staden diz respeito à utilização de redes construídas com folhas da palmeira tucum, através da qual um grupo com elas fecha um círculo em uma laguna, deslocando-se alguns membros para o centro com o fim específico de espantar os peixes em direção à rede. Uma vez capturados, cada pescador recebe o seu quinhão, independentemente da quantidade individualmente pescada.

Outro saber dos pescadores Tupinambás de relevância é descrito na finalização do mesmo capítulo, que diz respeito à conservação dos peixes através da preparação do *piracuí* (farinha de peixe seco), facilitando o transporte, pois assim preparados ocupam todo o espaço interno dos vasilhames utilizados, o que não seria possível se cortados em pedaços.

Publicada em 1576, *História da província Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil*, de Pero de Magalhães Gândavo, trazia patente a preocupação do autor quanto à inexistência de narrativas dos seus patrícios, ao contrário do que ocorria em outros países, pois até a sua publicação, as notícias sobre a Província de Santa Cruz “vieram a público longe de Portugal e em língua italiana, alemã, francesa, latina, nunca em língua portuguesa” (França, 2012: 91).

Essencialmente representando mais que um simples cronista, em função das descrições pormenorizadas que faz, Gândavo deixou para a posteridade um livro que pode ser considerado como aquele que inaugura tanto a historiografia quanto a geografia brasileiras, tomando medidas preventivas quanto a relatos de fontes por ele não consideradas plausíveis de confiabilidade, como no caso específico da descrição de seres pertencentes ao imaginário e ao mitológico, tão ainda em voga nos gêneros literários da sua época. Ao contrário de Hans Staden, André Thévet e Jean de Léry, com seus relatos autobiográficos, Gândavo busca fugir de relatos ligados à criptozoologia, desde o prólogo, deixando evidente que tem

a intenção de às novas terras “atrair colonos e demonstrar que ali é possível levar uma vida próspera e confortável” (Gândavo, 2004: 23).

Gândavo dedica o oitavo capítulo à descrição de espécies da fauna marinha não encontradas em Portugal, porém sem diferenciar a ictiofauna dos mamíferos marinhos, razão pela qual o inicia descrevendo o peixe-boi, ser um animal fantástico para o público europeu, assim como também a técnica de captura por arpão utilizada pelos habitantes do litoral brasileiro, salientando que a carne do peixe-boi em nada se assemelha à dos peixes, tanto no aspecto quanto no sabor.

Da ictiofauna propriamente dita, cita o *camurupim*, não se esquecendo deste peixe os detalhes específicos como as grandes e resistentes escamas que formam uma carapaça quase impenetrável aos golpes de arpão, salvo se lançados em ângulo quase tangencial e no sentido contrário ao do crescimento das escamas. A carne do *camurupim* é descrita como dotada de fino sabor, da mesma forma que a do peixe de água doce conhecido por *tamboatá*, espécie de cascudo então totalmente desconhecida para os europeus.

Em contrapartida a esses peixes, descreve o *baiacu* e suas características morfológicas e fisiológicas, como a capacidade de se inflar e seu potente veneno, extremamente letal para a espécie humana. Finalizando o capítulo dedicado às espécies marinhas diversas às existentes no continente europeu, Gândavo (2004: 117-125) menciona as baleias e o âmbar nelas encontrado, potencial fonte de riqueza para os colonos que na província viessem a se estabelecer.

Apesar de deliberadamente não pretender registrar relatos considerados de fontes não confiáveis, buscando assim descrever plantas e animais sob um olhar baseado na experiência, também menciona, da mesma forma que outros cronistas da época, e para tal utiliza todo o nono capítulo, a suposta aparição de um “monstro marinho” morto a cutiladas por Baltazar Ferreira na capitania de S. Vicente em 1564. Esse ser da criptozoologia “tinha quinze palmos de comprimento e semeado de cabelos pelo corpo, e no focinho tinha umas sedas mui grandes como bigodes. Os índios da terra lhe chamam em sua língua *ipupiara*, que quer dizer demônio d’água” (Gândavo, 2004: 130-131, grifo do autor).

Outra contribuição importante dada pioneiramente por Gândavo é o registro detalhado de algumas características físicas, comportamentais e culturais dos índios

habitantes da Província de Santa Cruz. Fenotipicamente, os compara aos chineses, sugerindo uma provável origem a partir de povos orientais, com cabelos lisos e tez morena. Sua “visão do outro” parte para a generalização, afirmando que os habitantes primeiros

são mui desonestos e dados à sensualidade, e assim se entregam aos vícios como se neles não houvera razão de homens, ainda que em seu ajuntamento os machos com as fêmeas têm o devido resguardo, e nisto mostram ter alguma vergonha. (Gândavo, 2004, p. 134-135)

Do ponto de vista cultural, atesta certo grau de uniformidade linguística em grande parte da costa brasileira de sua época, registrando pioneiramente a ausência de vocábulos iniciados com as letras F, L e R no Tupi, fazendo uma analogia com a ausência da Fé, pois não havia entre eles a ideia de um deus, da Lei, por de fato não haver leis, e de Rei, pois tal figura hierárquica também aparentemente inexistia.

Entretanto, a visão etnocêntrica dos europeus não permitia verificar e compreender a complexidade cultural dos povos indígenas que ocupavam o litoral, principalmente no aspecto religioso, com uma cosmogonia em que a figura de um deus usualmente inexistia e, também, nas intrincadas leis inerentes ao canibalismo ritual.

Diversos outros aspectos culturais, como o enterro dos mortos, a guerra, punições, disposição das aldeias, recepção aos visitantes, uso de adornos, enfeites e pintura corporal, casamento e parentesco, são minuciosamente relatados no mesmo capítulo, sendo também digno de nota o registro de relações sexuais entre algumas cunhas; a forma como produzem e se utilizam da rede de dormir; a domesticação de plantas para a subsistência; artefatos para a caça e, por habitarem regiões litorâneas, descreve como são feitas as jangadas utilizadas para a coleta de peixes e mariscos e destaca o uso coletivo da terra e um grau elevado de igualitarismo, sob a regência das leis naturais (Gândavo, 2004: 133-144).

O *Tratado descritivo do Brasil em 1587*, de autoria de Gabriel Soares de Sousa, é dividido em duas partes: “Roteiro geral da costa brasílica” e “Memorial e declaração das grandezas da Bahia”, sendo essa obra quase enciclopédica considerada por Varnhagen “talvez a mais admirável de quantas em português produziu o século quinhentista” (Sousa, 2001: 9).

Da mesma forma que Gândavo e Hans Staden, Gabriel Soares de Sousa faz relatos pormenorizados do gentio, da flora, da fauna e das demais riquezas do Brasil, partindo do litoral. Já no Capítulo XIII cita algumas das características dos Potiguares, como a prática guerreira e antropofágica, sendo por ele descritos fisicamente como “de má estatura, baços de cor, como todo o outro gentio; não deixam crescer nenhuns cabelos no corpo senão os da cabeça, porque em eles nascendo os arrancam logo” (Sousa, 2001: 43-44), falando a língua dos Tupinambás, assim como basicamente os mesmos costumes, possuem conhecimentos e prática da domesticação de plantas, exímios caçadores e pescadores.

Em virtude de povoarem o litoral e assim possuírem habilidades na coleta e na pesca de espécies da fauna marinha, a própria denominação desse povo indica serem os frutos do mar a principal fonte de proteína animal na alimentação, pois a tradução de *potiguara* para a língua portuguesa significa, literalmente, “comedores de camarão” (Bueno, 1998: 287; Sampaio, 1987: 306).

Apesar de demonstrar haver sido providenciada uma extensa pesquisa nas espécies de peixes, moluscos e crustáceos, Gabriel Soares de Sousa dedica o capítulo CXXVII à figura legendária da criptozoologia do *homem marinho*, como os relatos frequentes à época de seres mitológicos como o *ipupiara*, influência quiçá do pensamento medieval ainda presente nos gêneros literários do período inicial do Renascimento.

*Os Tratados da terra e gente do Brasil*, de autoria do jesuíta português Fernão Cardim e escrito na segunda metade do século XVI, busca inventariar e descrever as “maravilhosas” manifestações da natureza aos europeus, que para eles beiravam as raias do fantástico. Essa obra é composta de três partes: a primeira, “Do clima e terra do Brasil – E de algumas cousas notáveis que se achão assi na Terra como no Mar”, é dedicada à zoologia e à botânica, com o enfoque direcionado a uma rápida compreensão pelo leitor europeu, constantemente comparando as plantas e animais a outros existentes no Velho Mundo, por exemplo, quando faz uma descrição das “ervas cheirosas”:

Nesta terra ha muitos mentrastos, principalmente em Piratininga: não cheirão tão bem como os de Portugal; tambem ha humas malvas francezas de humas flores roxas, e graciosas que servem de ramalhetes. (Cardim, 1980: 44-45).

Na primeira parte, mais uma vez se repete a descrição do peixe-boi e da baleia como se fossem peixes, sendo que Cardim revela detalhes anatômicos desses mamíferos, obtidos em virtude de serem permitidas tanto a caça quanto a dissecação para fins comerciais. Comparando com espécies marinhas existentes na Europa quando assim possível, são descritos o *bigiupirá*, olho-de-boi, camurupig, “peixe selvagem” ou *pirambá*, espadarte, a tartaruga como peixe, tubarões, peixe voador, botos e tuninhas, linguados e salmonetes, peixe sapo ou *guamayacú*, *itaoca*, *carapeçaba*, *purá*, *caramurú*, *amoreati*, *guamaiacucurúb*, e *terepomonga*, esta investida de aura sobrenatural e fantástica, como diversos seres da criptozoologia, dentre os quais os “homens marinhos”, por tantos cronistas e viajantes citados. São descritos moluscos, crustáceos e variedades de coral, além da diversidade de seres vivos encontrados nos manguezais e mananciais litorâneos de água-doce (Cardim, 1980: 45-53).

A segunda parte da obra, “Do principio e origem dos Índios do Brasil – E de seus costumes, adoração e ceremonias”, parte da cosmogonia da maioria dos povos indígenas com os quais o colonizador havia mantido contato, descrevendo com o máximo de detalhes possível aspectos culturais do cotidiano daqueles habitantes primordiais, como relações de parentesco, casamento, descanso, vestimentas, habitação, domesticação de plantas, relações de escambo, adornos, danças e rituais, artefatos, guerra e a tão temida pelos colonizadores prática da antropofagia, concluindo com um breve comentário sobre a diversidade de línguas das populações indígenas (Cardim, 1980: 77-82).

O brasileiro Frei Vicente do Salvador escreveu a *História do Brasil 1500-1627*, onde faz detalhada descrição das novas terras, assim como os seus predecessores, sendo referência para uma análise bibliográfica dos primeiros anos da colonização do Brasil.

O livro contém informações desde a forma oficial de como se teria dado esse “descobrimento” por Pedro Álvares Cabral, iniciando pela posse e demarcação das terras, descrição geográfica, clima, riquezas naturais, flora, fauna e os habitantes de então, com observações sobre os costumes e as manifestações culturais e línguas faladas pelos índios, passando pela colonização, invasões francesas, até a derrota dos holandeses, quando da primeira tentativa na Bahia, mencionando as primeiras incursões flamengas na costa que ia da Bahia até a Paraíba.

Quase que seguindo linearmente os escritos de Fernão Cardim, *Tratados da terra e gente do Brasil*, ao fazer referências à nossa ictiofauna marinha, cita as baleias e o âmbar delas proveniente e lutas empreendidas entre aqueles cetáceos e os espadartes.

Como é de se esperar, menciona seres da criptozoologia como os “homens marinhos”, além de relacionar o embate ocorrido na Capitania de São Vicente entre Baltasar Ferreira e um monstro marinho, a *ipupiara*, incluindo uma gravura anteriormente publicada na *História da Província de Santa Cruz*, de Pero Magalhães Gândavo, sobre o mesmo acontecimento supostamente ocorrido. Cita, ainda, os *majacus* (baiacus) e a terrível peçonha que esse exótico peixe traz em sua pele e no fel, além de mencionar a grande quantidade de mariscos, ostras e moluscos, além de caranguejos, camarões, polvos e lagostas (Salvador, 1982: 73-75).

A extração do sal marinho em Cabo Frio e no Rio Grande também é mencionada, “não só em salinas artificiais, mas em outras naturais” (Salvador, 1982: 75), revelando ser uma atividade econômica de destaque no litoral desde então.

Outra importantíssima contribuição dada pelo Frei Vicente de Salvador em sua obra, desta vez para a história da Arqueologia no Brasil, diz respeito aos *sambaquis*, vestígio deixado pelos primeiros habitantes e que, desde os primórdios da formação do Brasil, já estavam sendo devastados:

Faz-se também muita cal, assim de pedra do mar como da terra, e de cascas de ostras que o gentio antigamente comia e se acham hoje montes delas cobertos de arvoredos, donde se tira e se coze engradada entre madeira com muita facilidade (Salvador, 1982: 75).

Assim como Gândavo, cita aspectos peculiares da língua-geral e sua utilização pelos jesuítas na catequese, sendo o tupi-guarani falado pela maioria dos habitantes desde os Carijós de São Vicente até o rio Amazonas, ressaltando a ausência de vocábulos iniciados com as letras F, L e R (Salvador, 1982: 77-78).

A *História da América Portuguesa*, do baiano Sebastião Rocha Pita, apesar de não ser a primeira obra brasileira escrita sobre o tema, é a primeira impressa, sendo composta por dez livros, com informações que vão desde uma breve introdução sobre o Império Lusitano até o início do “ciclo do ouro”, primeiro quarto do século XVIII.

As suas descrições das riquezas encontradas no litoral começam com o âmbar-gris, de elevado valor para o colonizador, assim como o relato da incidência de pérolas que o brasileiro “por falta de ambição ou de atividade, das riquezas do mar colhe as que arroja, e não penetra as que esconde” (Pita, 1976: 34).

Valendo-se dos princípios da similaridade para descrever a ictiofauna marinha, menciona espécies de peixes também encontrados na Europa e com nomenclatura em comum com Portugal, citando imediatamente após os “mais notáveis” que apenas em nosso litoral eram capturados:

baleias, *beijupirás*, cavalas, garoupas, vermelhos, *corimás*, pâmpanos, *carapebas*, *parus*, *ubaranas*, *guaracemas*, *jaguaraças*, *camoropins*, olhos-de-boi, dourados e xaréus. (Pita, 1976: 34, grifo do autor).

Sobre essa última espécie, em função de ser extremamente abundante na Bahia, sua importância no mercado fazia, desde aquele século, com que houvesse diversas “armações”, onde as redes de arrastão eram postas a secar após o uso na comunitária pesca do xaréu, espalhadas pelas praias baianas.

São mencionados frutos do mar, sem que ainda houvesse uma classificação científica, pelos arrecifes “grandes e regalados polvos, lagostas, lagostins, santolas e sapateiras”, e nos manguezais “ostras *erijipebas*, que produzem aljôfares; mexilhões, ameijoas, breguiguões, caramujos, unhas-de-velha, *periguaris*, *sernambis*, e uns mariscos compridos, de onde se acham algumas vezes as pérolas”, além de crustáceos como os caranguejos, camarões e *potiaçus* (Pita, 1976: 35, grifo do autor).

Dentre as nacionalidades que mais interesse demonstravam no comércio com os povos que habitavam o nosso litoral, se destacava a francesa, sendo que muitos deles chegaram a se estabelecer e formar família com índias. Na língua-geral, a presença marcante dessa nacionalidade, levou à criação do vocábulo *mair*, de onde vem o termo tupi *marabá*, que designa os filhos da união entre um francês e uma índia, da mesma forma que os portugueses eram denominados *peró* (Bueno, 1998: 209; Sampaio, 1987: 279).

O desinteresse dos portugueses durante as primeiras décadas do século XVI pela exploração das terras descobertas atraiu colonos franceses que se estabeleceram

na Guanabara a partir de um projeto de cunho “político-religioso que deu origem à chamada França Antártica” (Silva, 2003: 98).

Autor de *As singularidades da França Antártica*, publicado em 1557, o franciscano André Thévet narra uma viagem que fizera a partir da Europa, passando pela costa da África e pelo litoral brasileiro, a partir do Rio de Janeiro até o Canadá, de onde enfim retornou ao Velho Mundo. Totalmente isento de pretensões voltadas para a formação do pensamento científico, o cosmógrafo Thévet descreve em narrativas lineares essa viagem, exercendo papel pioneiro entre seus conterrâneos cronistas nesse gênero literário, o tendo feito ao mesmo tempo em que ocorriam as tentativas francesas de estabelecer colônias na América Portuguesa. Em decorrência desse pioneirismo, o também francês Jean de Léry teria seus escritos acusados de plágio, pois neles há a incidência de muitos trechos que parecem ter sido aproveitados e melhorados por Léry (Silva, 2003: 94, 118).

Recorrente em *As singularidades da França Antártica* é o posicionamento em relação aos povos que habitavam as regiões visitadas por André Thévet, sendo a eles atribuída constantemente a condição sub-humana de *selvagens*. Dos títulos dados aos trinta e um capítulos exclusivos sobre o Brasil, em treze as populações são assim denominadas. Interessante ler a seguinte descrição:

Muita gente compartilha da absurda ideia de que estes a quem chamamos de selvagens teriam, pelo fato de viverem pelos campos e florestas quase que como animais, os corpos recobertos de pelos, assim como os ursos, cervos ou leões. Alguns artistas chegam a pintar belos quadros, dando-lhes tal aparência (Thévet, 1978: 107).

Discorrendo sobre as técnicas de pesca, em combinação com a fartura de peixes existentes na região dos lagos fluminenses, menciona um braço de mangue que forma um canal de ligação entre o mar e a lagoa de Araruama, onde presenciara certa vez em um só lance de rede “um selvagem pegar mais de mil” peixes ali abundantes, da espécie conhecida por *mulata*, conhecida no litoral potiguar como caranha (Araújo, 2004: 130; Santos, 1992: 139; Vasconcelos, 1938: 83) Ainda em relação ao ambiente, Thévet (1978: 90-91) salienta a necessidade de descrever um peixe de água doce que observara logo quando da sua chegada a Cabo Frio, face alegada “monstruosidade”: o peixe teleósteo *tamuatá* e suas placas assemelhadas às de um tatu.

Apesar de informar que “o alimento mais comum desta pobre gente, mais consumido que a própria carne são os peixes do mar, ostras e coisas semelhantes” (Thévet, 1978: 106), não há tantas referências à fauna marinha da costa brasileira, no tocante à diversidade de espécies e correspondentes descrições. Apenas o capítulo XXVI, “Dos peixes do rio Guanabara”, traz algumas considerações acerca do assunto.

Impressionado com as espécies de elasmobrânquios, é digno de nota o relato por ele feito do temido *uperu*, voraz espécie de tubarão, pois narra a relação de comensalismo que a *rêmora* ou *pioelho* com ele mantém. Complementando a descrição, narra como “os selvagens” manifestam uma relação de temor e ódio com o *uperu*, evitando comê-lo e o matando a flechadas “às vezes por vingança”. Durante sua permanência em Fernando de Noronha, Thévet (1978: 215-217) observa a existência de uma enorme diversidade de peixes para os franceses totalmente estranhos e descreve no final do capítulo LXVII, intitulado “Da Ilha dos Ratos”, dois peixes “incrivelmente monstruosos, tendo penduradas na garganta duas espécies de tetas de cabra, e no queixo uma barbeta que chega a lembrar uma barba de verdade”.

Desde a primeira metade do século XVI, eram relatadas a presenças de franceses na costa brasileira, principalmente “entre as áreas abundantes em pau de tinta, que se alongam do cabo de São Roque ao Rio Real”. No ano de 1555, Nicolas Villegaignon desembarca na baía da Guanabara no intuito oficial de criar uma colônia para a coroa francesa, denominada França *Antártica* (Holanda, 2003: 166-167).

Autor de *História de uma viagem feita à terra do Brasil, também chamada América*, publicada no ano de 1578, o pastor calvinista Jean de Léry esteve no Rio de Janeiro como missionário da França *Antártica*, onde fez importante coleta de dados sobre a natureza, os habitantes e suas culturas, quando daquela experiência colonial francesa na Baía da Guanabara, produzindo “um dos mais interessantes relatos sobre a permanência dos franceses na baía de Guanabara e a vida cotidiana de seus aliados tamoios” (Lopez, 1999: 105).

Quanto a relatos de seres pertencentes à criptozoologia, Léry faz questão de não os omitir, apesar de nunca haver conseguido comprovar a existência de tais seres, uma narração que lhe fora feita acerca de um monstro marinho cuja cabeça teria forma humana, deixando para o leitor decidir “se se tratava de um tritão, de uma sereia ou de um macaco marinho, aceitando a opinião de certos autores que admitem existirem no mar todas as espécies de animais terrestres” (Lopez, 1999: 168-169).

Esse relato, entretanto, demonstra que as influências do imaginário e do mito que prevaleceram na Idade Média ainda se fazem presentes em Jean de Léry.

Mas não seria evidentemente a condição de reformado que excluiria Léry da mentalidade de sua época, fortemente impregnada pelo fantástico. E isso, ainda que os protestantes tenham pretendido – ao menos teoricamente – representar uma religiosidade austera contra um catolicismo que apelava com frequência ao “exuberante” (Palazzo, 2010: 80).

Outra grande contribuição dada por Léry está relacionada com as técnicas de pesca utilizadas pelos habitantes da costa brasileira no século XVI: estes se utilizavam de espinhos que faziam as vezes de anzóis, atados a linhas feitas com as fibras de tucum; como navegação adequada à pesca, *periperis*, (jangadas em tupi) e *puçáguasú*, espécie de rede menor em tamanho e eficiência que as utilizadas pelos franceses. A partir da troca de conhecimentos e técnicas de pesca com os traficantes franceses, os “selvagens” passaram a louvá-los, “pois antes eram obrigados a se utilizar de espinhos em vez de anzóis e agora gozam das vantagens dessa bela invenção que é o anzol de ferro” (Léry, 2009: 169-170).

Fracassada a experiência da França *Antártica*, logo no início do século XVII, mais precisamente em 1612, é estabelecida uma nova tentativa de criar uma colônia francesa na América do Sul, desta vez no Maranhão, onde por eles é fundada a cidade de São Luís, parte do projeto da França *Equinocial*.

O frei capuchinho Claude d’Abbeville lá esteve por quatro meses, em 1612, deixando como legado à posteridade a *História da missão dos padres capuchinhos na Ilha do Maranhão e terras circunvizinhas*, publicada dois anos após sua permanência na França *Equinocial*, em cujo quadragésimo capítulo, “Dos peixes que se encontram no Maranhão”, torna expressa a sua admiração quanto à diversidade da ictiofauna lá encontrada:

Nestas existe uma infinidade de peixes, tanto no mar como nos rios, regatos e outras águas doces. E não sendo possível descrever pormenorizadamente as diversas espécies de peixes que aí se encontram, como igualmente impossível se faz contar as estrelas do céu, limito-me a especificar aqui algumas principais dentre as mais comuns e melhores (d’Abbeville, 1975: 192).

## Rumo à ciência

Contratado pela Companhia das Índias Ocidentais, da qual compôs staff com diversos artistas e cientistas trazidos pelo conde flamengo João Maurício de Nassau-Siegen para Pernambuco, como os pintores Frans Post e Albert Eckhout e o médico Willem Piso (Holanda, 2003, p. 265), dentre tantos outros, o naturalista Jorge Marcgrave escreveu uma das mais importantes obras sobre o Brasil desde então: *Historiae rerum naturalium brasiliae*, ou *História das cousas naturais do Brasil*, que contou com a colaboração de Piso e do antuerpiano Ioannes de Laet.

Para a confecção do mesmo Marcgrave empregou os melhores dos seus esforços e, incançável, durante os seis annos que permaneceu no Brazil, colligiu toda sorte de animaes e plantas, e descreveu e figurou-os de forma a serem facilmente reconhecidos; reuniu o que poude quanto a informações biologicas interessantes, indicando sempre os pespectivos nomes em lingua indígena, bem como em portuquez e hollandez. Menciona o livro ao todo 301 especies de plantas, das quaes 200 são figuradas, e 367 descrições de animaes, acompanhadas de 222 desenhos (Ihrring, 1914: 311).

A obra é composta por oito livros, a saber:

Os três primeiros tratam das plantas, o quarto dos peixes, o quinto das aves, o sexto dos quadrúpedes e serpentes, o sétimo dos insetos, o oitavo da região e seus habitantes. Com apêndice sobre os tapuias e chilenos (Marcgrave, 1942)

O Livro IV – “Dos Peixes do Brasil” – é contemplado majoritariamente pelo tema deste artigo, além de breves citações do Livro VIII – “Que trata da própria Região e dos Indígenas”, principalmente a partir do Capítulo IV, por conterem este e seus subsequentes muitas informações relevantes sobre as características culturais dos povos indígenas da costa nordeste brasileira, colhidas por terceiros no início do século XVII, dentre eles Jacob Rabbi, partícipe da formação histórica do Rio Grande do Norte.

Durante o período nassoviano, a administração da Companhia das Índias Ocidentais promoveu uma era de prosperidade e de avanços urbanísticos na cidade do Recife, que passara a ocupar, sob o domínio flamengo, a condição de capital pernambucana em substituição a Olinda, prosperidade que até este início do século XXI

se percebe nas ruas do centro histórico e que “chegou a ser a mais notável cidade da costa atlântica das Américas no século XVII” (Holanda, 2003: 269-273).

Jorge Marcgrave obtivera todo o apoio de Maurício de Nassau para elaborar suas pesquisas que resultaram na *História das cousas naturais do Brasil*. A importância maior dessa obra está na classificação pré-lineana dos seres vivos, onde a descrição se tornava cada vez mais detalhada, sendo perceptível a preocupação do autor em pormenorizar os seres estudados, permitindo rápida e eficaz identificação das espécies, um passo importante para a formação do conhecimento, em que a ciência passava a prevalecer sobre o gênero literário das narrativas relativas ao Brasil.

Se, no século anterior, a cultura europeia tinha “na semelhança, um dos principais pontos para a construção de seus saberes, em que as representações eram repetições” (Silva, 2003: 41), tamanha era a diversidade da natureza nas novas terras que já não bastava a parametrização pela semelhança; o florescimento científico ocidental pós-medieval assumia caráter dinâmico nos avanços, urgindo técnicas e métodos que facilitassem a validação pela repetição dos fenômenos, leis e regras e, ao mesmo tempo, normas de classificação libertas do mero empirismo.

Essa preocupação com o detalhamento pormenorizado, rumando para uma classificação científica, está presente na *História das cousas naturais do Brasil*. A primeira espécie da ictiofauna marinha do Livro IV, o *guamajacu ape*, conhecido por nós potiguaras como baiacu-caixão, é apresentada por Marcgrave como que dela haja duas variantes, sendo a diferenciação entre estas a presença de um “par de chifres” (Marcgrave, 1942: 142).

Para ambos, descreve o comprimento “da boca ao princípio da cauda”, a altura “do ventre ao alto do dorso” e a largura ventral; dimensões da nadadeira caudal; tamanho da boca e denteição nas mandíbulas superior e inferior; forma e convexidade da cabeça; existência de nadadeira dorsal e posterior; diâmetro dos olhos; quantidade de nadadeiras (uma dorsal, duas perto dos olhos, duas no lugar da guelras e uma anal); dimensões, formato e disposição dos chifres; ausência de escamas, revestido por uma pele; formato geométrico e coloração “figuras triangulares, pentagonais e hexagonais” distribuídos pela pele, a qual também apresenta diversas manchas negras. Da mesma forma, o baiacu-caixão desprovido de chifres é detalhadamente descrito, sendo o leitor alertado para a extrema nocividade da carne

dessas variedades e de muitas outras espécies de baiacu, motivo pelo qual deve ser evitado o consumo (Marcgrave, 1942: 142-143).

Para que seja constatada a precisão da descrição feita por Marcgrave na publicação original de 1642, a seguir são apresentadas a gravura que consta em *História das cousas naturais do Brasil* e uma foto tirada em 2013 pelo fotógrafo potiguar Jaeci Emerenciano Galvão Júnior e por ele cedido o direito de uso neste artigo.



Figura 1 – *Guamajacu ape*

Fonte: *História das cousas naturais do Brasil*



Figura 2 – *Baiacu-caixão*

Fonte: Foto Joecir Jr.

Ao serem comparadas as duas figuras, não obstante decorridos mais de três séculos e meio desde a primeira edição publicada da *História das cousas naturais do Brasil*, apesar das limitações pertinentes à técnica artística utilizada originalmente, é perceptível a precisão nos traços da gravura e também a intenção do seu autor em proporcionar uma reprodução fidedigna do animal representado, evidenciando assim uma preocupação mais aproximada com descrições que atendam ao rigor da ciência.

O olhar europeu, ao longo dos séculos, estrutura-se objetivamente na observação e no relato das especificidades das terras longínquas, inventariando e inventando, tornando o distante, o exótico e o diferente algo passível de ser imaginado e decifrado em seu sentido e utilidade (Silva, 2003: 56).

Atraídos pelas riquezas que progressivamente se faziam anunciar no Velho Mundo, os europeus que ao Brasil chegavam traziam consigo uma carga de ideias preconcebidas sobre o que encontrariam, fundamentadas no campo do imaginário e do simbólico, além dos saberes e técnicas de que podiam então dispor.

Falar sobre é tornar real, e o discurso dos viajantes é um esforço de dar realidade e inteligibilidade ao que se vê através de uma espessa camada de representações, em que versões são superpostas a fatos, evidenciando como as culturas estabelecem identidades e alteridades, aproximações e afastamentos, hierarquias e desordens (Silva, 2003: 54).

É importante que se tenha em mente que, no que se refere aos escritos dos cronistas e navegantes, pelo menos nesses primeiros instantes de coleta e divulgação de informações, apesar de todo o simbolismo, de todas as influências porventura neles presentes, urgente se fazia a necessidade de ser esboçada uma classificação, principalmente em se tratando dos seres vivos.

O relato de viagem não traz em si somente uma descrição de lugares exóticos ou costumes estranhos, mas a fusão entre dois mundos, em que a linguagem e o espaço se mesclam na constituição de um novo alicerce simbólico, espaço no qual o pensamento humano possa produzir uma ordenação entre os seres, uma classificação que possibilite, mediante similitudes e diferenças uma apropriação total (Silva, 2003: 56).

A forma como os cronistas e viajantes descrevem a ictiofauna, nos primeiros escritos, bem demonstra o quanto para eles eram ainda desconhecidas muitas das espécies atlânticas abundantes no hemisfério sul. Motivados quiçá pelos relatos fantasiosos de seres mitológicos, à época tão em voga, as descrições registradas que pesquisamos levavam à produção de representações iconográficas que mais se aproximavam do imaginário medieval que da realidade presenciada.

Quanto à visão eurocêntrica em relação aos indígenas brasileiros, mais precisamente os Tupinambás, com alguns dos quais o pensador católico francês Michel de Montaigne mantivera contato na corte francesa em 1562, este fez questão de alertar em seu livro mais divulgado e lido desde o século XVI, *Ensaio*, para esse errôneo posicionamento:

Mas, para retornar a meu assunto, acho que não há nessa nação nada de bárbaro e de selvagem, pelo que me contaram, a não ser porque cada qual chama de barbárie aquilo que não é de costume; como verdadeiramente parece que não temos outro ponto de vista sobre a verdade e a razão a não ser o exemplo e o modelo das opiniões e os usos do país em que estamos (Montaigne, 1973, p. 307).

Desde seus primeiros anos, como decorrência dos progressos na ciência ocorridos até então, o século XVII aos poucos ia se configurando em uma era de importantes conquistas em diversos campos teóricos, notadamente no que se denominava “História Natural” e suas disciplinas como, por exemplo, aquelas ligadas ao estudo dos seres vivos, a zoologia e a botânica.

Michel Foucault, em *As palavras e as coisas*, faz uma análise englobando a história natural e a gramática, esmiuçando as relações existentes entre os enunciados, as descrições e as coisas. Nas variações dos discursos dos viajantes abordados neste artigo, é perceptível a transformação dessas relações, principalmente na evolução epistemológica da história natural, rumo à biologia como hoje é compreendida.

É por isso, sem dúvida, que a história natural, na época clássica, não pode se constituir como biologia. Com efeito, até o fim do século XVIII, a vida não existe. Apenas existem seres vivos. Estes formam uma, ou antes, várias classes na série de todas as coisas do mundo: e se pode falar da vida, é somente como de um caráter – no sentido taxionômico da palavra – na universal distribuição dos seres. Tem-se o hábito de repartir as coisas da natureza em três classes: os minerais, aos quais se reconhece o crescimento, mas sem movimento nem sensibilidade; os vegetais, que podem crescer e que são suscetíveis de sensação; os animais, que se deslocam espontaneamente (Foucault, 1999: 222).

Rumo à objetividade, tanto os cronistas e viajantes portugueses quanto os franceses, vão adequando suas narrativas, buscando não só a apropriação territorial, mas uma apropriação científica da natureza e das coisas do Brasil em formação. Essa adequação é mais perceptível a partir das experiências de colonização francesas, culminando com a contribuição dada pelos holandeses no período nassoviano, notadamente os escritos de Piso e Marcgrave, além da iconografia de Eckhout.

Mesmo atitudes aparentemente despretensiosas, como relacionar espécies de seres vivos, manifestações culturais, aspectos linguísticos, são fundamentais para a formação do conhecimento, pois “toda classificação é superior ao caos, e mesmo uma classificação no nível das propriedades sensíveis é uma etapa em direção a uma ordem racional” (Lévy-Strauss, 2012: 31-32).

