



O BARCO MOLICEIRO: TEXTO ICÓNICO E INSCRIÇÃO POPULAR

CLARA SARMENTO

INSTITUTO SUPERIOR DE CONTABILIDADE E ADMINISTRAÇÃO DO PORTO

Cada forma particular de uma alfaia, construída como é em relação ao assunto que tem de resolver, diz em si mesma a fórmula da sua reprodução; cada desenho inscrito em cada alfaia indica não só uma invocação endereçada ao trabalho de que deve dar conta, como identifica pertenças e qualidades de quem a usou, classifica aos olhos de quem vê o lugar ocupado por quem utiliza a alfaia na hierarquia social onde vive.ⁱ

De acordo com Umberto Eco, os processos culturais são processos de comunicação, atravessados por uma multiplicidade de subcódigos, descodificáveis através de condições e ocasiões extra-semióticasⁱⁱ. Por detrás de factos explicitamente não intencionais, que o senso comum tende a considerar acidentais ou não significativos, revela-se uma produção socialmente determinada, embora quase sempre sem autor identificável, de efeitos de sentido. Há nos pequenos rituais e juízos do quotidiano muitos sintomas da pluralidade contraditória das ideologias sociais, os “arbitrários culturais” de Pierre Bourdieuⁱⁱⁱ, que comandam a produção-recepção de efeitos de sentido e que contribuem para a imagem que os participantes no diálogo social constroem uns dos outros. “Sempre que se trata de imagens”, diz Eco, “ficamos em presença de blocos macroscópicos, de textos analisáveis através de um conjunto de relações convencionais entre unidades pertinentes de um sistema gráfico. Aquilo a que se chama signo icónico é um texto, sendo prova disso o facto de o seu equivalente verbal não ser uma simples palavra mas, no mínimo, uma descrição ou um enunciado e, por vezes mesmo, todo um discurso, um acto referencial ou um acto locutivo”^{iv}.

O processo através do qual os objectos adquirem capacidade de significação está relacionado com valores e condicionantes sócio-culturais que os transformam em veículos de afirmação de uma entidade regional. No exemplo de que iremos falar, “uma população que pinta os seus barcos e os lança às águas de uma laguna elabora um álbum de imagens através do qual exprime a sua visão do mundo”^v.

Escolhemos para esta comunicação o barco moliceiro, embarcação tradicional ao serviço da agricultura, destinado à colheita e transporte da vegetação subaquática da



região lagunar da Ria de Aveiro. Uma das características mais originais do moliceiro é o conjunto de quatro diferentes painéis de proa e popa que o adornam, pintados directamente sobre a madeira do barco, prática artística ancestral sem paralelo na cultura popular portuguesa. Os painéis dianteiros acompanham a curvatura da proa, enquanto que os da popa se apresentam sob forma rectangular. Constan sempre de um desenho policromado, enquadrado por cercaduras de flores ou de figuras geométricas e rematado por uma legenda-comentário de ortografia imperfeita, formando uma mensagem ilustrada-escrita una e indivisível. São de uma extrema variedade estas vistosas iluminuras, pinturas *naif* que retratam cenas e personagens populares ou históricas, mais ou menos caricaturizadas, segundo o talento do artista.

O decorador, ao mesmo tempo construtor ou “entendido” na arte, realiza as pinturas espontaneamente ou por sugestão dos proprietários das embarcações. A maneira de pintar destes ingénuos caracteriza-se pelo figurativismo com planos frontais, perspectivas mentais e não miméticas, contornos bem marcados e cores vivas, recorrendo a temáticas da vida quotidiana, num sentido festivo e fantasista. Do traço mais tosco e grosseiro até imagens de cuidada elaboração, de tudo nos oferece o moliceiro, mas nenhum desenho se repete quer por bombordo quer por estibordo. São sempre quatro iluminuras diferentes entre si no desenho, no colorido e na legenda que as sublinha.

A originalidade destes pintores reside não na reprodução cuidada do mundo mas numa forma pessoal, inventiva e por vezes insólita de visualizar as coisas, numa imagem outra, equivalente e paralela à realidade, sem complicações intelectuais. É uma forma diferente, mas tão fértil, poética e surpreendente como outra qualquer, de descrever um universo sócio-cultural específico. Nos painéis dos moliceiros ocorre a recriação de uma realidade original, reforçada pela rudeza do traço e pelo inesperado visual e cromático, tantas vezes com um piscar de olho cúmplice ao espectador. A frescura de expressão dos moliceiros vive de uma certa infantilidade subversiva e de uma bem-aventurada ignorância técnica, sobretudo nas perspectivas e proporções, o que não dispensa porém a existência de convenções figurativas, expressivas, alegóricas e simbólicas, mas nunca obscuras, que possibilitam o seu estudo e categorização. Aliás, se a esquematização de certas imagens tem como finalidade contornar algumas



dificuldades técnicas, ela serve também para as carregar de um poder significativo mais directo e imediatamente decorativo.

