NOVAFCSH
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

Arte, museus e memórias marítimas. Identidade e representação visual da Nazaré

Dóris Joana Simões dos Santos

Tese de Doutoramento em História da Arte, especialização em Museologia e Património Artístico

Versão Corrigida após as Provas de Doutoramento

Abril, 2020

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em História da Arte - Especialização em Museologia e Património Artístico, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Raquel Henriques da Silva.

DECLARAÇÃO

Declaro que esta tese é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

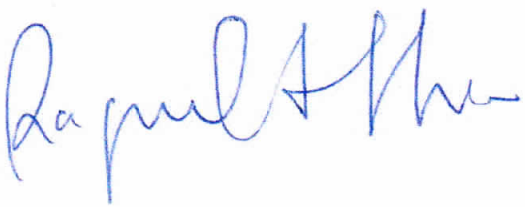
A candidata,

(Dóris Joana Simões dos Santos)

Lisboa, 1 de abril de 2020

Declaro que esta tese se encontra em condições de ser apreciada pelo júri a designar.

A orientadora,



(Professora Doutora Raquel Henriques da Silva)

Lisboa, 1 de abril de 2020

Poderia, porventura, Portugal existir sem o mar?

Frederic P. MARJAY, 1957, p.7.

(…) a Nazaré cedeu à sua ala de namorados imagens e figuras, histórias e casos, que muito ajudaram a formar essa "imagerie" de Portugal que hoje corre o Mundo e faz com que o Mundo comece a correr até cá.

António Lopes Ribeiro em

MELLO, 1958, p. 9.

A lembrança de uma certa imagem não é senão a saudade de um certo instante.

Marcel PROUST, *Em busca do tempo perdido I,*

ed. 2004, p. 357.

AGRADECIMENTOS

Expresso, em primeiro lugar, o meu profundo agradecimento à Professora Doutora Raquel Henriques da Silva, orientadora desta tese, pelo seu apoio incondicional, pelas suas orientações rigorosas e sempre pertinentes, pelo seu permanente interesse, confiança e incentivo, que me inspiraram e acalentaram a motivação para esta longa investigação.

Ao Museu Dr. Joaquim Manso / Direção-Regional de Cultura do Centro, presto o meu agradecimento pela colaboração, na pessoa do seu Diretor atual, Dr. Carlos Coutinho, bem como a todos os colegas (à Deolinda, Maria Antónia e Maria Otília), que me levaram a "beber a água na fontinha" e a estabelecer uma forte empatia com a Nazaré e sua história. Mas, especialmente, à Cecília Nunes e ao Emílio Vasco, meus mentores incondicionalmente disponíveis para dar a conhecer a história da Nazaré e o "seu" museu.

Aos colegas do curso de doutoramento e do Instituto de História da Arte, nomeadamente ao Carlos Silveira, à Cristina Oliveira, Isabel Falcão, Joana de Oliva Monteiro e Luísa Duarte Santos, pela amizade, colaboração e troca solidária de informações e conteúdos sobre o tema. À Susana Martins, pelas exaustivas e rigorosas orientações bibliográficas na área da fotografia, que se revelaram fundamentais na estruturação deste trabalho.

À Graça Filipe e ao José Vale, pelos esclarecimentos, valiosas indicações bibliográficas, profícuas conversas e convites para participar em encontros científicos em torno do mar e dos seus museus.

Os meus agradecimentos ao Arquivo Distrital de Leiria e à sua Diretora, Dra. Paula Cândido, pelas facilidades e sugestões de consulta de documentação relacionada com a Nazaré e os seus artistas. O meu reconhecimento estende-se igualmente ao Museu Marítimo de Ílhavo, entidade que nos dirigiu o primeiro convite para redigir um artigo sobre o tema desta investigação, para o primeiro número da revista "Argos", e com cuja equipa tão qualificada e disponível fui trocando impressões na área da museologia e da cultura do mar.

Ao Museu Municipal do Bombarral, onde se expõem obras de Vasco Pereira da Conceição, Maria Barreira e Jorge de Almeida Monteiro, assim como aos familiares de Humberto Sousinha Macatrão, que me honraram com o depósito de parte da sua documentação.

Ao Centro de Artes das Caldas da Rainha (Atelier João Fragoso) e em particular à Rita Sáez, pelo profissionalismo na resposta às solicitações de informação sobre a obra do escultor caldense, e sobretudo pela amizade e persistência no incentivo a esta investigação. O meu reconhecimento estende-se aos colegas da direção do Património Histórico-Grupo de Estudos, nomeadamente à Joana Beato Ribeiro, incondicionalmente disponível para pesquisar sobre a Nazaré no arquivo desta associação.