Relevante é mencionar as impressões deixadas sobre o baiacu, espécie muito comum no litoral brasileiro e cujo fel contém veneno mortal. É merecedor

de atenção o detalhe de que, por representar perigo extremo tanto o manuseio quanto o consumo da espécie, é unânime entre os cronistas lusófonos a preocupação quanto à necessidade de um detalhamento o mais minucioso possível, enquanto nos franceses que pesquisamos não foi observada sequer uma menção ao baiacu, não obstante se tratar de uma espécie altamente peçonhenta.

Os primeiros contatos dos cronistas e viajantes com a natureza e as coisas do Brasil, foram com a ictiofauna marinha, à medida que se aproximavam da plataforma continental e, entre o surpreso e o maravilhado, registravam as espécies encontradas a partir do pelágico, como os dourados, os golfinhos, as baleias e os peixes-voadores, o fazendo inicialmente através da comparação com as espécies conhecidas na Europa, posteriormente pesquisando e incorporando a denominação dada aos seres vivos pelos habitantes locais à própria língua em formação no nosso país.

A história natural é contemporânea da linguagem: está no mesmo nível do jogo espontâneo que analisa as representações na lembrança, fixa seus elementos comuns, estabelece signos a partir deles e, finalmente, impõe nomes. Classificar e falar encontram seu lugar de origem nesse mesmo espaço que a representação abre no interior de si, porque ela é votada ao tempo, à memória, à reflexão à continuidade (Foucault, 1999: 219-220).

Os cronistas e viajantes cujos textos serviram de base para o desenvolvimento desta pesquisa foram escolhidos sistematicamente em uma ordem tal que, iniciando com um viajante de origem germânica e integralmente caracterizado como escritor de um gênero literário – Hans Staden –, prossegue com análise das narrativas de portugueses e brasileiros, cuja preocupação central seria a de atrair colonos; narrativas de franceses, tanto católicos quanto protestantes, representantes das duas tentativas da instauração de colônias em territórios antes pertencentes à coroa lusitana (França *Antártica* e França *Equinocial*), concluindo com outro germânico – Jorge Marcgrave –, este um naturalista cujos escritos estão mais voltados para a produção do conhecimento científico, podendo ser enquadrada a sua obra como de elevada e primordial relevância para o desenvolvimento do campo da História Natural.

A escolha dessas narrativas responde diretamente a um dos questionamentos que originaram o tema: tais escritos poderiam ser aproveitados, séculos depois das suas publicações, como fonte fidedigna para o estudo da formação do pensamento científico?

A resposta se deu de forma amplamente positiva, não só atendendo satisfatoriamente à questão, mas também se enquadrando no recorte temático, no qual se verificou o registro da evolução na nomenclatura da ictiofauna do litoral brasileiro, além de aspectos gerais de técnicas de pesca e de primordiais contatos entre as culturas europeias e locais. As possibilidades de pesquisas se configuram em um vastíssimo manancial, de cujo seio inúmeros pesquisadores historicamente se fizeram, se fazem e com certeza ainda farão valer. Durante os contatos com a impressionante e bela riqueza das informações contidas nos escritos dos cronistas e viajantes, não nos contivemos em deixar de parafrasear o compositor mineiro Ary Barroso, feliz por me haver deparado com “essas fontes murmurantes, aonde mato a minha sede”.

Cronologicamente dispostas, as narrativas apontam para uma inicial comparação da fauna e flora com as espécies encontradas em outros continentes, principalmente na Europa, evoluindo as descrições para detalhamentos voltados para uma classificação mais próxima da taxonomia desenvolvida por Lineu, como se observa de forma mais cristalizada em Marcgrave.

As coisas e as palavras estão muito rigorosamente entrecruzadas: a natureza só se dá através do crivo das denominações e ela que, sem tais nomes, permaneceria muda e invisível, cintila ao longe, por trás deles, continuamente presente para além desse quadriculado que, no entanto, a oferece ao saber e só a torna visível quando inteiramente atravessada pela linguagem (Foucault, 1999: 222).

Na atualidade, a nomenclatura científica dos seres vivos está totalmente baseada na classificação de Lineu, sendo que no Brasil Rodolpho von Ihering se destaca como um dos naturalistas que mais contribuíram com a ciência, no que se refere à taxonomia.

O próprio von Ihering, em artigo publicado em 1914 na *Revista do Museu Paulista*, vol. IX, deixou o seguinte depoimento:

Quando algum dia um cientista moderno puder escrever uma obra que venha a corresponder ao que foi, em seu tempo, o livro do naturalista de 1640, uma obra original, ilustrada, que estude o céu e a terra, as gentes, os animais e as plantas do nosso país, quando essa obra de imprimir, o livro de Marcgrave terá festejado seu tricentenário e teremos feito justiça ao seu autor (Ihering, 1914: 315).

Sobre as técnicas de pesca, por ser esta a atividade principal das populações que habitavam o litoral brasileiro no período estudado, de acordo com os textos que serviram de fonte para este artigo, pode-se afirmar que, no processo de dinamismo extremo verificado nas relações de hibridização cultural entre os europeus e os habitantes dos primórdios brasileiros, poucos artefatos viriam a causar tanto impacto quanto os anzóis de ferro e as redes de pesca europeias, sobretudo em razão de serem os peixes e frutos do mar a principal fonte proteica disponibilizada a esses habitantes desde a Pré-história, como evidenciam os sambaquis ou concheiros, dos quais o Frei Vicente do Salvador já informava a existência (Salvador, 1982, p. 75) e ainda são encontrados em várias regiões do litoral brasileiro, incluindo o potiguar, conforme pesquisa realizada em Patané/Camoci (Miller, 2011: 379-380).

Os anzóis de ferro viriam a substituir aqueles de produção artesanal, os *pindás*, tradicionais e geralmente produzidos em madeira composta com osso (Prous, 1991: 240), material malacológico (Prous: 87, 288), lítico (Prous, 1991: 191) ou ósseo (Kneip, 2000: 228; Prous, 1991: 85, 153, 236, 257, 260, 263, 270, 285), frágeis e de ponta menos aguçada. Já as redes de pesca europeias, muito maiores que o *pussá*, foram denominadas *pussá-guaçú* (Léry, 2009: 169) pelos povos tupi, das quais se admiravam com as capturas que proporcionavam em razão da própria extensão, além da qualidade superior dos fios vegetais utilizados para serem confeccionadas e entalhadas.

Registros de depoimento oral dão conta de que até o ano de 1923, nas comunidades de camponeses pescadores de Patané/Camocim, era praticada a pesca comunitária ancestral conhecida por “pescaria de choque”, onde os participantes formavam um círculo na água, cada um portando o artefato de origem indígena *landuá*, (*jereré*) da mesma forma que Hans Staden havia descrito (Staden, 1988: 159), participantes dessa modalidade de pesca batem na água no intuito de afugentar os peixes rumo aos *landuás* que, presos nas redes, os pescadores “plantavam” o *landuá* na lama da lagoa” para então retirá-los pela boca do artefato (Miller, 2012: 115). Entretanto, até os dias de hoje, em menor intensidade que em piscas eras e cada vez mais restritas a locais remotos, ainda são utilizadas por populações de camponeses pescadores técnicas ancestrais de captura de peixes e crustáceos como o arpoamento por zagaias, os currais de pesca, o uso do *timbó* e outros artefatos como os covos, *socós*, *jererés*, *jiquis* e *matapis*, estes últimos especificamente para capturar crustáceos.

Outro problema que originou este artigo está relacionado com alterações por nós observadas na nomenclatura de algumas espécies de peixes e frutos do mar,

especialmente em decorrência do turismo, da gastronomia e da pesca esportiva, que muito têm se desenvolvido nas cidades litorâneas do nordeste brasileiro nas últimas décadas.

Exemplificando, quem atualmente na cidade de Natal quiser saborear um *camurim*, não encontrará essa espécie nos restaurantes destinados ao turismo, apesar de ser sua carne considerada uma iguaria desde os tempos em que cá estiveram os cronistas e viajantes. Entretanto, basta procurar no cardápio pratos preparados com *robalo*, que com certeza o encontrará. Quer comer uma caldeirada de *serigado*? Peça ao garçom que lhe seja servido um badejo. *Arabaiana* com pirão? Nem pensar... olho-de-boi deve ser pedido. *Cioba*? Peça pelo nome dado pelos portugueses: vermelho.

Da mesma forma, se for adepto da pesca esportiva, nos mangues e barras de rio, já deverá saber que precisa contratar um guia para pescar *robalo* e não *camurim*, *tarpon* e não *camurupim*. A famosa ginga ou *pititinga*, há tempos que é chamada *manjubinha*.

Mas não se trata de um abandono da nomenclatura original em tupi-guarani. Não é um fenômeno tão simples como parece: algumas espécies que eram conhecidas pelo nome em português, como o pâmpano, para os pescadores esportivos o nome está retornando à língua-geral, sendo cada vez mais conhecido por *sernambiquara*, que significa “comedor de sernambis”, e até mesmo a agulhinha, excelente isca, é atualmente *farnangaio*; a solha agora é linguado ou até mesmo *halibut*.

O saboroso serrinha, predador, volta ao nome indígena de *sororoca* (peixe corredor); algumas espécies estão tendo a nomenclatura alterada para o inglês, como o *tarpon*, o *sailfish*, o *kingfish*, a *wahoo* e o *bonefish*, até pouco tempo conhecidos pelos pescadores esportivos potiguares apenas por *camurupim*, agulhão de vela, peixe-rei, cavala branca e *ubarana*, mesmo que nos ainda restritos círculos de praticantes da pesca oceânica em Natal.

A resposta para esse problema está no que Canclini (1990) identifica como *hibridação cultural*, pois as regiões litorâneas desde o descobrimento do Brasil são regiões de fronteira expostas a relações de troca cultural. Assim sendo, há a manifestação dessas relações através de variados atores: o turista na sua refeição de frutos do mar, o pescador esportivo que tanto vem de outros países como de outras regiões brasileiras, o próprio imigrante que se estabelece no litoral.

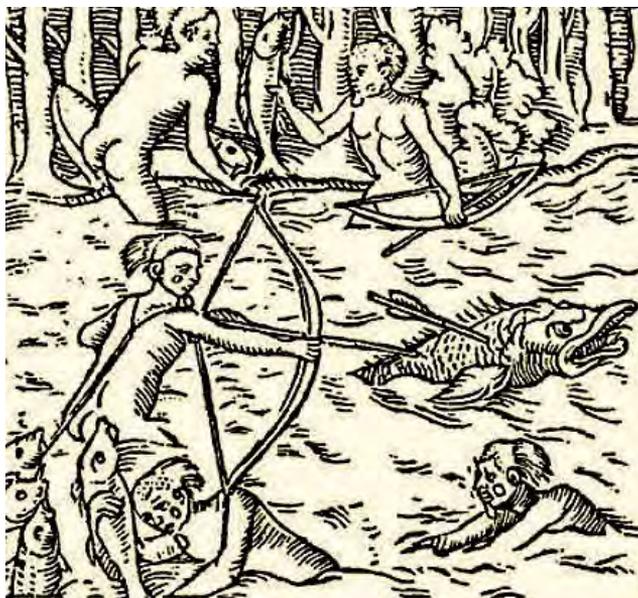


Figura 3 – Imagem do livro de Hans Staden onde surgem Tupinambás a “capturar”, em diversas formas, peixes. Destaque merece a descrição feita no Capítulo 8 do Livro Segundo: “Como atiram, com destreza, animais selvagens e peixes com flechas”. Fonte: gallica.bnf.fr / Bibliothèque Nationale de France.

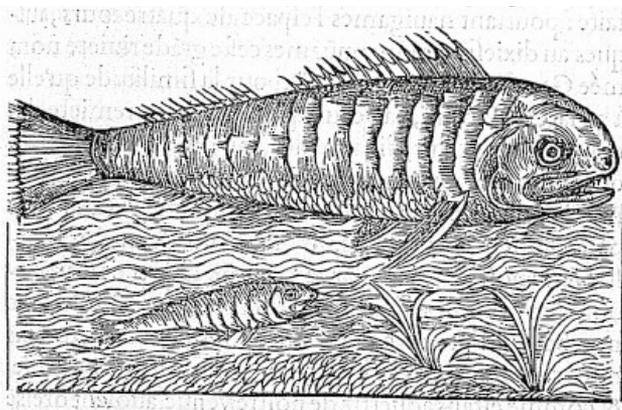


Figura 4 – “Ce poisson est de grandeur & grosseur un peu moindre que notre haréc, armé de teste en queue, comme un petit animant terrestre nommé Tatou, la teste sans comparaison plus grosse que le corps, ayant trois os dedans l’eschine, bon à manger, pour le moins en mangent les Sauvages, & le nomment en leur langue, Tamouhata”.

“[Fig. p. 48: poisson d’Amérique. XVIe siècle] Tamouhata, espèce de poisson admirable [cote : microfilm m 1403/R42179]”. Fonte: gallica.bnf.fr / Bibliothèque Nationale de France.

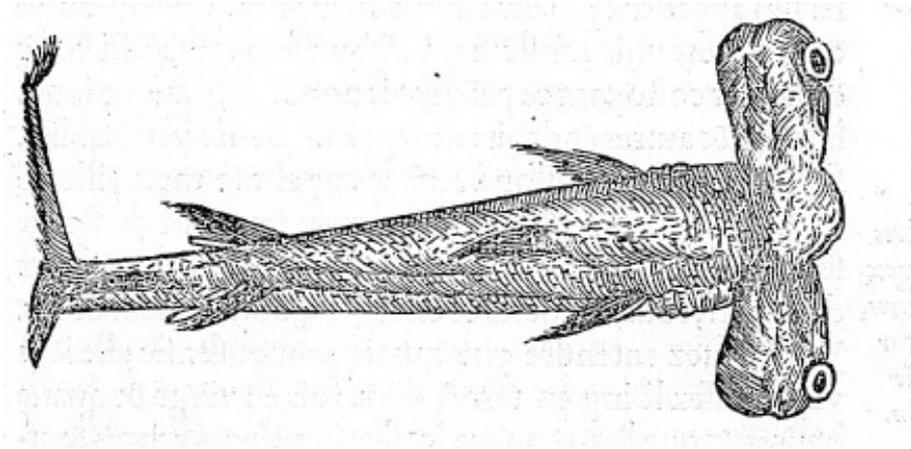
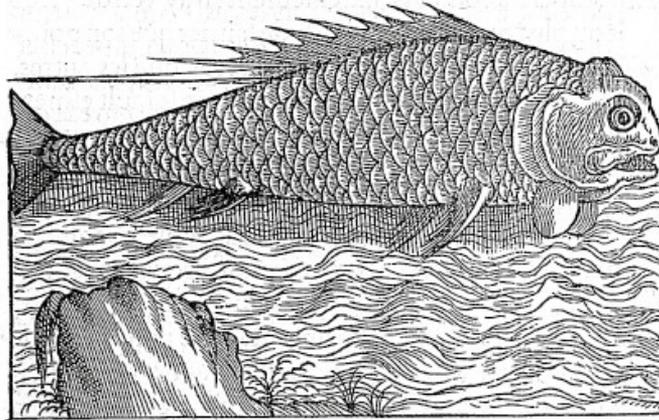


Figura 5 – “Or sans plus long propos, i’ en reciteray principalement quelques uns monstrueux, representez par portrait, ainsi que voyez, comme un qu’ils nomment en leur langage Panapana, semblable à un chien de mer, quant à la peau, rude & inégale, comme une lime. Ce poisson à six taillades ou pertuis de chacun costé du gosier, ordonnez à la façon d’une L’amproye, la teste telle que pouvez voir par la figure icy mise: les yeux presque au bout de la teste, tellement que de l’un à l’autre y à distance d’un pied et demi. Ce poisson au surplus est assez rare, toutesfois que la chair n’en est fort excellent à manger, approchant du goust à celle du chien de mer”.

André Thevet. Fig. p. 50: poisson d’Amérique. XVIe siècle [Panapana, espèce de poisson [cote: microfilm m 1403/R42179]”. Fonte: gallica.bnf.fr / Bibliothèque Nationale de France.

## LES SINGVLARITEZ



Voila comme Nature grande ouuriere prend plaisir à diuersifier ses ourrages tant en l'eau, qu'en la terre: ainsi que le sçauant ouurier enrichist son œuure de pourtraits & couleurs, outre la traditiue commune de son art.

*La continuation de nostre chemin, avecques la declaration de l' Astrolabe marin.*

CHAP. 68.

*Indisposition de l'air au pres de l'equinoctial.*

**P**Our ne trouuer grand soulagement de noz trauaux en ceste isle, il fut question sans plus seiourner, de faire voile avecques vent assez propre iusques sous nostre equinoctial, à l'entour duquel & la mer & les vents sont asses inconstans. Aussi là voit on tousiours l'air indisposé: si d'un costé est serein, de l'autre nous menasse d'orage: donc le plus souuent

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

## Bibliografia

- Abbeville, Claude d' (1975), *História da missão dos padres capuchinhos na ilha do Maranhão e terras circunvizinhas*, Belo Horizonte, Itatiaia.
- Bueno, Silveira (1998), *Vocabulário tupi-guarani português*, São Paulo, Éfeta.
- Canclini, Nestor Garcia (2013), *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*, São Paulo, EDUSP
- Cardim, Fernão (1980), *Tratados da terra e gente do Brasil*, Belo Horizonte, Itatiaia.
- França, Jean Marcel Carvalho (2012), *A construção do Brasil na literatura de viagem dos séculos XVI, XVII e XVIII*, antologia de textos (1591-1808), São Paulo, EDUSP, José Olímpio.
- Foucault, Michel (1999), *As palavras e as coisas, uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo, Martins Fontes.
- Gândavo, Pero de Magalhães de (2004), *A primeira história do Brasil: história da província Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar.
- Ihering, Rodolpho von (1914), "George Marcgrave: o primeiro sábio que veio estudar a natureza do Brasil: 1638 a 44", in *Revista do Museu Paulista*, São Paulo, Diário Oficial, p. 307. v. IX.
- Kneip, Lina Maria (2000), *Pré-história de Saquarema*, in: Tenório, Maria Cristina (ed.) *Pré-história da terra brasílica*. Rio de Janeiro, UFRJ, p. 228.
- Lévy-Strauss, Claude (2012), *O pensamento selvagem*, Campinas, Papirus.
- Léry, Jean de (2009), *História de uma viagem feita à terra do Brasil, também chamada América*, Rio de Janeiro, Fundação Darcy Ribeiro.
- Lopex, Adriana (1999), *Franceses e tupinambás na terra do Brasil*, São Paulo: SENAC
- Marcgrave, Jorge (1942), *História das cousas naturais do Brasil*, São Paulo, Imprensa Oficial.
- Martius, Carl Friedrich Philippe von (1863), *Glossaria linguarum brasiliensium*, Erlangen, Druck von Junge & Sohn.
- Miller, Francisca de Souza (2012), *Pescadores e coletoras de Patané/Camocim: aspectos da adaptação humana aos manguezais do Rio Grande do Norte*, Natal, EDUFRN.
- Palazzo, Carmen Lícia (2010), *Entre mitos, utopias e razão: os olhares franceses sobre o Brasil (séculos XVI a XVIII)*, Porto Alegre, ediPUCRS.
- Pita, Rocha (1976), *História da América portuguesa*, Belo Horizonte, Itatiaia.

Prous, André (1991), *Arqueologia brasileira*, Brasília, UnB.

Salvador, Frei Vicente do (1982), *História do Brasil, 1500-1627*. Belo Horizonte: Itatiaia.

Sampaio, Teodoro (1987), *O tupi na geografia nacional*, São Paulo, Companhia Editora Nacional.

Santos, Eurico (1992), *Nossos peixes marinhos: vida e costumes dos peixes do Brasil*, Belo Horizonte, Itatiaia.

Silva, Wilton Carlos Lima da (2003), *As terras inventadas: discurso e natureza em Jean de Léry, André João Antonil e Richard Francis Burton*, São Paulo, UNESP.

Sousa, Gabriel Soares de (2001), *Tratado descritivo do Brasil em 1587*, Belo Horizonte, Itatiaia.

Staden, Hans (1988), *Duas viagens ao Brasil*, Belo Horizonte, Itatiaia.

Thévet, André (1978), *As singularidades da França Antártica*, Belo Horizonte, Itatiaia.

Vasconcelos, Alberto (1938), *Vocabulário de ictiologia e pesca*, Recife, Imprensa Commercial.

## *No mar com os olhos postos em terra – capas e ilustrações de Emigrantes, de Ferreira de Castro (1928-1966)*

*Ricardo António Alves*

*Pus o meu sonho num navio  
(Cecília Meireles)<sup>1</sup>*

*cada vez mais azul onde o azul clarece em azul  
(João Miguel Fernandes Jorge)<sup>2</sup>*

### **Significado de Emigrantes, de Ferreira de Castro**

A emigração, enquanto fenómeno social, é um tópico caracterizador da vida do país, acentuado com a independência do Brasil e estimulada pelo fim da escravatura (1888), a procura de mão-de-obra para as culturas do algodão e do café, a que se junta, especialmente no norte do país, um crescimento populacional em face da melhoria das condições de vida, que, no entanto, a economia não

<sup>1</sup> Cecília Meireles, "Canção", *Antologia Poética*, Lisboa, Relógio d'Água, 2002:23 [1963].

<sup>2</sup> João Miguel Fernandes Jorge, *A Pequena Pátria*, Lisboa, Editorial Presença, 2002:14.

lograva absorver. Joel Serrão foi definitivo, sustentando tratar-se de “feição estrutural da sociedade portuguesa, moldada por séculos de história” (Serrão, 1980: 164). No ano em que Ferreira de Castro (1898-1974) nasce, Sampaio Bruno, em *O Brasil Mental* alertava para o “tremendo quadro [...] do êxodo colectivo” (Bruno, 1997: 287); e Vitorino Magalhães Godinho utiliza palavras como *sangria*, *debandada* e *fuga*, referindo-se à saída de portugueses em busca de futuro como uma “torrente caudalosa” (Godinho, 1980: 47).

O espelho dessa realidade na literatura foi, assim, inevitável. Camilo Castelo Branco (1825-1890) tem a obra pejada de brasileiros torna-viagem – “presa fácil do [seu] sarcasmo”, escreveu certamente Guilhermino César (César, 1969: 53) –, logo a partir de títulos tais *Os Brilhantes do Brasileiro* (1869) e *A Brasileira de Prazins* (1882), estendendo-se a outros autores, como Luís de Magalhães (1859-1935) e *O Brasileiro Soares* (1886), prefaciado por Eça de Queirós (1845-1900), em cujo romance pós-tumo *A Capital!* (1925), Artur Corvelo assiste a despedidas familiares, no apeadeiro de Ovar:

“Reparara agora no rapaz do campo, que supunha ia a Lisboa embarcar para o Brasil; e, sensibilizado pela face tão desolada da velha, ia pensando que o Emigrante seria um motivo tocante de poesia social: daria quadros de cor rica – os vastos azuis do mar contemplados, as noites saudosas, longe, numa fazenda do Brasil, quando, quando a lua é muito clara e os engenhos estão calados; e aqui, no casebre da aldeia, os pais chorando à lareira e esperando os correios...” (Queirós, 1992: 03-94)

ou, ainda, Trindade Coelho (1861-1908), num dos contos de *Os Meus Amores* (1891), “A última dádiva”, abordando a emigração infantil –

“[...] Lá porque o pequeno vai para o Brasil, não fique vossemecê a pensar que o não torna a ver! / Mas era isso mesmo o que ele pensava... / – Porque não sei que me adivinha que não torno a ver o pequeno! – concluiu a chorar o José Cosme. / – Cismas!, lembranças que vêm à gente quando está aflita. Mas há-de vê-lo que o não há-de conhecer, digo-lho eu! Mais ano mesmos ano, aparece-lhe aí rico... / “Rico! Bem lhe importava a ele que o pequeno viesse rico! O que desejava era que voltasse e que ele ainda fosse vivo só para o abraçar.” [...]” (Coelho, s.d.: 61)

– a mesma circunstância que viveu Ferreira de Castro, saído da Ossela natal (Oliveira de Azeméis) para Belém do Pará, em Janeiro de 1911, e um mês após a chegada a Belém do Pará, enviado para um seringal, no extremo da Amazónia, perto da fronteira com a Bolívia.<sup>3</sup>

*Emigrantes*, publicado em Lisboa, em 1928, é uma obra a vários títulos pioneira, não apenas no tratamento do tema, como na renovação formal do romance português. Quanto a este segundo aspecto, uma visão panorâmica pela ficção narrativa nas quase três décadas que medeiam entre a morte de Eça de Queirós e a edição de *Emigrantes*, revelam que, com duas assinaláveis exceções, o romance navegava pelas águas do realismo mais ou menos naturalista, entre Abel Botelho, Teixeira de Queirós, Carlos Malheiro Dias e Manuel Ribeiro, os mais importantes; e ainda pela evocação histórica tributária de Alexandre Herculano, ou a ficção ligeira e frívola, cujo rasto se foi perdendo, sendo remetida para o compartimento das curiosidades literárias, hoje sem leitores.

Nesse ano, a narrativa portuguesa alberga dois ficcionistas, que, tal como Ferreira de Castro, mantêm a presença junto dos leitores actuais. Pela forma e pelos temas, praticaram o que José Régio, no ano anterior, em texto inaugural da *presença*, qualificaria como “literatura viva” (Régio, 1977). Trata-se de Raul Brandão (1865-1930) e Aquilino Ribeiro (1887-1961), com livros agora canónicos: *A Farsa* (1903), *Os Pobres* (1906), *Húmus* (1917), *A Via Sinuosa* (1918), *Terras do Demo* (1919), *Andam Faunos pelos Bosques* (1926). Ambos autores de referência para Ferreira de Castro, até em termos pessoais, o carácter fragmentário e até caótico do primeiro – “[...] tinha todos esses defeitos, tinha todas essas grandes virtudes:” (Castro, 2002: 107) – e a feição regionalista e picaresca do segundo – “Como aplaudir o regionalismo se desejo para a humanidade um só idioma?” (*apud* Alves, 2014: 5) – estavam longe de satisfazê-lo.

Se, formalmente, Castro acompanha as inovações do modernismo na arte narrativa – Carlos Jorge F. Jorge, num ensaio luminoso a propósito da narrativa castriana, com aproximações a Virgínia Woolf e Henry James, considera-o “uma das figuras centrais de um cânone que merece ser reavaliado” (Jorge, 2001: 248) –, distanciando-se das minudências naturalistas de reprodução do real e do fixismo genético

<sup>3</sup> Um esboço actual sobre vida e obra de Ferreira de Castro em Alves (2017:17-39).

que lhe subjaz; com *Emigrantes* alarga o programa queirosiano expendido nas Conferências do Casino. Na palestra “A afirmação do realismo como nova expressão da arte”, em que o futuro romancista de *O Primo Basílio* critica a *arte pela arte* na formulação de Gautier, consagra-se o “princípio de que a arte não aparece nas sociedades como um facto isolado” (*apud* Matos, 1993: 174), antes propondo uma estética que reforme a sociedade e os costumes, no sentido da beleza, da justiça e da verdade.

Como já foi escrito, Castro foi “o representante maior de uma corrente de pensamento libertária – e minoritária – na literatura portuguesa” (Alves, 2002: 162). Fortemente marcado por uma visão anarquista de inspiração kropotkiniana – chegou a intentar uma biografia de Kropótkin (1842-1921) na década de 1930 –, para ele a literatura e a arte em geral, já não deveria contentar-se com uma aspiração correctiva, devendo conter em si o apontar de caminhos outros numa sociedade irremediavelmente inquinada nos seus fundamentos de desigualdade e dominação de um grupo social minoritário, a burguesia industrial e financista, ao serviço das quais laboram sobre os indivíduos os corpos militar, religioso e de magistratura. Criticando uma literatura frívola e ligeira, que designa por “literatura branca” (*apud* Alves, 2014: 5) – em oposição ao que poderíamos designar por *literatura vermelha e negra*, as cores do anarquismo... – o escritor enquanto agente de criação é visto – num conjunto de textos publicado no diário anarco-sindicalista *A Batalha* – como “um grande farol erguido na costa do mundo, a indicar às naus do Homem a nova rota a seguir.” (Castro, 1926: 72)

Não estamos, pois, diante de uma literatura apenas de denúncia, mas propositiva e não neutral, o que lhe advém do cometimento libertário muito pessoal, e que a crítica futura viria a caracterizar – de modo um tanto simplista – como *precursora* do neo-realismo. Neste romance inovador e revolucionário, Ferreira de Castro irá assumir-se como “biógrafo [...] das personagens que não têm lugar no Mundo” (Castro, 2013: 10), trazendo ao protagonismo literário um ignaro Manuel da Bouça, homem já dos seus trinta e nove anos, que pela quimera duma notabilidade futura que lhe será facultada pelo muito dinheiro que pensa ganhar no Brasil, deixa família, hipoteca as poucas terras, é explorado pelos agenciadores, chegando ao *eldorado* brasileiro, desmunido de qualquer competência a não ser a força braçal. A partir daí, será sempre a descer, até ao regresso, cerca de uma década depois. E nesse regresso está um outro homem, não para melhor, muito diferente do que houvera sonhado; e o espaço, apesar das mesmas coordenadas, é também já outro.

## Imagens do mar nas ilustrações de Emigrantes

O mar para os emigrantes é uma via perigosa, uma ponte instável que conduz a uma terra distante, onde sabem que podem ser entendidos; uma estrada que não é de lazer e muito menos estesia, nem sequer de trabalho, mas uma superfície duvidosa que possibilitará a existência futura. A imagética usada pelo narrador, referindo-se ao amontoado de gente que aguarda no porto pelo barco que os transportará ao transatlântico, bem assim como a aglomeração no convés, indivíduos de nacionalidade portuguesa e não só, é forte e expressiva. Vocábulos como *rédua*, *rebanho*, *carne humana* ou *escravos* são utilizados recorrentemente. E será esse retrato que se deparará ao primeiro grupo de capistas e ilustradores de *Emigrantes*. Gente das redacções dos jornais e revistas, mas também dos cafés e clubes nocturnos, “boémia de Brasileira e de Bristol” (França, 1992: 164), camaradas de Ferreira de Castro, *freelancer* até 1927, depois quadro de *O Século* até 1934, ano em que abandona o jornalismo; fundador e co-director do mensário *Civilização*, a partir de 1928, onde todos publicaram trabalhos, abundantemente: Stuart Carvalhais (1887-1961), Jorge Barradas (1894-1971), Bernardo Marques (1898-1962) Lino António (1898-1974) e Roberto Nobre (1903-1969). Outras capas e/ou ilustrações de livros de Ferreira de Castro, lhes passaram pelas mãos, com excepção de Stuart, que se ficou pela pelas duas primeiras capas de *Emigrantes*.

Nestas circunstâncias de afastamento, angústia, estranhamento ou medo, a última coisa que os homens e mulheres adultos querem apreciar é a beleza do horizonte e o azul a perder de vista. Ao tomar contacto com o texto, o artista confronta-se com a mestria do texto, combinando a um tempo os largos recursos técnicos e de observação não apenas exterior (paisagem, caracterização física), mas também a densidade psicológica com que nos são dadas personagens e situações.

Para melhor se apreciar o trabalho de cada um dos ilustradores, transcrevo duas passagens do romance que me parecem fundamentais para o efeito. Os contornos:

Havia, agora, no céu, mais manchas cor-de-rosa e vastas planícies azuis – um azul esbatido, fresco, que deixava a descoberto grande altura entre ele e o mar esverdeado. / No convés reunia-se já a *rédua* inteira, numa confusão de calças e saias, de adultos e crianças: uns muito sisudos, outros bocejando – e todos em expectativa, como se se fosse passar algo extraordinário. / Difícilmente

se retinha um pormenor: só impressionava o conjunto, água-forte de enorme proporção, aglomerado negro de miséria – expressões patéticas voltadas para a terra aonde o Darro aproava. (Castro, 2013: 88)

Antes, porém, o narrador dera-nos o retrato psicológico de conjunto, num dos momentos mais significantes da narrativa, a partida:

O último rebocador afastava-se, trinando, enquanto as hélices do *Darro* começavam revolvendo a água do Tejo. E todos os emigrantes estavam ali na amurada, a ver, a ver nem eles sabiam o quê, já sem vulto amigo a quem enviar um adeus, já sem possibilidade de fazer um aceno de despedida que não se perdesse, como um ruflar de gaivota, na vastidão da enseada. Aquela mansa saída do rio, sob a indiferença da cidade, comovia quase todos eles. / Junto dos guindastes, uma velha camponesa ia enxugando, com a ponta do lenço que lhe envolvia a cabeça, lágrimas sucessivas, desprendidas sem soluços e sem gemidos. E os emigrantes continuavam a olhar. Só agora, com a vida atirada ao incógnito, eles sentiam, instintivamente, a ligação, nunca até ali compreendida, das aldeias em que nasceram com a cidade que se ia esfumando à popa do navio, entre sol e azul. E contemplavam-na, emocionados, vencidos pelo coração, como se nela se focassem os panoramas nativos, com as suas figuras e a sua saudade." (*idem*, 76-77)

A circunstância de a estreia do livro apresentar a leitura visual de Stuart Carvalhais – aristocrata boémio casado uma varina de Lisboa, espírito livre e descomprometido, atento não apenas aos aspectos mais ridentes da existência, mas também aos trágicos, vivido pelos pobres e marginais, que tantas vezes desenhou em acessos de "raiva plástica" (Cotrim, 2006:239) –, não é um mero acaso de convivência próxima nas redacções, mas uma escolha deliberada de ambos, motivada por uma sensibilidade coincidente, testemunhada num texto 1926, publicado na revista *ABC* "Stuart Carvalhais, o ilustrador das vidas sombrias":

– Olha! – diz-me Stuart, apertando o braço. / Quedo-me a contemplar, curioso e emocionado, mas a análise demora-se a vencer a surpresa. [...] Encontram-se ali todos os detritos humanos da cidade, carne que já apodreceu, mas que palpita ainda [...]. Então, Stuart murmura-me: / – Estes desgraçados necessitam de ter o seu historiador. Tu, com o teu amor pelos humildes, escreverás a sua tragédia; e eu ilustrá-la-ei. (*ibidem*)

A capa da primeira edição é magnífica no seu expressionismo contido de azuis, cuja tonalidade se estende às figuras humanas, retratada de formas muito digna, em semblantes apreensivos, como se evitassem o *Darro*, fundeado no Tejo.<sup>4</sup> Na segunda abordagem, publicada na terceira edição pela Guimarães, que se tornaria a editora principal do escritor, o número de figuras reduz-se, sendo agora puxadas para primeiro plano, o fâcies mais estilizado e carregado, desaparecendo o barco, substituído por um azul intenso de céu, em fundo, com um reduzida mancha marinha, um azul turquesa quase descolorido, no canto inferior esquerdo.<sup>5</sup>

O segundo artista a ilustrar uma capa para *Emigrantes* foi Jorge Barradas, para a quarta edição.<sup>6</sup> Aí vemos um grupo reduzido, na amurada do convés, sugerindo-se outros fenótipos que não o português nortenho. É uma ilustração cheia de cromatismo, que, no entanto, nada acrescenta à sobriedade dramática das de Stuart.