Os artistas dos moliceiros adquirem uma escrita pessoal, um pensamento plástico, uma forma particular e subjectiva, mesmo quando tenta ser mimética, de ilustrar histórias alusivas aos trabalhos campestres, aos prazeres populares e aos grandes momentos da vida, que constituem o filme mudo, mas tão eloquente, do quotidiano da ria: “People create a symbolic world which is a kind of fantastic reconstruction of empirical society: the dialectical contrast between the two is resolved by a reassertion of the inevitability and desirability of the first through recognition of the fantasy and impossibility of the second”^{vi}.

Baseados em cerca de quatrocentos exemplares fotografados no terreno ao longo de mais de uma década, podemos afirmar que a temática destes painéis os divide em painéis jocosos, religiosos, sobre a vida quotidiana e sobre a História e personalidades, com diversas subcategorias e miscigenações. É a seguinte a nossa proposta de classificação:

Painéis Jocosos:

Eróticos (homens e mulheres);

Instituições (política, exército, igreja, etc);

Figuras típicas (bêbados, pescadores azarados, preguiçosos, maridos atraídoados, janotas, etc);

Trabalho (homens e animais domésticos).

Painéis religiosos (Virgem, santos, Jesus Cristo, Papa João Paulo II, etc).

Painéis sobre a vida quotidiana:

Trabalho na ria;

Varinas e pesca marítima;

Mestres e seus barcos (construtores, pintores e barqueiros);

Apelos ecológicos e à preservação dos moliceiros;

Festas e cerimónias (festas populares, nacionais e casamentos);

Ditos e conselhos (sabedoria popular em contexto local).

Painéis sobre História e personalidades:

Monarcas (reis e rainhas);

Descobrimentos (Vasco da Gama, Infante D. Henrique, caravelas, etc);



Escritores (Luís de Camões, Fernando Pessoa);

Soldados e cavaleiros (com mensagens patrióticas);

Personagens do imaginário e lazer (sereias, personagens do cinema, desporto e televisão).

Trata-se de painéis-legenda continuamente alterados, apagados, rasurados; painéis que, enquanto sistema semiótico que seduz e apela à memória visual, transmitem uma mensagem em que texto icónico e texto verbal se integram num único, indivisível e sugestivo significado. A iconografia acompanha o texto, prolonga-o, pluraliza-o, condensa-o. Oriundo do social, fixando episódios públicos e privados, locais e regionais, cada um destes universos icónico-verbais pode potencialmente criar depois um ou mais universos semióticos, ao ser narrativizado oralmente pelas gentes da Ria e por amantes dessa arte popular, que acorrem em massa a festividades como o São Paio da Torreira.

As formas muito particulares de produção macro e micro-económica desta região conduzem a fenómenos estéticos e morfológicos peculiares. Na sua introdução ao *Essai sur le Don*, Lévi-Strauss afirma que qualquer cultura pode ser considerada como um conjunto de sistemas simbólicos, na primeira fila dos quais se colocam a linguagem, as regras matrimoniais, as relações económicas, a arte, a ciência e a religião. Todos estes sistemas pretendem expressar determinados aspectos da realidade física e da realidade social, e mais ainda, as relações que estes dois tipos de realidade mantêm entre si e que os próprios sistemas simbólicos mantêm uns com os outros. O objecto-barco está impregnado de individualidade, seguindo a teoria da dádiva de Marcel Mauss. Cada objecto tem o seu prestígio, o seu nome, a sua personalidade, a sua história: “Misturam-se as almas nas coisas, misturam-se as coisas nas almas”^{vii}.

As imagens são signos com leis de organização e processos de significação particulares que requerem também uma interpretação particular, quer sejam ícones figurativos, quer sejam símbolos baseados em relações convencionais (a bandeira, a pomba, a cruz). A imagem do moliceiro é heterogénea, coordena dentro dos limites do seu enquadramento diferentes categorias: “imagens” no sentido teórico do termo (signos icónicos, analógicos), signos plásticos (cores, formas, composição, textura) e signos linguísticos. A sua inter-relação produz o sentido que aprendemos a decifrar, mas o jogo com o contexto pode ser uma forma de gorar o horizonte expectacional do “leitor”, surpreendendo-o, chocando-o ou divertindo-o. A composição ou geografia interna da