Ao Senhor José Soares, um poeta e figura ímpar da Nazaré, cuja erudição de palavras e pensamentos me inibem de expressar devidamente o meu reconhecimento pelo enorme prazer das conversas que tivemos sobre a arte e a cultura da Nazaré, com as quais muito aprendi.

À Célia Quico, entusiasta incansável da investigação e promoção cultural da Nazaré, a quem agradeço a camaradagem e a partilha de tantas informações e ideias, nomeadamente nas áreas do cinema e da fotografia.

O meu agradecimento a todas as pessoas que me foram facultando conhecimentos ou memórias pessoais sobre os artistas, escritores e figuras da história contemporânea da Nazaré, nomeadamente os seus familiares, amigos ou investigadores, como Ângela Monteiro, Cecília Louraço, o escultor Rui Fernandes e sua esposa, Dr. Laborinho Lúcio e esposa, Professora Doutora Sandra Leandro, ou as associações Liga dos Amigos da Nazaré (na pessoa do seu presidente, Rogério Meca), Associação de Defesa da Nazaré (que guarda uma importante coleção do pintor Paul Girol) e Biblioteca da Nazaré (na pessoa do seu presidente, João Delgado, e de Anabela Isaac). Foram fundamentais as informações reunidas a partir das conversas havidas com os familiares da pintora alemã Charlotte E. Pauly (nomeadamente a revelação das obras da artista proporcionada pelo Prof. Dr. Bodo von Dewitz), assim como com Rita Ferrão, a propósito da sua investigação sobre Hansi Staël, e João Archer de Carvalho, sobre o pintor Manuel Filipe.

À Cláudia Ferreira, as minhas palavras de apreço pelas suas acutilantes indicações bibliográficas na área dos estudos femininos e sobre o pintor Manuel Filipe, sem menosprezar o seu atento e amigo encorajamento.

Um agradecimento especial à Ana Saraiva cujas pertinentes reflexões deram-me mais segurança nos domínios onde a arte se cruza com a antropologia. Estas palavras estendem-se num abraço de amizade ao Gonçalo Cardoso, Guida Cândido, Marta Mendes, Luísa Lopes e Joaquim Rodrigues, por compreenderem as minhas ausências e contribuírem com o seu alento para que enfrentasse todas as adversidades inerentes a este longo percurso.

Ao meu primo Cédric Simões, meu companheiro de viagem, e aos meus tios que me acolheram em terras francesas, o meu bem-haja.

Finalmente, à minha Família, pais, irmã, cunhado e sobrinha, pelo permanente apoio, pela revisão de textos, pelo afinco com que partilharam as minhas inquietações e por não me terem deixado "tornar por detrás, pois é fraqueza desistir de cousa começada" (Camões), acreditando sempre que um dia chegaria a porto seguro e à conclusão deste projeto.

ARTE, MUSEUS E MEMÓRIAS MARÍTIMAS.

IDENTIDADE E REPRESENTAÇÃO VISUAL DA NAZARÉ

DÓRIS JOANA SIMÕES DOS SANTOS

RESUMO

A presente tese tem o desígnio de analisar o contributo da arte, nomeadamente das artes visuais, na produção imagética sobre o mar e as comunidades marítimas tradicionais, bem como a sua apresentação em contexto museológico, selecionando o caso paradigmático da Nazaré.

A representação da Nazaré "Terra de Pescadores" assumiu contornos de grande visualidade, que ainda hoje fundamenta o sentimento de pertença da comunidade e a sua comunicação com o Outro, no seio de reptos turísticos onde a modernidade se entrecruza com memórias e tradições. Nesta construção visual, influíram múltiplos artistas nacionais e estrangeiros, de várias linguagens, técnicas e quadrantes, que responderam ao apelo emanado desta pequena vila piscatória a partir de finais do século XIX, o que figurou um cenário particular na história da arte portuguesa, que era merecedor de estudo. Revendo a tese de uma produção meramente descritiva ou conexa aos valores oficiais da cultura popular e efabulação heroica do Estado Novo, este estudo pretende efetuar o levantamento da criação artística inspirada no mar e na Nazaré, entre o final do século XIX e os anos 1970, apontando ideias para a sua revisão contemporânea. Visamos ainda discutir a legitimidade representacional dessas criações artísticas, bem como os "usos" que delas foram feitos em prol de uma construção imagética radicada em memórias marítimas.