Em 1949, a Guimarães inicia a publicação das “Obras Completas” de Ferreira de Castro, sob a direcção gráfica de Roberto Nobre, autor de todas as capas, e os extratextos entregues a vários artistas, sendo os de *Emigrantes* da autoria de Lino António.<sup>7</sup> Começando pela ilustração da cobertura, Nobre numa composição seccionada em três partes, extremamente conseguida, no corte superior apresenta uma ermida, simbolizando a terra natal deixada para trás; na diagonal inferior, um grande plano também do taleigo com retalhos coloridos, tendo por trás o casco do barco rodeado de peixes; e em cima, no horizonte, a imagem de um transatlântico. A aguarela de Lino António, em contrapartida, é demasiado literal, primária e até *preguiçosa*: lágrimas e despedidas banais, do núcleo familiar em primeiro plano – que na narrativa não ocorre, uma vez que Manuel da Bouça vem da aldeia para Lisboa solitariamente –, seguindo-se, em fundo, mais esboçado mas melhor conseguido, o rebanho humano encaminhando-se para o barco de transporte, com o paquete em fundo.

<sup>4</sup> Ferreira de Castro, *Emigrantes*, Lisboa, Livraria Renascença, 1928.

<sup>5</sup> Ferreira de Castro, *Emigrantes*, 3.ª ed., Lisboa, Livraria Editora Guimarães, s.d.

<sup>6</sup> Ferreira de Castro, *Emigrantes*, 4.ª ed., Lisboa, 1935.

<sup>7</sup> Ferreira de Castro, *Emigrantes*, Lisboa, Guimarães & C.ª – Editores, 1949 [“Obras Completas”, vol. I]

Na primeira metade da década seguinte, as edições correntes da obra de Ferreira de Castro passam a ter as capas assinadas por Bernardo Marques, autor da imagem da primeira edição de *A Selva* (1930), entre outras. Trata-se agora de um friso narrativo, da capa à contracapa, uma interessante concepção gráfica, com o senão de, em caso de encadernação ou muito uso, a lombada ficar inutilizada, ou quase, no que respeita à visualização. Esplêndidas ilustrações em sequência, dando-nos um vislumbre ainda da aldeia, sucedendo-se as cenas suavemente: primeiro o embarque, depois o navio avistando terra brasileira, culminando com uma cena de trabalho numa plantação. Os motivos iniciais são, pois, os mesmos, embora, nestes frisos o sentido se amplie.<sup>8</sup>

Em 1966, quando se assinalavam os cinquenta anos de publicação do primeiro livro de Ferreira de Castro, *Criminoso por Ambição*, em Belém do Pará – começado ainda no seringal e vendido porta a porta em fascículos – a Portugália Editora, sob a direcção literária de José da Cruz Santos, promove uma edição comemorativa ilustrada do romance<sup>9</sup>, para a qual Ferreira de Castro convida Júlio Pomar, diz-nos a resposta, em carta até agora inédita:

Paris, 2 de Abril de 1966 / Meu Caro Ferreira de Castro: / Agradeço-lhe, reconhecidíssimo, a oferta dos “Emigrantes”, bem como o facto de se ter lembrado de mim para o ilustrar. Tentarei, quanto me for possível, corresponder à sua gentileza, de molde a que o meu Amigo não fique desiludido com o pinta-monos aprendiz que é o / Seu velho Amigo e admirador / Júlio Pomar<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Ferreira de Castro, *Emigrantes*, 10.ª edição, Guimarães & C.ª, Lisboa, 1954.

<sup>9</sup> Ferreira de Castro, *Emigrantes*, Lisboa, Portugália Editora, 1966.

<sup>10</sup> Museu Ferreira de Castro – MFC/B-1/2114/Cx.178/Doc.1

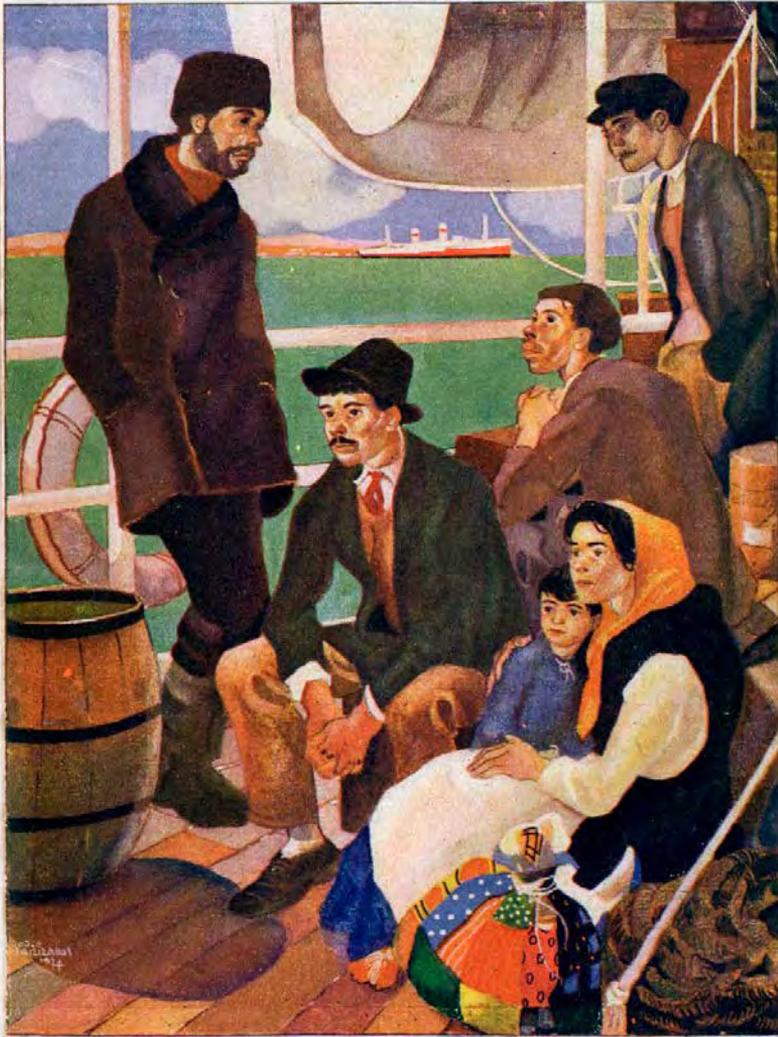
Pomar, nome central do neo-realismo pictural português, aqui, já numa outra fase do seu percurso, nesta leitura paralela de *Emigrantes*, analisada por Vasco Graça Moura como “exemplos de experimentação gestual e de expressionismo evocadores de Daumier” (Moura, 2004: 12). No extratexto, a páginas 84-85, deparamo-nos com uma mole humana, cuja imagética evoca uma recriação de *A Balsa de Medusa* (1818), de Géricault, ou remete, irresistivelmente, neste princípio de Outono de 2021, para as embarcações de migrantes e refugiados no Mediterrâneo actual... –, massa indefinida de indivíduos à mercê e em choque com a volumosa potência marítima de incomparável magnitude. O mar como caminho das pedras, agora ou há mais de um século, ao qual se preferiria voltar costas.

## Bibliografia

- Alves, Ricardo António (2002), *Anarquismo e Neo-Realismo – Ferreira de Castro nas Encruzilhadas do Século*, Lisboa, Editorial Âncora.
- \_\_ (2014), “*Emigrantes*, de Ferreira de Castro”, *A Batalha*, Vi.ª série, n.º 261, Lisboa, Centro de Estudos Libertários, pp. 5/9.
- \_\_ (2017), “Ferreira de Castro (1898-1974)”, in Alves, Ricardo António e Rosa, José Maria Silva, *A Lã e a Neve de Ferreira de Castro – Releituras, Travessias, Metamorfoses*, Covilhã, Universidade da beira Interior, pp. 13-29.
- Bruno, Sampaio (1997), *O Brasil Mental*, Porto, Lello Editores [1898]
- Castro, Ferreira de (1926), *A Epopeia do Trabalho*, Lisboa, Livraria Renascença.
- \_\_ (2002), “[Na morte de Raul Brandão]”, *Castriana* #1, Ossela, Centro de Estudos Ferreira de Castro, 2002, pp. 105-110 [1930].
- \_\_ (2013), *Emigrantes*, 29.ª edição, Lisboa, Cavalos de Ferro [1928].
- César, Guilhermino (1969), *O “Brasileiro” na Ficção Portuguesa – O Direito e o Averso de uma Personagem-Tipo*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira.
- Coelho, Trindade (s.d.), *Os Meus Amores*, Mem Martins, Publicações Europa-América [1891].
- Cotrim, João Paulo (2006), *Stuart – A Rua e o Riso*, Lisboa, Assírio & Alvim e El Corte Inglés.

- França, José-Augusto (1992), *Os Anos Vinte em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença.
- Godinho, Vitorino Magalhães (1980), *Estrutura da Antiga Sociedade Portuguesa*, 4.<sup>a</sup> edição, Lisboa, Editora Arcádia.
- Jorge, Carlos Jorge F. (2001), "Lugares do idílio e espaços do exílio nos primeiros romances de Ferreira de Castro", *Figuras do Tempo e do Espaço*, Lisboa, Ulmeiro, pp. 229-249.
- Matos, A. Campos (1993), "Casino, Conferências do", *Dicionário de Eça de Queiroz*, 2.<sup>a</sup> edição, Lisboa, Editorial Caminho, pp. 172-180.
- Moura, Vasco Graça (2004), "Júlio Pomar e a literatura", in Alexandre Pomar (ed.), *Retratos e Ficções – Júlio Pomar e a Literatura*, Lisboa, Argonauta, pp. 7-13.
- Queirós, Eça de (1992), *A Capital!*, edição crítica de Luiz Fagundes Duarte, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda [1925].
- RÉGIO, José (1977), "Literatura viva", *Páginas de Doutrina e Crítica da "presença"*, Porto, Brasília Editora, pp. 17-24 [1927].
- Serrão, Joel (1980), "A emigração portuguesa para o Brasil na segunda metade do século XIX – Esboço de problematização", *Temas Oitocentistas I*, Lisboa, Livros Horizonte, pp. 162-186.

**FERREIRA DE CASTRO**



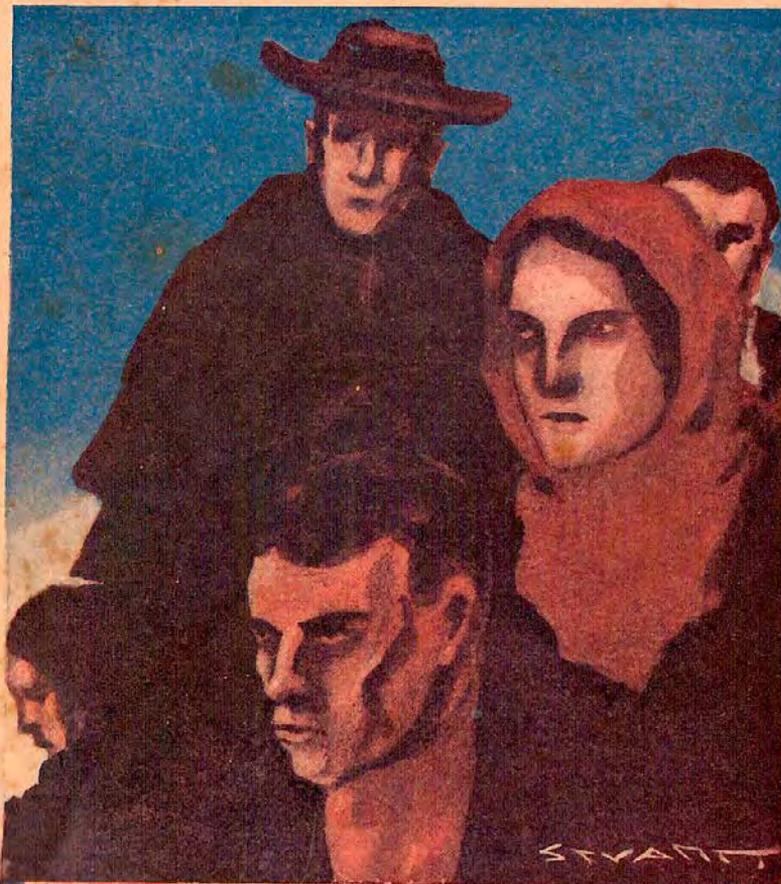
**EMIGRANTES**

QUINTA  
EDIÇÃO

**ROMANCE**

GUIMARÃES & C  
EDITORES

FERREIRA DE CASTRO



*Emigrantes*  
3.<sup>a</sup> edição Romance

LIVRARIA EDITORA GUIMARÃES & C.<sup>ª</sup>

68, RUA DO MUNDO, 70 — LISBOA

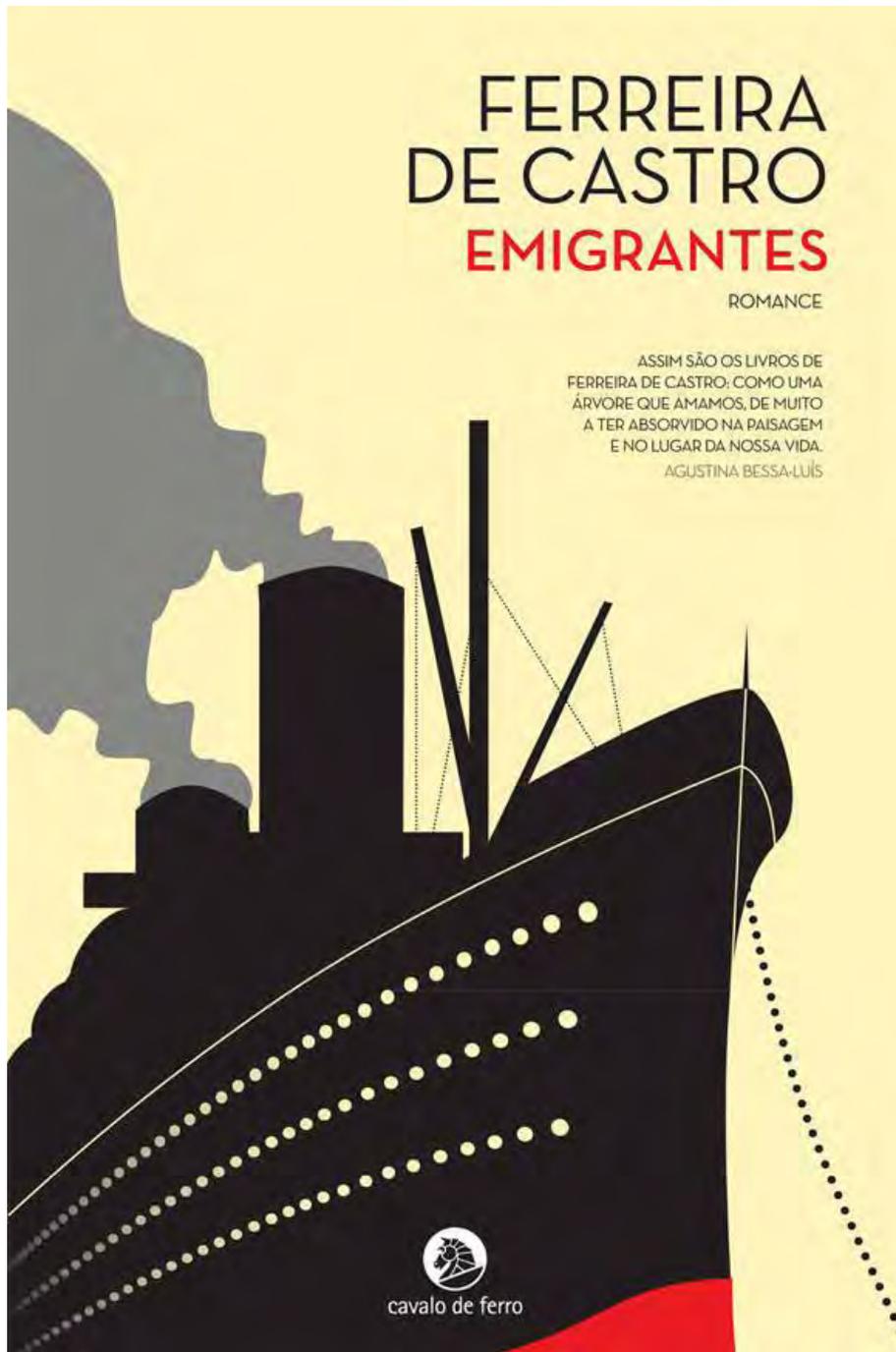
# FERREIRA DE CASTRO

## EMIGRANTES

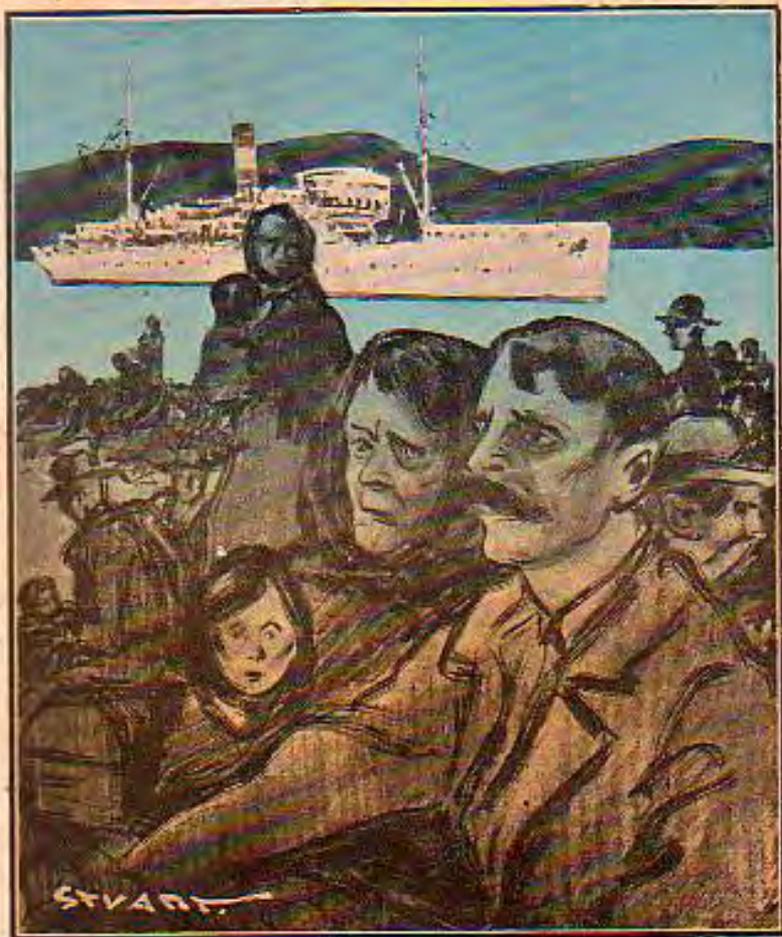
ROMANCE

ASSIM SÃO OS LIVROS DE  
FERREIRA DE CASTRO: COMO UMA  
ÁRVORE QUE AMAMOS, DE MUITO  
A TER ABSORVIDO NA PAISAGEM  
E NO LUGAR DA NOSSA VIDA.

AGUSTINA BESSA-LUÍS



FERREIRA DE CASTRO



# EMIGRANTES

R O M A N C E

LIVRARIA RENASCENÇA — LISBOA

## *Modos de (vi)ver o mar*

**Carlos Augusto Ribeiro**

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

*Deus tem três chaves: a da chuva, a do nascimento e a da ressurreição dos mortos*  
(Talmude)

*[...] É o rio que é a vida. É o rio que lhes dá o trabalho. É o rio que proporciona o melhor aproveitamento do solo pelo trabalho do homem. [...] É o rio que lhes dá o pábulo para o espírito nas suas lendas, crenças e encantamentos. É o rio que lhes dá o alimento, o peixe, o camarão, o caranguejo e o marisco. É o rio que lhes dá as lágrimas aos olhos quando traga seus entes queridos. É rio também que lhes dá a alegria de viver.*  
(Alceu Maynard Araújo)

*É o rio [Mapocho] onde a cidade [Santiago] nasceu e onde, durante a ditadura, vinham à tona os corpos dos desaparecidos, desfigurados pelas torturas.*  
(Francesco Careri)

*Diz-se que a água tem memória. Eu creio que, também, tem voz.*  
(Patricio Guzman)

*Gota de chuva me caiu na mão, / oriunda do Ganges e do Nilo, / dos bigodes da foca benditos de geada, / da água dos potes em pedaços de Tiro e de Ys. / Na ponta do meu indicador / o mar Cáspio é mar aberto / e o Pacífico desagua aconchegadamente no Rudawa, / esse que feito nuvem voou sobre Paris / no ano de setecentos e sessenta e*

*quatro, / sete de Maio, às três da madrugada. / Não há bocas que bastem, água, para dizer os teus nomes fugazes. / Teria que nomear-te em todas as línguas, / dizendo ao mesmo tempo todas as vogais / e calando ao mesmo tempo para um lago / ao qual não coube qualquer designação / e não o há na terra – assim como no céu / estrela que nele se reflita. / Alguém se afogou, alguém por ti clamou quando morria. / Foi isto outrora e foi ontem ainda. / Salvaste de incêndios casas e casas arrasaste, / bem como árvores, bosques e cidades. / Estiveste em beijos e pias baptismas, / em banhos de cortesãs e mantos fúnebres. / Roendo pedras, nutrindo o arco-íris, / no suor e orvalho de pinheiros, pirâmides. / E quão levemente nas gotas de chuva, / quão delicado o mundo me tocando. / Seja onde for, o que for e quando for que tenha acontecido, / escrita está em água uma babel.*

(Wisława Szymborska)

## I

A água é – juntamente com o alimento e a energia – um dos três factores essenciais para a manutenção da vida humana, permitindo a sua dispersão pelos diversos habitats terrestres. Preponderante no corpo humano e na superfície do nosso planeta (desacertadamente denominado Terra), a água é fundamento de vida para comunidades de pessoas, animais e plantas. Além de ser biologicamente indispensável, a água está intimamente presente na história humana e na cultura de diversos povos (cosmogonia, hilogenia, hierofania, iconografia). A arquitectura (componentes de um edifício) está intimamente ligada a fluxos de água.

Matriz universal de todas as formas e suporte de quaisquer possibilidades de existência ou de devir universal (Eliade, 1992: 243-244), a água simboliza a substância primordial que determina, no plano histórico e cósmico, os ciclos de origem (nascimento e regeneração) e de dissolução (por regressão ou cataclismo) das formas vivas. O devir universal dessas formas (derivadas por descendência directa ou participação simbólica da substância cósmica) é orquestrado por ritmos lunares e aquáticos. Assim, à reintegração periódica nas águas se segue (repete) a criação. Ao participar de um simbolismo da fecundidade (Eliade, 1992: 245), a água é, muitas vezes, o fulcro do ritual religioso, terapêutico, mágico e funerário.

Enquanto princípio vital, a água rege as nossas paisagens, nossos corpos e nossas vidas. É fonte de saúde, higiene e bem-estar. Por essa razão, é (ou deveria ser) um (inegável) direito humano básico.

Não obstante, o elemento aquático é potencialmente ameaçador: a ele se associa uma dimensão de medo, porque os efeitos dos seus aspectos negativos tocam de modo desigual uma sociedade, consoante uma dada geografia marcada pelo baixo estatuto socio-económico.

## II

Em termos de mitologia da água, André Bazin distingue a água jorrante, superficial, da água mar/oceano enquanto meio a três dimensões, mais estável e homogêneo do que o ar, cujo envolvimento nos liberta de cadeias terrestres (1992: 44).

O oceano, envolvendo a margem do mundo habitável, é o lugar mítico de monstros, um elemento estranho prenhe de potências e deuses indomáveis. Em simultâneo, rei dos mares e rei dos tremores de terra (gerados alegadamente pela erosão das águas e, segundo Tales de Mileto, comparável ao tremular da embarcação sobre o mar), Poseidon é “selvagem, desagradável, pérfido” tal como a natureza oceânica (Eliade, 1992: 263). Destacamos o excerto de um poema do autor de *Moby Dick*, intitulado “Seixos”, acerca da intrepidez humana e da implacabilidade oceânica:

[...] IV. No Oceano [...], / O Homem, sofredor castigador, aí sofrendo navega. // V.  
Implacável, eu, o velho implacável Mar: implacável quando mais sereno sorrio – /  
Contentado, não acalmado, por miríades de destroços em mim. (Melville, 2009: 63).

Apesar de ser um ser vivo da terra firme, o homem procura compreender o curso da sua existência na sua totalidade, de preferência através do imaginário da viagem marítima – em função do qual, os riscos no alto-mar contrastam e enaltecem a comodidade e tranquilidade, segurança e serenidade, do porto onde a viagem deve chegar ao seu fim (Blumenberg, 1990: 22).

O mar é, ainda, em certa medida, um dos muitos tipos de paisagem assustadora – uma “paisagem de medo”, segundo a definição de Yi-Fu Tuan. ‘Paisagem de medo’ diz respeito a estados psicológicos (o medo, incluindo alarme e angústia, perante as inúmeras manifestações omnipresentes das forças do caos, naturais ou humanas) e a ambientes tangíveis (do ponto de vista individual e de grupo – contextualizável numa dada moldura histórica) (Tuan, 1979: 6-8). Por ser considerado um dos exemplos de terra erma, o litoral foi, durante muito tempo, ignorado e desprezado pela sua inutilidade; temido por ser uma zona de incalculáveis riscos

e perigos, um território hostil e desconhecido (Ritter, 2011: 105). Motivos empíricos nutrem o ódio dos habitantes das zonas costeiras relativamente ao alto mar (Sloterdijk, 2008: 48) ou a “estranha ligação de amor-raiva que os homens da beira-mar foram mantendo com os oceanos” (Vasconcellos, 2002: 22). Acrescente-se, ainda, uma razão religiosa para a aversão ao mar: a montanha e o mar estão associados à maldição, por serem o rosto e o vestígio do Dilúvio. Dito de outro modo: instrumentos de punição e relíquia da catástrofe. Faz parte das promessas do Apocalipse de João o fim de todos os mares (Blumenberg, 1990: 22).

Sob este quadro mental pré-moderno, não espanta que – enquanto “local de manifestação do mal” (Blumenberg, 1990: 22) – o mar surja como sorvedouro e abismo de todos os males. Além disso, com uma garantia adicional – necessária, como vimos em outra ocasião, para a eficácia de um repertório de ‘artes de cura’ activado por uma medicina de cariz popular: os males ficam irremediavelmente aprisionados muito para além dos limites do mar conhecido (Ribeiro, 2019: 220).

O mar é suspeito para a crítica da cultura – Hesíodo opõe a seriedade e sensatez do trabalho agrícola às oportunidades (ilusórias e incertas) da navegação costeira durante as incertezas da primavera (Blumenberg, 1990: 23). Motivo para a passagem da terra para o mar: “tédio do escasso abastecimento pela natureza e do monótono trabalho agrícola”; o “olhar ávido do lucro num golpe de mão, de ganhar mais que o razoavelmente necessário” (Blumenberg, 1990: 22-23). Na fronteira entre a terra firme e o mar seria perpetrada, senão a queda no pecado original, o primeiro passo em falso para o inconforme e desmesurado. Nesta censura emerge, segundo Blumenberg, a ligação crítico-cultural de dois elementos definidos pela sua liquidez: a água e o dinheiro (atijando os corações insensatos a venerá-lo mais do que a própria vida).

### III

A mentalidade pré-moderna é consentânea com uma natureza materialmente pouco dominada – prévia à realidade moderna de um planeta conquistado, desenraizado, moldado pelo processo económico e técnico-científico do desenvolvimento capitalista, dominante nos últimos dois/três séculos.

O oceano é causa de terror, instilando o assombro ou o medo de dor ou o medo da morte, imaginária ou real, no espírito humano. Bloqueando a faculdade de acção e raciocínio do espectador, o terror é – de modo evidente ou implícito – o princípio

do sublime (Burke, 1993: 66). Segundo Edmund Burke, o que é de algum modo terrível, associado a objectos terríveis ou actuando de modo análogo ao terror, é uma fonte de sublime, pois que incita a ideias de dor e perigo no espectador.

O dualismo na representação do mar expressa-se, ora pelo reconhecimento da sua beleza e poder, ora pelo reconhecimento do seu potencial de perigo e sublimidade. Apreendido, no início, imaginariamente, e depois, visualmente, em panoramas, enquanto espaço coerente e integrado, o mar é um espaço de tentação e medo.

Se, para a mentalidade pré-científica, as áreas selvagens são o símbolo de um poder demoníaco (fonte de intrusões maléficas) fora do controlo humano, para a modernidade técnico-científica, elas tendem a ser vistas menos como possuídas por uma vontade nociva para a humanidade e mais como uma frágil teia de vida requerente de protecção e cuidado humanos (Tuan, 1979: 212). Compreende-se a urgência contemporânea de um questionamento da forma de estar e de ser negativa que ignora a vulnerabilidade nos equilíbrios ecológicos, a complexidade nas relações e a escassez relativa de recursos. Uma visão simplista e não-integrada das pescas – motivadora de uma insustentável forma de estar e ser – desrespeita o interesse colectivo, porque aprofunda as consequências nefastas de uma perigosa espiral assente na exploração excessiva, na facilidade do lucro e no desperdício no uso de recursos naturais (Vasconcellos, 2002: 29).

Ao sublime natural (o mar indomesticável) há que somar um sublime industrial, decorrente de invenções humanas desafiadoras das forças da natureza. Independentemente de a causa do terror ser natural ou industrial (trazendo inevitável medo e dor), os perigos do mar são agravados pelos perigos das paixões “despertadas pelo desespero e livres de todo o freio pelo sentimento imperioso da conservação individual” (*Naufrágio da Medusa*, 15).

#### IV

Presente em diversas mitologias e religiões, o mar (ou a água) é ao longo do tempo representado nas artes visuais enquanto refúgio e sustentáculo de formas de vida e espaço de circulação.

A vitória do alto-mar é o alicerce para a instauração progressiva de um sistema de ligações universal (Braudel, 1992: 365) conducente a uma redução da distância

geográfica. Um êxito que, durante séculos, conferiu à Europa o primado universal (Braudel, 1992: 352). A globalização terrestre, iniciada no século XVI, foi aperfeiçoada (e consumada) no século XX através de (não descurando os desenvolvimentos técnicos nos transportes) “os invólucros virtuais, uma espécie de feltro electrónico a envolver a terra como uma segunda atmosfera” (Sloterdijk, 2008: 151), em suma, de “um novo ambiente do satélite e da informação electrónica” (McLuhan, 2009: 99).

## V

As primeiras paisagens litorais e marítimas remontam a começos do século XVII (Holanda). Caracterizadas por um modo descritivo e topográfico (pressupondo um espectador móvel, tal como a cartografia), não-narrativo, as pinturas holandesas apresentam um espaço expansivo e panorâmico. Obedecendo ao impulso cartográfico, as pinturas holandesas podem ser vistas como “alegorias do império, no qual a identidade nacional e a ameaça externa e domínio são persistentemente figurados por meios descritivos e topográficos” (Sekula, 2002: 47).

A construção romântica das paisagens marítimas veio realçar a natureza selvagem do mar (tempestades de Joseph Vernet). O romantismo do mar – tal como o das montanhas – é uma invenção da sensibilidade urbana moderna (Sloterdijk, 2008: 48). O fascínio romântico com as forças da natureza aguça, por seu turno, a consciência da fragilidade humana.

