



Navegando a cultura portuguesa: propostas teóricas para uma prática popular

CLARA SARMENTO

Centro de Estudos Interculturais – Instituto Politécnico 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 pertencas 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.¹

De acordo com os princípios de semiótica de Umberto Eco, os processos culturais são processos de comunicação, atravessados por uma multiplicidade de subcódigos, descodificáveis através de condições e ocasiões extra e intersemióticas.² 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 Bourdieu³ – 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.⁴

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 identidade, de representação de um espaço, de um contexto, de uma vivência. No presente caso, *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.*⁵

O “caso singular” deste estudo refere-se ao barco moliceiro, embarcação tradicional ao serviço da agricultura, destinado à colheita e transporte da vegetação subaquática da região lagunar da Ria de Aveiro. As formas muito particulares de produção macro e micro-económica desta região conduzem a fenómenos estéticos, simbólicos 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. Seguindo a teoria da dádiva de Marcel Mauss, o objecto-barco está também impregnado de individualidade. Cada objecto tem o seu prestígio, o seu nome, a sua personalidade, a sua história:

¹ ITURRA, Raul. A religião como teoria da reprodução social. *Ler História*, Lisboa: Teorema, n. 15, 1989.

² ECO, Umberto. *A estrutura ausente: introdução à pesquisa semiológica*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1976.

³ BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas sobre a Teoria da Acção*. Trad. Miguel Serras Pereira. Oeiras: Celta, 1997.

⁴ ECO, Umberto. Pour une reformulation du concept de signe iconique – le mode de production sémiotique. *Communications*, Paris: Seuil, n. 29, p. 164, 1978.

⁵ 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, p. 254, 1988.

*Misturam-se as almas nas coisas, misturam-se as coisas nas almas.*⁶

A característica mais original 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.

Enquanto sistema semiótico que seduz e apela à memória visual, os painéis-legenda 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.

O decorador, ao mesmo tempo construtor ou “entendido” na arte, realiza as pinturas espontaneamente ou por sugestão dos proprietários das embarcações. A pintura 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. A esquematização de certas imagens tem como finalidade contornar algumas dificuldades técnicas; no entanto, ela serve também para as carregar de um poder significativo mais directo e imediatamente decorativo. Do traço mais incipiente até imagens de cuidada elaboração, o moliceiro exhibe 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 os objectos, através de imagens equivalentes e paralelas à realidade, que descrevem de modo abrangente e expressivo um universo sócio-cultural específico. A recriação dessa realidade original é reforçada pelo inesperado visual e cromático e pela ignorância técnica, sobretudo evidente nas perspectivas e nas 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.

Nesta análise e categorização do texto pictórico, privilegiou-se um paradigma epistemológico próximo da arqueologia do saber de Michel Foucault e sua busca das formações e práticas discursivas ou epistemas – que marcam as diferentes épocas históricas e dão forma às práticas e ordens sociais – destacando-se ainda a dimensão de inventário e de organização tipológica. Deste modo, e com base em cerca de oitocentos exemplares fotografados no terreno ao longo de mais de duas décadas, podemos afirmar que a temática dos painéis do barco moliceiro se estrutura segundo as categorias e sub-categorias do seguinte inventário: A) Painéis jocosos (333): eróticos (187); sátira às instituições (43); sátira a figuras típicas (38); sátira ao trabalho (65). B) Painéis religiosos (74): cristológicos (18); marianos (29); hagiográficos e votivos (27). C) Painéis sociais (263): trabalho (83); varinas e varinos (20); mestres moliceiros, barqueiros e pintores (43); questões ecológicas e celebração do património (32); festas e cerimónias (38); declarações e sentenças (47). D) Painéis Históricos (80): monarcas e personagens da História (8); Descobrimientos (18); escritores (11); soldados e cavaleiros (43). E) Painéis lúdicos (30): personagens do imaginário e lazer.

Um inventário, segundo António Gramsci, possui uma dimensão prospectiva, pois nunca se constrói durante a produção social do evento. Tal como sucede em relação aos painéis do moliceiro, que não foram inventariados aquando da sua produção, ou seja, não foram produzidos em função de uma categorização pré-existente. O presente inventário é assumidamente uma tentativa de agrupamento sócio-cultural, conforme ao que espelha a dimensão social do discurso textual e iconográfico. Nos *Cadernos do Cárcere*, Gramsci afirma que o ponto de partida da elaboração crítica é a consciência daquilo que se é realmente, é “conhecer-se a si mesmo” enquanto produto do processo histórico que depositou no indivíduo toda uma infinidade de traços, sem deixar um inventário. Por isso, o inquérito cultural de Gramsci deve começar por elaborar um inventário dessa amálgama complexa de traços históricos, que designa por “imaginário histórico”, que dá forma ao presente. O imaginário histórico popular é a noção colectiva, heterogénea e frequentemente contraditória de uma sociedade daquilo que a História significa. Não será tanto uma compilação de todos os discursos disponíveis, mas antes uma utilização selectiva de tais discursos. E é precisamente a heterogeneidade do imaginário histórico que faz do conceito de inventário de Gramsci uma ferramenta analógica tão interessante para este estudo.