mensagem visual é um instrumento plástico fundamental, pela hierarquização da visão e da orientação da leitura da imagem. As representações figurativas colocam em cena personagens, objectos, lugares e atitudes e uma parte da interpretação da mensagem é então determinada pela cenografia que reproduz as posturas culturalmente codificadas. Mesmo a interpretação das formas, cores e luz é antropológica e cultural, apesar de nos parecer natural. A disposição das personagens umas em relação às outras pode ser interpretada em relação aos costumes sociais (que regulam as relações íntimas, sociais, públicas) ou em relação ao próprio espectador. Esta interpretação depende do saber do espectador e pode assim variar, distinguindo-se do reconhecimento puro e simples dos temas e motivos e alcançando a compreensão da mensagem que se constrói para lá da imagem (e não somente com a imagem). Existe uma clara função de complementaridade (a função de *relais* de Roland Barthes) e de interpretação entre imagem e palavras, que possuem a capacidade de exprimir, por exemplo, nexos temporais e causais que a imagem dificilmente mostraria.

Nos moliceiros, os temas dominantes são desenvolvidos através de diversos motivos, “estórias” que se narram a várias vozes. São imagens familiares desde a infância, em toda a comunidade, ao longo das gerações, exprimindo as preferências e as mensagens ideológicas de uma sociedade que se dedica a um tipo de actividade bem diferenciada. Mas a estrutura do moliceiro não permite o desenvolvimento de uma pintura no espaço. O quadro é único, em rectângulo ou em “bico”, com uma narrativa breve e concisa. A sequência narrativa e o seu universo semiótico são concentrados ao máximo numa só imagem/legenda.

Encontramos motivos claramente estereotipados nos temas religiosos e grande diversidade nos temas profanos. A religião é a popular e/ou a transmitida pelas instituições. Na vida quotidiana, o actor social é captado no seu diálogo com a natureza, os animais domésticos, o sexo oposto e as diferentes classes sociais. Porque a comunidade se insere criticamente num espaço e num tempo, o moliceiro pode olhar-se ao espelho, enquanto barco ou barqueiro, focar a própria faina ou referir as condições ecológicas do seu campo de acção. O humor popular gera a maior diversidade de painéis e narrativas, as predilectas do espectador.

A personalidade do autor (um carácter instituído/determinado ou instituinte/ inovador) ensaia a reversibilidade do sistema, através da sátira às condições e



modalidades das estruturas sociais, com notável eficácia na apreensão, contestação, conflito e/ou reprodução das relações globais, num fenómeno metacultural. Os sistemas de representação são os símbolos pelos quais os indivíduos e os grupos se interpretam a si próprios e ao meio envolvente e através dos quais transmitem o seu saber e o seu saber-fazer. Os elementos fundamentais desta área cultural, constituída pelo homem na sua individualidade, a comunidade, o meio ambiente, a técnica, a visão cosmológica e temporal, interagem numa dinâmica constante e universal, para dar vida e continuidade à cultura, em todos os seus sistemas formais e em todas as suas práticas simbólicas.

A iconografia religiosa é plena de imagens paradigmáticas da fiel devoção popular (Virgem Maria – a mãe; Cristo – o Salvador; a Cruz – o sofrimento). A crença advém dos ensinamentos oralmente transmitidos pela família, comunidade, tradição e igreja. Preferem-se os santos locais, mais próximos, humanos e muito práticos nas aflições do quotidiano. Os moliceiros têm uma função catequisadora, através da imagem apreendida e transmitida, comunicando valores de fé, caridade e piedade e perpetuando uma cultura. O imaginário católico popular procede a simplificações, adaptações e desvios na transcrição da iconografia de origem clerical. A Virgem Maria, por exemplo, é simplesmente a imagem da mãe carinhosa e protectora e não um mistério divino. O artista popular descodifica para o povo os enunciados da igreja, escolhe-os, reintrepreta-os, apropria-se deles para a sua arte, onde impera uma organização do espaço pictórico, um jogo de formas, cores e referências diferente dos da arte erudita.