Imagens pictóricas representativas e narrativas proporcionam descrições do espaço marítimo (sublinhando os seus aspectos de abertura e infinitude), traduzidas em paisagens panorâmicas, nas quais se demonstra um interesse por efeitos de luz e meteorologia (como o fez William Turner) e evoca incidentes reais, históricos, tanto quanto ficcionais, ocorridos no mar, na sua infinitude (como o fizeram na pintura, Turner, Géricault e Caspar Friedrich). Turner pinta *Navio Negroiro* (1840), inspirando-se numa atrocidade ocorrida em 1781 e celebrizada como ‘Massacre de Zong’: 132 escravos africanos, doentes, foram lançados vivos ao mar (alguns ainda algemados), durante três dias consecutivos, de um navio negroiro britânico chamado Zong para morrerem afogados. A decisão do capitão da embarcação era motivada por estritos motivos mercantis e financeiros, embora tivesse alegado, em sua defesa, a escassez de água potável: como os escravos tinham perdido o seu valor por estarem doentes, contribuindo assim para a descida do preço médio da carga do navio e a conseqüente redução da margem de lucro, o capitão esperava

ser ressarcido financeiramente com o pagamento do seguro. Anos antes, a *Jangada de Medusa* (1819) foi pintada por Théodore Géricault, inspirando-se em testemunhos dos sobreviventes de uma evitável tragédia real, ocorrida em 1816, envolvendo uma fragata de nome Medusa (um dos quatro navios da expedição francesa enviado para se reapossar do Senegal). Fixando um momento de equilíbrio entre desespero e esperança precária dos naufragos da jangada, esta “tela-catástrofe marinha clássica do Império” (Sloterdijk, 2008: 91) é uma denúncia das más-acções dos grandes, a qual contribuiu para desacreditar a monarquia dos Bourbons, acabada de se reinstalar em França. A balsa de medusa enquanto metáfora da crise expõe “o que significa andar à deriva, sem recursos, num oceano agitado, depois de um desastre perfeitamente evitável e cujas consequências nefastas foram multiplicadas pelo cruel ‘salve-se quem puder’ daqueles mesmos que o causaram, sob o signo da cobardia, da voracidade e da incompetência” (Jappe, 2012: 9-10). Uma cena de naufrágio, idealizada no mar Ártico, é pintada por Caspar David Friedrich: *Mar de Gelo* (1823–1824), também intitulado, *Naufrágio de Esperança*.

Modos históricos de representar o espaço marítimo vieram a ser desafiados – embora a sua representação visual ainda hoje se conforme aos modelos estabelecidos pela pintura holandesa do século XVII. Com Turner dá-se a representação do colapso do espaço marítimo. O mar foi a forma aquática e o motivo preferencial de Monet, que pintou as diferentes formas da água e os cambiantes de luz diurna e os distintos tempos atmosféricos.

Gradualmente, as artes plásticas vão-se emancipando da mera representação plástica (reprodução ilusionística de um ‘fragmento’ espacial) em direcção à construção plástica do espaço, integrando propostas e técnicas plásticas tradicionais, novos meios bem como meios e suportes não-plásticos, do ponto de vista clássico (Jiménez, 2005: 52-53). A cada pessoa corresponderia uma ou mais paisagens interiores: mar, montanha, campo ou deserto. Uma dada paisagem interior, mental, organiza a relação do indivíduo com o mundo; determina a sua pintura interior (Virilio, 1997: 109-110).

Tendo como pretexto o cais e o mar e o desejo de expressar a vastidão da natureza, na sua expansão, unidade e repouso (Moszynska, 1993: 50), Mondrian realiza uma série de pinturas numa pequena região costeira (Domberg), tal como *Composição n.º 10* (1915). Com essa série, Mondrian atinge um grau de abstracção à custa da perda de referência naturalística, operando a transformação gradual da paisagem marítima (a partir de um ponto de vista concreto) num mapa

(Alpers, 1983: 258). Amante da água e de variantes de azul (evocação de diferentes sentimentos de felicidade) numa pintura (entendida como uma espécie de mapa emocional) no limiar do não-perceptível, Agnes Martin joga em *Night Sea* (1963) com a dicotomia entre tonalidades etéreas e linhas cuidadosamente medidas (azul luminoso e dourado). Resultando de uma abordagem do processo de desenho assente na dualidade entre proximidade e distanciamento, os desenhos a grafite de Vija Celmins são traduções elaboradíssimas, lentas e meticulosas, de imagens fotográficas da superfície do oceano (usadas como *ready made*) em termos de tonalidade e planaridade. A série de vinte e duas performances de longa duração de Marina Abramović e Ulay, realizadas em dezanove locais de vários continentes, intitula-se *Night Sea Crossing / Conjunction* (1981-1987 / 1983). Em cada performance, os dois artistas ficam sentados, durante horas, nas extremidades de uma longa mesa, frente-a-frente, silenciosos e imóveis, em estado meditativo. A navegação em causa (implicando um olhar auto-reflexivo) faz-se num mar interior, desconhecido – o inconsciente (Abramović / Abramović, 2000: 207) – aliando o espiritualismo tibetano aos ensinamentos da cultura aborígine na Austrália (i.e. nomadismo, ausência de posses, crença no aqui e agora, a vida como cerimónia) (Abramović, 2016: 121-131). Em conversa com o irmão filósofo, Velimir Abramović, Marina Abramović considera-se como uma ponte, possibilitando a transmissão de ideias artísticas. A sua tarefa enquanto artista é a de tornar-se o conceito da peça. E para que ocorra a desejada troca de energia entre a audiência e o artista, ela tem de preparar-se física e mentalmente para a transmissão. Suprimindo o ego, purificando-o de preocupações quotidianas e conectando-o com um nível mais elevado, corpo e mente clarificam-se e tornam-se assim receptivos à ideia originadora da performance. Velimir Abramović entende que a arte é, então, uma viagem da ideia através do artista, à semelhança de um barco que desliza no canal (Abramović / Abramović, 2000: 206).

## VI

O tema central da obra multimédia de Fabrizio Plessi é, a partir da década de sessenta do século XX, a água, em todas as suas dimensões, manifestações e funções.

Fabrizio Plessi adopta o vídeo e a imagem electrónica, atraído pela afinidade entre a água e a luz. Água e vídeo surgem assemelhados (apesar da naturalidade de um e da tecnicidade do outro) pela mobilidade líquida; pela cor azul; por um ser meio de transporte de materiais e o outro, o de ideias e de imagens em fluxo.

Numa sala circular de um dos pavilhões da Bienal de Veneza, 2011, é inundada pelo azul do vídeo e pelo som ininterrupto de tumultuosas águas. Na arrojada instalação intitulada *Mare Verticale*, as massas de água filmadas parecem cair no interior de sucessivos barcos, lavradas verticalmente por uma quilha imaginária. Seis barcos levantados, dispostos obliquamente (a quarenta e cinco graus) por relação ao chão e às tinas rectangulares (cheias de água), formam esta frota. Cada barco expõe o seu interior – uma estrutura de ecrãs – de águas jorrantes, orientado para a entrada na instalação. No lado oposto (onde se torna visível a quilha e a respectiva tina em que o barco se apoia), o barco parece emergir da água imóvel em direcção ao ar, separando-se do seu reflexo.

Muitas propostas artísticas contemporâneas celebram as virtudes e propriedades de elementos, meios e processos naturais (Nils Udo, Andy Goldsworth, Klaus Rinke, De Maria, Robert Smithson, Christo e Jeanne-Claude, Buren ou artistas de Arte Povera como Pino Pascali). Por via da integração, a água está presente nelas não exclusivamente como metáfora, mas como realidade efectiva. Decorrente de uma exploração dos seus vários estados físicos e efeitos dinâmicos, a água surge como matéria, suporte, meio de imersão, força motriz passível de ser controlada, represada, canalizada e armazenada. Quando são visadas as propriedades físicas da água ou a sua transformação poderá estar em jogo uma dimensão ecológica: mais exactamente, em propostas com a finalidade de recuperação e reutilização da água. Quando são visadas as potencialidades metafóricas da água enquanto elemento móvel, vivo e fluido, o foco de atenção pode implicar (ou não) uma dimensão política.

Com o intuito de reciclar resíduos de carvão provenientes de centrais hidroeléctricas, de obstar aos estragos causados pela pesca intensiva, à degradação de áreas húmidas costeiras através de despejos prejudiciais no oceano, Betty Beaumont cria uma obra de arte singular, invisível: *Ocean Landmark* (1978-80). Valorizada como precedente histórico para as actuais colaborações entre arte e ciência, a escultura subterrânea existe no fundo do oceano Atlântico, à distância de quarenta milhas do porto de Nova Iorque. Um habitat marinho onde foram usadas quinhentas toneladas de um derivado de resíduos de carvão processados e compactados em 17.000 blocos, quimicamente estabilizados, os quais foram depositados no fundo oceânico segundo a configuração de um monte – por esta ser a mais adequada à finalidade de revitalização da pesca costeira. Com o tempo, a escultura subterrânea foi-se tornando em novo ecossistema produtivo, um sustentável recife artificial, durável, ainda em contínua evolução e sujeito a monitorização de cinco em cinco anos.

À semelhança de outros projectos realizados pela artista, *Ocean Landmark* implicou um aprimorado processo de investigação e de resolução inter- / trans-disciplinar de problemas conforme a uma compreensão abrangente de ‘ambiente’ (integradora de vários planos, pessoal, social, espiritual, físico, tecnológico, cultural e económico). Sobressai a audácia da artista na abordagem da relação de natureza e artifício, ecologia e tecnologia – uma zona frequentemente problemática e ambígua – quando evita estabelecer como pólos inconciliáveis o ambientalismo e a tecnologia.

## VII

Allan Sekula desenvolveu vários projectos sobre o mar. O tema do estivador enquanto figura do trabalho e da labuta é um *leitmotiv* do seu trabalho. Para ele, as docas são um sistema, uma máquina, cujo funcionamento depende de pessoas, “mesmo que o número delas seja reduzido” por causa da automatização (*apud* Gelder, 2015: 84). Nas palavras do próprio artista: “o trabalho nas docas e do espaço físico em mutação das cidades portuárias andam lado a lado.” (Gelder, 2015: 118-119).

Em *Fish Story* (instalação e livro de 1989-95), Allan Sekula examina as complexidades sociais e económicas do capitalismo globalizado. Através de textos e fotografias, documenta o movimento internacional de mercadorias; atende a práticas laborais diferenciadas e questionáveis que afectam trabalhadores de grandes navios (cargueiros), os quais enfrentam condições de vida e trabalho humanamente inaceitáveis, sobrecarregados de trabalho e mal-pagos. Uma aparente continuidade histórica: as tripulações no mar eram recrutadas entre os miseráveis da Europa e do mundo (Braudel, 1992: 373). Hoje em dia, maioritariamente, são os migrantes de velhos e novos terceiros mundos (filipinos, indonésios, indianos, chineses, hondurenhos e polacos) que constituem a tripulação de navios, navegando com bandeira de conveniência, a qual permite ao proprietário do navio esquivar-se a encargos fiscais e contornar normas de segurança e formação vigentes no seu país. A contentorização das mercadorias (uma inovação do final da década de 50, assegurando o anonimato das mesmas) veio permitir a redução do tempo de carga / descarga nos portos, o aumento do seu volume no movimento global, tendo alterado de forma radical a relação entre portos e cidades, regiões metropolitanas (centros) e periferias exploráveis (sustentando a busca internacional por salários mais baixos). Os contornos dos portos marítimos alteram-se na década de 70: rectangularidade de espaços abertos e lisos destinados ao armazenamento

de contentores; implantação de portos marítimos longe de centros urbanos. Uma analogia formal para a mudança histórica de zonas portuárias pelo capital transnacional: a organização vertical dos contentores (identificados por logotipos de empresas globais, impressos nas superfícies metálicas onduladas) assemelha-se formalmente a molhos de notas.

A automatização do trabalho portuário intensificou a crescente degradação das condições de trabalho dos estivadores e implicou a perda do controlo do seu processo de trabalho. As mudanças legais introduzidas posteriormente (desregulação dos mercados de capital internacional; acordos de comércio internacional; desregulação dos mercados laborais; sistema de registo de bandeira-de-conveniência) reforçam as transformações infraestruturais (de mais de três décadas). As fábricas tornam-se móveis como navios (verificando-se desconexão entre propriedade e localização: deslocalizam-se na busca frenética de mão-de-obra barata), enquanto os navios (cada vez maiores) se parecem com comboios ou camiões – e, por consequência, o mar, não se distingue de uma auto-estrada. Diz Sekula: “To the victories of steam and the container, we can add the flag of convenience: a new ensign of camouflage and confusion, draped over the superficial clarity of straight lines and boxes.” (50) Antes imprevisível, o tempo marítimo é regularizado ao libertar-se, com o vapor, da dependência do vento. A superfície do mar transforma-se num campo horizontal de acção, abstracto e liso.

A recente globalização capitalista assenta – ao contrário de uma idealizada economia desmaterializada, informacional – na circulação acelerada de mercadorias pelos automatizados portos de todo o mundo. Apoia-se, em certos aspectos, na divisão e combinação entre sociedades desiguais: sociedades de velocidade (de fluxos acelerados) e sociedades de movimentos deliberadamente mais lentos (lado tenebroso e destrutivo do capitalismo globalizado). Outro aspecto da divisão entre sociedades da velocidade e sociedades lentas: os cruzeiros (semelhantes a máquinas de *apartheid* do divertimento pós-moderno) contribuem para o obscurecimento das miseráveis condições de trabalho das suas tripulações; as viagens aéreas promovem um cosmopolitismo burguês (sem exigência de contacto com o mar). O capital transnacional impulsiona um esquecimento do mar – espelhado nos media e na prosa jornalística: as notícias sobre o mar restringem-se a histórias de desastres ambientais, guerra e êxodo, distantes dos dramas da vida quotidiana. Um esquecimento que se reflecte na transformação do espaço portuário: demolição ou transformação de bordéis em condomínios, aburguesamento de áreas

portuárias, transformação de área de construção e reparação de navios (convertidos) em cenários de cinema (por exemplo: a aldeia piscatória mexicana de Popotla). Popotla localiza-se ao lado das instalações da Fox Studios. Para o filme mais caro da história, *Titanic*, foi construído um muro para o tanque gigantesco (necessário para ter um controlo sobre as marés durante a filmagem), cortando, dessa maneira, o acesso entre a aldeia piscatória e a respectiva faixa federal de costa oceânica. Fruto de uma concessão da Zona Federal, com a cumplicidade de funcionários públicos locais e da polícia, sem quaisquer entraves de procedimentos burocráticos e exigências de prévios estudos ambientais, a construção deste tanque saldou-se por um desastre ecológico (nomeadamente: água do mar contaminada com elevadas concentrações de cloro, solventes e resíduos humanos, dado que o tanque do *Titanic* era esvaziado todos os dias; destruição da vida marinha com detonação de explosivos debaixo de água) (Edwards, 2015: 43-44).

## VIII

Ao invés de lugar propício à aventura e ao lazer, o mar é também, na história contemporânea, um canal de escape para refugiados (perseguidos por razões religiosas ou políticas) e migrantes (em situação de vulnerabilidade social e económica).

A obra de Jun Nguyen-Hatsushiba, intitulada *Towards the Complex – For the Courageous, the Curious and the Cowards* (2001) é um filme historicamente alegórico sobre o sofrimento e a luta pela sobrevivência de milhões de refugiados vietnamitas, fugindo, em barcos, da agitação histórica e económica do país, causada pelo conflito com os EUA. Sob o carácter narrativo e onírico da sua vídeo-instalação, desenvolve-se um drama aquático que exige resistência e coragem: seis personagens (encarnadas por pescadores locais) se deslocam nas suas bicicletas, pedalando debaixo de água, em solo rochoso e acidentado; desprovidos de botijas de oxigénio, elas são obrigadas a intercalar o esforço físico na deslocação com subidas recorrentes à superfície para que, após cada retoma do fôlego (um pedaço de vida), possam continuar o seu percurso. Mais do que referência simbólica ao passado, esta lenta ‘performance’ dos seis ciclistas traduz o carácter perigoso da prova física e espiritual de se manter vivo (no subaquático «mundo de silêncio» e da gravidade inversa – o princípio de Arquimedes). No fim da procissão, abandonam as bicicletas (símbolo das cidades do Sudoeste Asiático, instrumento de trabalho para ex-combatentes no fim do conflito e símbolo anacrónico para o governo presente) e descobrem várias redes mosquiteiras fixadas no fundo azul do oceano

e sacudidas pela corrente. Os mosquiteiros são símbolos tumulares dos vietnamitas que pereceram na fuga, após a queda de Saigão, durante o Verão de 1975.

Ai Weiwei elabora documentação e reflexão sobre a actual crise migratória global, a vaga de refugiados, migrantes e exilados que, ora incendeia telejornais (quando o potencial emocional é elevado), ora se extingue numa breve nota-de-rodapé do noticiário da noite. Durante a estada na ilha grega de Lesbos, em 2016, filma a chegada e resgate de refugiados. Envolve-se com as suas histórias pessoais, entrevistando os protagonistas em campos de refugiados ou em zonas de conflito. Apela a uma compreensão pública mais esclarecida e abrangente da situação intolerável destas pessoas – maltratadas na origem e na chegada, transformadas em fáceis alvos de demagogia e de visões políticas estreitas, baseadas sistemática exclusão e discriminação do outro. Perante a gravidade histórica da situação (mortes diárias de adultos e crianças; tráfico humano imparável), Ai Weiwei assume a urgência da sua exposição mundial, para contestar a indiferença e inércia instaladas na Europa (Weiwei, 2016: 149-150). Visando o mapeamento do movimento de humanos, investiga políticas de imigração, a história por detrás de cada crise, bem como as repercussões sobre a economia, a paisagem, a cultura e a política. Analisa mensagens mediáticas (media tradicionais e media sociais) para ver como a situação está a ser manipulada e por que tipo de linguagem. A gigantesca crise migratória (desde a II Guerra Mundial) instila a dúvida sobre actuais instituições e regimes. As suas instalações incluem, ainda, a organização do montante de restos deixados nos campos de refugiados – coletes salva-vidas, roupas e sapatos, previamente limpos e fotografados.

Retrata estas pessoas como fortes, resistentes e capazes, apesar do sofrimento, das privações, da dor e do trauma suscitado por separação ou perda de familiares. Forçados a sair de casa, devido às consequências de todo o tipo de conflitos sobre a vida quotidiana e a erosão das condições básicas de sobrevivência individual. Pessoas que são vítimas da guerra e o produto das nossas políticas e do mundo. Pessoas invisíveis – negligenciadas, desprezadas e esquecidas – acantonados, sem voz, sem identidade, nem como cidadãs. Todos nós somos refugiados, diz o artista, numa demonstração de compreensão à luz da sua história pessoal e familiar, passada e presente. Somos e seremos cada vez mais (como adverte uma personagem migrante de *Migraaaantes* de Matéi Visniec: “Um dia vocês [europeus] também vão ser migrantes. [acrescentando um apelo:] este é o momento de fundar [...] um humanismo migratório” (2017: 120). Por conseguinte, o momento de partilha

do acesso à felicidade do mundo. Todavia, os muros vão crescendo pelo mundo. Ninguém está seguro. Visto do litoral, o mar é um panorama cintilante de luz e (sob o azul dos céus) um espaço de liberdade imaginada; mas também, um meio hostil no qual o refugiado (na figura de destroço à deriva) se vê enredado num jogo de probabilidades. Na melhor das hipóteses: uma nova vida em outro lugar; na pior delas, quiça, o término da vida, tornando-se o mar como túmulo comum. O negro barco, insuflável (réplica gigante), fica totalmente lotado de refugiados, figuras análogas sem rosto, representadas no mesmo material negro.

## IX

A “revolução da fluidificação” persiste e cresce: se, no passado, “todas as cidades se tornaram cidades portuárias, pois, quando elas não foram ao mar, o mar foi a elas”, hoje em dia, o fluxo informacional gera “correntes no que se poderia designar, como mais fundamento, como os oceanos de dados.” (Sloterdijk, 2008: 151-152).

Os meios electrónicos (enquanto extensões do corpo humano e do sistema nervoso a nível planetário) fazem circular a informação de forma instantânea, segundo uma configuração simultânea e implicando o envolvimento sensorial e afectivo do espectador. O ambiente da informação, electronicamente programado, influencia o modo de perceber (ver e ouvir) e sentir(-se) do público, envolvido “em modalidades colectivas e conjuntas de consciência” (McLuhan, 2009: 124). Com as tecnologias da comunicação (eléctrica ou computadorizada), os factores de tempo (velocidade como factor central da vida moderna) e espaço (fronteiras geográficas) são encurtados pelo fluxo de informação. Efectivamente, a “electricidade cria o ser angélico ou desencarnado do homem electrónico, que não tem corpo.” (McLuhan, 2009: 258).

A expressão “aldeia global” foi corrigida por McLuhan – contrariando a interpretação da mesma como significando local de harmonia – para descrever um mundo tribal selvagem, onde a tolerância humana é posta à prova por meio de uma situação de proximidade: “As pessoas de uma aldeia não gostam muito umas das outras. A aldeia global é um local com interfaces agrestes e situações de grande fricção.” (McLuhan, 2009: 240). A globalização, tornando o mundo mais pequeno, fechado sobre si próprio através da velocidade, a velocidade das imagens e a rapidez dos transportes, traz uma nova pressão psicológica (num espaço claustrofóbico de fricções sociais, agravadas pela ausência de uma visão do mundo), suscitando fenómenos de exclusão, repulsa, terrorismo político e doméstico (Virilio

/ Lotringer, 2005: 77-78). Uma personagem migrante em *Migraaaantes* de Matéi Visniec afirma: “Temos de todos navegar no mar das nossas diferenças, dos nossos ódios, das nossas contradições e dos nossos dilemas.” (121). Ou recordar a lição antiga transmitida por Francesco Careri em *Caminhar e Parar*, sublinhando o facto de os migrantes serem construtores de cidades antigas e de a cidade ter envolvido o encontro de povos diversos: “[...] hoje, ao contrário, não se reconhece aos migrantes um papel de reconstrutores das nossas cidades, de nossos espaços públicos, e quem sabe – justamente – de nosso sentido cívico” (2017: 54). E, mais adiante, acrescenta: “Os migrantes carregam consigo essa capacidade de transformação informal da cidade que, no passado, permitiu-nos construir nossas cidades.” (Careri, 2017: 58)

## Bibliografia

- Abramović, Marina (2016), *Walk Through Walls – A Memoir*, Grã-Bretanha, Fig Tree /Penguin Books.
- Abramović, Marina / Velimir Abramović “Time-Space-Energy or Talking About Asystemic Thinking” in Margery Arent Safir (ed.) *Connecting Creations – Science-Technology-Literature-Arts*, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporânea, 2000.
- Ai Weiwei / Hans Ulrich Obrist (2016), *Ai Weiwei Speaks*, Reino Unido, Penguin Books.
- Bazin, André (1992), *O Que É o Cinema?*, Lisboa, Livros Horizonte.
- Blumenberg, Hans (1990), *Naufração com Espectador*, Lisboa, Vega.
- Burke, Edmund (1993), *Uma Investigação Filosófica Sobre A Origem de Nossas Ideias do Sublime e do Belo*, S. Paulo, Papirus.
- Braudel, Fernand (1992) *Civilização Material, Economia e Capitalismo Séculos XV-XVIII – As Estruturas do Quotidiano*, Lisboa, Teorema.
- Careri, Francesco (2017), *Caminhar e Parar*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- Edwards, Steve (2015), “Os Cronótopos de Allan Sekula: o Capitalismo Desigual e Combinado” in Hilde Van Gelder (ed.) (2015), *Allan Sekula Ship of Fools / The Docker’s Museum*, Lisboa, Lumiar Cité / Maumaus.
- Eliade, Mircea (1992), *Tratado de História das Religiões*, Lisboa, Edições Asa.
- Gelder, Hilde Van (ed.) (2015), *Allan Sekula Ship of Fools / The Docker’s Museum*, Lisboa, Lumiar Cité / Maumaus.

- Jappe, Amselm (2012), *Sobre a Balsa da Medusa – Ensaio Acerca da Decomposição do Capitalismo*, Lisboa, Antígona.
- Jiménez, José (2005) “Pensar o espaço” in José A. Bragança de Miranda e Eduardo Prado Coelho (eds.), *Revista de Comunicação e Linguagens*, Espaços, n.º 34 e n.º 35, Lisboa, Relógio D’Água.
- Júnior, Maximiano Lemos (1997), *Naufrágio da Medusa*, Lisboa, Expo 98.S.A.
- Lotringer, Sylvère / Paul Virilio (2005), *The Accident of Art*, Nova Iorque / Los Angeles, Semiotext(e).
- McLuhan, Marshall (2009), *Compreender-me – Conferências e Entrevistas*, Lisboa, Relógio D’Água.
- Moszynska, Anna (1993), *Abstract Art*, Londres, Thames & Hudson.
- Melville, Herman (2009) *Poemas*, trad. Mário Avelar, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Ribeiro, Carlos Augusto (2016), “Las Aguas en el Arte Contemporáneo” in Maria Isabel Morales Sánchez, Sara Robles Ávila e Maria da Natividade Pires (eds.) *Lecturas del Agua – Un Acercamiento Interdisciplinar Desde la Cultura Y el Turismo*, Catarata, pp. 110-120.
- \_\_ (2020), “Mar: Zona de Proscrição e Confinamento de Males” in Davis Pereira de Paula, João Alveirinho Dias, Luís Cancela da Fonseca; Maria Antonieta C. Rodrigues; Miguel da Guia Albuquerque e Monique Palma (Eds.), *Diálogos em torno da linha de costa: O oceano que nos une*, IX Tomo BRASPOR.
- Ritter, Joachin (2011) “Paisagem – Sobre a Função do Estético na Sociedade Moderna” in Adriana Veríssimo Serrão (Ed.). *Filosofia da Paisagem – Uma Antologia*, Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, pp. 95-122.
- Sekula, Allan (2002) *Fish Story*, Dusseldorf, Richter Verlag.
- Sloterdijk, Peter (2008), *Palácio de Cristal – Para Uma Teoria Filosófica da Globalização*, Lisboa, Relógio D’Água.
- Tuan, Yi-Fu (1979), *Landscapes of Fear*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Vasconcelos, Marcelo de Sousa (2002), *A Condição Humana e os Oceanos – Breviário de Meditação*, Lisboa, Instituto de Investigação das Pescas e do Mar (IPIMAR).
- Virilio, Paul (1997), *El Ciber mundo, La Política de lo Peor*, Madrid, Edições Catedra.
- Visniec, Matéi (2017), *Migraaantes*, Almada, Teatro Municipal Joaquim Benite.

## “Imagimar” – o mar nos sonhos da infância

*Ana Ramalhte*

Investigadora em literatura infantil

*Os dias de verão vastos como um reino*

*Cintilantes de areia e maré lisa*

(...)

Sophia de Mello Breyner Andresen

Nos livros de literatura infanto-juvenil, *Barriga da baleia* de António Jorge Gonçalves e *Nweti e o mar* de José Eduardo Agualusa, o espaço marítimo surge como um lugar de sonho e fantasia capaz de despertar e alimentar o poder da imaginação, e de se transformar no veículo que conduz à aventura do herói e o ajuda a vencer os obstáculos surgidos durante a sua viagem. As protagonistas, duas meninas, mergulham no mar acompanhadas de amigos, até voltarem a emergir após terem vencido as adversidades enfrentadas nas suas aventuras.

Na narrativa *Barriga da baleia*, Sari acorda, os pais estão a dormir, ela foge para a praia, encontra Azur a construir um barco e os dois lançam-se ao mar em busca da “terra-onde-nunca-ninguém-se-aborrece” (Gonçalves:2014:6). Apanhados pelo temporal separam-se, Sari é engolida por uma baleia, Azur regressa à praia. Para resgatar a sua amiga, Azur esvazia o mar com um balde, Sari é cuspidada pela baleia.

Ao ver que os peixes e a própria baleia sofrem com a falta da água salgada, Sari chora, chora tanto que as suas lágrimas formam um novo mar. As duas crianças regressam a casa nas costas da baleia.

Nesta obra de António Jorge Gonçalves, o mar atrai, o mar afasta, o mar devolve. O mar é a estrada que leva à descoberta de novas terras, idealizadas e atraentes e o caminho de regresso a casa, afinal a verdadeira e reconfortante “terra-onde-nunca-ninguém-se-aborrece” (Gonçalves,2014:22). O mar estimula o desejo de aventura, de partida para o desconhecido; desperta a coragem e torna os seus navegantes destemidos: “e assim se fizeram às ondas, VALENTES” (Gonçalves, 2014:9).

Este mar pode ser calmo, tranquilo e deixar navegar uma pequena embarcação frágil ou tornar-se feroz e tempestuoso virando barcos e assustando animais. É feito de movimento e de renascimento. As gotas de chuva provocam o temporal e as gotas das lágrimas da protagonista criam um novo mar quando este é esvaziado com um simples balde para dentro de um buraco na areia.

No seu seio existe um outro mundo distinto do exterior, do mundo terreno, povoado de seres vivos de diversas espécies, incluindo seres fantásticos como uma sereia. Alguns são ameaçadores, como os bichos que querem comer Sari dentro da barriga da baleia, outros comportam-se inicialmente como monstros devoradores tornando-se depois aliados e protectores, como a baleia. Há amigos e inimigos. Há a luminosidade da água, há a escuridão da barriga da baleia.

Persiste o desejo de permanência do mar e dos amigos, por isso o mar é azul, por isso o amigo de Sari se chama Azur. Como afirma Eva Heller: “A contínua experiência tornou o azul na cor de tudo o que desejamos que permaneça, de tudo o que deve durar eternamente.” (Heller, 2007:23).

Nas ilustrações, de desenho analógico a marcador sobre papel com cor e edição gráfica digital, o mar surge em dois tons de azul: turquesa, a mesma cor da chuva que provoca o temporal e das lágrimas de Sari e ultramarino, no regresso a casa, quando chegam, ao pôr-do-sol.

Na obra *Nweti e o mar*, Nweti acorda feliz sempre que sonha que está no mar a nadar com os golfinhos, a conversar com um caranguejo ou a mergulhar. Nesses sonhos é uma sereia, quando acorda é menina de novo e a almofada cheira a mar. Conta

ao pai os seus sonhos, embora convicta de que “os adultos não levam os sonhos a sério.” (Aqualusa, 2011:22).

Quando chegam as férias vai com os pais para uma casa na praia longe da cidade. Aí encontra, na areia, uma mulher que sabe o seu nome, que também é sereia, e que traz consigo Eustáquio, o caranguejo-eremita, seu amigo. Perante o espanto da menina, que pensava que o caranguejo só existia nos seus sonhos, Luar, a sereia, explica que ao existirem nos sonhos de Nweti, eles existem realmente.

Mais tarde, conta aos pais que andou a passear e a fazer amigos pois o mar está cheio deles. No final das férias, regressam a casa. Ao observar Nweti a nadar na piscina, os pais reconhecem nela uma sereia, talvez real, talvez sonhada.

Nesta história de José Eduardo Aqualusa, o mar abre as portas do sonho, faz a passagem de um lugar para o outro: do quarto para a praia, da realidade para a fantasia. Permite diversas viagens, nos sonhos ou no areal e traz recordações felizes, vividas ou sonhadas, mas sempre ligadas às férias, ao verão. O próprio cheiro do mar remete sempre para um período de férias.

A praia é o lugar de eleição, de felicidade, onde a fantasia se concretiza. Junto ao mar, aparecem personagens do mundo onírico, como o caranguejo Eustáquio e outras criaturas idealizadas como Luar, a sereia. A própria Nweti consegue transformar-se na menina sereia, imaginada e vivida enquanto sonha. A praia está entre dois mundos: o terreno, o conhecido e o marítimo, o desconhecido.

O mar surge também como um mundo atraente habitado por animais que se tornam amigos e companheiros, “O mar está cheio de amigos meus.” (Aqualusa, 2011:34); o seu comportamento é instável, temperamental, semelhante a um ser humano, quando se zanga “é melhor não estar por perto” (Aqualusa, 2011:16) e tem a grande capacidade de estimular a imaginação e de provocar a mudança: “A imaginação nunca é demais. A imaginação transforma o mundo.” (Aqualusa, 2011:34)

A beleza misteriosa das águas do oceano é acentuada pela cor esmeralda: “O mar parecia um vidro azul-esverdeado, iluminado por dentro”. (Aqualusa, 2011:25)

Para ilustrar o seu conto, José Eduardo Aqualusa utiliza fotografias tiradas com a família durante uma viagem de férias. Algumas são a preto e branco, outras a cores.

A alternância de umas e de outras acentua a dicotomia realidade/ficção e os cantos parecem salpicados de água criando uma fusão com as páginas de texto que também aparentam estar manchadas de água.

Na sua representação imagética o mar ganha diversas tonalidades: azul-escuro, transparente, preto e branco, azul-claro, prateado, turquesa. Sempre calmo, sem ondas, local de repouso do barco e de tranquilidade da casa e da praia, ou lugar de mergulhos (entrada na fantasia?) e de brincadeiras com o pai (regresso à realidade?).

Podemos concluir que, nestas duas histórias, o mar surge como um caminho que leva à entrada para o sonho e conduz à felicidade. Durante o seu percurso, os protagonistas tornam-se heróis que enfrentam medos e monstros ou encarnam seres fantásticos que transportam amizades sonhadas.