Finalmente, encarando o mar como elemento essencial da identidade portuguesa, e no domínio da sua ativação patrimonial e conservação memorial, intentamos identificar práticas de valorização artística em museus marítimos, refletindo se aportam desígnios mais pluralizadores das representações sobre as comunidades litorâneas, muito marcadas pelo registo evocativo ou historicista. Desta abordagem final pretende-se obter pretextos para refletir sobre o papel dos artistas na criação do Museu da Nazaré (que assumiu o nome de Museu Dr. Joaquim Manso) e as potencialidades das artes plásticas numa (re)programação do mesmo, onde estas estejam inseridas em estratégias culturais e de revisão do entendimento tradicional do mar e da identidade local, em articulação com a contemporaneidade.

PALAVRAS-CHAVE: Nazaré, mar, culturas marítimas, representação artística, identidade e memória, museus do mar, Museu Dr. Joaquim Manso.

ART, MUSEUMS AND MARITIME MEMORIES.

NAZARÉ IDENTITY AND VISUAL REPRESENTATION

DÓRIS JOANA SIMÕES DOS SANTOS

ABSTRACT

The present thesis aims at analyzing the contribution of art, namely the visual arts, in the production of images about the sea and traditional maritime communities, as well as its presentation in the museological context, selecting the paradigmatic case of the Portuguese village of Nazaré.

The representation of Nazaré "Land of Fishermen" is highly visual and still underlies the feeling of community belonging and its communication with the Other, amidst the current touristic challenges where modernity intertwines with memories and traditions. This visual construction was shaped by multiple national and foreign artists, of various languages, techniques and backgrounds, who responded to the strong appeal emanated from this small fishing village since the end of the 19th century, which outlined a particular context in the Portuguese art history, worthy of study. In a critical analysis of the thesis from a merely descriptive artistic point of view, or related to the official values of popular culture and heroic tales of the Portuguese dictatorial regime "Estado Novo", this study proposes to set up a list of authors, themes and tendencies inspired by the sea and Nazaré, from the late 19th century until the 1970s, pointing out ideas for its contemporary review. We also aim at discussing the representational legitimacy of these artistic creations, as well as their "uses" in favor of an imagery based on maritime memories.

Finally, considering the sea as a crucial element of the Portuguese identity, and in respect of heritage and memorial conservation, we intend to identify practices of artistic valorization in maritime museums, in order to reflect if they contribute to pluralize the stereotypical representations of traditional fishery groups. From this comparative approach we will be able to reflect on the role of the artists in the creation of the Nazaré Museum (named Dr. Joaquim Manso Museum) as well as to consider the importance of the visual arts in its reprogramming, repurposing them as cultural strategies, assisting in revising the traditional concept of the sea and Nazaré identity, in articulation with the contemporary challenges.

KEYWORDS: Nazaré, sea, maritime cultures, artistic representation, identity and memory, maritime museums, Dr. Joaquim Manso Museum.

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS…… IV

RESUMO / ABSTRACT…… VI

SIGLAS E ABREVIATURAS…… XI

INTRODUÇÃO …… 1

PARTE I. A CULTURA "VISUAL" DO MAR PORTUGUÊS NOS SÉCULOS XIX E XX

Capítulo 1.1 A Arte e o Mar. O mar como a grande criação do século XIX …… 27

Capítulo 1.2 Pescadores e suas gentes: representações nas artes plásticas portuguesas …… 45

PARTE II. A "NAZARÉ DOS PESCADORES" E DOS ARTISTAS. CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE

Capítulo 2.1 A descoberta da Nazaré. Da paisagem naturalista à vida do mar …… 81

Capítulo 2.2 Guilherme Filipe e Lino António, os "pintores das paisagens e gentes da Nazaré" …… 97

Lino António, o "melhor cantor dos nazarenos" …… 99

Guilherme Filipe, o "pintor pescador" …… 105

Capítulo 2.3 Representações visuais da Nazaré. A oficialização do paradigma …… 119

A exaltação da autenticidade do litoral …… 123

Nazaré, tema inesgotável na propaganda do Estado Novo …… 129

A beleza e as virtudes femininas …… 145

A encenação e publicitação do paradigma …… 156

Da aguarela à ilustração da Nazaré 169

A heroicidade trágico-marítima 180

Capítulo 2.4 Outros discursos. Entre o paradigma e a (não) conformidade 195

A internacionalização do paradigma 196

Outras artes. A cerâmica 212

A contra-imagem neorrealista 215

A Nazaré negra de Manuel Filipe 230

A Nazaré de Alves Redol 234

O mar da abstração de Fragoso 245

Capítulo 2.5 A fotografia na reprodução e democratização do discurso identitário 251