Evoca-se a protecção de São José, São Brás, São Francisco, da Rainha Santa Isabel (representada preferencialmente no seu célebre “Milagre das Rosas”, muito difundido nos manuais escolares do antigo regime), de Nossa Senhora de Fátima, de Santa Joana-Princesa de Aveiro e do São Paio da Torreira, padroeiro dos pescadores. À imagem da Virgem, da Senhora de Fátima e de Cristo roga-se paz e protecção para os marinheiros. Numa área tão carenciada e numa actividade profissional com tantos riscos e tão poucas garantias, é tocante a reiterada solidariedade dos pescadores para com aqueles que são ainda mais desfavorecidos, principalmente as crianças e as vítimas da guerra. A protecção de Santa Joana estende-se também à própria ria, cuja decadência por todos é lamentada. Painéis com as legendas “Minha Santa protege a ria”, “Se não fosse eu o moliceiro já tinha morrido” e “Stª Joana protectora da Ria de Aveiro” podem ser considerados de cariz simultaneamente devoto e ecológico. Algumas das imagens



registadas de Santa Joana reproduzem, com maior ou menor fidelidade, num interessante documento dos diferentes talentos ao serviço da arte dos moliceiros, o retrato da Princesa em trajos de corte, obra patente no Museu de Aveiro e cuja autoria foi atribuída a Nuno Gonçalves. Se bem que desconheçamos qual a fonte de inspiração do decorador pioneiro, existe aqui uma clara relação entre o referente externo erudito e a reprodução popular do retrato, como se houvesse uma preocupação de rigor histórico que não surge noutras representações mais subjectivas e imaginosas da personagem. O Papa João Paulo II e a sua devoção a Fátima não são esquecidos, como prova da actualização que sujeita os motivos tradicionais em cada restauro. A imagem de Cristo surge sempre associada à pesada cruz que se carrega, expressão corrente do fatalismo popular.

A História, oralmente contada ou aprendida nos livros escolares, é tentada pelo mito. Nos manuais escolares do antigo regime essa mitificação é clara, com a glória e predestinação do povo português a encontrar o seu ponto alto durante a era dos Descobrimentos, tão celebrados nos moliceiros. As cenas da vida real (da realeza) baseiam-se na hagiografia histórica (Rainha Santa Isabel e Santa Joana Princesa de Aveiro) e em paradigmas simbólicos do poder e da riqueza, oriundos da tradição oral dos contos (por exemplo, a imagem paradigmática do rei, com espada, manto, barba, coroa e ceptro, num trono ou a cavalo). A imagem do cavaleiro (aquele que possui ou se desloca a cavalo) significa nobreza e distinção e, por isso, é utilizada no retrato dos mestres moliceiros e construtores navais de renome. Obviamente que encontramos com frequência divertidos anacronismos.

Nesta pintura de autoria exclusivamente masculina, o elemento feminino é figurado de modo dicotómico: a mulher “local”, mãe, mulher, sempre camponesa, e a mulher “outra”, do cinema, da televisão, da cidade (a mulher moderna), diferenciadas pelas vestes e pelas funções (exclusivamente trabalho, no primeiro caso, exclusivamente lazer, no segundo). A Varina é a mulher de força, espírito e resposta rápida, como num cantar ao desafio, submissa ao homem na teoria mas poderosa na prática, numa inversão social auxiliada pela emigração massiva. Num contexto de pobreza como o da Ria de Aveiro, o trabalho estende-se a todos (homens, mulheres e crianças), sem excepção e sem a estereotipação de papéis e códigos comportamentais tão própria da burguesia. Por isso, a mulher “estrangeira”, em constante indolência e sofisticada na aparência, nunca



participa em painéis e legendas laudatórios como os que retratam a Varina, sendo antes objecto de narrativas pictóricas de carácter fortemente satírico e erótico.

Mas a simbologia da produção (trabalho) está também plena de alusões à reprodução (sexo). Visível nas variadas metáforas (mulher – peixe, peixão, tainha, pescaria, carapau, etc) e nas imagens de mulheres erotizadas em contexto de trabalho (pesca, caça, recolha de moliço, agricultura), que se transforma em contexto de prazer. Nos painéis jocosos eróticos, a mulher é hiper-sexualizada nas suas formas: o corpo feminino é mitificado de modo carnavalesco, com vestes bem sugestivas, em cores fortes, de preferência em vermelho.

Encontramos uma carnavalesação bakhtiniana na inversão de papéis entre homens e animais domésticos. O burro é frequentemente antropomorfizado, como lavrador, estudante, sábio e, principalmente, político. Permutam-se papéis e posições em cena, com o homem a carregar o burro às costas ou a puxar a carroça cujas rédeas o animal segura. No imaginário popular, a inversão representa o desejo mais ou menos secreto de inverter também a ordem social de eterna pobreza e sujeição. A autoridade policial, por exemplo, é sempre satirizada. Todos os ofícios são celebrados porque todo o trabalho é honrado; mas também todos os ofícios podem ser sujeitos à visão cómica, sem qualquer melindre (excepção para o “mestre” construtor naval, em figuração equestre, e para o pescador de alto mar, pelos perigos que enfrenta). O único ofício indigno e animalizante para o seu actor é o de político. Nesta disputa simbólica, a voz do povo pela voz do moliceiro sai sempre vencedora, na sátira, na crítica e no lamento. E não faltam motivos de lamento nesta região insalubre até à reabertura artificial da barra em 1808, com uma mortalidade infantil elevadíssima, fomes e epidemias já durante o século XX. A irreverência crítica deste povo está já documentada em painéis de 1905 mas foi atentamente controlada pela Censura durante os anos 50 e 60. A liberdade de expressão chegou na década de setenta quando ironicamente deixaram de se construir moliceiros, cuja voz só se torna a ouvir em meados dos anos 80.