O mar é um lugar atraente, empurra os seus navegantes para sítios distantes e acompanha-os nas suas aventuras. Estas podem comportar riscos, no caso da *Barriga da baleia* ou despertar fantasias imaginadas, no caso de *Nweti e o mar*.

O fundo do mar está povoado de seres vivos que não se veem à superfície, distintos dos habitantes da terra, há uma vida paralela e há um tempo suspenso que provoca separação, seja da família, dos amigos ou do mundo terreno. Essa pausa leva a um crescimento interior, a um renascimento.

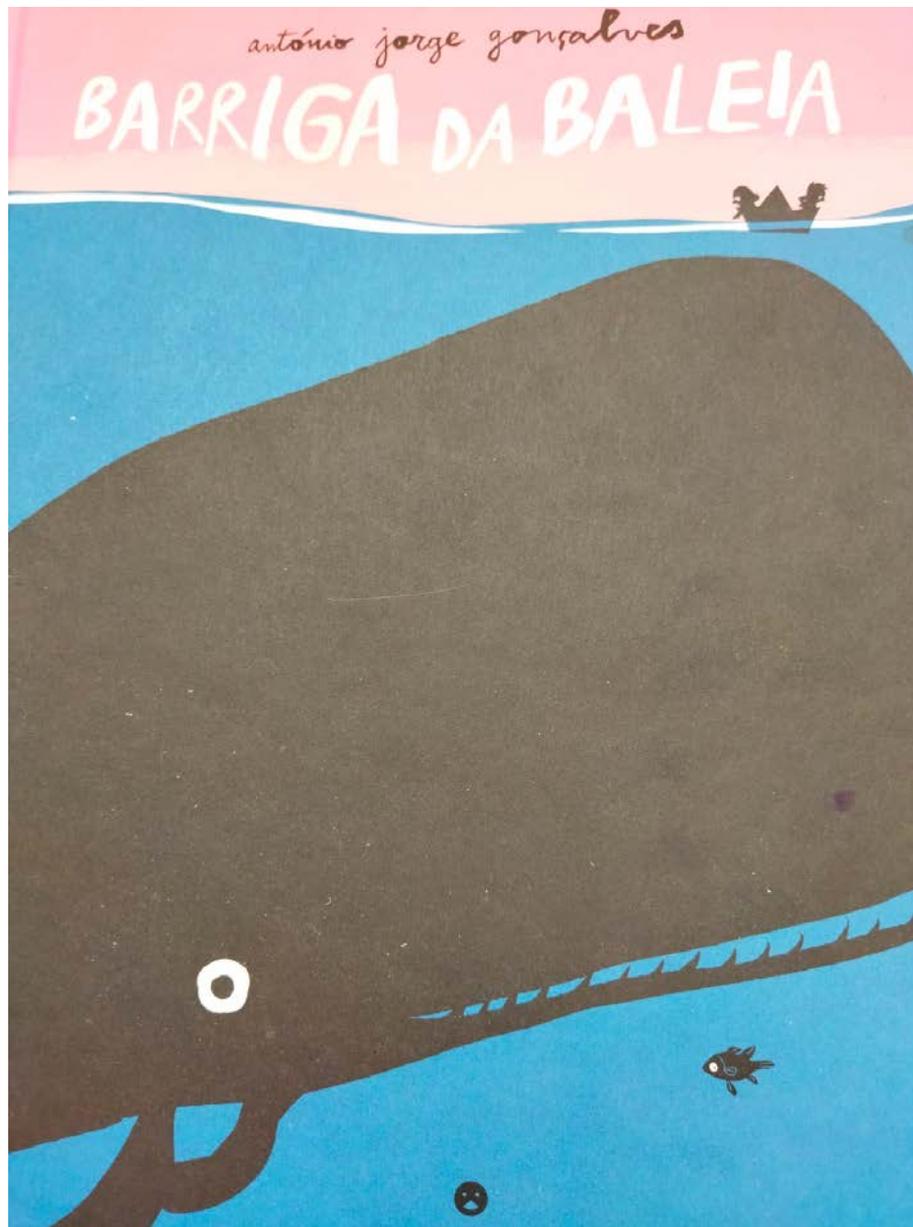
O mar provoca uma sensação de infinito e tal como a imaginação parece não ter limites. É preciso mergulhar no silêncio para os escutar, é preciso senti-los para os deixar desabrochar.

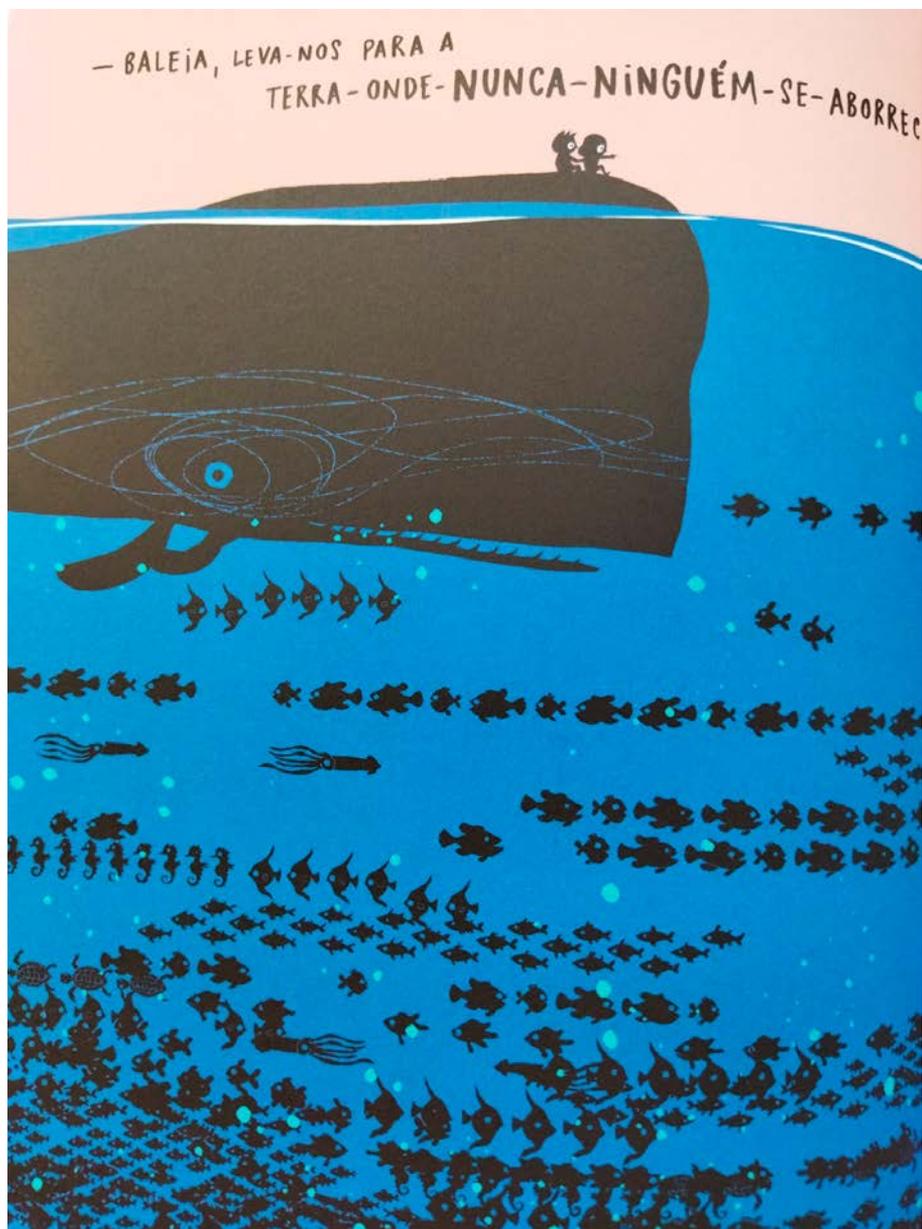
Nas duas obras, a dicotomia sonho/realidade é uma constante provocando a dúvida até ao último parágrafo:

“Será que vai sonhar com uma baleia no mar?” (Gonçalves,2014: 24)

“Talvez seja uma sereia. Ou talvez seja uma menina sonhada por uma sereia. Em todo o caso é um belo sonho.” (Aqualusa,2011: 37)

Nos sonhos da infância, o mar é desejado, idealizado, vivido, é o seu “imaginar”.



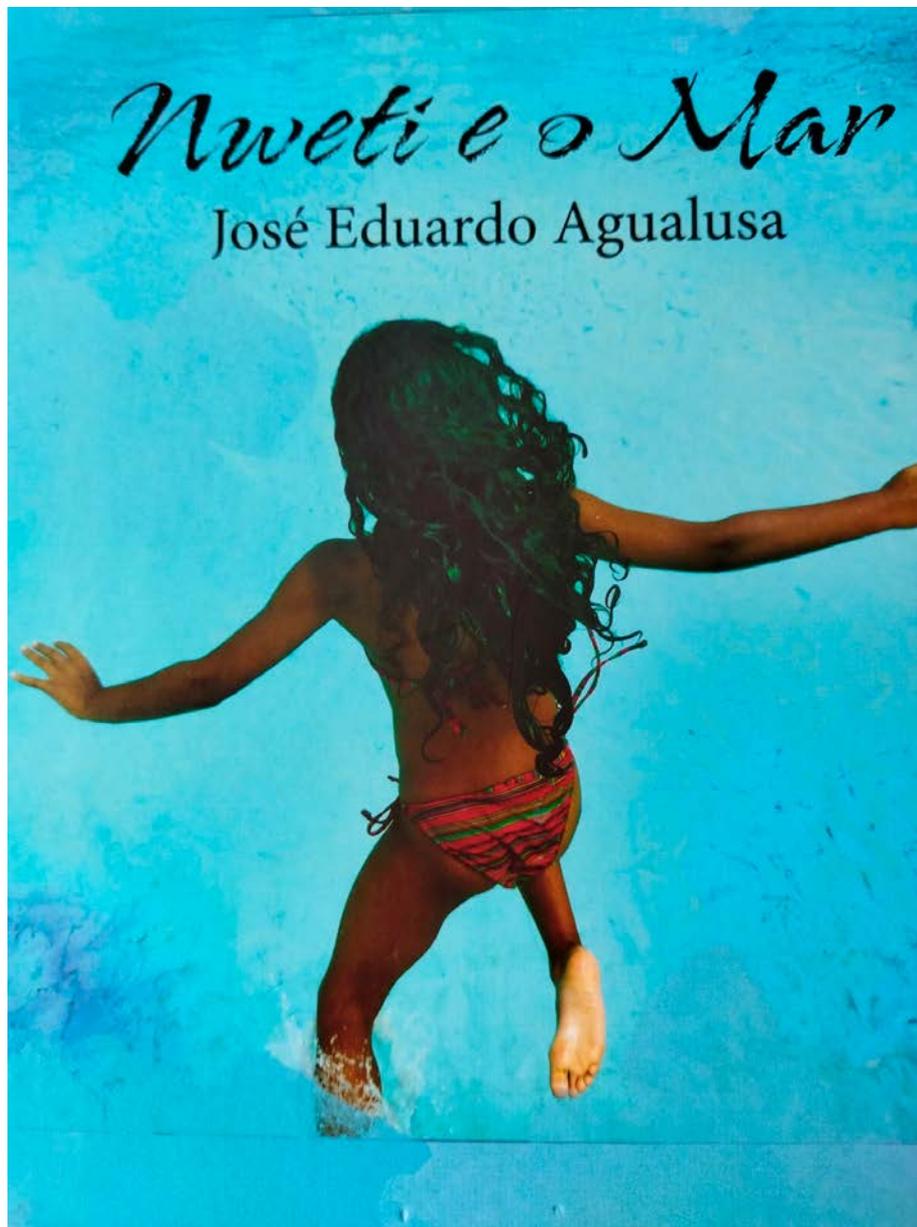




E assim se fizeram às ondas, VALENTES.









## **Bibliografia**

Andresen, S.M.B (2011). *Obra poética*. Lisboa: Caminho

Agualusa, J.E. (2011). *Nweti e o mar*. Lisboa: D. Quixote

Gonçalves, A.J. (2014). *Barriga da baleia*. Lisboa: Pato Lógico

Heller, E. (2007). *A Psicologia das cores*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili

## *Espaços e trajetórias de salvação em Contagem decrescente*

*Célia Pinto*

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

Em qualquer processo transsemiótico como o da tradução ou adaptação de um romance para uma versão cinematográfica, a imaginação humana abre-se à possibilidade de, através de diferentes meios de expressão, revitalizar um texto, dar-lhe uma sobrevida, explorando nas várias possibilidades do processo de repetição ou de variação, deslocação e transformação, a narração ou representação de histórias que, por muito fiéis que se evidenciem, constituem certamente um novo produto assinalado pela novidade e não destituído de originalidade nem de qualquer marca autoral. Tal perspetiva teorizadora é defendida por Linda Hutcheon, para quem, a adaptação, quer se manifeste como uma expansão ou uma redução da obra primeira, “always involves both (re-)interpretation and then (re-)creation”, [envolve sempre (re-)interpretação e depois (re-)criação],

(Hutcheon, 2006: 8), e se define, lapidarmente, no seguinte: “a process of making the adapted material one’s own”, [num processo de tornar seu o material adaptado], (*idem*: 21).

O título do romance de Nevil Shute Norway, em inglês “On the Beach”, determinou uma imediata versão cinematográfica de Stanley Kramer<sup>1</sup>, datada de 1959, com os atores Gregory Peck, Ava Gardner, Anthony Perkins e Fred Astaire nos papéis mais relevantes e correspondendo aos personagens Dwight Lionel Towers, Moira Davidson, Peter Holmes e J. Osborne, respetivamente. A versão traduzida do romance para a língua portuguesa adotou o título “A hora final”<sup>2</sup>, o qual relata uma breve história da humanidade, situada e sitiada, de certa forma, em Melbourne, na Austrália, cidade que se transformara, pelas circunstâncias de uma guerra nuclear, na provisória capital do mundo, e onde o governo e as já reduzidas forças navais australianas acolhem um oficial de topo da marinha norte-americana e a sua tripulação, executando em conjunto operações militares de exploração e de reconhecimento, no submarino *Scorpion*. Penetravam em áreas já inescapáveis ou gravemente atingidas pelos efeitos de radiação que os ventos tratarão de espalhar até esse local geográfico ainda a salvo, no início da narrativa, mais a sul do planeta, já maioritariamente devastado por uma guerra nuclear iniciada em 1961, não pelas superpotências, mas por pequenos e irresponsáveis países<sup>3</sup>. O violento e letal

<sup>1</sup> Kramer, Stanley, *On the beach*, (1959), Metro Goldwyn Mayers, duração de 134 minutos.

<sup>2</sup> Shute, Nevil, *A Hora Final*, 1958, (tradução do inglês de Brenno Silveira), Editora Civilização Brasileira S.A., Rio de Janeiro. [1957] (As citações baseiam-se sobretudo nesta edição traduzida).

<sup>3</sup> Embora as personagens da esfera militar naval e política vão dando informações sobre a guerra que acontecera, os dados reportados são apresentados com alguma indefinição. Em todo o caso, o momento que melhor esclarece o que ocorrera situa-se no romance, quando Dwight Towers, Holmes e Osborn referem o quadro político litigante de grandes potências do eixo comunista com interesses económicos e de ocupação de territórios com posição privilegiada de acesso a portos não congelados, a par de retaliações sucedidas aos primeiros ataques baseados em equívocos: “– Os russos jamais bombardearam Washington – disse Dwight. – Tentaram fazê-lo no fim. [...] O primeiro ataque. Foi desfechado por bombardeiros russos de grande raio de ação, Il 626, mas eram tripulados por egípcios. Partiram do Cairo. [...] Só descobriram que era egípcio depois que já havíamos bombardeado Leninegrado, Odessa e as usinas nucleares de Karkov, Kuibyshev e Molotov. [...] – o senhor quer dizer que bombardeámos a Rússia por engano? / A ideia era tão horrível que parecia incrível [...] / A primeira bomba foi lançada sobre Nápoles. Pelos albaneses, certamente. Depois, a bomba contra Telavive. Ninguém sabe quem a lançou; pelo menos, não ouvi dizer que alguém o soubesse. Depois, os ingleses e americanos intervieram e fizeram aquele voo de demonstração sobre o Cairo. No dia seguinte, os egípcios mandaram todos os bombardeiros utilizáveis de que dispunham, seis para Washington e sete para Londres. Um conseguiu chegar a Washington, e dois a Londres.”, pp. 84-89.

impacto de tal devastação, bem como a imparável contaminação que chegará aos territórios não envolvidos na guerra, alinham-se no romance pela epígrafe de versos do poema de T. S. Eliot, “The Hollow Men”<sup>4</sup>, publicado em 1925, sete anos após o fim da primeira Guerra Mundial: “In this last meeting places/ We grope together/ And avoid speech/ Gathered on this beach of the tumid river... // *This is the way the world ends/ [...] Not with a bang but a whimper*”, [Neste último lugar de encontro/ Andamos às cegas/ E evitamos falar/ Reunidos nesta praia do túmido rio ...// *E é assim que acaba o mundo/ [...] Não com estrondo, mas com uma lamúria*]<sup>5</sup>.

Incluídos no género de ficção científica, as duas obras em análise consistem, cada uma no seu sistema semiótico, numa projeção de acontecimentos num futuro próximo como consequência dos avanços e usos das ciências e de seus instrumentos tecnológicos, como também exploram o imaginário coletivo relacionado com o da destruição atômica e com o da contaminação da vida, a uma escala planetária, pela radioatividade<sup>6</sup>, facto explicável pelo contexto histórico da produção.

Se, na atualidade, reconhecemos que, após a Segunda Guerra Mundial e o uso de armas nucleares em Hiroxima e Nagasáqui, o desenvolvimento da história moderna se traçou de forma a que a invenção de Robert Oppenheimer e dos seus colaboradores tivesse contribuído para o pacifismo, (já que as superpotências alinhadas no período da Guerra Fria no bloco ocidental e no soviético foram tomando consciência de que a agressão nuclear constituía uma guerra sem vencedores e uma ameaça à própria continuidade da espécie humana), o mesmo não poderemos dizer em relação à época em que o romance foi escrito, uma vez que se situa num período durante o qual “a humanidade enfrentou, pela primeira vez, a possibilidade de completa aniquilação” (Harari, 2013: 432). No mesmo sentido se enquadram os esclarecimentos de John Lewis Gaddis que assegura que, após os EUA terem perdido o monopólio da construção das armas nucleares, em 1949, quando os soviéticos conseguiram fabricar a sua, os dirigentes políticos das superpotências encetaram uma corrida ao armamento nuclear cada vez mais sofisticado e letal, não apenas com um objetivo de mútua dissuasão, mas assumindo a estratégia de poderem responder em confrontos militares com armas nucleares

<sup>4</sup> Eliot, Thomas S., (1961), “The Hollow Men”, *Selected Poems*, London, Faber and Faber, 77-80.

<sup>5</sup> Tradução de Brenno Silveira.

<sup>6</sup> Consulte-se o trabalho de Ludovic Vievard (2012) sobre o papel dos géneros de ficção científica e dos imaginários apocalípticos nas páginas 2-18.

(Gaddis, 2001: 73-74). Todavia, quando os ensaios nucleares encetados acabam por se descontrolar, como aconteceu com o BRAVO<sup>7</sup>, realizado pelos americanos no Pacífico em 1954, e cuja potência libertada foi bastante superior à calculada, dirigentes políticos tão diferentes, analistas e estadistas conceituados como Winston Churchill ficaram apreensivos com as consequências ecológicas mundiais e previram que “os efeitos de usar dezenas, centenas ou mesmo milhares de armas nucleares” (*idem*, 2021: 74-75) criariam condições impossíveis para a vida. Deste modo, o romance de Nevil Shute e, sobretudo, a adaptação fílmica, contribuíram para uma ação de esclarecimento e reflexão dirigida a um público alargado para o iminente fim da civilização mundial, na sequência de explosões atômicas de cerca de 4.700 bombas da guerra sino-russa: “Todas as bombas lançadas durante a guerra sino-russa foram bombas de hidrogénio [...]. Quase todas com um elemento de cobalto” (Shute, 1958: 84). Torna-se inevitável reflexão sobre um cenário de possível destruição planetária, procurando, nas duas versões em estudo, detectar-se as causas, as origens, os culpados de atos de guerra que comprometeram a sobrevivência humana, sem falar na catástrofe ambiental de animais e plantas nos epicentros das explosões.

Nevil Shute constrói, assim, uma narrativa num futuro projetado, entre o período próximo do Ano Novo, ainda em 1962 e os meses até setembro de 1963, que nos permite analisar o espaço de fronteira entre alguma incerta esperança, apoiada pelas personagens mais otimistas, e o fim esperado, um purgatório angustiante de sobrevivência para os mais cétricos<sup>8</sup>, todos homens, mulheres, famílias constituídas ou personagens enlutadas, mas que ainda procuram, no geral, agir com o objetivo de construção de uma sociedade protegida, cujas expectativas, porém, vão gradualmente colapsando nesse temporário reduto, à medida que os venenos radioativos se infiltram, a doença domina e o fim sobrevém, por consequência de uma “curta e desnorteante guerra” que nunca foi escrita nem o será e que “irromperá por todo o hemisfério norte e se extinguirá com o registo sísmico da última explosão, no trigésimo sétimo dia” (*idem*: 4). Como explicitamente se refere no romance, as únicas partes do globo ainda habitáveis são as que têm

<sup>7</sup> *Ibidem*: 74.

<sup>8</sup> Shute, Nevil, 1957, *A Hora Final*, 40-41: “– Mas nenhum vento sopra diretamente do hemisfério norte para o hemisfério sul. Se o fizesse, já estaríamos todos mortos”. (Dwight em diálogo com Moira Davidson)/ “– Que bom se já estivéssemos! – exclamou ela, com amargura. – Assim, é como se a gente estivesse à espera da força”. / “Talvez seja assim. Ou talvez seja um período de graça divina”.

correspondente latitude à Austrália. Ao contrário da versão cinematográfica – que nos coloca inicialmente no interior de um submarino norte-americano que, da escuridão da sua submersão marítima, procede às operações de emersão e desliza, de seguida, à superfície, por águas marítimas australianas, dirigindo-se para esse espaço que é, simultaneamente, militar e zona ecológica sob uma alçada política aliada – o romance abre com cenas no interior da casa de Peter Holmes, capitão de corveta da Marinha Real Australiana, em Falmouth, com a mulher, Mary, e a sua filha de berço, Jennifer, a iniciar um novo dia, animado por ter sido convocado para uma audiência no Departamento da Marinha, em Melbourne: “Se tivesse muita sorte, poderia significar, mesmo, uma tarefa em alto mar – e ele ansiava por ver-se de novo num navio” (*idem*: 2). Encontrava-se inativo há cinco meses, a fruir a vida familiar e a adaptar-se às novas circunstâncias em consequência da guerra. Holmes, perante o almirante, aceita a nomeação de oficial de ligação no submarino nuclear *Scorpion*, comandado por Dwight Towers, oficial de alta patente da Marinha dos Estados Unidos, que já se encontrava ancorado em Williamstown e colocado ao serviço das forças australianas, enquanto o *Swordfish*, barco gémeo do seu, operava no sul da América latina, no período pós-guerra. Holmes e Towers, dois oficiais de países amigos, colaborarão em missões diversas e gradualmente problemáticas: a) realizar cruzeiros para territórios a norte de Melbourne: “o barco seguirá para Cairns, Port Moresby e Port Darwin, a fim de informar sobre as condições em tais lugares, voltando, depois, para Williamstown” (*idem*: 14); b) navegar para os Estados Unidos, penetrando em zonas de alto nível de radiação, a fim de averiguar a causa de uns incompreensíveis sinais de rádio, provavelmente emitidos, “de algum lugar situado nas imediações de Seattle” (*idem*: 166), mas, sobretudo, comprovar, com medições rigorosas, se a tese científica de Jorgensen sobre a possibilidade de o nível de radioatividade atmosférica diminuir sob o efeito da chuva e da neve assegura alguma esperança para a sobrevivência no hemisfério sul: “Deixaram o assunto nesse pé passando a tratar da teoria defendida por Jorgensen, bem como das observações científicas necessárias para prová-la ou refutá-la” (*idem*: 147-8 e 168).

Neste percurso de leitura do romance ao filme, interessa-nos ler os efeitos de sentido, numa obra e noutra, no que diz respeito à leitura do progressivo confinamento numa narrativa de ficção científica que nos expõe, na interligação entre espaços marítimos e litorâneos, a relação dilemática de sobreviventes com a vida a haver, com a morte a aceitar ou a precipitar, com a memória e o tempo, num jogo de contrastes entre a utopia do passado e a distopia do futuro limitado.

Deste modo, verificamos no filme de Kramer a estratégia da redução das sequências narrativas da obra literária, (embora com respeito pela continuidade cronológica e recuperação de acontecimentos anteriores diegéticos pelos diálogos), investindo em imagens geográficas da terra e do mar, de encontros e separações, de comunicação – através de personagens – de espaços que, por razões de trabalho, de recreio ou de convivência, se alternam e se implicam, criando zonas de interseção pelo movimento das personagens. A título exemplificativo, Dwight é convidado a passar um fim de semana com os Holmes; Moira Davidson, uma jovem, possuída de um desencanto lúcido, encarregar-se-á de o acompanhar e distrair da memória da perda da família; ela própria visitará o submarino e apaixonar-se-á pelo homem viúvo que, embora interessando-se por ela, se revelará relutante na aceitação do seu amor, e assumirá a decisão de, no desfecho da narrativa do texto, conduzir os seus homens num regresso a casa, a um lar onde não encontram ninguém para os receber nos tempos do fim. Coordenadas de espaço e tempo, marcadas pela suspensão e por um provisório estado de graça, são semanticamente enriquecidas de sentido afetivo pelo recurso a mecanismos de intertextualidade. Um exemplo significativo do valor esteticamente operativo e de adaptação transformadora, na dinâmica da narrativa fílmica, é o da canção “Waltzing Matilda”<sup>9</sup>, contribuindo para uma profunda convergência estrutural do sentimento patriótico australiano, por um lado, e do de solidão, por outro, experimentados em tempos difíceis, mas convocando as histórias de amor impossíveis e de separações.

### **Delimitação das fronteiras entre terra e mar e movimentos de desconfinamento e de confinamento.**

Os espaços em terra configuram o quotidiano australiano na cidade de Melbourne e nos arredores (Falmouth, Frankston, Harkaway e Geelong), expondo cenas de vida familiar ou de vida pública, onde personagens há que contrastam umas das outras pelo empenho em atividades com futuro alargado (preparar uma horta, semear jasmims no jardim, projetar armazenamento e melhorias numa quinta para

---

<sup>9</sup> Na ficha técnica do filme de Kramer, informa-se que a música é de Marie Cowan e a letra de A. B. Paterson.

salvaguarda da sobrevivência dos animais após a morte dos seus proprietários, programar uma ida à pesca de trutas já não comestíveis em territórios montanhosos e de maior distância da radiação), ou dissipando a angústia, frequentando festas, “pubs”, jantares, em excesso de ingestão de álcool, ou participando em atividades públicas, como em regatas ou em corridas de carros. A forma como tiveram de se adaptar às mudanças sentidas no seu quotidiano representam também um esforço de reação positiva às circunstâncias da realidade político-social do pós-guerra: redução de combustível e recurso privilegiado a fontes de energia como o carvão e a eletricidade, paralisação da maioria das viaturas automóveis, veículos convertidos a meios de tração animal, opção por deslocações em bicicleta adaptadas com atrelados, frustração de expectativas humanas em relação ao conforto tecnológico e à abundância de bens, diminuição dos horários dos transportes públicos, cancelamento da impressão de jornais e divulgação de notícias pela rádio). A Marinha australiana mantinha uma pequena frota de sete caça-minas e fragatas adaptados para serem movidos a carvão e a Força Aérea encontrava-se praticamente inoperacional, sendo impotente para qualquer ação de guerra, num mundo devastado, onde os potenciais agressores tinham sucumbido à sua própria violência beligerante, vencidos nos seus enganos e ambições. No entanto, o romance e o filme exprimem bem como a situação trágica de limitada esperança de vida também estimulou comportamentos excêntricos, impensáveis em período anterior à guerra, como o de Osborne – que compra um dispendioso *Ferrari* e o melhora para ganhar o Grande Prémio Australiano, ao mesmo tempo que gasta o precioso e raro combustível, como forma de alcançar uma felicidade relativa no jogo encravado da vida –, ou do dono do selete “Pastoral Club”, que defende a necessidade de serem bebidas as centenas de garrafas armazenadas de vinho do Porto, acreditando que o álcool retarda a chegada da doença causada pela radioatividade. É Moira Davidson que, nos seus juízos desencantados, comenta os incompreensíveis comportamentos daqueles com quem se relaciona, pautados por um “fazer de conta” de que vão ter futuro que não é largo: “Todos estavam a ficar um pouco malucos – Peter e Mary com o seu jardim; o seu pai com o seu programa lá na fazenda, John Osborne com o seu carro de corrida, [...], e agora Dwight Towers com o seu ‘Pogo Stick’” (*idem*: 178)

Eis como se recriam casos de esperança, num contexto de retrocesso civilizacional<sup>10</sup> que comparece como uma forma de confinamento e de exílio, pela limitação gradual da qualidade de vida, pela manifestação da doença, pelo agravamento das condições ambientais e pelo distanciamento social que relegou as populações para os seus interiores domésticos, espaço privilegiado de espera da morte ou de “morte assistida”, providenciada pelo governo australiano que passou a fornecer a farmacopeia necessária, quando os sintomas semelhantes aos da cólera começaram a evidenciar-se de forma inelutável, como se exemplifica no diálogo final de Holmes e de sua mulher, já depois de terem ministrado a injeção letal à filha. “– Eu, também, fui muito feliz. Terminemos assim. / Puseram as tabletes na boca e engoliram-nos com a bebida” (*idem*: 307-308).

## Os espaços marítimos e o submarino

Tanto no romance, como no filme, o contraponto ao confinamento, de natureza física e psicológica, é o das imagens visuais e olfativas de amplos e lavados horizontes que no início da narrativa são fruídos com prazer e com vital necessidade. Quando na abertura da película, o comandante norte-americano se move num quadro de operações no interior do habitáculo do submarino e emerge, vemo-lo no convés a fruir a luz do sol e a respirar a amplos pulmões o ar ainda respirável, no momento em que se dirige para o território australiano, onde estacionará, estabelecerá relações de trabalho, cumprirá as suas missões navais, relacionar-se-á amical e “amorosamente”, sem nunca deixar de preservar na memória a imagem viva da sua família (mulher e filhos), definitivamente morta, deixada em Mystic, nos Estados Unidos da América, e lá permanecerá até setembro, período em que a maioria dos sobreviventes encontrará a sua “hora final” e decidirá, se o quiser, como e quando acabar. Quando atraca em Williamstown, carrega o peso do luto e do comando de homens treinados, mas feridos de ansiedade, devido à situação

---

<sup>10</sup> Mary, a mulher de Peter Holmes, ela que continua a fazer do seu lar e do seu jardim um local de conforto e fertilidade, depois de uma ida à cidade, surpreende-se com o espetáculo sórdido das ruas e com a paralisação de atividades necessárias para a saúde pública: “– É horrível! – disse ela, com veemência. – Tudo fechado, sujo, fedorento. É como se o fim do mundo já houvesse chegado”. (cf. Shute, 1958: 267).

dos seus lares e à permanência prolongada no interior de um submarino que navegava por águas internacionais, tendo tomado conhecimento já tardiamente, numa pausa na ilha de Yap, da eclosão da guerra e das piores notícias no hemisfério norte. O seu submarino era, naquele momento, “o único barco de guerra existente na Austrália digno da atenção das autoridades navais” (*idem*: 13) e, depois das reparações no estaleiro, estaria pronto para cumprir as suas missões. Este poderoso engenho de guerra ganha relevante importância no contexto de pós-guerra, já não servindo para ações de forte eficácia no ataque ou vigilância de inimigos, surgido das profundezas do mar<sup>11</sup>, mas assumindo outras, e consideravelmente mais prementes, funções de exploração científica executadas em cruzeiros de longa distância, com todas as vantagens de estanqueidade para penetrar em regiões de grande perigo radiológico. Quando não navegam de forma silenciosa e indetetável, será pelos periscópios e com uma distância cautelosa de certas zonas costeiras que o comandante Dwight, mais a sua tripulação e uma equipa de colaboradores, protagonizarão viagens de prospeção e de medição dos níveis de radioatividade, para territórios australianos continentais ou exteriores a norte, ao serviço da ciência, da paz e de expectativa de recomeço salvífico para a humanidade. Inspecionarão à distância cidades desertas, mas paradoxalmente, ainda viram, em Cairns, “árvores floridas em terra, cáscaras-sagradas, rododendros flamejantes e palmeiras ao sol”, (*idem*: 91). Contudo, nem este submarino é uma “arca de Noé” que garante a salvação, nem Dwight é um Ulisses no regresso a Ítaca, o que significa que ninguém aportará em nenhum lugar seguro, mesmo que seja a sua terra natal, para continuar a vida. O periscópio devolver-lhe-á, na viagem de longo curso ao hemisfério norte, continuamente, imagens de terras desoladas ou destruídas; em São Francisco, (na versão fílmica), navegarão por baixo da intacta Golden Bridge; um dos homens, protegido de fato especial, sairá do submarino e dirigir-se-á ao complexo industrial de Santa Maria, na costa californiana, para detetar a proveniência de um irregular sinal de rádio, mas nenhuma notícia de vida é trazida. Chega então o momento inequívoco de que nada mais há a fazer do que viver, com a qualidade possível, os meses e dias restantes. Estes homens do mar e da guerra, e sobreviventes às famílias que morreram nos seus lares, habituados a permanências prolongadas dentro de um habitáculo de rigorosa economia espacial e sempre desejosos

---

<sup>11</sup> Segundo François Dupont, a imersão de um submarino é muito mais complicada que o voo para o espaço devido às fortes pressões, consistindo em operações de manobras muito profissionais e rigorosas para evitar o risco de implosão (Cf. Dupont, 2021: 39-40)

de pisar terra, divertir-se e respirar o ar em plenos pulmões, partilham com a restante humanidade o destino da catástrofe, e tomam consciência de que o ar contaminado de toda a atmosfera se transforma num mais letal e cancelador espaço do que a estreiteza dos corredores e das camas suspensas do seu submarino, uma vez que, apesar de inevitavelmente estarem na iminência de ser contaminados, tocados da doença por contacto social e ambiental, ainda tinham ar no interior do submarino que era substituído e reoxigenado, revelando esse barco como um espaço móvel encapsulado e blindado, qual fortaleza de aço, resistente a infiltrações líquidas e gasosas maléficas. Além disso, conscientes de que vão sucumbir, que a espada de Dâmocles cairá da sua ameaçadora e frágil posição suspensa, quando atracarem em terra, apercebem-se de que animais de pelagem terão mais esperança de vida do que os seres humanos, embora o seu destino seja o de morrer à míngua, à sede e à doença, como o cão visto pelo periscópio como a única presença de um ser vivo em terra, em Cairns, ativando o imaginário dúplice do desamparo do melhor amigo do homem ou, pelo contrário, reativando a memória cultural de um guardião de um mundo de silêncio e de morte: “Um grande cão negro apareceu e pôs-se a latir (...)”, (*idem*: 81). Inverte-se, nessa sequência do romance, a perspetiva da barca de Caronte<sup>12</sup> que, neste caso, pelo menos por enquanto, não navega para o Letes, e o cais observado, onde deveria persistir a vida, apresenta um guarda deslocado das portas do Hades.