Originalidade *versus* reprodução 259

O discurso fotográfico 264

Álvaro Laborinho – criando o paradigma fotográfico da Nazaré 271

O álbum *Nazaré* de Artur Pastor 287

A descoberta fotográfica pelos estrangeiros 295

Outra visão da Nazaré dos Pescadores 306

PARTE III. O DISCURSO DAS ARTES PLÁSTICAS NA PLURALIZAÇÃO DOS MUSEUS MARÍTIMOS. O Museu da Nazaré

Capítulo 3.1 Práticas artísticas em museus marítimos. Conservação e revisão da "memória do mar" 315

De património a culturas marítimas 316

Os museus na conservação memorial das culturas marítimas 323

A interdisciplinaridade *versus* especialização dos museus 332

A arte na pluralização de discursos dos museus marítimos 339

Capítulo 3.2 Um "museu de artistas" na programação de um "museu da cultura do mar" na Nazaré 351

Do "Museu de Artistas" ao Museu Etnográfico e Arqueológico 355

Recolher e salvar num tempo de mudança 372

Um Museu da Cultura do Mar 375

Revisões artísticas da representação do mar 377

CONCLUSÃO 401

FONTES E BIBLIOGRAFIA 423

ÍNDICE DESENVOLVIDO DAS IMAGENS 471

ANEXOS 491

Anexo I – Salões / Exposições Anuais. Referências à Nazaré

Anexo II – Exposições Gerais de Artes Plásticas. Obras de temática nazarena

Anexo III – *Panorama. Revista Portuguesa de Arte e Turismo.* Referências à Nazaré

Anexo IV – Bilhete-Postal de Guilherme Filipe a Joaquim Manso, Nazaré, 29 maio 1939.

Anexo V – Carta de Júlio Pomar a Jorge de Almeida Monteiro, não datada.

Anexo VI – Carta remetida por Álvaro Perdigão a Jorge de Almeida Monteiro, 26 maio 1963.

Anexo VII – Carta de John Barber a Diogo de Macedo, Nazaré, 19 novembro 1935.

Anexo VIII – Carta de John Barber a Diogo de Macedo, Nazaré, 19 dezembro 1935.

Anexo IX – Carta de Borges Garcia a Jorge de Almeida Monteiro, Caxias, 3 novembro 1968.

Anexo X – Decreto-Lei n.º 547/70, de 12 novembro, criando o Museu Etnográfico e Arqueológico do Dr. Joaquim Manso

Anexo XI – Roteiro Museográfico da Nazaré.

Anexo XII – Exposições de Arte organizadas pelo Museu Dr. Joaquim Manso. 1976 - 2018

SIGLAS E ABREVIATURAS

ADL – Arquivo Distrital de Leiria
CMMOS/CMP – Casa-Museu Marta Ortigão Sampaio / Câmara Municipal do Porto
CMN – Câmara Municipal da Nazaré
CPF – Centro Português de Fotografia
DGPC – Direção Geral do Património Cultural
DRCC – Direção Regional de Cultura do Centro
EGAP – Exposição Geral de Artes Plásticas
FCG – Fundação Calouste Gulbenkian
FCSH-UNL – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa
FJP – Fundação Júlio Pomar
ICOM – International Council of Museums
IMC – Instituto dos Museus e da Conservação
IPM – Instituto Português de Museus
IPPC – Instituto Português do Património Cultural
LAN – Liga dos Amigos da Nazaré
MAB – Museu Abade de Baçal
MAP – Museu de Arte Popular
MDJM – Museu Dr. Joaquim Manso
MJM – Museu José Malhoa
MM – Museu de Minde
MMB – Museu Municipal do Bombarral
MNMC – Museu Nacional de Machado de Castro
MMSR – Museu Municipal Dr. Santos Rocha
MNAC – Museu Nacional de Arte Contemporânea
MNR/VFX – Museu do Neo-Realismo / Vila Franca de Xira
MNSR – Museu Nacional Soares dos Reis
MNT – Museu Nacional do Teatro
MUSAC – Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León
PNA – Palácio Nacional de Ajuda
SNBA – Sociedade Nacional de Belas-Artes
SNI – Secretariado Nacional de Informação
SPN – Secretariado de Propaganda Nacional

cf. – conferir
col. – coleção
coord. – coordenação
dir. – direção
ed. – edição
fig. - figura
n.º número
p. – página
pp. – páginas
s.d. – sem data
s.p. – sem página
vol. – volume

INTRODUÇÃO

> *A noção primitiva da eficácia das imagens presume que as imagens possuem as qualidades das coisas reais, mas agora tendemos a atribuir às coisas reais as qualidades de uma imagem.*
>
> Susan Sontag[1]

Esta tese conheceu a sua génese na vontade de contribuir para um maior conhecimento sobre os pintores e fotógrafos da Nazaré e do "mar português", um propósito que surgiu da conjugação entre o ânimo pessoal pelo tema e a prática profissional no domínio dos museus. Realizada no âmbito da História da Arte, com especialização em Museologia e Património Artístico, realizámos esta investigação com o desígnio de analisar o contributo da arte, nomeadamente das artes visuais, na produção imagética sobre as comunidades marítimas tradicionais como a Nazaré, bem como a sua apresentação em contexto museológico, este entendido à luz das práticas de ativação patrimonial e conservação memorial sobre o mar.