Raramente registamos painéis que documentem vivências de classe-média: o painel retrata o povo/trabalhador, oriundo do quotidiano vivido, ou a realeza/nobreza, inspirada no imaginário popular. Actualmente, o grande objecto de elevação e nivelação social é a televisão, influente não só em certos cenários desenhados mas também nas novas personagens e eventos que ganharam lugar no moliceiro: Figo, Amália, menino



Tonecas, Mário Soares, António Guterres, Colina do Sol, União Europeia, Moeda Única, Expo 98, Europeu de Futebol, etc.

Nada mais natural num moliceiro do que encontrar, nas suas iluminuras, referências à vida quotidiana na ria e arredores, dos quais ele foi, em tempos, o esteio principal. Uma vida encarada nos seus momentos de faina e de festa e também nas suas figuras típicas, expressando tradições tantas vezes perdidas ou preocupações de futuro, sob uma perspectiva séria, por vezes até amargurada, que procura fotografar e comentar a realidade circundante. O trabalho na ria, passado e presente, inspira painéis que retratam a navegação dos camaradas, recolhendo o moliço com os longos ancinhos, os carros de bois prosseguindo a faina em terra, o pastoreio, a moagem, o trabalho nas salinas, a seca do bacalhau, a tecelagem manual ou a pesca na ria e no mar.

As paisagens lagunares são transcritas iconograficamente através da geografia mental daqueles que as habitam e trabalham. A paisagem é sujeita a uma percepção de ordem cultural, elaborada a partir de um espaço objectivo que é o meio geográfico, natural e humano, representado com fundamentos estéticos pelos próprios actores da sua domesticação no contexto das relações de produção. As características morfológicas da paisagem são acrescidas de valores afectivos que a diferenciam aos olhos do autor do painel, com o seu conjunto iconográfico organizado num sistema significante coerente. A geografia mental dos actores da paisagem só se pode explicar através da compreensão do modo como as sociedades anteriores ou contemporâneas moldaram o território. O espectador individual participa num sistema histórico-cultural e sócio-económico que canaliza as suas interpretações da paisagem e insere-as frequentemente numa relação imposta ao conjunto social pela terciarização dos residentes permanentes, que se tornaram minoritários. A residualidade crescente da agricultura tradicional faz com que à geografia mental dos camponeses-barqueiros, únicos actores de um espaço agrícola secular, se suceda a era da “paisagem” e dos espectadores tornados actores. A difusão massificada de uma iconografia do litoral (pressionada pelo turismo e pela desenfreada exploração imobiliária) faz transitar as representações individuais para representações colectivas, dirigidas a grupos sociais dominantes. Mas, como em toda a mensagem polissémica, há um parcela de leitura individual que subsiste, diferenciando os espectadores directos e indirectos, de acordo com a sua origem cultural.



Apesar da fortíssima devoção religiosa, há quase como um paganismo telúrico, no amor do moliceiro ao espaço de trabalho e navegação da Ria de Aveiro (expresso em muitas mensagens de cariz ecológico), na ligação fraterna ao grupo de trabalho, no hedonismo dionisíaco de fenómenos de ruptura como as festas e romarias e seus fartos “comes e bebes” e na inquestionada continuidade cíclica natural, das estações e dos dias, da produção e da reprodução. De tudo isto emerge a visão simultaneamente optimista e resignada, jovial e grave, de uma comunidade que questiona e parodia, inverte e carnaliza, num simulacro nunca realizado de revolta sócio-cultural.

Após este ensaio de interpretação iconográfica-iconológica, podemos agrupar algumas características comuns à maioria dos painéis de moliceiros, tanto no texto icónico como na inscrição popular.

A legenda, sempre em maiúsculas, pode terminar num, dois ou três pontos de exclamação ou em reticências, à excepção das interrogativas. O ponto final é pouco conhecido mas é muito comum delimitar a frase através de aspas que, por vezes, são abertas e não fechadas ou vice-versa. Asteriscos e dois traços paralelos (=) cercam algumas legendas. Principalmente nos painéis mais rústicos e de ortografia mais duvidosa, as palavras surgem separadas entre si na frase por traços ou por um, dois ou três pontos. Podem abreviar-se palavras como São (S.) ou Santa (Sta.), Mestre (Mtre.), Manuel (Ml.) e reformado (R.).