---

<sup>12</sup> Gaston Bachelard defende que a «Morte» terá sido o primeiro Navegador e que a Morte é uma viagem e a viagem é uma morte. Relacione-se o adeus à beira-mar de Moira a ver afastar-se o submarino como um dos momentos mais dolorosos e o mais literário dos adeuses (Cf., p. 77).

## Conclusão

Nas duas obras, assinala-se o respeito da versão fílmica pela obra de origem, recorrendo à redução em benefício das sequências narrativas mais importantes, mas tentando preencher as lacunas informativas pelo recurso a meios que, só pela sua presença, como é o caso das fotografias da mulher e dos filhos de Dwight Towers no seu camarim no submarino, reforçam as memórias e as ligações de um homem errante que quer regressar ou morrer em casa, perto dos seus, eliminando a possibilidade de morrer em território estrangeiro, na companhia de Moira Davidson, como sucede com a total união em vida e na morte da família Holmes.

O tempo na ficção remete para uma realidade de destruição pós-apocalítica, por razões explicadas nas tensões da Guerra Fria e a categoria espaço, na alternância entre exteriores amplos e panorâmicos, por um lado, e interiores confortáveis ou enclausurantes, por outro, dão um sentido de bloqueio progressivo, sendo a decisão da hora de morrer uma manifestação de libertação das constricções em estreita correlação com um espaço fechado, íntimo e familiar, conferindo uma dignidade e uma nobreza ao círculo mais estreito das personagens principais, à exceção de Moira Davidson que toma o comprimido letal, encostado ao seu carro, em visão panorâmica do submarino que se afasta pelas águas do oceano Índico num desfecho de grande emotividade. Se no romance, Dwight Towers conserva a fidelidade à família, resistindo aos encantos de Moira Davidson, na versão fílmica, muitas cenas se dedicam à história de um romance amoroso que se consuma, indo ao encontro do gosto do espectador e à lição de necessária fruição da vida, tornando o final uma separação de almas perdidas que se uniram numa circunstância dura das suas existências, sem beliscar o desejo de Dwight aliado à sua responsabilidade profissional de não abandonar os seus homens, também eles desejosos de morrer em território nacional, ou seja, de cumprir a viagem na sua circularidade de início e fim, convocando o forte sentido de afirmação identitária.

## Bibliografia

Bachelard, Gaston (1998), *A água e os Sonhos*, São Paulo, Martins Fontes.

Dupont, François (2021), *Du terrible ao triomphant. La vie secrète des sous-marins*, Villeneuve-d'Ascq, Éditions Autrement.

Eliot, Thomas S. (1961), "The Hollow Men", *Selected Poems*, London, Faber and Faber, 77-80.

Gaddis, John Lewis (2021), *A Guerra Fria*, trad. Jaime Araújo, Lisboa, Edições 70, 2.ª edição.

Harari, Yuval Noah (2013), *Sapiens. História Breve da Humanidade*, Amadora, Vogais.

Kramer, Stanley (1959), *On the beach*, EUA, Metro Goldwyn Meyers, género de ficção científica, duração de 134 minutos. (Consultado em junho de 2021 pela Stremio)

Shute, Nevil (1958), *A Hora Final*, trad. Brenno Silveira, Editora Civilização Brasileira S.A., Rio de Janeiro [1957].

## Webgrafia

Hutcheon, Linda, (2006), *A theory of adaptation*, New York, Routledge (traduções da autora). Disponível em [https://filmadapter.files.wordpress.com/2014/10/linda\\_hutcheon\\_a\\_theory\\_of\\_adaptationbookfiorg1.pdf](https://filmadapter.files.wordpress.com/2014/10/linda_hutcheon_a_theory_of_adaptationbookfiorg1.pdf), (consultado em Junho de 2021).

Vievard, Ludovic, *Imaginaires des sciences et des techniques*, Direction de la prospective et du dialogue, Grand Lyon, junho de 2012. Disponível em [https://www.academia.edu/3256752/DIX\\_imaginaires\\_des\\_sciences](https://www.academia.edu/3256752/DIX_imaginaires_des_sciences) (consultado em 27 de agosto de 2021).

## Le Navi Insognate/*As Naus Insonhadas*

*Helena Barbagelata*<sup>1</sup>

O tema do mar percorre, com uma significação de particular importância, a obra da poetisa e artista ibero-italiana Helena Barbagelata.

---

<sup>1</sup> Helena Barbagelata (1991). Doutora em Filosofia pela Universidade de Atenas. Artista multidisciplinar, investigadora e activista. Recebeu vários prémios literários, artísticos e científicos da Onassis Foundation, Hellenic Foundation for Culture, Ministério da Cultura e dos Desportos do Governo Grego, Università di Trieste, Universitat de València, Universitat de Barcelona, Prémio de Poesia da Associação Portuguesa de Escritores (A.P.E) e Sociedade de Língua Portuguesa (S.L.P), Premio Internazionale di poesia e teatro Castello di Duino, entre outros. Membro da Society of Jewish Artists (SoJa) e da Organization for the Democratization of the Visual Arts (OBDK). As suas obras combinam técnicas de pintura, desenho, fotografia, escultura, vídeo, arte sonora e gravura. Realizou inúmeras exposições individuais e colectivas na Europa, Israel, América do Sul, Austrália e Estados Unidos. Destacam-se os seus mais recentes projectos: "ART/HELP. Expanding the Limits of the Visible", curadoria de Alexandra Danilova, Saint Petersburg Repin Academy of Fine Arts and the HSE Art and Design School. Muzeon Art Center, Moscow, Russia, 2021, "Mundo Estranhamento/World of Estrangement"; Supersonic, curadoria de Dasha Birukova, com apoio de Atelier Concorde, Câmara Municipal de Lisboa, Contemporânea, "COLIBRI"; Totomej Sanili (org.), Fondo de Conservación el Triunfo (FONCET), Artac (Associação Internacional de Artistas Mexicanos com o apoio da UNESCO). Museo Zacatlán (MUZA), Ciudad de México, México, 2021, "SPLIT OPEN – IDENTITY, CONNECTIVITY & COMMUNITY"; Kulturschöpfer, Green Hill Gallery, Berlim, Alemanha, 2021, "Project Lazaretta: Digital Stories from the Old and New World"; com a curadoria de Filia Milidaki, Eyes Walk Festival, CulturePolis, apoiado pelo Ministério da Cultura e Desporto do Governo grego, 2021.

Na sua obra, *Le Navi Insognate/As Naus Insonhadas*, finalista do Prémio Internacional de Poesia António Salvado<sup>2</sup>, o Mar surge-nos como verdadeira alegoria da liberdade pessoal, ou trasunto exacto do coração humano, ocultando no seu interior uma incógnita tumultuosa que se revela ao olhar numa alternância rítmica de voragens ardentes e de momentos de serena calma, articulado com o diálogo entre diferentes realidades sociais e os temas da diáspora e do movimento. O simbolismo lírico dos seus versos funde-se com a fluidez da sua obra pictórica, carregada da dimensão de espanto do Mar que chega a submergir-se em visão arrebatadora, desentranhando um sentido de profundidade para o entendimento da natureza e da condição humana.

***Le Navi Insognate/As Naus Insonhadas***

“RIZA”

I

Arreia o teu cavalo, aproa-te ao vento, para onde vais  
de onde vens, estou à procura de uma árvore,  
ou de uma fonte, dizem que um rei ordenou  
estender uma linha, nivelada com  
pêndulos de prumo, para escavar de  
de Siquém até às índias, as fundações em busca  
de uma raíz, de um basalto, de um supedâneo,  
para o seu alcácer, que escorasse cáfilas, batalhões  
e pomares, e fosse o calcâneo  
de todos os passos;

Estás a ver, aqui, onde descem, desde as falanges  
dos teus dedos, as quatro direções cardeais, e  
se cruzam e recruzam, os fios e os nós  
que marcam o caminho, da cabeça à base,  
o círculo dos quatro quartos, o centro,  
por aqui corre o Eufrates, e nós orçámos  
num pequeno barco catalão, despedimos  
Salomão em Palmira, rumámos até Damasco,  
no abrigo manso dos olivais, sangrando

<sup>2</sup> Helena Bargagelata (2022), *As naus insonhadas*, Lisboa/São Paulo, Astrolábio Edições.

a sua eucarística doçura, e enchemos  
o regaço dos áureos dos pobres, da  
panaceia divina, regateamos os frutos  
por passagens e peças de sal, búzios  
e perfumes, para terçar Gibraltar;



Helena Barbagelata

Abyssales VI

Acrílico sobre tela

140x150cm

2020

## II

Apanhámos a caravana mercante, sem dar ouvidos, aos mil belzebus que habitam no imo do deserto, do Sahara a Iwalatan, da tua linha de Urano à estrela de David, que te zombeteiam e iludem, até perderes o norte que tens nos pés; não há estradas no deserto, só a areia que o vento remove, cordilheiras como teatros de sombra movediça, e neve mais densa que a de Bucara e Curasán, soçobrando sobre o teu monte lunar;

Assim a vida, para onde vais, de onde vens, estou à procura de uma raiz, ou de uma âncora, temos forragem para sete meses, do trapézio ao semilunar, selámos um elefante com a fibra de um embondeiro, os troncos abraçam-se transtornados como todos os homens, de braços estirados ao céu, são vasilhas de água, da tua sede romeira, rede de pesca, roupagem e medicina, cada côvado, um lume e um carpo, na gema dos teus distais, onde transumam os viajantes dos entre-mundos;



Helena Barbagelata

Abyssales VII

Acrílico sobre tela

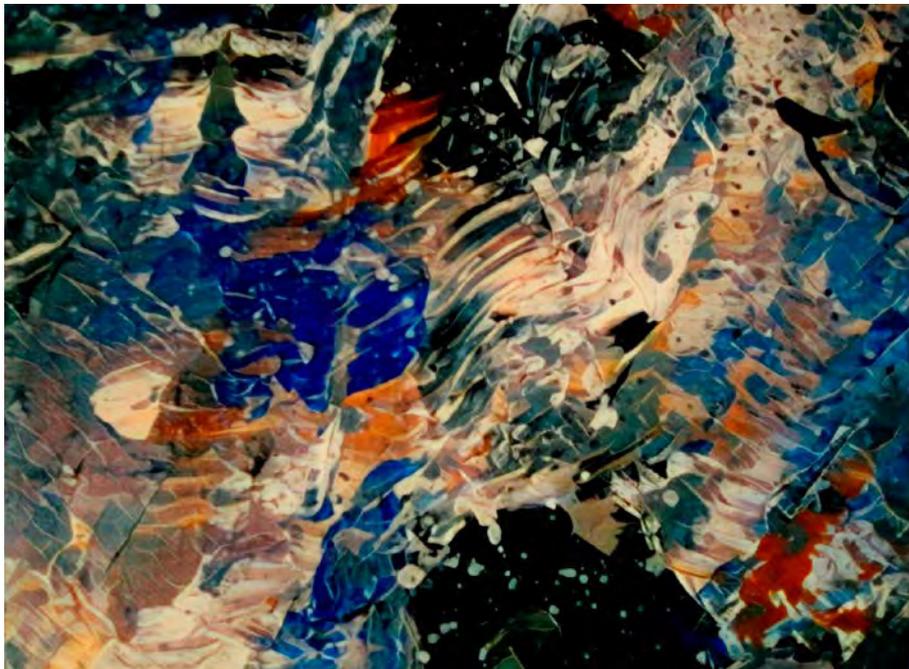
140x150cm

2020

## III

Estás a ver, aqui, onde se desenha,  
desde o anel de Vénus à ponte de Neptuno, e se  
rendilha um aro inquebrantável sobre  
as tuas palmas, feitas escudo de Aquiles,  
e se cruzam e recruzam, os fios e os nós  
que marcam o caminho, da cabeça à base,  
o círculo dos quatro quartos, o centro vivo,  
do mapeamento do mundo, de onde nascem  
os recortados, da eterna primavera das flores,  
como um gravado de perfeição nos  
arenitos de Gujarat, nos rolos de seda tecidos  
das alas das fénixes dormentes, da herança  
deixada por Noé, com ramos por igual, para  
cada ponto, e cada homem, do Mar Vermelho  
ao Mar de Azov;

Dizem que um rei enviou  
um emissário, em busca da raiz do mundo,  
que regressou trazendo, ramadas e  
folhagens, cem nomes, cem herbolários,  
e nem uma só origem, estás a ver aqui, dizem  
que a recompensa é grande para quem a encontrar,  
que nem todos os dirhams, dários e drachmas,  
juntos dariam tamanho tesouro, como  
este, aqui, que irrompe tão simplesmente  
do retináculo,  
da semente das tuas  
Mãos.



Helena Barbagelata

Abyssales VIII

Acrílico sobre tela

140x150cm

2020



## *Geografia lírica: a viagem marítima transfigurada em Diário de Bordo*

*Paola Resende*

Universidade Federal de Minas Gerais

*Aqui, acolá, acorda a vida marítima*

Álvaro de Campos

Precavida com o conselho de “olhar sempre para o céu, na viagem toda” (Meireles, *A Nação*, Rio de Janeiro, 21 de setembro de 1934), Cecília Meireles embarcara em 1934 no navio Cuyabá em direção a Portugal. Dispensando todos os conselhos para a primeira longa viagem marítima, é o mar que concentra a atenção e o “olhar” da cronista. A experiência é descrita na série de textos denominada “Diário de bordo” que escreve sob encomenda do jornal brasileiro *A Nação* – reunidos posteriormente em livro homônimo. Nessas crônicas, torna-se perceptível que esse traslado marítimo é um divisor de águas na obra da escritora. A partir dali “por muito tempo, o mar foi meu verdadeiro país” (Meireles, “Entrevista com Cecília Meireles”, *Correio Paulistano*, São Paulo, 22 de junho de 1952). Tamanho destaque é operado pelo redimensionamento que as águas marítimas propiciam: “as novas

dimensões que o oceano ensina às pupilas que desejam ver” (Meireles, *A Nação*, Rio de Janeiro, 16 de dezembro de 1934). Assim, o mar concentra uma desestabilização em relação à terra: é apresentado como seu par opositor. É por distanciar-se dos desígnios terrenos que o mar atrai a atenção e a devoção da escritora:

A grande ação do mar é o desprendimento a que nos obriga. Os problemas da terra perdem o sentido, quando se está a bordo. O mar despreza a realidade humana. (...) Antes de nós viveram estas águas infatigáveis, que em seus flancos sustentam e condensam torrentes de ocultas vidas. Muito depois de nós continuarão elas a respirar a noite e o dia, subindo e baixando, perdendo-se em tênue espuma, recuperando-se em imenso cristal. Comparada com a sua, nossa duração é inexpressiva, melancólica (...). O tamanho do mar afoga o espírito, como o corpo. (Meireles, *A Nação*, Rio de Janeiro, 02 dezembro de 1934)

O tempo é o elemento estruturante dessa distinção: em oposição à efemeridade terrena, o mar é “infatigável” e “infinito”, assume uma feição quase eterna. É sugestivo que os dois regimes apareçam em cotejo: a escritora, oriunda de um regime cronológico, vivencia a atemporalidade e a multiplicidade marítima. Assim, as águas propiciam um contato com outra estrutura, pois deslocam o sujeito para um mundo regido por outros parâmetros. A partir desse prisma, não seria imperitante evocar a obra poética publicada na década seguinte, *Mar absoluto e outros poemas*. Adjetivado com o termo “absoluto” (etimologicamente derivado de *absolver*), o mar apresenta, assim como o sujeito que nele adentra, uma condição eximida, desobrigada. Esse espaço fronteiro apresenta um caráter duplo, sintetizado no poema “Périplo”:

Deus-Mar! por ti vimos o Eterno e a Variedade:  
a ti pedimos o que deste e o que negaste.  
(...)  
Deus-Mar, tranquilo, e inquieto, e preso e livre, antigo  
e sempre novo – indiferente e suscetível! (Meireles, 2015b: 150)

Eterno e variedade; antigo e novo: duas facetas que, sem se anularem, podem ser vislumbradas nesse mar dúplice. Além disso, sincronicamente, há uma dedicação ao mar e um “desprendimento” da vida terrena. Nas águas, há dispensa da “realidade humana”, que se torna mesquinha diante da grandeza oceânica: “o deserto

azul da água, o céu altíssimo não ouvem as pequenas coisas que os homens dizem. Nós não temos nenhum valor perto das coisas infinitas” (Maireles, *A Nação*, Rio de Janeiro, 16 de dezembro de 1934). Em *Mar absoluto*, o primeiro poema concebe o mar como um espaço regido por esse “tempo inteiriço” e infinito:

E fico tonta.  
 acordada de repente nas praias tumultuosas.  
 E apressam-me, e não me deixam sequer mirar a rosa-dos-ventos.  
 “Para adiante! Pelo mar largo!  
 Livrando o corpo da lição da areia!  
 Ao mar! – Disciplina humana para a empresa da vida!”  
 Meu sangue entende-se com essas vozes poderosas.  
 A solidez da terra, monótona,  
 parece-nos fraca ilusão.  
 Queremos a ilusão grande do mar,  
 multiplicada em suas malhas de perigo.

Queremos a sua solidão robusta,  
 uma solidão para todos os lados,  
 uma ausência humana que se opõe ao mesquinho formigar do mundo,  
 e faz o tempo inteiriço, livre das lutas de cada dia (Maireles, 2015b: 23-24)

O mar disponibiliza uma atmosfera distinta da “solidez terrena, monótona” e “das lutas de cada dia”. Essa esfera “tumultuosa” com “malhas de perigo” oferece a “ausência humana” ensejada pelo sujeito poético. Assim, a despeito dos riscos, o sujeito poético aceita a empresa marítima. A construção do poema não é alheia à longa “Ode marítima”, do heterônimo Álvaro de Campos: “para a aventura indefinida, para o Mar Absoluto, para realizar o Impossível” (Pessoa, 2016: 188). Longe do “mesquinho formigar do mundo”, pode-se apreender outra faceta da existência, a “Impossível”. Nesse sentido, a viagem marítima transforma-se em um aprendizado. Percorrer essa estrutura altera os parâmetros anteriores e modifica a percepção que terá quando pisar em terra firme outra vez. É como se, após o convívio com as águas, o desencontro terreno fosse intensificado: “chego, piso em terras e logo o tédio do mundo se põe a nublar-me” (Maireles, carta a Fernando de Azevedo, Rio de Janeiro, 28 de janeiro de 1935). No mar, a terra à vista, ainda que distante, já é motivo de tormento: “como iremos encontrar a Europa? Perde-se a noção da distância, da tranquilidade da viagem, do isolamento do mar. Passa-se a viver

com o espírito em terra, junto à angústia dos homens” (Mireles, *A Nação*, Rio de Janeiro, 16 de dezembro de 1934). Com uma disposição melancólica, a angústia terrena é confrontada à tranquilidade e ao isolamento das águas. A existência fantástica do mar é um contraponto à realidade: “tanto tempo daqui até a vida verdadeira! Tanto tempo daqui até o convívio dos homens – esse convívio que estamos sempre deplorando” (*idem*). Em desarmonia com esse mundo dos “homens”, tanto em “Diário de bordo” quanto em *Mar absoluto e outros poemas*, o sujeito direciona-se ao mar. Em uma espécie de evasão, as águas tornam-se refúgio ou “em teu mar, no império / de exílio onde moro” (Mireles, 2015b: 27).

As crônicas escritas nessa viagem a Portugal encenam uma primeira meditação sobre o mar na obra de Cecília Mireles, tema que irá centralizar seus escritos por mais de uma década – até o livro *Retrato natural*. Os textos escritos a bordo do Cuyabá apresentam uma dupla inflexão das águas: o mar visível (sua faceta aparente) e o mar transfigurado (sua faceta reinventada). Por meio dessa díade, a narradora constrói múltiplos imaginários marítimos e transforma a experiência empírica da viagem também em uma vivência subjetiva e ficcional. Imediatamente, o mar monopoliza a atenção da viajante: tudo é alterado sob a perspectiva da imensidão marítima. O pasmo diante da navegação desloca o eixo da atenção e da percepção: “a água embriaga, alucina, transforma tudo dentro de nós. O que nos interessava antes perde o tamanho que tinha. E coisas que nos eram indiferentes tomam medidas estranhas, apoderam-se de nós, passam a ser o nosso mundo, a nossa órbita, o nosso sol...” (Mireles, *A Nação*, Rio de Janeiro, 16 de dezembro de 1934). Os vinte e dois dias imersos nas águas não só modificam a compreensão da existência, mas revelam uma imagem outra das águas, que poderia ser sintetizada, novamente, em versos do poema “Mar absoluto”:

Não é apenas este mar que reboia nas minhas vidraças,  
 mas outro, que se parece com ele  
 como se parecem os vultos dos sonhos dormidos.  
 E entre água e estrela estudo a solidão.  
 E recorro minha herança de cordas e âncoras,  
 e encontro tudo sobre-humano.  
 E este mar visível levanta para mim  
 uma face espantosa. (v.83-91)

A “face espantosa” e o “outro” mar sugerem a transformação absoluta do espaço: não é apenas o “mar visível” e “que reboia nas minhas vidraças”. Essa imagem concomitante é signo da dupla inflexão entre a aparência e a reinvenção. Desse modo, a transfiguração torna-se recurso central nesses textos e permite ver um mar duplicado: o mar reconhecível do mundo empírico e o mar transfigurado, “outro”.

A estrutura de “Diário de Bordo” demanda alguns apontamentos sobre a sua forma. O gênero diário é, etimologicamente, atrelado aos dias. A proposta da escrita de um diário é, assim, um modo de acompanhar a passagem do tempo. O diário de bordo acrescenta uma especificidade ao gênero: é a descrição cotidiana de uma viagem de navio. Além de acompanhar o presente, os diários acabam por se projetar no futuro: os registros da fugacidade dos dias podem ser transformados, posteriormente, em matéria perene. É imbuída desse ideal que Cecília Meireles assinala: “est[ou] aqui escrevendo este diário de bordo, com que lhe asseguro a imortalidade” (Meireles, *A Nação*, Rio de Janeiro, 02 dezembro de 1934). Na série “Diário de Bordo” a questão torna-se ainda mais interessante, pois o diário mescla-se à forma da crônica, gênero derivado de *cronos* e, portanto, também atado ao tempo. Todavia, tais considerações acerca desses gêneros podem circunscrever os textos a partir de uma mera descrição objetiva, fato que é perturbado quando nos aproximamos do conjunto de textos escritos por Cecília Meireles. A abordagem dúplice existente em “Diário de bordo” sobrepesa tais definições. Por um lado, há, certamente, uma descrição objetiva do navio e do traslado: “o mar que há foi verde, que há foi roxo, que já foi cinza, concentra agora um azul compacto, de onde brotam espumas de prata deslumbrante...” (Meireles, *A Nação*, Rio de Janeiro, 11 de novembro de 1934) ou “o mar é sombra móvel e úmida (Meireles, *A Nação*, Rio de Janeiro, 16 de dezembro de 1934). Por outro lado, há um descolamento desses dados imediatos: o mar é metamorfoseado, revela uma face alterada, mágica e misteriosa: “os espíritos das águas... Sim, porque as águas são um reino encantado (Meireles, *A Nação*, Rio de Janeiro, s.d. dezembro de 1934). Além do jogo entre figurar e transfigurar, o mar centraliza as interpelações nas crônicas por meio de um registro duplo: matéria escrita por Cecília Meireles e ilustrada por Fernando Correia Dias. Essas considerações com apelo iconográfico dialogam fortemente com as ilustrações de Correia Dias: o uso de diversas cores e técnicas demonstram as variações do mar e, ainda, estampam certa abstração derivada da meditação sobre as águas.

Sem deixar de comunicar-se com um lugar-comum marítimo na tradição literária, as perspectivas objetivas e transfiguradas disponibilizam um mar particular e íntimo. A concepção de instabilidade e de mudança desse espaço permite que o mar seja verde, roxo, cinza, azul ou ainda “um mar de seda, finamente pregueado, que sacode espumas tênues pela curva da costa ...” (Meireles, *A Nação*, Rio de Janeiro, 04 de novembro de 1934). A comparação com outros elementos expande visualmente as cenas marinhas:

Passam-se as horas da manhã na contemplação dessa terra nascente e longínqua, entre o mar e o céu quase da mesma cor. Às vezes a marinha parece uma porcelana de Copenhague, com seu adormecimento de tons próximos desfeitos no ar cor de neblina. Às vezes, também, pela maneira por que se desfazem na base, parecem esses montes, uma decoração japonesa monótona e fina, em prata e cinza. (Meireles, *A Nação*, Rio de Janeiro, s.d., setembro de 1934)

Cores diversas, montes, seda ou porcelana: o mar é aproximado, sem se contradizer, de elementos díspares. Além dessa mutabilidade, o tópico da “força” e da “movência” das águas é também destaque:

O mar é, por si mesmo, uma novidade diferente, a cada instante. Ver a noite mudar-se em dia; ir descobrindo as cores encobertas na sombra, trazendo-as para o céu e para as águas; sentir a curva das ondas projetar-se da quilha, e quebrar-se em matizes de madrepérola; assistir à elevação do sol, acompanhando a forma e o destino das nuvens; respirar o odor agudo do vento, que dispersa um chuvaire finíssimo de espuma; depois, com o crescimento do dia seguira transformação de tudo: do céu que compõe sua tonalidade, do mar que parece mais elástico, mais denso e mais nítido; do vento que equilibra sua força retesa, por fim, saber que tudo recolhe novamente os seus aspectos, que outra vez se ocultam cores e formas, na sombra imensa em que apenas o corpo do mar se move e em que só as estrelas se distinguem – a vida universal e a humana se refletem nessa sucessão de imagens. E quem souber viajar preservando das tentações da superficialidade as virtudes contemplativas que, por acaso, possua, terá realizado uma experiência espiritual que dificilmente se conseguiria noutras condições. (Meireles, *A Nação*, Rio de Janeiro, 02 dezembro de 1934).

Como símbolo da “vida universal e humana”, o mar é um espaço de convergência: atrai para si uma infinidade de questões – disponíveis apenas para quem o encontra munido das “virtudes contemplativas”. O trecho também revela uma concepção específica de viagem: “quem souber viajar”. Jussara Pimenta já notou a presença do termo “viajante” em oposição a inexistência do termo turista nessas crônicas (Pimenta, 2008: 102). Contra as “superficialidades” dos turistas, Cecília Meireles apresenta a profundidade aquilatada do viajante. A apresentação do traslado como um percurso íntimo é vinculada a esse modo específico e meditativo de viajar. Assim, ao perscrutar o caminho exterior, deixa entrever traços subjetivos: ao abordar o traslado observa também a si mesma, a viagem é também “uma experiência espiritual”.

“Diário de Bordo” relaciona-se fortemente com especificidades do tópico marítimo na literatura. Assim, é central a reiterada descrição das águas instáveis e, por vezes, macabras: “à saída de Vitória, espera-nos um mar tumultuoso, verde eucalipto, que levanta montes d’água pelos flancos do navio” e “nesse ambiente inquieto, só de céu e de mar, igualmente sombrios” (Meireles, *A Nação*, Rio de Janeiro, 23 de setembro de 1934). Tal delimitação pode ser relacionada ao duradouro medo que paira sobre o mar e, conseqüentemente, sobre as viagens marítimas. Em *História do medo*, Jean Delumeau afirma que “o oceano foi por muito tempo visto como um mundo marginal, situado fora da experiência corrente (...). A água, naquilo que tem de maciço, poderoso, incontrollável, profundo e tenebroso” (Delumeau, 2009: 61). Assim, esse espaço – “por excelência, o lugar do medo” (*idem*, 54) – reúne e guarda reminiscências de elementos e de narrativas misteriosas. Nos textos de Cecília Meireles, o enredo de uma viagem sobre as águas, de seus seres mágicos e das histórias dos homens do mar (as descrições fabulosas do capitão do navio e dos pescadores) interligam-se à toda uma tradição para a qual a viagem marítima é ação central. Esse apelo náutico pode ainda participar de um metaforismo já assinalado por João Adolfo Hansen: a travessia marítima como a execução de um destino pessoal (Hansen, 2006: 27-54). No caso de Cecília Meireles, esse prisma é acentuado pela constante da afirmação de uma herança portuguesa. É como se essa viagem pelas águas entre os dois continentes fosse a certificação de um fado e a constatação de um malogro: “Fenícios! Argonautas! Lusíadas! – mas por que não nasci marinheiro; por que não me deram o mar?” (Meireles, *A Nação*, Rio de Janeiro, 23 de dezembro de 1934). Assim, ao revisitar uma passagem já feita por seus antepassados, aproxima-se deles:

Eu não sei o que é isto: mas a vida a bordo confirma toda a vocação de aventura espiritual que até aqui fora somente feitiço poético; e estou certa de que seria mais feliz se já não voltasse para o destino da terra, se ficasse marinheira para o resto da vida, como este vento do mar na testa e as novas dimensões que o oceano ensina às pupilas que desejam ver. (Meireles, *A Nação*, Rio de Janeiro, 16 de dezembro de 1934)

A condição de marinheira mescla o “feitiço poético” e o “vento do mar na testa”: ficção e vida se interligam pela devoção ao mar. Esse trecho confirma a relevância da viagem para a obra e para a figura de Cecília Meireles: as “novas dimensões” tornam-se perspectivas principais e asseveram o fado marítimo. Em consonância com a “lição tácita dos símbolos marítimos” (Meireles, 2015b: 150), entrega-se não só ao espaço, mas aos novos ajustes focais que ele possibilita. O olhar, tema central nessa poética, é peça chave para tal apreciação: é só porque “deseja ver” que é capaz de vislumbrar os desconhecidos prismas. Ao afirmar a dificuldade da leitura a bordo, Cecília Meireles destaca a indispensabilidade sensorial que a acompanha nesse decurso:

Eu, que trouxe par ler um livro de Carlos Veja, *Água*, – não consigo passar da primeira página, justamente pelo excesso de água que me envolve. Prefiro rodar sozinha pelo tombadilho, mirando o mar e o céu, sentindo o sopro do vento nos mastros, quando tremem cordas, escadas e roldanas que se sente esta fragilidade altiva do navio, que desliza na solidão azul, só com a presença do céu e do mar (Meireles, *A Nação*, Rio de Janeiro, 11 de novembro de 1934).

A dificuldade em ler é interligada à vontade de absorver e concentrar-se na experiência marítima. Significativo que as crônicas sejam resultado exatamente desse “sentir” integral: é por não dividir a atenção do mar com nenhuma outra atividade que registra, sensivelmente, o translado. Ao contemplar o “vidro crespo do mar” vislumbra, sobrenaturalmente, a “ilusão” dos oceanos:

A leitura a bordo é extremamente difícil. O som constante do mar, o rumor frívolo das conversas, mesmo o balanço do barco predispõe a um geral desprendimento de tudo, ao abandono à corrente da vida esparsa, à despersonalização e ao silêncio. É quando eu gosto de ficar de olhos semicerrados vendo os efeitos do sol no vidro crespo do mar.