Para a eleição deste tema foi relevante desempenharmos funções de coordenação / direção no Museu da Nazaré (Museu Dr. Joaquim Manso) desde 2009, já que as questões acima mencionadas inquietam a prática diária, tendo consciência da responsabilidade que esta instituição detém na seleção, conservação e documentação de um património sobre a Nazaré e na produção de narrativas sobre a mesma, tendo o mar como denominador comum e fator de identidade local e para a própria identidade portuguesa. Estas matérias são tão mais importantes quanto sabemos que a representação da maritimidade[2] da Nazaré assumiu contornos de raiz popular de grande visualidade, que ainda hoje fundamentam o seu sentimento de pertença e a sua comunicação com o Outro, nacional ou estrangeiro, no seio de uma arena turística onde os reptos contemporâneos se entrecruzam com memórias e tradições.

Nessa construção visual, influíram múltiplos artistas que responderam ao apelo emanado desta pequena vila piscatória a partir de finais do século XIX, o que figurou um cenário particular na história da arte portuguesa, merecedor de estudo.

---

[1] SONTAG, Susan – *Ensaios sobre fotografia*. Lisboa: D. Quixote, 1986, p. 140.

[2] Termo utilizado por Tiago Pitta Cunha para definir a ligação ancestral de Portugal ao mar. Cf. CUNHA, Tiago Pitta – *Portugal e o Mar*. [s.l.]: Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2011.

Atendendo ao mar como elemento vital da identidade nacional, podemos questionar de que maneira ele influiu na temática artística e, por seu turno, qual a participação da arte na sua representação, quer enquanto elemento natural inspirador da criatividade humana graças às sugestões plásticas ou à sua dimensão simbólica, quer através das suas comunidades litorâneas, às quais comummente também se atribuem férteis faculdades inspiratórias, mas em torno das quais se enformaram registos mais evocativos ou historicistas, que têm remetido a investigação sobretudo para planos antropológicos ou sociológicos.

Embora estes últimos sejam necessários para um maior conhecimento da relação do homem com o mar (assim como das relações humanas em terra), interessava-nos optar por outro caminho conceptual e metodológico – nas áreas da história da arte e da museologia do património artístico –, e descortinar a criação artística inspirada na Nazaré enquanto "terra de pescadores", seus fundamentos e tendências, bem como os "usos" que dela foram feitos em prol de uma construção imagética radicada em memórias marítimas, assim também aferindo a validade dos discursos que se produziram (e continuam a produzir).

Este último objetivo entronca com o de analisar o papel da criação artística na programação dos museus de temática marítima, e no da Nazaré em particular, e nas abordagens que os mesmos fazem sobre a vida e as memórias das comunidades marítimas. Interessava-nos identificar práticas de valorização artística e exposição[3], analisando como o objeto artístico proporciona narrativas e estabelece diálogos com outras tipologias de objetos, numa dupla função documental e de interpelação da memória. Nomeadamente, tínhamos o propósito de verificar se o objeto artístico é exposto nestes contextos museológicos com intuitos exclusivamente iconográficos,

[3] Segundo Joana d'Oliva Monteiro (baseando-se em FOSTER, Hal – "Dialects of Seeing". *In* HOLLY, Michael Ann; MOXEY, Keith, ed. – *The Subjects of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, pp. 215-230), a visibilidade da arte é, em larga medida, uma consequência do ato da sua exposição e esta última constitui-se como um veículo de comunicação privilegiado para o conhecimento dos objetos artísticos e tem vindo a desempenhar um importante papel no reequacionamento do discurso historiográfico; cf. MONTEIRO, Joana d'Oliva - *Um modelo operativo de avaliação de exposições. Estudo de caso: Museu Nacional de Arte Antiga*. Tese de Doutoramento em História da Arte. Lisboa: NOVA-FCSH, 2017. A este propósito cf. também BAXANDALL, Michael – "*Exhibiting intention: some preconditions of the visual display of culturally perposeful objects". In* KARP, Ivan; LAVINE, Steven D. (ed.) – *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington / Londres: Smithsonian Institution Press, 1991, pp. 34-35.

documentais ou ilustrativos das realidades etnográficas e históricas representadas, em desabono da sua essência criativa; e por outro lado, averiguar se as produções artísticas contemporâneas, quando convocadas pelos museus marítimos, aportam desígnios mais pluralizadores das representações tradicionalmente estereotipadas e historicistas.