Os erros ortográficos advêm maioritariamente de dificuldades na conjugação verbal (*estemos, perdoame, darte, deicha-me, lebo, ajudanos, amostra-me*, etc), na formação de plurais irregulares (*sacristoes*), na acentuação quase inexistente ou incorrecta, na grafia dos segmentos nasais (*sofrão, poite*), de certas sílabas átonas (*mereças, aver, veluntário, abituado*), de algumas maiúsculas (Z e N invertidos) e até da própria palavra *moliceiro*. Atribui-se implicitamente a mensagem verbal à personagem desenhada ou a um comentador externo, invisível mas bem audível. Aliás, é este narrador externo (o autor do painel?) quem faz ouvir a sua voz com maior frequência. Em seguida, registamos um número quase equivalente de personagens masculinas e femininas falantes, com ligeira vantagem para os homens, principalmente nos painéis maliciosos. Os animais ganham voz em alguns dos painéis jocosos que visam estes companheiros de trabalho ou que animalizam personagens e instituições (“Sou *veluntário*” - um burro ou “Sai daqui! Não sou louca” - uma vaca). A ausência de



indicadores faz com que só a compreensão global do todo imagem-legenda permita aclarar a identidade do emissor. Destinatários podem ser as outras personagens (em especial para os casais em despique verbal), o público em geral, a própria personagem-emissor (tratando-se de um autocomentário) ou essa mesma personagem, muda mas alvo do comentador externo (“Minha santa protege a ria”, por exemplo). O autocomentário é muito comum no caso das personalidades históricas (“Vos indico o bom caminho” - Vasco da Gama ou “Sou o mensageiro da paz” - o Papa).

Nas imagens, para além dos traços próprios a cada grupo temático, existem alguns denominadores comuns. A figura feminina anónima, não identificável como histórica nem mítica, surge ou em trajes regionais de trabalho (lenço na cabeça, blusa, saia rodada, avental, pés descalços) ou em reduzidíssimas indumentárias que podem chegar à seminudez ou nudez total. A figura masculina do trabalhador ou pescador é identificável pelas roupas de trabalho, boné, calças arregaçadas, pés descalços ou com botas de pesca. O cenário dá naturalmente preferência ao elemento aquático (ria ou mar) com praias, embarcadouros ou margens verdejantes, encimado por um límpido céu azul com aves e secundado pelo cenário rural (campos lavrados, pomares, pastagens). As salinas também não são esquecidas. Em fundo, nunca falta um moliceiro navegando ou atracado e, na impossibilidade de se representar o barco na sua totalidade, a escolha recai invariavelmente sobre a proa decorada. As flores preenchem os espaços vazios do desenho e entre o painel e as cercaduras. O símbolo mais recorrente é a bandeira portuguesa.

Certos painéis parecem ter um cariz atemporal, fazendo transitar a mesma mensagem através de gerações de moliceiros. A representação equestre de mestres e reis locais já é registada por D. José de Castro em 1943, assim como as legendas “Este vai todo teso”, “*Andar se passa a vida*” e “Sempre defendi a pátria”, de que encontrámos variantes aproximadas. Em 1940, Rocha Madahil referira “A andar *çe* passa a vida”, “A *felor* da ria”, “Força Chico”, “O *lião belho*”, “Maria das flores papo cheio”, “Esta vida são dois dias”, “Eu sou quem sou *sê êu* e mais *ninguem*”, “Viva a rapaziada toda”, “Os papos secos” e “As mulheres *querçe* gordas”. Mas as imagens-legendas “O *lião belho*”, “Andar *ce paça a bida*” e “As mulheres *querce* gordas” de Rocha Madahil haviam sido já reproduzidas com esta grafia em 1905 por Luiz de Magalhães, juntamente com



“*Bamos com Deus*” e “*F... tudo*” (assim transcrito), no segundo tomo de *Portugália: Materiaes para o Estudo do Povo Portuguez*.