E é quando acontece saírem e reentrarem n'água, num jorro palpitante de chispas, os peixes-voadores que enfeitam os mares desertos com a sua ilusão de estrelas rápidas e próximas. (Meireles, *A Nação*, Rio de Janeiro, s.d. novembro de 1934)

O trecho, novamente, evoca o poema “Mar absoluto”: “não é apenas este mar que reboa nas minhas vidraças”. Através da superfície diáfana, de dentro do barco observa, concomitantemente, “este mar” e o mar absoluto. Tal contemplação irrestrita permitiu até uma hipótese sobre o passado, uma descrição idílica das viagens primordiais:

Um instante o sol fica rente às águas, invertido nelas. Depois cai para dentro. Some-se, como se o mar o bebesse. Penso na impressão dos homens primitivos diante desse desaparecimento da luz. E imagino que a primeira viagem pelas águas talvez fosse para descobrir onde ao certo morava o sol. (Meireles, *A Nação*, Rio de Janeiro, 11 de novembro de 1934).

O aspecto mágico da linha do horizonte aumenta a curiosidade, outra disposição vincada ao lugar-comum marítimo. Esse comentário, ao ressaltar o termo curiosidade, dificilmente não se vincula aos posteriores processos de colonização, motivo pelo qual a rota da viagem empreendida por Cecília Meireles merece destaque: saí dos trópicos e direciona-se ao velho mundo. Dessa perspectiva, o além-mar é a terra de seus antepassados e, a bordo do Cuyabá, realiza caminho oposto ao por eles realizado.

Há, nas crônicas, uma cisão. Nos primeiros textos, as águas dividem espaço com as considerações sobre os portos e as cidades do litoral brasileiro. Quando o navio adentra em mar alto e fica, por três dias, distante de regiões costeiras, o mar absoluto desponta de modo acentuado: “tudo é mar – e mais nada” (Meireles, 2015b: 68). Assim, o oceano ocupa, integralmente, o campo de visão: “por mais que se prolongue o olhar pela circunferência do horizonte, não se vê senão o limite azul das águas, mais acentuado no seu encontro com o céu. Mais um dia sem terra. mais um dia sem nada” (Meireles, *A Nação*, Rio de Janeiro, 02 dezembro de 1934). A paisagem inteiriça é responsável pelo “estado de lirismo”:

Já não teremos nenhum porto brasileiro onde estacionar. Principio a sentir este desprendimento da terra que vai formando a saudade, tênue alimento

da distância. Princípio a ficar nesse estado de lirismo que os leitores já estão sentindo aí na frase anterior. (Meireles, *A Nação*, Rio de Janeiro, s.d. novembro de 1934)

O “desprendimento”, termo já destacado, agora é total: distancia-se física e abstratamente da terra para adentrar nesse reino outro. Em tais circunstâncias, a terra é um reino distante e seus problemas não mais concernem à narradora. Nas primeiras crônicas da série, as ponderações sobre o mar dividiam espaço com os contratempos do envio de cartas, a qualidade dos cinemas e o excesso de compra dos passageiros. Esses inconvenientes tornam-se insignificantes quando adentra por completo nas águas. Nesse sentido, é significativo que, em alto mar, a natureza seja o único cenário: além do Cuyabá, não há constructos artificiais. Longe das bordas marítimas, a natureza prevalece sobre a técnica. Apoiada nessa distinção, o mundo natural é o motivo das considerações:

Três dias sobre este mar azul, verde, cinzento, branco, roxo, negro, sob um céu de igual constância. Três dias assistindo apenas à passagem do sol por cima de nós, e ao desdobramento da noite, riquíssima de astros que a límpida solidão do mar permite ver emergirem da treva incalculável. Três dias sem mais nada. (Meireles, *A Nação*, Rio de Janeiro, 02 dezembro de 1934)

Mar, céu e astros: orientada pela natureza, a narradora esquece dos mesquinhos desejos terrenos. A imagem do descampado marítimo é acentuada se, ao voltar-se para o céu, visualiza também uma imagem outra, “riquíssima”. É ainda significativa a menção aos astros, que simbolizam uma orientação, compondo, assim, a relevância do destino marítimo. A “límpida solidão”, mesmo em um navio habitado, é também tema que atravessa essas crônicas. A solidão parece, então, ser uma consequência da longitude espacial: isolada em mar, a solidão é, meramente, terrena. Essa disposição é manifesta na capa da primeira edição de *Mar absoluto e outros poemas*. A ilustração de Maria Helena Vieira da Silva destaca um barco desabitado que é, de certo modo, guiado por um astro: uma estrela também solitária conduz essa embarcação. Essa é a “deserta solidão” (Meireles, 2015b: 150) encontrada em “mar alto. Solidão azul” (Meireles, *A Nação*, Rio de Janeiro, 02 dezembro de 1934). O clima insondável das águas é também acentuado:

A solidão deste mar equatorial visto da proa, e o lento avanço do navio separando as águas em cascata, com os mastros apontando o céu prodigamente estrelado. Por todos os lados – noite, noite, e água movediça e astros inatingíveis. Assim no mar alto, quem sabe o que pode acontecer de um instante para dentro? É quando se está justamente dentro da vida e à beira da morte. Oh! águas equatoriais imensas e misteriosas... (*idem*)

O mar, por meio de uma metáfora, é aproximado da disposição informe da areia: a “água movediça” revela seu aspecto transitório. Com baixa resistência, a água deixa-se modelar com a passagem do navio, é o “lento avanço” que concede uma forma, ainda que somente instantânea, ao mar. Além disso, o mistério das águas (intensificado por ser “noite”) é acoplado à imprevisibilidade existencial: entre a vida e a morte. É expressivo que o mar simbolize uma proximidade com o mundo dos mortos: estar no mar é estar “à beira da morte”. Em “Mar absoluto”, as “multidões passadas” (v.2), “o rosto de meus avós” (v.8) e os “tios remotos afogados” (v.16) são indícios da simultânea entrega ao mar e aos mortos: “não, não haverá ninguém, / tão decidido a mar e a obedecer a seus mortos” (v.14-15). A dimensão misteriosa do mar interliga-se ao perigo da viagem marítima: devido exatamente ao caráter “movediço” e imprevisível, o mar concentra uma semântica do risco.

Tão enigmático quanto o primeiro contato com o mar alto é o impacto de terra à vista: “é uma estranha sensação, esta de ficar à amurada de um navio, depois de longos dias de águas desertas, esperando o aparecimento de um pedaço de terra que não nos verá” (Meireles, *A Nação*, Rio de Janeiro, 02 dezembro de 1934). Nesses textos em que a observação através da visão é indispensável, a ausência de reciprocidade do olhar da paisagem é relevante: estão ansiosos os navegantes pela terra, enquanto esta permanece indiferente.

Se colocadas em cotejo, as ilustrações da primeira e da última crônica, dois retratos, simbolizam uma dupla disposição nesse traslado. Na primeira, um retrato de Cecília Meireles, sentada na sacada do barco, escrevendo, introspectivamente, em um caderno. Na última, a escritora desce a rampa que dá acesso à terra firme e, igualmente introspectiva, direciona o olhar melancólico ao chão. Se parte com

o conselho de “olhar para o céu”, chega em Portugal com a sugestão de “pisar em terra, com o pé direito” (Meireles, *A nação*, Rio de Janeiro, 30 de dezembro de 1934). Ao desconsiderar ambas as admoestações, desembarca em terra com o mesmo fascínio e a mesma isenção que embarcara no Cuyabá: “vou indo sonâmbula” (*idem*). Ao sair do mar recobra certa admiração pela terra: “e eu ali, forasteira – descobridora, quase pisando terra conhecida (...) com alegria da terra e saudade das águas” (*idem*). A “saudade das águas” se mantém inalterável na vida dessa marinha exilada em terra.

## Bibliografia

Delumeau, Jean (2009), *História do medo no Ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada*, trad. Maria Lucia Machado, São Paulo, Companhia das Letras.

Hansen, João Adolfo (2006), *Alegoria, construção e interpretação da Metáfora*, São Paulo, Hedra; Campinas: Editora da Unicamp.

Meireles, Cecília (2015a), *Diário de bordo*, ilustrações Fernando Correia Dias, São Paulo, Global.

\_\_ “Diário de bordo”, *A Nação*, Rio de Janeiro, 21 de setembro de 1934.

\_\_ “Diário de bordo”, *A Nação*, Rio de Janeiro, 23 de setembro de 1934.

\_\_ “Diário de bordo”, *A Nação*, Rio de Janeiro, s.d. novembro de 1934.

\_\_ “Diário de bordo”, *A Nação*, Rio de Janeiro, 04 de novembro de 1934.

\_\_ “Diário de bordo”, *A Nação*, Rio de Janeiro, 11 de novembro de 1934.

\_\_ “Diário de bordo”, *A Nação*, Rio de Janeiro, s.d. dezembro de 1934.

\_\_ “Diário de bordo”, *A Nação*, Rio de Janeiro, 02 dezembro de 1934.

\_\_ “Diário de bordo”, *A Nação*, Rio de Janeiro, 16 de dezembro de 1934.

\_\_ “Diário de bordo”, *A Nação*, Rio de Janeiro, 23 de dezembro de 1934.

\_\_ “Diário de bordo”, *A Nação*, Rio de Janeiro, 30 de dezembro de 1934.

Pessoa, Fernando (2016), *Obra poética de Fernando Pessoa*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Pimenta, Jussara Santos (2008), *As duas margens do Atlântico: um projeto de integração entre dois povos na viagem de Cecília Meireles a Portugal (1934)*, tese (doutorado) – Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

HIPPOCAMPUS SP  
(CAVALO MARINHO)



PTEROCLODIA CAPILLACEA  
(ALGA VERMELHA)

## ECOS DE LEITURAS

**Cohen, Margaret (2022) – *The Underwater Eye – How the Movie Camera Opened the Depths and Unleashed New Forms of Fantasy*, New Jersey, Princeton University Press.**

Um dos primeiros visionamentos públicos dos movimentos, cores e formas das criaturas e fundos marinhos teria sido proporcionado pelo London Zoo’s “Fish House” em 1853. Philip Henry Gosse, que supervisionara a instalação deste aquário, forneceu depois instruções em *The Aquarium: An Unveiling of the Wonders of the Deep Sea* (1854) sobre a recolha e alimentação de espécimes e manutenção de aquários domésticos. Mas era impossível replicar a vida dos ambientes subaquáticos, ou as condições de percepção na coluna de água. Estas últimas tornaram-se viáveis com a invenção da “fotoesfera” [“photosphere”] por Ernest Williamson (1912): levou o ser humano para domínios abaixo da superfície e até onde a luz solar deixa de ter ação prática, podendo-se operar no seu interior uma câmara fotográfica ou de filmar. A imagem em movimento ganhria o estatuto de meio visual com maior autoridade documental no mundo subaquático.

*O Olho Subaquático* é um livro organizado para pensarmos este nexos entre tecnologias de mergulho, as imagens fixa e em movimento, e a estética (do cinema e do documentário): (a) os primeiros enquadramentos dos fundos marinhos, que Jonathan Crylen designou, por causa do formato, “o aquário cinematográfico” (1914-1940); (b) nas décadas de 1940 a 1960, Jacques-Yves Cousteau em *Naufrações* (*Épaves*, 1943), e este investigador e Louis Malle em *O Mundo Silencioso* (*Le Monde du Silence*, 1956), foram determinantes na produção e expansão dos imaginários subaquáticos e da estética do filme [documentário e cinema] ao tirarem proveito, e também dinamizarem, o desenvolvimento dos dispositivos de mergulho; (c) dos anos 1960 em diante o cinema narrativo adaptou estes cenários e emergiram efeitos estéticos inspirados na experiência das filmagens subaquáticas anteriores, induzindo no público a sugestão de mergulhar sem ar comprimido ou máscara, poder expressivo que Choen designa *fantasias líquidas* – conceito das imagens

que ganham vida além da representação realista e motivam mitos culturais. E, no entanto, afirma logo na introdução, *que se trata sempre de uma escolha estética*: em *Humanos entre Tubarões* (1947/48) Hass convidou-nos a admirar os tubarões numa perspetiva lírica, majestosa e a preto-e-branco; e Spielberg representou-os na tetralogia que lhes dedicou de modo tão poderoso *que aterrorizou os nadadores ao longo de quase meio século*.

A autora argumenta em defesa da relação sempre presente entre cinema e documentário: as qualidades físicas dos espaços submarinos impõem-se e induzem a expressão cinematográfica e tendem a diluir a divisão entre estes dois géneros, conferindo a ambos uma sensação de mistério que é acentuada pelo comportamento variado das cores consoante a profundidade (a alguns metros abaixo da superfície os vermelhos são silenciados) e pelos movimentos de animais e plantas – a água é oitocentas vezes mais densa que o ar e absorve as ondas de luz de forma tão eficaz que o olho humano não vê além de cerca de 70 metros e os objetos desaparecem rapidamente numa neblina, mesmo em ambientes límpidos.

Este é um livro, sugerirá Cohen no epílogo (p. 228), que se esquia a uma abordagem da representação, do realismo e da localização geográfica dos trabalhos e pesquisas e imagens. Concentra-se, no essencial, nos estritos limites do papel formador do ambiente subaquático nas imagens em movimento, nas tradições artísticas e nos modos de operar e nas emoções que provocam. Porque, justifica, a consciência dos limites “é um princípio académico importante, em particular ao investigarmos tópicos pouco estudados”.

Os Editores

\*\*\*

**Freston, Tom de (2022) – *Wreck – Géricault’s Raft and the Art of Being Lost at Sea*, Great Britain, Grant Books.**

Tom de Freston trabalha com meios multimédia, pintura, filme e performance. O desafio que lançou a Ali Souleman, professor de arte dramática em Oxford, para

um projeto em torno da pintura de Théodore Géricault, *A Jangada da Medusa* (1818-1819), e de histórias e expressões de sofrimento, levou-o a descobertas inesperadas. *Le Radeau de la Meduse* retrata a mais dramática das consequências do colapso da fragata francesa *Meduse* na costa ocidental africana em 1816, traduzindo uma catástrofe contemporânea numa obra-prima metafísica— e, não obstante, pintou-a rodeado de membros decepados, cabeças podres e ratos (p. 7).

Explorariam e desenvolveriam as lembranças de Ali (de facto, de ambos), sem hierarquias ou ideias de autor e tema, *subvertendo as idiosincrasias da vida contemporânea e da arte moderna no que respeita à genialidade individual e à exaltação do autor ou artista, e também quanto à relevância da subjetividade do espectador* (pp. 302-304): uma *viagem imaginativa* que os levaria, após embarcarem em *A Jangada*, rumo ao caos e à complexidade da crise Síria, numa colaboração que seria um exercício de tradução das experiências em palavras e imagens. Ali Souleman cegara na véspera do Ano Novo de 1996, apanhado por estilhaços de um bombardeamento. As descrições deviam dar visibilidade ao íntimo de um e outro através do desenho e da pintura, e expor os procedimentos criativos. Nas palavras de Freston, Souleman seria para si o que Alexandre Corréard (um dos 15 sobreviventes dos 150 náufragos abandonados na jangada) fora para Géricault: o seu *ponto fixo único, o que cada um de nós é num mundo em transformação*, através do qual acedemos às experiências individuais, aos espaços explodidos, para *construir algo com os destroços e o caos desfeito da realidade, da vida, das memórias e da história* (pp. 64-71).

Freston descreve a observação de *A Jangada* como uma experiência desconcertante de uma pintura que está em movimento, e nós nela giramos em várias direções. É *a forma como sentimento*: somos atraídos para dentro da imagem e, ao mesmo tempo, para o sentimento. Numa humanidade que é parte de um *único ecossistema vivo*, é de igual modo *a metáfora de uma luta metafísica de poder e raça, um microcosmo do pior que os humanos são capazes de fazer uns aos outros* (o navio no horizonte é a esperança contra o desespero) (pp. 298-299): dois séculos depois de pintada a pilha de corpos amontoados numa prancha de madeira perdida no mar remete-a para as imagens de botes de refugiados no Mediterrâneo, de diásporas populacionais levadas a extremos inimagináveis de dor (p. 4), viaja e fala novas verdades para novos tempos, leva novos passageiros ao longo do caminho, acolhe a bordo *um elenco e um coro de vozes cada vez maior, com novas histórias e novas vidas*, ecoando o caráter cosmopolita dos náufragos (298-299).

Na pintura Corréard é a figura que traça uma camisa branca na frente de um grupo etnicamente diverso. A composição estrutura-se sobre duas diagonais em equilíbrio precário, a do desespero e a da esperança, numa *imagem de movimento parado*: a primeira vai do canto inferior direito, onde um cadáver reclinado leva o olhar ao longo do plano da pintura para o grupo de homens num canto escuro, de medo, e para a vela ondulante e a boca faminta do mar; a segunda vai do canto inferior esquerdo, onde um velho segura o corpo de um rapaz, e dirige o nosso olhar para cima e através de um aglomerado de figuras que se movem, até ao homem que se encontra sobre um barril e acena um pano virado para um navio no horizonte (pp. 51-53). É este o veículo a partir do qual olham o sofrimento e tentam *pintá-lo para além do mero espetáculo*. Pintar os *intervalos*, em vez de buscar uma verdade fria e objetiva, significou fazer *arte no limite do indizível e do desconhecido*, desenvolver métodos que abdicaram da certeza das fontes, para estranharem e dramatizarem e ecoarem a visão romântica da pintura (pp. 4-5).

Freston prescindiu de um *destino mapeado*: guiou-se *pelo processo e pela jornada*, e fez da pintura *a arte de entrar no desconhecido, explorá-lo, mesmo perdendo-se*. Ali Souleman vê e sente a cegueira como um modo de explorar o mundo sob perspectivas novas e evoca histórias a partir deste seu espaço particular. Criaram uma permuta para que as histórias faladas adquirissem a natureza da pintura, e esta se aproximasse da palavra: por exemplo, a de uma oliveira em Damasco onde Ali tocava a casca e as folhas e *recuperava visões do sol a espalhar-se pela árvore e manchas de chuva de luz na rua*, e na qual, mais tarde, percecionou a asfixia da vida quando a poeira oriunda da pulverização de prédios destruídos por bombas a cobriu; e a descoberta de Freston que *tais pinturas sabem mais que o pintor, lembram mais, veem mais, encontram mais*, desenvolvendo então um apurado sentido de observação e uso da secagem da tinta (pp. 81-83, e pp. 90-92).

O projeto seguiu caminhos instáveis e emocionais impulsionado pelo desejo criativo e de afrontar a tendência para a destruição e banalização do sofrimento. Ao longo de dois anos pesquisaram métodos e uma linguagem visual que pudessem traduzir em pinturas *a versão submersa do mundo* onde a cegueira colocara Ali: *desenvolveram procedimentos complexos de pintar e produzir imagens, escavaram e mapearam o passado, retomaram motivos, precipícios, cenários abandonados e o murmúrio de eus divididos; arremessaram um corpo e um rosto cobertos de barro e arame dos para um cenário; construíram superfícies com fragmentos queimados para se tornarem táteis e esculturais. Wreck, Gericault's Raft and the Art of Being Lost*

*at Sea* [Naufração, A Jangada de Géricault e a Arte de nos Perdermos no Mar] é o testemunho escrito destes procedimentos.

Ali deu novos olhos a Freston através da dança das mãos a pairar acima das superfícies e a tocá-las e acariciá-las: viu o que mais ninguém vê, mostrou-se focado e atento, terno e intenso, examinou cada pintura como nunca antes alguém fizera. As suas mãos empurravam as lacunas onde a pintura e a imagem costumavam estar. Parecia tatear no passado nas camadas perdidas, nos danos e nas feridas, nas réplicas das jornadas que fizera desde que cegara. Com a jangada sempre presente em novas formas e disfarces *conduziam-se um ao outro na exploração* nesta exploração tátil (p. 304). O que era visto como privilégio do pintor, a experiência da mão que sente a tinta assentar na tela, é revivida por Ali ao refazer as pinceladas e desvendar os seus mistérios (pp. 77-79). A mão em movimento nestes espaços vazios, e sob elas *as tempestades tornaram-se psicológicas, metafóricas, metafísicas, assumiram uma forma e um pó além da meteorologia, tornaram-se de loucura, guerra, destruição*. Mas também viram coisas específicas. Para Ali a superfície da pintura foi o Eufrates, o céu azul de Damasco repleto de aves migratórias, o bando como uma versão de si mesmo, movendo-se, migrando em busca de um novo lar. Para Freston foi uma reminiscência das vistas dos penhascos sobre as ondas do mar nas enseadas (pp. 96-97).

O fogo destruiu o atelier. Dias depois cruzaram os destroços calcinados e Ali Souleman sentiu que *desabara a fronteira entre vida e arte, que tinham entrado na pintura de uma cidade devastada por bombas*. Os trabalhos foram retomados em 2022. Freston vasculhou os escombros, encontrou coisas, viu sugestões do passado e do futuro e transformou-as em algo novo: recomeçou as pinturas, sentiu-se a cavar e transformou o estúdio num sítio arqueológico, cobriu os restos carbonizados com resina, as formas queimadas brilharam como se fossem joias, objetos arrastados do fundo do mar. Acabou as “pinturas pós-incêndio” para a exposição: *imagens e superfícies que nos convidam ao sentimento, não à narrativa ou conceito*, que transmitem a consciência de que a pintura é tanto uma estrutura, uma sala feita por um pintor, incluindo o material físico e conceptual que é trazido para ela, quanto o material que dela sai com o artista, que deixa ao espetador o espaço para que este conte a sua história (p. 309).

Os Editores

## Menmuir, Wyl (2022) – *The Draw of the Sea*, London, Aurum, The Quarto Group

A península Cornualha tem o formato de uma barça arpoada ao sudoeste, navegando entre o Oceano Atlântico a estibordo e as águas do Canal da Mancha a bombordo. A poucas milhas náuticas a sul da sua “proa” avistamos o arquipélago de Scilly. Um cenário e território ideais para um encontro do empírico, da história, do maravilhoso e da lenda: através de um exercício excepcionalmente elegante de inventário e escrita, o Wyl Menmuir dá-nos a ver procedimentos inusitados (a pesca da enguia com *bonecos*), pormenores anatómicos (cracas, da subclasse *Cirripedia*, com um pénis oito vezes maior que o corpo – “lucky dip penis”), narrativas de pirataria, naufrágios em noites de temporais provocados pelo desvio dos fogos sinalizadores para o interior, buscas pelas praias de areia e rocha de objetos caídos de navios aquando de tempestades. Afastando-se aqui do romance, que foi até ao presente o seu domínio de conforto, o autor arrola manifestações sociais e naturais da região – que estão indelevelmente associadas às de muitas áreas costeiras localizadas em pontos estratégicos da navegação –, incluindo curiosidades de objetos trazidos pelas correntes marítimas e que se fundem hoje na arquitetura e paisagem do tecido urbano (reside numa casa que foi construída com madeira nigeriana caída de um navio). Uma perceção do mundo, individual e coletiva, que é indissociável destas águas oceânicas, para a qual Joseph Conrad remeteu nas primeiras linhas de *Youth, a Narrative* (1902): iniciava uma história que “só poderia ter acontecido em Inglaterra, onde homens e mar se interpenetram, por assim dizer...”

E, no entanto, este *apelo do mar* é também um texto autobiográfico: há na sua esteira um momento trágico, que levaria a família de Menmuir a acolher-se na região – para onde em 2013 se mudaram mais permanentemente e onde assumiram uma existência de “vagabundos do mar” (*beachcombers*) – em busca do processo catártico que permitisse superar a tristeza, explorando estas águas que logo ao primeiro mergulho a silenciaram *na metáfora de uma parede de ruído branco e em ecos de alívio que não mais parariam*.

Os Editores

## **A Alma do Oceano em Expansão” / “The Soul of Expanding Ocean”, Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Veneza, 2022.**

Um discurso expositivo é pressupõe um método de ilustrar uma visão-do-mundo. Num espaço duplo e no que foi a Igreja de San Lorenzo – Veneza, Itália, a *Thyssen-Bornemisza Art Contemporary* (TBA21) acolhe as obras artísticas da portuguesa Diana Policarpo e da sul-africana Dineo Seshee Bopape: dois estudos-de-caso que expressam, através de meios multimédia, um mergulho estético-ético-político na história e a ecologia marítimas.

Realizados sob a curadoria de Chus Martínez, no âmbito de um ciclo denominado “A Alma do Oceano em Expansão” [“The Soul of Expanding Ocean”] e de um programa de bolsas da *TBA21 – Academy*, Diana e Dineo conjugam, com equilíbrio exímio, a arte de anotar e analisar factos e documentos e a de narrar, recorrendo a um vocabulário que confere uma enorme acutilância aos respetivos processos artísticos e, em consequência, uma capacidade transformadora da nossa subjetividade enquanto observadores. Os trabalhos são autónomos no essencial, mas é evidente que se articulam: há malhas que tecem uma comunidade de interesses, seja na interpretação dos fenómenos humanos e naturais. A subtil separação das salas (um altar grande de mármore negro) é também simbolicamente desmontada pelo controlo do som, que passa de um espaço ao outro, alternadamente, e cria uma paisagem solidária.

Em “Ciguatera” – nome de um tipo de intoxicação alimentar causada pela ingestão de peixes contaminados com toxinas e cujos habitats são recifes – Diana Policarpo explana o seu processo de pesquisa e mostra filmes e usa de conteúdos musicais e materiais, como vidro e tecidos de seda, induzindo a criação de uma obra de arte que acolhe os ecos da biodiversidade e da história colonial: em dois grandes penedos, com superfícies irregulares, colocou, embebidos na rocha, monitores onde correm filmes-vídeo com imagens de criaturas marinhas, como anémonas do mar ou peixes coloridos; o brilho fluorescente das telas incrustado no baço da pedra provoca em nós a sensação de olharmos reflexos de luz em poças de água (mesmo estando as telas numa posição vertical), e o som ambiente e a luz natural do espaço convidam-nos a sentir como que uma imersão subaquática. De uma destas fragas destaca-se um telheiro rústico, sob o qual um ecrã grande mostra um documentário-vídeo com os estudos da artista nas Ilhas Selvagens: técnicas que dão visibilidade à vida microscópica, discurso expositivo que se torna parte da escultura

e de um teatro epistemológico comprometido com a descodificação da ordem dos saberes e dos procedimentos políticos que a sustentam. Desconstrói perspectivas antropocêntricas e remete para uma reflexão sobre o modo como pensamos e adjetivamos os espaços ermos e remotos. A Selvagem Grande surge num dos vídeos como protagonista, enunciando em voz-off os elos entre seres humanos, forças geológicas, a flora e a fauna: uma vontade ativa e criadora de formações coralígenas, assim como causa de naufrágios. Num outro vemos imagens de laboratórios, de ações de campo e manuscritos históricos.

Este projeto foi também apoiado pelo Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian e do Instituto Gulbenkian da Ciência, pela Embaixada de Portugal em Roma e pelo Instituto Camões (brochura Digital: [https://ocean-space.s3.amazonaws.com/images/BROCHURE-DIGITALE-ITA-ENG\\_220412\\_165018.pdf](https://ocean-space.s3.amazonaws.com/images/BROCHURE-DIGITALE-ITA-ENG_220412_165018.pdf)).

Um anel de alto-falantes, que cria um ambiente sonoro estereofónico, elementos escultóricos erguidos com galhos de árvores e detritos recolhidos nos mares, e uma série de almofadas / pufes para os visitantes se acomodarem, estão no centro de três grandes ecrãs alinhados num quase semicírculo. É “Oceano! E se nenhuma mudança for sua missão desesperada?” [“Ocean! What if no change is your desperate mission?”], de Dineo Seshee Bopape, uma trilogia fílmica de uma jornada que atravessa oceanos para reunir as Ilhas Jamaica e Salomão, as plantações do rio Mississipi e a África do Sul: Dineo retoma as rotas dos navios negreiros e recupera as heranças e fantasmagorias que assombram estas águas, e as suas histórias intemporais, onde se mesclam factuais e magias, tradições e sabedorias, processos coloniais e pós-coloniais, e de igual modo a esperança que, sob o espírito dos oceanos, celebrado através de ternas ofertas de flores e carícias de mãos, seja possível um futuro diferente – é preciso atentar e superar e fazer a cura da memória e dos tempos de opressão, da destruição e exploração dos recursos. Um navio negreiro, “fantasma” oceânico, é parte fundamental da construção do vocabulário artístico e da mensagem da instalação.

Este projeto beneficiou também do apoio da Alligator Head Foundation, uma fundação para a conservação marinha com sede na Jamaica (brochura Digital: <https://ocean-space.s3.amazonaws.com/images/BROCHURE-DIGITALE-ITA-ENG.pdf>).

**Texto da Curadoria:**

<https://ocean-space.s3.amazonaws.com/images/CURATORIAL-TEXT-ENG.pdf>

**Ligação a “Ciguatera”:**

<https://www.ocean-space.org/exhibitions/ciguatera-the-soul-expanding-ocean-4-diana-policarpo>

Ligação a “Ocean! What if no change is your desperate mission?”:

<https://www.ocean-space.org/exhibitions/ocean-what-if-no-change-is-your-desperate-mission-the-soul-expanding-ocean-3-dineo-seshee-bopape>

Os Editores

\*\*\*

### **Camões, Luís de (2021) – *Os Lusíadas*, Guimarães, Universidade do Minho / UMinho Editora e Faktoria K / Kalandraka Editora Portugal.**

A direção Literária de Rita Marnoto e a Artística de Tiago Manuel desafiam-nos a ler *Os Lusíadas* como um exercício de estética visual e plástica, e a interpretar como narrativa cada uma das ilustrações que serve de separador dos dez Cantos. É provável que percebamos no desenho de Marta Monteiro, que sinaliza o Canto X, a representação do rei Dom Sebastião a quem o poema é dedicado, coroado por uma conjugação de três astros, a caminhar no cume de um penedo que lembra um rosto de feições não-caucasianas: “Para servir-vos, braço às armas feito, / para cantar-vos, mente às musas dada” (estância 155). A este ideal de Aventura como missão, junta-se a de Aventura como sonho no separador do Canto anterior, da autoria de Marta Madureira, que harmoniza as formas de existência do fantástico e do maravilhoso, os reinos humano e mineral, da fauna e da flora: “onde pela floresta se deixavam / andar as belas deusas, como incautas. / Algumas doces cítaras tocavam, / algumas harpas e sonoras flautas, ...” (estância 64).

Carolina Celas inicia este diálogo entre géneros, literatura, arte, que é também um diálogo entre práticas políticas e científicas (naturalistas), história, lendas e mitos: à popa de uma nau, que segue o seu rumo num mar revoltado e se afasta de um horizonte feito de nuvens, sopram ventos favoráveis à viagem – “Já no largo oceano navegavam,

/ as inquietas ondas apartando” (Canto I, estância 19). Para o Canto II, Joana Rêgo pensou num desenho que expressa bem os encontros destes navios com o estranhamento cultural e os seus dilemas: seres replicando morfologias próprias de habitats antagônicos aos terrestres, peixes num areal e com arpões nas “mãos”, e, na água, sugerindo manobrar pescas, olham, com o espanto de bocas abertas e olhos esbugalhados, as negras naus fundeadas ao longe. Estranhezas que se retribuem com suspeições: “Ao mensageiro o capitão responde ... e diz que, porque o sol no mar se esconde, / não entra para dentro...” (estância 5). Este é o destino de olhares que ousam cruzar-se e que as ilustrações reafirmam. Seja através do espanto pelas arquiteturas e os modos de vida que Mariana Rio figura no Canto VII (cúpulas redondas e jardins e fontes de água; imponentes portas guardadas por humanos trajando babuchas e turbantes; personagens vestindo keffiyehs; oásis e palmeiras; um elefante onde alguém *cavalga*; escravos que transportam liteiras – “Edificam-se os nobres seus assentos / por entre os arvoredos deleitosos. / Assim vivem os reis daquela gente / no campo e na cidade juntamente” [estância 50]), seja por meio da restituição desta perplexidade no desenho de Catarina Gomes para o Canto VIII (trajando turbante, uma personagem parece olhar enigmaticamente as formas de um navio de cor negra que acolhe na palma da mão direita, identificado por duas cruces vermelhas: os versos vocalizam a sua expectativa: “Quem é, me diz, ‘estoutro que me espanta’, / pergunta o malabar maravilhado” [estância 10]).

O poema e a série, no feminino, de ilustrações artísticas, articulam e põem em partilha um repositório narrativo-visual que apela ao julgamento do Belo e à ideia de que escreve (e lê) melhor quem ousa criar imagens com a substância da escrita, e imagina melhor quem explora as qualidades plásticas do pensamento. Em síntese, o leitor arquétipo desta edição de *Os Lusíadas* conjuga as artes de apreender o devir do mundo no texto com as de redescobrir momentos, subjetivos e objetivos, de análise e descrição nos traços dos desenhos. A intensidade com que conseguir ver, por exemplo, permitir-lhe-á dar conta, no separador do Canto III, do luto e pesar que vibram nas linhas e manchas negras e cinza do ensaio visual de Joana Estrela, onde o par que atravessa um bosque anuncia até ao presente a tristeza e o luto de Pedro. E a amplitude das leituras autorizá-lo-á a confirmar ou informar a redenção de quem decidiu “tirar Inês ao mundo... / por lhe tirar o filho que tem preso” (estância 123).