Desta abordagem final pretendia-se retirar pretextos para uma reflexão sobre as potencialidades das artes plásticas na (re)programação do Museu da Nazaré, inseridas em estratégias de revisão do entendimento tradicional do mar e suas comunidades, em articulação com os reptos da contemporaneidade.

Enquadramento teórico. Na Nazaré, uma pequena vila à beira-mar no centro de Portugal, uma economia haliêutica tradicional gerou uma matriz identitária de forte vocação marítima, motivadora de reconhecimento nacional e internacional, graças à sua permanência quase idílica numa Europa industrializada do pós-Guerra, de meados do século XX.

Christine Escallier[4], na sua tese de doutoramento sobre a identidade dos pescadores da Nazaré, demonstrou como a atividade centrada no mar fez nascer dois grupos – os pescadores e os não pescadores – e procurou verificar através de que tipo de "discursos", codificados ou não, se exprimia o sentimento de pertença do grupo de pescadores face aos outros membros da sociedade.

Já no final dos anos 1970/80, o norueguês Jan Brogger[5], professor da Universidade de Trondheim, realizara um trabalho de campo junto da comunidade piscatória nazarena, onde detetara a existência destes dois estratos sociais (os "pés-calçados", ou burguesia, e a "gente-da-praia", ou pescadores); procurou saber como a Nazaré não fora afetada pela ascensão do capitalismo e da civilização industrial, o que autor atribuiu ao peso da vida comunitária e à sua natureza matrifocal.

[4] ESCALLIER, Christine – *L'Empreinte de la mer. Identité des Pecheurs de Nazaré – Portugal. Ethnologie d'une communauté de peuchers*. Thèse de Doctorat en Ethnologie. 2 Vols. Université Paris X – Nanterre, Département d'Ethnologie: Paris, 1995 [policopiado], pp. 24-25. Consulte-se também o seu artigo "O papel das mulheres da Nazaré na economia haliêutica". *Etnográfica* (Vol. III, 1999).

[5] BROGGER, Jan – *Pescadores e Pés-Calçados*. Nazaré: Livraria Susy, 1992 [trad. de *Pré-bureaucratic europeans. A Study of a Portuguese fishing community.* Trondheim: University of Trondheim, 1989].

Segundo José Maria Trindade[6], antropólogo que foi assistente de Brogger e que se tem debruçado sobre a identidade e o folclore da comunidade piscatória da Nazaré, muitos discursos produzidos sobre os nazarenos, quer pelos próprios, quer por outros de fora, têm origem numa conceção objetiva da cultura. Esta ênfase na identidade etnocultural dos nazarenos tem conduzido a um "hiperinvestimento identitário" e ao enclausuramento sobre si, que tem sido eficaz como estratégia de sobrevivência numa terra que vive do turismo há cerca de um século. A resistência à diferença que o outro trazia tinha como suporte um etnocentrismo exacerbado, que exaltava a beleza da paisagem da Nazaré e o pitoresco das suas gentes e tradições, motivos que desde cedo inspiraram artistas e escritores. Hoje, como refere José Maria Trindade, a teoria antropológica recusa aquelas conceções objetivas de cultura e identidade, mas certo é que elas foram absorvidas pelo senso comum e difundidas nos discursos oficiais destinados a promover a imagem da Nazaré. Para este antropólogo, o mais notável neste processo foi a "apropriação por parte dos outros grupos sociais, tradicionalmente dominantes, da cultura piscatória como cultura legítima".

Desde finais do século XIX, a esta vila piscatória – "the Artists-Haven" (J. Barry Greene, 1936) [7] – rumaram artistas nacionais e estrangeiros, que sobremaneira contribuíram para a sua representação visual e "exotização", mas também para alimentar a imagem nacional baseada na veiculação de uma poética que irmanou a génese da pátria com a luta diária do homem com o mar. Em 1958, António Lopes Ribeiro mencionava que "(…) a Nazaré cedeu à sua ala de namorados imagens e figuras, histórias e casos, que muito ajudaram a formar essa «imagerie» de Portugal que hoje corre o Mundo e faz com que o Mundo comece a correr até cá"[8].