No presente, a quantidade e gravidade dos erros ortográficos tem vindo a diminuir claramente, reflectindo a evolução da alfabetização. Estes erros são por vezes deliberados, para manter o carácter pitoresco dos painéis. Pinturas realizadas por pessoas instruídas ou por estas supervisionadas exibem legendas com falhas demasiadamente evidentes para serem genuínas. Como que a comprová-lo, nos painéis religiosos os erros de ortografia ocorrem com menor frequência, acentuando a seriedade da mensagem e o cuidadoso respeito do seu autor. O erro gritante (excluindo detalhes de acentuação e pontuação ou inversão de letras) é um suporte da comicidade de certas legendas, inadmissível na temática religiosa. Na nossa longa lista de painéis, houve também vários exemplos de desenhos recorrentes e de legendas sobreviventes às repinturas cíclicas. “*Eu sou o mensageiro da paz*” serviu para legendar tanto um painel devoto com a imagem do Papa como um painel patriótico com soldado e bandeira. De modo idêntico, a mesma imagem de rapariga ilustrou a sentença “*Pensar era antes*” e o título de “*A rainha da ribeira da aldeia*”. Constatámos igualmente a repetição das legendas “*Carinho de mãe*” e respectiva imagem da Virgem e o Menino, de “*Morra o homem deixe fama*”, do “*Ladrão das proas*”, da jocosa “*Hoje não que levo-a inchada*”, da figura de Santa Joana Princesa, assim como de imperativos de respeitabilidade diversamente ilustrados e formulados (“*Quero respeito na proa*”, “*Comigo o respeito*”, “*O respeito na rê*”, “*Sou mulher de respeito*”). A complexidade da cena recriada, a perfeição do desenho e a correcção da escrita variam naturalmente em cada nova ocorrência. Ao observador atento acaba por ser possível reconhecer o traço característico de alguns ilustradores, que se destacam quer pela sua extraordinária habilidade e riqueza na cor e pormenor quer pela ingenuidade daquilo que não passa de uma tentativa, cheia de boa vontade, de transmitir uma mensagem pictural.

A fonte de inspiração dos painéis reside habitualmente na imaginação dos seus autores. Encontrámos porém um painel com a legenda “*Uma boa acção*”, onde um jovem transporta o feixe de lenha de uma pobre senhora idosa, inspirado integralmente no texto homónimo “*Uma boa acção*” do *Livro de Leitura* oficial para a quarta classe do ensino primário (Editora Educação Nacional, 1969), cuja ilustração edificante copia. Para além de se tratar de uma interessante excepção à regra do moliceiro, este exemplo



testemunha a importância que os livros há muito guardados da instrução primária detêm ainda neste meio rural, que os recorda com reverência. As mensagens devotas e patrióticas, onde a bandeira nacional é convertida num ícone quase sacralizado, espelham uma mentalidade em metamorfose com raízes na ideologia colectiva do antigo regime. Outros painéis há que, pela especificidade da sua contextualização, apontam para uma actualidade marcada pelos *media*, como aqueles que retratam o Papa João Paulo Segundo e o “menino Tonecas”, o que satiriza a “crise das vacas loucas”, vários que aludem sob perspectivas diversas à EXPO 98 e à ponte Vasco da Gama, ao Jubileu do ano 2000, a diversos campeonatos de futebol ou os muitos que referem o actual estado de poluição e abandono da Ria de Aveiro. Os painéis jocosos são aqueles que mais parecem variar e renovar-se, pois o espírito popular sabe sempre procurar a faceta burlesca de uma realidade poucas vezes favorável.

A função do moliceiro tem-se alterado profundamente nas últimas décadas. De instrumento indispensável para a economia de toda uma região, enquanto carro fluvial dos lavradores-barqueiros, passou a simples atracção turística, um símbolo a preservar consoante a boa vontade e possibilidades dos proprietários. Dos cerca de mil moliceiros registados na Capitania de Aveiro em 1935, sobrevivem hoje algumas dezenas. A construção praticamente cessou durante as décadas de crise e emigração dos anos sessenta e setenta. Os moliceiros reviveram na década de oitenta e mantêm-se até ao presente, para fins exclusivamente turísticos. Mas a tradição do moliceiro não desapareceu nem desaparecerá: ela apenas se adaptou a uma nova realidade sócio-económica que irá assegurar a sua conservação e até eventual multiplicação. Pelo contrário, se o moliceiro persistisse em encarar-se unicamente enquanto obsoleto instrumento de uma estrutura rural já inexistente, ele estaria condenado a uma perda irremediável.

Os painéis dos moliceiros nascem da cultura ligada a um ecossistema autónomo, que filtra e adapta as diversas influências culturais recebidas ao longo dos tempos. Ao abrigo do fatalismo das vizinhas comunidades piscatórias, o meio rural lacustre da Ria de Aveiro propiciou o desenvolvimento de uma visão crítica, esclarecida e humorística, sob a forma de arte, numa permanente união da tradição com a modernidade, que se adivinha duradoura.

BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, Roland, *Elementos de Semiologia*, trad. Maria Margarida Barahona, Lisboa, Edições 70, 1997 [1965].
- BARTHES, Roland, *Essais Critiques*, Paris, Seuil, 2000 [1964].
- BARTHES, Roland, *L'Aventure Sémiologique*, Paris, Seuil, 1985.
- BOUEDEC, Gérard le; CHAPPÉ, François (dir.), *Représentations et Images du Littoral* (Actes de la Journée d'Études de Lorient 22 mars 1997), Rennes, Presses Universitaires, 1998
- BOURDIEU, Pierre, *Razões Práticas sobre a Teoria da Acção*, trad. Miguel Serras Pereira, Oeiras, Celta Editora, 1997 [1994].
- CASTRO, D. José de, *Estudos Etnográficos - Aveiro*, Tomo I - *Moliceiros*, Tomo II - *Pescadores*, Tomo III - *Lavradores*, Tomo IV - *Marnotos e Embarcações Fluviaes*, Tomo V (1ª parte) - *Indústrias Populares, Feiras e Mercados*, Tomo V (2ª parte) - *Feiras e Mercados*, Porto, Instituto para a Alta Cultura, Centro de Estudos de Arte e Museologia, 1943 a 1945.
- COHEN, Anthony P., *The Symbolic Construction of Community*, London and New York, Routledge, 1998 [1985].
- DENTITH, Simon, *Bakhtinian Thought: An Introductory Reader*, London and New York, Routledge, 1995.
- ECO, Umberto, “Pour une reformulation du concept de signe iconique – le mode de production sémiotique”, *Communications* n° 29, Paris, Seuil, 1978.
- ECO, Umberto, *A Estrutura Ausente: Introdução à Pesquisa Semiológica*, trad. Pérola de Carvalho, São Paulo, Editora Perspectiva, 1976.
- ECO, Umberto, *Tratado Geral de Semiótica*, trad. Antônio Danesi e Gilson Souza, São Paulo, Editora Perspectiva, 1991 [1976].
- ITURRA, Raul, “A religião como teoria da reprodução social”, *Ler História* 15, Lisboa, Teorema, 1989, pp. 95-109.
- JOLY, Martine, *Introduction à l'Analyse de l'Image*, Paris, Nathan, 1993.
- MADAHIL, António Gomes da Rocha, *Etnografia e História: Bases para a Organização do Museu Municipal de Ílhavo*, Ílhavo, Tipografia Casa Minerva, 1940.
- MAGALHÃES, Luiz de, “Os Barcos da Ria de Aveiro”, *Portugália: Materiaes para o Estudo do Povo Portuguez*, tomo II, fasc. 1, Porto, Imprensa Portuguesa, 1905, pp. 4-62.
- MAUSS, Marcel, *Ensaio sobre a Dádiva*, trad. António Filipe Marques, Lisboa, Edições 70, 1988 [1950].
- RIVALS, Claude, “Peintures des Moliceiros d'Aveiro (Portugal): Culture et Arts Populaires”, *Revue Géographique des Pyrénées et du Sud-Ouest*, tome 5, fasc. 2-3, 1988, pp. 247-72.
- RIVALS, Claude, *L'Art et l'Abeille: Ruches Décorées en Slovénie, Essai d'Iconologie Populaire*, Toulouse, Les Provinciales, 1980.
- SARMENTO, Clara, *Os Moliceiros da Ria de Aveiro: Quadros Flutuantes*, Aveiro, edição da Câmara Municipal, 2000 [1999].

NOTAS

ⁱ Raul Iturra, “A religião como teoria da reprodução social”, *Ler História* 15, Lisboa, Teorema, 1989.

ⁱⁱ Umberto Eco, *A Estrutura Ausente: Introdução à Pesquisa Semiológica*, trad. Pérola de Carvalho, São Paulo, Editora Perspectiva, 1976.

ⁱⁱⁱ Pierre Bourdieu, *Razões Práticas sobre a Teoria da Acção*, trad. Miguel Serras Pereira, Oeiras, Celta Editora, 1997.

^{iv} Umberto Eco, “Pour une reformulation du concept de signe iconique – le mode de production sémiotique”, *Communications* n° 29, Paris, Seuil, 1978, p. 164.

^v Claude Rivals, “Peintures des Moliceiros d'Aveiro (Portugal): Culture et Arts Populaires”, *Revue Géographique des Pyrénées et du Sud-Ouest*, tome 5, fasc. 2-3, 1988, p. 254.

^{vi} Anthony P. Cohen, *The Symbolic Construction of Community*, London and NY, Routledge, 1998, p. 63.

^{vii} Marcel Mauss, *Ensaio sobre a Dádiva*, trad. António Filipe Marques, Lisboa, Edições 70, 1988, p. 86.