Rita Marnoto refere-se à *indeterminação do tempo e lugar* que coloca as naus em locais e rotas indefinidas (pág. 20). Poderíamos talvez insinuar que, onde o significado do episódio interessa mais que a sequência do enredo, o poema confere

à leitura uma dimensão intemporal. É tanto o caso do desenho de Pedro e Inês mencionado acima, como aquele em que Madalena Matoso reflete esta natureza que os marinheiros pensarão ver em cada costa, uma orografia de seres monstruosos e indistinguíveis, alados, anfíbios e répteis, e talvez uma pincelada de sangue carmim na parede da *página*: “Aves agrestes, feras e alimárias / pelo monte selvático habitavam. / Mil árvores silvestres e ervas várias” (Canto IV, estância 70). As situações em que as naus aportam, ou aquelas em que ocorrem fenómenos inexplicáveis, são propícias à ocultação e à descoberta: Amanda Baeza combina a abundância de cores tropicais e passa-nos a sensação de que alguém espreita, desde logo com assombro, um mar de fogo e chamas e um navio que sobressai num horizonte escurecido pelo fumo de um incêndio – “Vi claramente visto, o lume vivo / que a marítima gente tem por santo” (Canto V, estância 18); Inês Machado mostra-nos, no separador do Canto VI, figuras humanas em bailados, mergulhos e gestos aleatórios, num frenesi em que a frota, representada ao centro por três mastros e algumas velas com a cruz de Cristo, é celebrada num motim de espaços coloridos, figuras geométricas, zig-zagues, curvas, enquanto, discreto, um observador no canto inferior esquerdo, desenhado à escala dos restantes, segura um tridente – “Não sabia em que modo festejasse / o rei pagão os fortes navegantes (...) Com jogos, danças e outras alegrias, / a segundo a polícia melindana, / com usadas e ledas pescarias, ...” (estância 1 e 2).

Atravessa todo o poema a noção de que os atos de vermos e sermos vistos são meios de conhecermos e darmos-nos à perceção dos outros – como parábola de uma tomada de consciência e pressuposto de que o olhar é um recurso comum quando a comunicação por palavras se revela insuficiente –, a que estes *Os Lusíadas* juntam os atos de vermos e sermos vistos nas aproximações que fazemos às metamorfoses de uma língua: com a armada do Gama, o rei verá povos de diferentes línguas, culturas e civilizações; e, de igual modo, por vê-lo, estes conhecerão o povo luso. A adaptação ao Acordo Ortográfico pós-1991, feita a partir do livro impresso na Tipografia de António Gonçalves em 1572, *a grafia do texto original de Camões requeria sonoridades, modulações de voz e usos que emergem no tecido que constituem a fonética, a morfologia, a sintaxe e o léxico da língua* (págs. 26-27), para que Rita Marnoto chama a atenção, torna ainda mais, no imediato, esta edição um notável caso-de-estudo e instrumento de trabalho dos fenómenos e da evolução da língua.

Os Editores

**Fox, James (2021) – *The World According the Colour – a Cultural History*, ed. Allen Lane, Penguin Books.**

James Fox traz-nos em *O Mundo Segundo a Cor* [*The World According to Colour*] (2021) uma história cultural, linguística e física da emergência das cores: as ideias base subjacentes a cada uma das sete cores primárias de que parte, preto, vermelho, amarelo, azul, branco, púrpura e verde. Das pequenas histórias que enchem o livro resultam uma história do mundo: desde o negro [black noting] que precedeu a existência, passando pelo vermelho do nascimento das nossas espécies de sangue vermelho, pelos deuses dourados da Antiguidade e pelos horizontes azuis da Época dos Descobrimentos, as aspirações primitivas do Iluminismo, a inovação tecnicolor da Revolução Industrial e o verde mais representado na crise ambiental.

Para o autor, uma aproximação que pretende revelar a cor como um *processo*, “uma dança entre sujeitos e objetos, a mente e a matéria”. Cada pessoa tem um sistema de visão único, interpreta de modo subjetivo as informações de luz, e os comprimentos de ondas de luz só se tornam *verdadeiramente cor* depois de passarem por esta interpretação individual do cérebro. Nas palavras de Paul Cézane, é neste lugar que é a cor que “o nosso cérebro e o universo se encontram”. Com estes pressupostos, dirá James Fox, a pergunta correta relativamente às cores é perguntar, *Como acontecem*, em vez de *O que são* (p. 3). Existem independentemente de nós e a sua perceção encontra-se sujeita a variações interpessoais: em cerca de 8% dos homens não são totalmente funcionais na retina do olho um ou mais tipos de células sensíveis à luz, em especial as que respondem à luz brilhante e que dá a nitidez da visão, e supõe-se que algumas mulheres têm um quarto tipo de cone (o nome destas células) e, portanto, uma dimensão extra da experiência de cores (pp. 6-7).

Destaquemos a abordagem que Fox faz à cor azul e à ideia de que as cores do planeta – da terra, oceanos e céu – se transformam com as mudanças climáticas. Os astronautas que nos anos 1960 navegavam no espaço extraterrestre ficaram impressionados com a cor azul do nosso astro: causaram admiração as fotos tiradas pela tripulação da nave Apolo 8, conhecidas atualmente sob o nome *Earthrise*, onde a Terra surge como uma “esfera de safira brilhante suspensa na escuridão do espaço”. Tal visão inspirou o poeta norte-americano James Dickey, que num dos seus poemas usa o termo “Planeta Azul” (“The Blue Planet”). Na verdade, esta tonalidade é o resultado de um processo chamado *dispersão de Rayleigh* (Rayleigh

scattering): os comprimentos de onda azuis curtos da luz solar entram na atmosfera e, ao chocarem com as moléculas no ar, dispersam-se em todas as direções e produzem uma auréola azul-celeste a envolver o nosso globo, criando a ilusão ótica de que o céu e o mar são azuis.

É provável que o aquecimento global esteja a alterar as assinaturas azuis da terra. Os cientistas preveem que em 2100 os oceanos terão uma compleição muito diferente: as águas mais quentes causarão a extinção do fitoplâncton de coloração verde e os mares subtropicais tornar-se-ão mais azuis; as algas marinhas estender-se-ão até às latitudes polares e estes mares ficarão mais verdes. É uma incógnita o que acontecerá aos azuis brilhantes do céu.

Porém, o pigmento mais abundante do Planeta Terra é a clorofila, que dá às árvores, plantas, relva e algas os tons verdes, dos verdianos da taiga e verdes-ervilha do médio-oeste americano, aos verde-azeitona da África Central. Uma definição de cores que se alterará com o aumento das temperaturas: podemos prever a tendência para as paisagens se tornarem secas e douradas, ou que surjam mais verdes em consequência da implementação de projetos de cultivo de novas vegetações (como vem ocorrendo nos últimos 35 anos). Os novos verdes serão o resultado do aumento dos níveis de dióxido de carbono na atmosfera: e mesmo representando uma ameaça grave para o ser humano, são um catalisador do crescimento das plantas, em paralelo com os programas de plantio de árvores destinadas a absorver o excesso de gases do efeito estufa, originando um crescimento das paisagens verdes. Podemos pensar que estes verdes desbotarão se as temperaturas globais médias chegarem a 3 ou 4 graus Celsius acima de seus níveis pré-industriais: o verde-escuro das florestas tropicais transformar-se-á em savanas verde-salva; as pastagens esmeralda transformar-se-ão em desertos caqui. As folhas morrerão e cairão antes de mudarem de cor se os verões se tornarem mais quentes e os outonos mais secos, e deixaremos de ter a exibição brilhante das folhagens de outono.

Esta biografia de cores, que inclui uma série de viagens pelo mundo e pela história, revela também como elas passaram de continente para continente, cruzaram oceanos e mares. A Europa tinha de importar os corantes azuis, pagando bem por eles (o mais caro era o ultramarino): da Índia viria o índigo, da Turquia veio a turquesa, o azul damasceno seria adquirido em Damasco, a azurita europeia era originária das altas regiões montanhosas dos Alpes e recebia de igual modo a designação

de “azul alemão” (p. 117). Este é, por esta razão, um livro acerca da relação da humanidade com as cores, do papel que desempenharam na cultura e na história, sobre os significados que lhes são atribuídos e como moldaram culturas e imaginações.

Do ponto de vista dos usos da linguagem, a aplicação de termos e expressões associadas a cores são construções complexas, moldadas por paisagens, hábitos e crenças das comunidades. Todavia, Fox reconhece o que designa *universais da experiência humana* ou referências mais ou menos sólidas que caracterizam situações genéricas: Negro – noite, escuridão, sujidade; Branco – dia, luz, limpeza; Amarelo – sol, fogo, terra; Vermelho – sangue, fogo, terra; Verde – vegetação, água; Azul – céu, água (pp. 10-11).

Os Editores

\*\*\*

**Vayeda, Mayur e Tushar Vayeda (2020), *The Deep* (text: Arun Wolf and Gita Wolf from an oral narrative by Mayur Vayeda and Tushar Vayeda; illustrations: Mayur Vayeda and Tushar Vayeda), Chennai, Tara Books Pvt. Ltd. (<https://www.youtube.com/watch?v=AxEyMQj14II>)**

A *Arte Warli* é uma prática rural de carácter simbólico e narrativo, tradicionalmente associada às mulheres, que decoravam as paredes e os soalhos das casas e os espaços comunitários nas ocasiões festivas, em épocas de sementeiras e colheitas, e também cenas do dia-a-dia e histórias comuns: cobre-se a superfície a pintar com uma pasta de estrume de gado bovino e um barro especial, e usa-se giz branco e cal e as pinturas são feitas com escovas de bambu.

É uma estética feita de linhas, geometrias, rendilhados e figuras pulsáteis de tipo pictográfico, que evoca animais e humanos, o inanimado e o fantástico, o quotidiano e o sagrado. Ela é hoje também praticada por homens e realiza-se também em suportes de tela, papel e tecido.

Os irmãos Mayur e Tushar Vayeda pertencem a esta comunidade onde nasceram e vivem na povoação de Ganjad, situada nas proximidades de uma ribeira. Mantêm os princípios básicos do estilo Warly, embora tenham desenvolvido o hábito de aplicar materiais e a inspirarem-se em motivos, significados e símbolos exteriores ao seu ambiente étnico-social.

Este livro, os desenhos e a sua história, emergem de um projeto para re-imaginar a habitação tradicional Warli e de uma residência artística de seis meses que fizeram na Ilha Awashima (Japão): a narrativa desta experiência entre o pequeno regato de Ganjad e a imensidão dos mares de Awashima (onde aprenderam a mergulhar e viram pela primeira vez estranhas e belas criaturas) é-nos passada como uma história de vida e inscreve num único imaginário ambos os habitats: *as criaturas aquáticas das duas paisagens unem-se na imagem final e giram em torno umas das outras*, replicando a interrogação sobre a possibilidade da vida marinha em Awashima estar ligada à vida de água doce em Ganjad (<https://vimeo.com/645741755>).

Os Editores

\*\*\*

**Catalli, Daniele (2018) – *La battaglia delle rane e dei topi – da Omero, Milão, L’Ippocampo Ragazzi* (Versão francesa : *La Bataille des Grenouilles et des Souris – d’après Homère, Lyon, Éditions Amaterra, 2018*).**

Nesta história Daniele Catalli inspira-se na descrição da Guerra entre Troianos e Gregos. Fiel à dureza homérica dos confrontos físicos nas batalhas e à acutilância das palavras nas disputas verbais, o autor é exímio na articulação entre a narrativa e o trabalho gráfico. Estamos nas margens de um charco, uma tapada ou uma lagoa – a escala é indiferente, podia ser numa área litorânea ou num estuário, porque o que acontece na paisagem passa-se igualmente no íntimo dos protagonistas – e uma sequência de erros de observação e interpretação despropositados torna inevitável a altercação entre dois povos e, por fim, a guerra. A escrita, o desenho

e os recortes nas páginas, conjugam-se para criar a sugestão de um ambiente misterioso, que respira a veemência e o arrebatamento dos protagonistas, e insinua fantasmagorias na floresta posta assim em desassossego. Lemos, observamos e sentimos os ecos, múltiplos, infundáveis, que vão da célula mínima da irascibilidade, ou da amabilidade, até ao ambiente hostil dos preparativos de ambos os exércitos para a batalha.

Um imprevisto retira a quietude às margens do charco e à floresta: um rato aproxima-se dos domínios húmidos para se dessedentar e encontra um sapo que afirma o direito de propriedade sobre estes territórios. Reconhecemos nas apresentações os usos das culturas políticas tribais: – “... *Sou Joufelu, filho de Paludeux e de Hidromedusa, sou desta terra o Rei. Pertencemos aos mundos submersos e emersos, e ao crepúsculo, cantamos a beleza do céu estrelado. Os nossos saltos são prodigiosos, os nossos braços são os mais rápidos no mundo. Esta poça pertence-me. Quem és tu? Com que direito vens beber a minha água?*”. O “intruso” olha com desdém o sapo, e replica no mesmo tom: – “*Não sou um rato qualquer, o meu nome é Grippemiette, Filho de Croquepain, o Rei de todos os roedores, e da nobre Lèchemeule de branco manto. Nada me escapa da alimentação do homem: nem o pão crocante, nem o sésamo, nem os queijos, nem a pasta dura ou tenra, nem o delicioso presunto que pende na cave. O nosso Reino é a terra que vos rodeia e que domina a vossa poça...*”.

Esta tensão inicial é sanada. O sapo Joufelu convida o rato a viajar nas suas costas e a conhecer o mundo aquático, depois de saciar a sede. No seu reino não escasseiam as maravilhas que ele pode apreciar. Já na água acontece o inesperado: o sapo assusta-se e mergulha quando lhes surge uma serpente, e o rato, que não sabe nadar, afoga-se.

Este episódio antecede a guerra sangrenta entre os Reinos Roedor e Batráquio, numa curva ascendente e cheia de contrassensos: exacerbam-se os discursos e as posições conciliadoras são interpretadas como ausência de firmeza; preparam-se as armas de ataque e defesa; o combate é feroz e dizimador. Tudo isto nos atrai para uma leitura riquíssima e muito variada: a qualidade da paródia à *Ilíada*; a expressão e modelação das emoções nos traços e gestos dos protagonistas (os conceitos estão lá nos indivíduos e no coletivo, a raiva e a ira, o ódio e a comoção, a determinação de carácter e a hesitação, a tristeza e o desânimo, o domínio das multidões e a agitação coletiva); a amplitude fotográfica e cinematográfica dos cenários e o modo como repercute a voragem sem retorno dos comportamentos.

É em vão que Placidus Dumarais – *Tranquilo do Pântano*, diz a etimologia do nome, eco literário de “Nestor das doces palavras” dos Aqueus –, considerado o sapo mais sábio e respeitado, evoca as consequências da carnificina e o envenenamento do pântano, onde deixariam de ouvir cantar ou coaxar sem preocupações. A sua intervenção é desvalorizada e tomada por cobardia e medo pelo Rei Batráquio, um Agamémnon irado que adjectiva o outro povo de *raça imunda, senhores do lixo e dos guinchos das trevas*. As populações entram na fase de preparação para a grande batalha. Algumas das armas, curiosamente, são adereços que fazem parte das descrições dos ecossistemas em crise. Os ratos roem, cortam, arranham e amarram tudo o que possa constituir uma arma: pecíolos pontiagudos convertem-se em baionetas, as espadas são longas agulhas moldadas, as cascas de noz fazem de capacetes e as tampas de garrafa em escudos; transformam os fósforos em flechas incendiárias lançadas com arcos de elástico; cortam as tampas de caneta para servirem de caneleiras e protegerem as pernas; fixam a longos galhos lâminas feitas pelos humanos; concebem couraças para proteger os corpos com casca das árvore e palha entrançada (embora os mais valentes prefiram peles de gato como armadura). Por sua vez, os sapos esmagam bagas para pintar os rostos guerreiros, moldam agulhas de pinheiro e pregos enferrujados em espadas; fazem escudos com conchas; modificam uma ratoeira para operar como catapulta, fabricam armaduras brilhantes com pedaços de vidro polidos com água e lanças com dentes afiados de peixe; costuram pele de cobra para servirem de capacetes e amarram juncos aos corpos que funcionam como armaduras.

Daniele Catalli traz-nos uma saga milenar e absurda – e uma peça da nossa história cultural – para dar significado à persistência das atitudes e às escolhas que muitas vezes são tomadas em circunstâncias sombrias: quando no nosso íntimo alojamos o medo porque os outros falam, agem e possuem costumes diferentes dos nossos. Quando ele se instala todo o ponto de vista adverso é explicado como forma de estar titubeante: a ponderação passa a ser o ato daquele que vacila, a busca do consenso o refúgio da cobardia. Os desenhos finais mostram a ruína e a devastação após a batalha: a floresta e as margens do charco ficaram irreconhecíveis, desérticas, os cadáveres de sapos e ratos semienterrados nos lodos.

Os Editores

## **Gomi, Taro (2019) – *Para Lá do Oceano*, Lisboa, Orfeu Negro.**

Durante um Paris-Dakar um guia berbere perguntou a um dos automobilistas como era o mar. O automobilista respondeu: como o deserto, mas de água.

Como o deserto o oceano é uma barreira, um muro de ondas. E como muro é de supor que algo haja do outro lado. No deserto escondem-se oásis, djins e cidades de maravilha só visíveis em certas noites de lua cheia. E no oceano? Não creio que a previsão de monstros tenha feito alguém dar meia-volta. Mais provável ter confirmado o desejo de partir.

O Japão é uma ilha ao mesmo tempo isolada e próxima dos seus vizinhos. Esteve muito tempo cortada do mundo, mas com desejo, e medo, do mundo.

É esta relação de proximidade e afastamento que o Taro Gomi traz para o seu livro. O que há do outro lado? Do deserto, do espaço, do oceano?

Mais oceano, sem dúvida? E para lá de mais oceano? A lenga-lenga começa a parecer um conto tradicional, “na ilha para lá do fim do mundo”. A primeira coisa será um meio de transpor o oceano. No oceano há talvez navios. Mas, para LÁ do oceano? Campos? E para que não haja dúvida o que nesse momento temos representado na imagem é um campo agrícola. Para lá do oceano há comida. Importante para quem nasceu num país devastado por uma guerra. E cidades de prédios altos e casas pequenas? Como quem interroga é uma criança, a pergunta impõe-se: Outras crianças? Não há ilusões, no entanto. Algumas serão hostis. Mas haverá com que se divertirem, E se há pessoas-crianças, há animais que se esperam desconhecidos. E em memória dos cartógrafos antigos, monstros, que podem habitar para lá do oceano o sob o oceano. Porque sobre o oceano há um céu com outras estrelas. A enumeração de reinos possíveis prossegue, gelado, tropical.

No fim Taro Gomi lembra que o oceano inconstante foi visto como espelho da alma. Quando revoltado e quando calmo, sempre diferente, sempre em mutação. Se eu olho daqui para lá. Alguém olhará e fará as mesmas perguntas de lá para cá? E se quem está deste lado é uma rapariga do outro estará um rapaz?

A última frase é um convite à viagem: “Quem me dera ir para lá do oceano e ver.”

Embora o livro seja popular pelo estímulo que faz da imaginação, para mim a coisa mais fantástica nele é o efeito que a sucessão de perguntas provoca, pondo em evidência aquela que é a relação do humano com estes “obstáculos naturais”: a recusa da barreira do limite, a interrogação, o desejo de transcendência. A melancolia da Viagem.

Ana Rita Rua Fernandes  
 (<https://www.orfeunegro.org/products/para-l>)



Haverá outros animais para lá do oceano?

Talvez nem saiba os seus nomes.



Haverá um país todo feito de gelo...

um país mesmo gelado?

\*\*\*

**Stone, Gregory S. e Nishan Degnarain (2017) – *Soul of the Sea in the Age of the Algorithm – how tech start-ups can heal our oceans*, Main, Leete’s Islands Books.**

Neste pequeno livro a metáfora de um bolo folhado caracteriza os oceanos: cada película figura e introduz uma dinâmica de trocas entre estratos com diferentes graus de salinidade e temperatura – uma série de correntes horizontais e verticais que sobem e descem, mergulham e sacodem e giram ao redor do globo, formando uma biosfera contínua, como uma cápsula de um tempo longo a transportar mensagens e nutrientes. Este é um sistema impulsionado pela física da água mais fria, mais salgada e mais densa que afunda, enquanto a mais quente, menos salina e menos densa se eleva, numa viagem de um milhar de anos entre os polos e o equador.

Para estimarmos os valores em que os subcomponentes destes mecanismos começam a degenerar, em níveis cujos efeitos são irreversíveis (designados por Stone e Degnarain como *pontos de inflexão*), as ferramentas de diagnóstico que aplicamos a sistemas lineares são incertas e ineficientes face às dinâmicas não-lineares e a um tempo volátil, o Antropoceno. Uma destas ruturas ocorreu há 250 milhões de anos quando uma queda súbita nos níveis de oxigénio nas águas dos mares eliminou 90% de todas as espécies marinhas. É possível que aconteça no futuro ao motor oceânico de circulação termohalina: constituído pela corrente quente que vai das águas do Golfo do México ao longo do Atlântico, o degelo da Groenlândia e do Ártico pode causar-lhe danos graves e, em poucas décadas, tornar inóspitas as regiões nas latitudes altas da Grã-Bretanha e da Escandinávia (abrandou cerca de 30% nos últimos 50 anos).

Os habitats nos fundos marinhos estão cheios de vida apesar da ausência de luz e fotossíntese, das altas pressões, temperaturas baixíssimas nuns lugares e superaquecidas junto aos sistemas hidrotermais alimentados pelo manto da Terra. Os processos oceânicos são-nos ainda desconhecidos. A expressão “deslocação das linhas de base” (“shifting baselines”), entraria no vocabulário científico no final do século XX quando a comparação de fotografias e narrativas datada de diferentes anos se tornou prova do declínio de numerosas espécies e ecossistemas. As gerações tinham pontos de partida diferentes: nos torneios desportivos os peixes iam diminuindo de tamanho e começaram a ser apanhados em lugares cada vez mais

distantes da costa; nas imagens e nas descrições constatou-se que os ecossistemas de coral perdiam robustez e ao longo das décadas.

Qualquer impacto tem efeitos cumulativos na estabilidade e na diversidade biológica do nosso Planeta. A rutura numa das *fronteiras-chave*, como as mudanças climáticas ou perda da integridade da biosfera, levará o sistema terra para um novo estado: o ácido carbónico que se forma quando o dióxido de carbono atmosférico se dissolve na água, corrompe as estruturas cuja base é o carbonato de cálcio (corais, conchas de ostras, amêijoas, caracóis, pterópodes e exosqueletos de caranguejos, lagostas e outros artrópodes); a libertação para a atmosfera de gases de retenção de calor altera a química da água do mar e afeta o sistema climático; os atuais índices de consumo contribuem para a intensificação da exploração de recursos numa conjuntura em que mais de metade das pescas mundiais estão esgotadas ou sobre-exploradas. Situações que tendem a levar aos limites as condições de suporte à vida na Terra: tocamos a linha vermelha em aspetos como a acidificação dos oceanos e a diminuição da camada de ozono estratosférica. Ignoramos onde situar outros, como o mínimo de diversidade da vida para fazer a função de biosfera da Terra (os oceanos acolhes 80% da biomassa e da biodiversidade da Terra).

Para os autores, se as inovações tecnológicas contribuem para o modo como interagimos com o mar, o futuro deve ser orientado por valores, e devemos repensar as tradicionais instituições de governação – Nações Unidas, Fundo Monetário Internacional, Banco Mundial – face aos desafios da Quarta Revolução Industrial e às mudanças causadas pelo desenvolvimento das economias do Sudeste da Ásia e da China. Os Tratados internacionais são bem aceites se não impedem a exploração das riquezas. Por exemplo, porque o degelo está a facilitar a exploração das suas águas, a Convenção para a Conservação dos Recursos Marinhos Vivos da Antártida (Convention on the Conservation and Antarctic Marine Living Resources, 1982) está a revelar-se menos bem-sucedida que o Tratado da Antártida (1961), que reservou este continente à pesquisa científica.

Os Editores

**Nadolny, Sten (1983) – *La Découverte de la Lenteur* (Título em alemão: *Die Entdeckung der Langsamkeit*), Paris, Ed. Grasset, “Les Cahiers Rouges”.**

O protagonista do romance de Sten Nadolny é convicto nos objetivos. É, porém, uma tendência à lentidão – conceito chave na obra do autor –, que o caracteriza desde a infância, que nos leva a experiências de leitura inesperadas em *A Descoberta da Lentidão* (1983): a biografia ficcionada de John Franklin (1786-1847), explorador britânico do século XIX, cujos diários de viagem foram objeto de leitura popular na primeira metade dos anos 1800s, é o pretexto para uma meditação sobre a celeridade, a ligeireza, a rapidez, o movimento, o tempo.

Nas brincadeiras os colegas de escola relegam para funções marginais esta criança lenta e ponderada, que anuncia um adulto desajustado num século que está a integrar a velocidade e a expansão industrial. Aos dez anos, ao treinar a arte de subir uma árvore, descobre que tudo é uma questão de olhar: *a mão percebe que o ramo aguenta ao alcançá-lo; mas, apesar de conhecer bem a árvore, o olho fixa-se neste ramo e os olhos recusavam-se a ser apressados e não buscam outro*. Pensar, falar, expressar-se e observar são processos que nele estão desfasados: a sua percepção recusa-se a fazer as coisas apressadamente, embora seja ela a incentivá-lo para a vida de marinheiro e a tornar-se um explorador naturalista. Aos catorze anos ingressa na Escola da Marinha Real e no silêncio do mar interioriza o princípio da lentidão como método, tomada de consciência que torna a realidade mais apreensível: é um observador vagaroso, minucioso, que teoriza e examina inclusive o acessório para explicar seres e coisas.

O estudante desajeitado, ridicularizado, torna-se líder de expedições e ícone de aventuras. Participará nas batalhas de Copenhaga (1801), Trafalgar (1805) e Lago Borgne (Nova Orleães), irá pelos mares em busca de terras longínquas, a Austrália e a Tasmânia, até desaparecer no Noroeste em 1847 aquando de uma expedição ao Ártico. John Franklin é uma pessoa numa busca permanente que o leva a retomar a terceira e última viagem ao Mar Polar (1845 a 1847) e o projeto da Passagem Noroeste: a procura da ligação entre o Atlântico Norte e o Norte do Oceano Pacífico. Arma dois navios com provisões para durarem três anos e uma tripulação de 150 marinheiros.

Numa época marcada pela velocidade e crescimento industrial, este é um herói irresoluto e, aparentemente, em absoluto contraste com o período histórico

vibrátil em que vivia – *John olhou para o gelo, estudou as formas e tentou entender o os significados [...] Hora após hora desenhou formas de icebergs. Acrescentou cores: “Verde à esquerda, vermelho à direita, o contrário dez minutos depois”. Tentou inventar nomes para o que viu, mas não funcionou muito bem. Em vez disso, as visões eram como música que teria que ser transcrita numa partitura. O mar de nervuras finas envolvia alegremente as figuras de gelo e levava-as num ritmo, enquanto elas próprias pareciam formar uma harmonia como de sons musicais, embora estivessem também em certo sentido divididas e estilhaçadas. No entanto, seu efeito foi criar uma sensação de calma e intemporalidade. Nada disto pode ser feio! Aqui foi tranquilo. Bem atrás deles, em algum lugar ao sul, homens preocupados com a miséria do homem. Em Londres, o tempo era um déspota a quem todos deviam obedecer.*

Todo este trajeto é descrito pelo autor em sintonia com a personalidade do seu protagonista: usa uma linguagem suave, despojada de dramatismo, embora intensa e cheia de densidade, até nos momentos mais emocionantes ou ameaçadores. É uma narrativa onde o herói se mantém cheio de esperança mesmo face a acontecimentos funestos, infortúnios e desditas, o que conduz uma reflexão sobre o ser humano e o tempo: em 1874 o HMS “Erebus” e o HMS “Terror” ficam presos no gelo, e o facto de ser mais lento que a morte talvez fosse a sua salvação.

Em 2014 e 2016 resolveu-se o mistério do destino desta expedição: uma equipa de investigadores descobriu os vestígios das embarcações.

Os Editores

\*\*\*

**Beebe, William (1928) – *Beneath Tropic Seas – A Record of Diving Among the Coral Reefs of Haiti*, New York, London, G. P. Putnam’s Sons [60 ilustrações].**

A introdução de capacetes de mergulho no Departamento de Pesquisas Tropicais serviria para captar “numa forma tangível” as experiências de observação do mundo submarino. No Apêndice C, “Métodos sobre a Fotografia Submarina” (pp. 211-215),

John Tee-Van descreve os procedimentos e as especificidades técnicas do equipamento fotográfico empregue pelos membros da expedição ao Haiti: o fotógrafo escolhia um recife pelos efeitos cénicos e onde obtinha os melhores locais e planos de fundo para fotografar, avaliava a quantidade de luz e media a distância até onde a câmara deveria ser colocada; subia à superfície e carregava a câmara com o filme, a lente e o diafragma ajustados em função da refração da água e da abertura que seria necessária; o fotógrafo voltava a mergulhar e a câmara era descida ao ponto onde se encontrava, colocada num tripé (provido de um topo de metal para evitar que flutuasse). Sendo preciso atraía-se os peixes para os juntar num ponto com alguma isca. Entretanto, os investigadores tinham descoberto que, nas águas de Port-au-Prince, a mais de sete metros de distância a câmara captava apenas contornos vagos devido à densa neblina subaquática.

O livro de William Beebe é um exemplo de uma obra de pendor científico com peças de excepcional beleza literária. O mergulho é causa de uma mutação perceptiva total, deixa o mergulhador num silêncio inútil, “sem palavras” perante os delicados tons de azul-esverdeado e as sombras esvoaçantes que em todo o lado substituem a luz solar: os pés caminham lentamente sobre a areia branca mais limpa do mundo; uma pena cor de púrpura-real passa e serve para evocar uma samambaia estranha de Marte; senta-se num monte de areia e descobre ao lado uma mesa de lápis-lazúli e três flores sobrenaturais de pétalas em tons de ouro e malaquita; aproximam-se caranguejos cor de areia e pequenos peixes (estende a mão e eles desaparecem sob a pele de veludo de lápis-lazúli do qual pareciam brotar); brincam em seu redor dezenas de peixes, estranhos, graciosos e belos, mordiscando o coral, espreitando repetidamente pelo vidro do capacete, com as bocas absurdas a abrir e a fechar em sílabas que parecem sair em ondas aquosas, “Oh! Oh! Irmão! Irmão! Oh! Oh!”. Passa um grande peixe azul-esmaltado, que resmunga algo à passagem de um cardume de alforrecas, meada de renda de fada que desliza pelo capacete (pp. 3-6).

Ao sol a vida revela-se escassa: quando arrastam uma rede na baía de Port-au-Prince só se capturam alguns organismos dispersos. À noite (Cap. VII), um pedaço de coral atirado à água explode em faíscas e forma um anel de chama brilhante numa ampla área escura, e veste-se com uma glória de juventude renovada ao deslizar lentamente para o fundo. Maravilhado com a fosforescência, Beebe experimenta disparar para a água e cria um cometa incandescente em órbita descendente, cuja cabeça é uma massa de projéteis brilhantes que arrasta uma cauda de palidez trémula. Lança para a água um pedaço de fio dobrado e reproduz por um instante

os filamentos brilhantes de uma lâmpada elétrica. Vê a faísca solitária que morre no exato momento em que nasce quando lança à água um alfinete de cabeça (p. 76). Nas noites escuras emerge dos fundos a vida, em abundância, contrariando a escassa colheita feita ao luar e sob a lua-cheia. O clarão da maior das duas luzes submarinas que a expedição usa, tão poderoso que o seu interruptor só se liga depois de estar dentro de água, dissolve a noite e a água em ar: peixes ocasionais voam no caminho de alforrecas transformadas em balões à deriva; as quilhas dos barcos parecem coisas absurdas subindo e descendo suspensas no ar. O cientista imagina-se *um grande olho*, espectador invisível de uma nebulosa no espaço criada pelo poder transcendente da luz ao dar origem a uma pequena zona de radiação, um éter verde-pálido e luminescente que acolhe todas as possibilidades que se agrupam além das percepções sensoriais, e o veleiro torna-se uma ideia. O centro sem forma e vazio da nebulosa transforma-se pouco a pouco num núcleo e inicia-se o feitiço do magnetismo visual. Surge um cosmos onde vagavam uma alforreca à deriva ou um peixe casual: das profundezas vêm lentamente e fazem da luz o centro de uma massa sólida e pesada de vida, como um único, estranho, ser amorfo, respirando o mar, rolando ao lado da escuna, lançando um braço estranho para um dos botes a balançar. Dão colorido à água com uma sutileza tão delicada que o aumento da densidade poderia ter sido governado pelo movimento de um ponteiro das horas as hostes de minúsculos povos marinhos em redor da luz: da clareza à neblina, desta à translucidez. Por fim a opacidade nebulosa. Noite a noite desenvolve-se uma sequência de vida em redor da luz, impressionante e dramática, mas apenas vagamente compreensível, diz Beebe (pp. 78-83).

Os Editores



Handwritten text in a cursive script, possibly a signature or a name, located at the top of the page.

Handwritten text in a cursive script, possibly a date or a short note, located in the middle of the page.

Handwritten text in a cursive script, possibly a name or a signature, located in the lower middle of the page.

Handwritten text in a cursive script, possibly a signature or a name, located at the bottom of the page.

# IMAGINÁRIOS DO MAR

UMA ANTOLOGIA CRÍTICA

VOL. 3