Juntando-se aos intelectuais que, a partir da primeira década do século XX, escreveram romances e poemas inspirados na Nazaré, como Raul Brandão, Afonso Lopes Vieira, Branquinho da Fonseca, Miguel Torga, Alves Redol, múltiplos artistas contribuíram para realçar a singularidade dos seus pescadores. Naturalistas, modernistas e neorrealistas, se quisermos uma classificação da historiografia da arte,

[6] TRINDADE, José Maria – *A Nazaré dos pescadores. Identidade e transformação de uma comunidade marítima*. Lisboa: Edições Colibri, 2009, pp. 43, 145-150.
[7] Desdobrável turístico sobre a Nazaré, ed. Comissão de Iniciativa da Nazaré, 1936.
[8] António Lopes Ribeiro no prólogo MELLO, Thomaz (Tom) – *Nazaré.* Lisboa: Ática, 1958, p. 9.

elegeram a Nazaré, as suas embarcações, gentes e costumes, e deram corpo a uma expressiva produção pictórica, escultórica e gráfica, distribuída atualmente por coleções particulares e museus (sobretudo de arte), que vinham carecendo de estudo. No cinema, centrados na vila e no seu mar, destacam-se *Os Olhos da Alma* (1923), realizado por Roger Lion; o documentário *Nazaré. Praia de Pescadores* (1929), de Leitão de Barros, assim como a sua película *Maria do Mar* (1930), que marca a história da sétima arte a nível nacional e europeu; e *Nazaré* (1952), de Manuel Guimarães. Na fotografia, os rostos estigmatizados pela faina e a tipicidade de práticas em extinção em consequência do desenvolvimento da civilização urbana encantaram Artur Pastor, Gérard Castello-Lopes, Denis Salgado, Carlos Afonso Dias, Eduardo Gageiro e fotógrafos internacionais como Federico Patellani, Stanley Kubrick, Henri Cartier-Bresson, Jean Dieuzaide, Edouard Boubat, Bill Perlmutter, entre tantos outros, sem desconsiderar o levantamento exaustivo do fotógrafo local Álvaro Laborinho (cujo espólio se encontra à guarda do Museu Dr. Joaquim Manso).

Para além destas áreas da expressão, este "atelier ao ar livre dos artistas"[9] foi tema constante nas áreas do teatro, da dança, do espetáculo e da cultura popular, não menosprezando a sua evocação reiterada nas apresentações e exposições promovidas pelo Estado e organismos oficiais e associativos, no país ou no estrangeiro.

No panorama nacional, podemos identificar algumas similitudes com a projeção da Nazaré em comunidades como a dos poveiros[10], as varinas de Lisboa[11] ou as lavradeiras do Minho[12]. Mas, a Nazaré foi (e é) um destino singular e incontornável, onde, por um lado, toda a comunidade se apropriou da etnicidade do grupo piscatório (como observou José Maria Trindade) e prossegue no enaltecimento dessas características identitárias e na procura das imagens que as mesmas suscitaram. Fora dos circuitos elitistas da arte, nos meios publicitários, comerciais, turísticos e

[9] Norberto Araújo *apud* GARCIA, Eduíno Borges – *O Museu da Nazaré: Antecedentes Históricos do Museu Etnográfico e Arqueológico do Dr. Joaquim Manso*. Lisboa: Liv. Portugal, 1976, p. 7.
[10] MARTINS, Luís – *Mares poveiros. Histórias, ideias e estratégias de pescadores da Póvoa de Varzim*. Póvoa de Varzim: CMPV/Academia de Marinha, 2007.
[11] Mencione-se a exposição "Varinas de Lisboa - Memórias da Cidade", que esteve patente no Museu de Lisboa – Palácio Pimenta, em 2015.
[12] A este propósito veja-se PAULINO, Carla; AZEVEDO, Rosário (coord.) – *Sarah Affonso e a Arte Popular do Minho: Conversas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2019, obra publicada por ocasião da exposição patente no Museu Gulbenkian em 2019; assim como MEDEIROS, António; PEREIRA, Benjamim; BOTELHO, João Alpuim – *Traje à Vianesa. Uma imagem da nação*. Viana do Castelo: CMVC, 2009.

associativos, ainda hoje assistimos à sistemática reprodução de determinadas obras de Abílio, Tom, Raquel Roque Gameiro, Guilherme Filipe e Lázaro Lozano, tomadas como "imagens de marca". Por outro lado, esta exaltação foi especialmente manifesta durante o Estado Novo, vendo-se enredada pela propaganda salazarista baseada na glorificação da cultura popular, desígnio para o qual os artistas também foram convocados a dar imagens. Ora, ainda que tivéssemos optado por centrar a nossa análise nas artes plásticas[13], já por si uma galeria considerável, movia-nos também o exercício de verificar se toda esta copiosa produção estética enveredara uniformemente por um receituário acrítico e conivente com a propaganda oficial ou se a folclorização da Nazaré não teria raízes em décadas anteriores[14]; ou, ainda, se outras figurações se foram desviando da imagem pacífica e idílica da maritimidade nazarena.