Nas suas *Mitologias*, Roland Barthes busca também o discurso subliminar, o substracto ideológico que se esconde em textos não de um autor único mas “da História”, num conceito próximo do imaginário histórico,

⁶ MAUSS, Marcel. *Ensaio sobre a Dádiva*. Trad. António Filipe Marques. Lisboa: Edições 70, 1988 [1950], p. 86.

do inventário oculto de Gramsci. Gramsci defende o auto-conhecimento consciente de que somos produto de um processo histórico que não deixa um inventário, apenas uma infinidade de traços. Barthes concordaria, mas defendendo que o inventário pode encontrar-se na forma como lemos os textos, contextos e metatextos à nossa volta, que reproduzem uma tradição e presumem uma audiência. Mesmo desconhecendo os autores desses textos, é possível reconhecer os seus desígnios e intenções de criar determinados efeitos que ditam e reflectem a forma como (e o que) pensam os membros do texto/contexto cultural.

Cientes desta necessidade de contextualização, Bakhtin e Medvedev defendem que é necessário isolar o objecto de estudo e estabelecer com correcção as suas fronteiras, mas de modo a que estas não o desconectem de outros objectos, essenciais à sua inteligibilidade. Em qualquer estudo, o estabelecimento de fronteiras deve ser dialéctico e flexível e não pode basear-se nos dados puramente externos do objecto isolado.

Textos pictóricos como os do moliceiro são também signos com leis de organização e processos de significação particulares que requerem uma interpretação contextualizada, quer sejam ícones figurativos, quer sejam símbolos baseados em relações convencionais, como a bandeira, a pomba ou 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 se aprende 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 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

expressar, por exemplo, nexos temporais e causais que a imagem dificilmente mostraria. Porque, e ainda de acordo com Barthes, o objecto é sempre polissémico, passível de várias leituras de sentido, que diferem não só de leitor para leitor mas também, por vezes, dentro do pensamento de um mesmo leitor. É assim possível falar de uma recepção produtiva do texto e do objecto, o que implica todo um trabalho simbólico de interpretação. A interpretação, a actividade simbólica e a criatividade são parte do processo de consumo cultural.

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.

Encontram-se motivos claramente estereotipados nos temas religiosos e grande diversidade nos temas profanos. A religião é a popular e/ou a transmitida pelas instituições. Na vida quotidiana, o actor social é captado no seu diálogo com a natureza, o trabalho, a comunidade, os animais domésticos, o sexo oposto e os usos e costumes. 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 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. 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, reinterpreta-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 Estado Novo), 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 moliceiros 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 trajes de corte, obra patente no Museu de Aveiro e cuja autoria foi atribuída a Nuno Gonçalves. Se bem que se desconheça 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 foram 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 Estado Novo 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 da realza 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, 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, hábito que gera, 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) são diferenciadas pelas vestes e pelas funções: exclusivamente de trabalho, no primeiro caso; exclusivamente de 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 (a mulher referida metaforicamente como peixe, peixão, tainha, pescaria ou carapau) e nas imagens de mulheres erotizadas em contexto de trabalho (pesca, caça, recolha de molicho, 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.

Existe 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, com excepção para o mestre moliceiro, pintor ou construtor naval 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 pelas autoridades durante os anos cinquenta e sessenta. Com efeito, entre 1957 e 1964, os painéis do moliceiro eram obrigatoriamente registados na Capitania, aquando da matrícula da embarcação. De modo a evitar mensagens subversivas ou cenas política e moralmente chocantes, as imagens e as legendas eram respectivamente descritas e transcritas. A liberdade de expressão chegou na década de setenta quando ironicamente deixaram de se construir moliceiros, cuja voz só se tornaria a ouvir em meados dos anos oitenta.

Raramente ocorrem 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 alguns dos cenários figurados, mas também nas novas personagens e eventos que ganharam lugar no moliceiro: Figo; Cristiano Ronaldo; Amália; Mário Jardel; o “menino Tonecas” da popular série humorística; o clube local; Mário Soares; António Guterres; as eleições; os líderes regionais Pinto da Costa e Rui Rio em confronto; a “Colina do Sol”; as telenovelas; a União Europeia; a Moeda Única; a Expo 98; o *reality show* “Big Brother”; o Campeonato Europeu de Futebol de 2004; a Taça do Mundo de Futebol, e tantos outros.

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, descrevendo tradições tantas vezes perdidas ou expressando 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 molicho 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 signifiicante 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 a 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 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 dos 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 dionisiaco de fenómenos de ruptura como as festas e romarias 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 subversão sociocultural.

O moliceiro é, duplamente, o epicentro e o emblema da cultura da região da Ria de Aveiro, da qual se tornou símbolo e reflexo. As figurações dos seus painéis devem ser estudadas como suporte de um discurso simbólico reflectido sobre valores partilhados pela comunidade, e não como um adorno gratuito, mas antes profundamente motivado. A dimensão simbólica e reflexiva do moliceiro baseia-se na organização sintagmática dos motivos pictóricos que compõem os seus painéis e na relação paradigmática destes com o sistema de valores que lhes está subjacente. Segundo Erwin Panofsky, nos seus *Ensaio de iconologia*, os motivos artísticos e respectivas composições, uma vez relacionados com determinados temas e conceitos, veiculados por fontes literárias ou pela tradição oral, tornam-se portadores de um significado secundário ou convencional, transmitindo noções abstractas e colectivas.



Barco Moliceiro na Ria de Aveiro, Portugal.



Painel Jocosos sobre o mediático caso da "Colina do Sol" no Brasil.



Painel Religioso Cristológico.



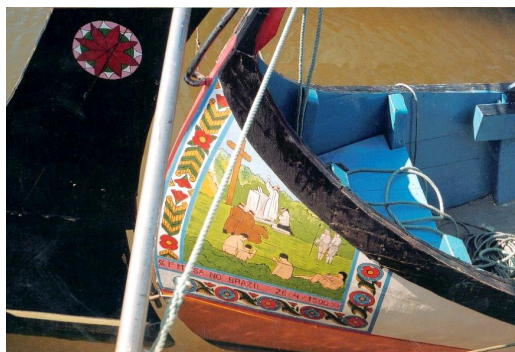
Painel Histórico sobre os Descobrimentos.



Painéis de proa de Moliceiros.



Painéis de popa de Moliceiros.



Painel Histórico sobre os Descobrimentos (a primeira missa no Brasil).



Painel Religioso Mariano.

A compreensão de uma cultura lagunar local não pode ignorar estas micro-narrativas visuais autónomas e migradoras, com a sua organização interna, bem como as condições em que são contextualizadas e adquirem as suas significações funcionais segundas. A dimensão pragmática do objecto significante advém da sua inclusão na sensibilidade comum de uma cultura partilhada. Adapta-se ao texto icónico o pensamento de Michel Vovelle sobre o texto literário:

Certes, à mesure que l'on s'avance dans le temps il devient de plus en plus difficile de distinguer cette lecture élémentaire, qui fait du texte littéraire le simple reflet de la pratique sociale du temps, à charge pour nous d'en décrypter les significations latentes, d'un discours beaucoup plus complexe, car chargé d'arrière-pensées multiples.⁷

Os painéis do moliceiro exibem signos que se integram em sistemas semióticos que ultrapassam em muito o seu

campo de trabalho. Uma prática artística como a que se encontra patente no barco moliceiro pode ser encarada enquanto acto paradigmático, arquétipo propiciador da análise de todo um território cultural. No seu estudo, há que relacionar a natureza e o estatuto peculiar do objecto com o contexto performativo e a comunicação interindividual dentro da comunidade. O objectivo último de um estudo de fundo sobre esta embarcação será sempre a construção de um texto a partir dos múltiplos textos que a rodeiam, enquanto objecto ancorado na ideia tão complexa de cultura popular.

Referências

- BARTHES, Roland. *Essais critiques*. Paris: Seuil, 2000 [1964].
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Trad. José Augusto Seabra. Lisboa: Edições 70, 1997 [1957].
- BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas sobre a Teoria da acção*. Trad. Miguel Serras Pereira. Oeiras: Celta, 1997 [1994].
- 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*, Paris: Seuil, n. 29, 1978.
- ECO, Umberto. *A estrutura ausente: introdução à pesquisa semiológica*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- FOUCAULT, Michel. *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard, 1999 [1969].
- GRAMSCI, Antonio. *Letters from prison*. New York: Columbia University Press, 1994.
- ITURRA, Raul. A religião como teoria da reprodução social. *Ler História*, Lisboa: Teorema, n. 15, p. 95-109, 1989.
- MAGALHÃES, Luiz de. Os barcos da Ria de Aveiro. *Portugália: Materiaes para o estudo do povo português*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1905. tomo II, fasc. 1, p. 4-62.
- MAUSS, Marcel. *Ensaio sobre a dádiva*. Trad. António Filipe Marques. Lisboa: Edições 70, 1988 [1950].
- PANOFSKY, Erwin. *Essais d'Iconologie: les thèmes humanistes dans l'Art de la Renaissance*. Paris: Éditions Gallimard, 1997 [1939].
- 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, p. 247-72, 1988.
- SARMENTO, Clara. *Cultura popular portuguesa: práticas, discursos e representações*. Porto: Edições Afrontamento, 2008.
- VOVELLE, Michel. *Idéologies et mentalités*. Paris: La Découverte, 1985.

⁷ VOVELLE, Michel. *Idéologies et mentalités*. Paris: La Découverte, 1985, p. 44.