Estes objetivos específicos da tese afastaram-nos de uma feição monográfica, concentrada em apenas um ou dois autores. Antes enveredámos por uma organização cronológica, nomeadamente na segunda parte em que explorámos com maior profundidade o caso paradigmático da representação artística da Nazaré. Por um lado, já existiam investigações monográficas de pintores como Abílio[15], Lino António[16] ou Lázaro Lozano[17], mas faltava uma perceção mais clara da sua relação com a Nazaré e um levantamento mais global que considerasse a grande diversidade de artistas e

[13] Alguns autores já têm vindo a realizar estudos na área do cinema, pelo que não desenvolvemos esta área com tanta profundidade. Citam-se nomeadamente: CUNHA, Paulo Manuel Ferreira da – "O pescador: representações do homem e do seu meio no cinema português". *Oceanos*. Nº47/48. Lisboa: CNCDP, julho/dezembro 2001, pp. 200-212; CUNHA, Paulo; SALES, Michelle (org.) – *Cinema Português: Um guia essencial*. São Paulo: Sesi-SP Editora, 2013 e PINTO, Afonso Manuel Freitas Cortez – *Portugal (1928-1968): Um Filme de J. Leitão de Barros*. Tese de Doutoramento em História da Arte Contemporânea. Lisboa: FCSH-UNL, 2015. Quanto à presença da Nazaré na literatura e no teatro, verificam-se ainda carências de investigação sobre o tema.

[14] Vera Marques Alves diz que "as fórmulas através das quais o SNI celebrava as tradições populares participavam de um padrão amplo de aproximações à ruralidade inscrito nos processos de construção da nação durante os séculos XIX e XX"; cf. ALVES, Vera Marques – *Arte Popular e Nação no Estado Novo. A política folclorista do Secretariado da Propaganda Nacional*. Lisboa: ICS – Imprensa de Ciências Sociais, 2013, p. 294.

[15] Entre outras, consultar *O Trajo. Um espaço renovado no Museu da Nazaré*. Nazaré: Museu Dr. Joaquim Manso, 1986; AZEVEDO, Fernando de – *Abílio. Pintura, Desenho, Cenários, Figurinos, catálogo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990; SANTOS, Vítor Pavão; AZEVEDO, Fernando de; SALAVISA, Maria José – *Abílio, catálogo*. Óbidos: Município de Óbidos, 2008.

[16] É referência o catálogo da exposição organizada por Sandra Leandro em 1998; LEANDRO, Sandra (coord.) – *Lino António (1898-1974)*. Leiria: Câmara Municipal de Leiria, 1998.

[17] Destacam-se as seguintes obras: *100 Anos Bonifácio Lázaro Lozano*. Nazaré: Museu Dr. Joaquim Manso, 2006; AAVV – *Bonifácio Lázaro Lozano. Exposición Antológica. Exposição Antológica*. S.l.: Comisión Lázaro, 2001 [catálogo] e BARTOLOZZI, Maria del Mar Lozano – *Una vida em cuadernos. Dibujos de Lázaro Lozano.* Badajoz: MUBA – Museo de Bellas Artes de Badajoz / Diputación de Badajoz, 2018.

permitisse estabelecer periodizações, perceber lógicas de produção, a existência de permanências, resistências ou desvios. Assim conseguimos identificar temas e perspetivas de representação, que poderão futuramente suscitar estudos especializados. Temporalmente, balizámos a investigação entre:

a) os finais do século XIX; a nível europeu, este período é marcado pela criação dos "mitos" identitários das nações, pela descoberta das propriedades terapêuticas e de lazer do litoral pela elite social[18] e pelo desenvolvimento do turismo, o que teve reflexos no fazer artístico, quanto à técnica e aos assuntos eleitos (com maior atenção à paisagem marítima captada ao ar livre e à representação do povo);
b) e os anos 1970; década marcada pela Revolução do 25 de abril, com grandes consequências para o país em geral, e para as sociedades tradicionais como a Nazaré em particular, acelerando o fim do "universo encantado" (Brogger)[19].

Até meados dos anos 1980, conforme alvitra Carlos Diogo Moreira[20], a Antropologia, assim como a História, não tinham empreendido ou publicado análises sistemáticas das pescas, dos pescadores e das populações litorâneas. Continua a ser uma referência o estudo de Baldaque da Silva, *Estado actual das pescas em Portugal*, datado de 1892. Não obstante o défice generalizado de estudos, as metodologias antropológica ou histórica[21] têm sido as mais favorecidas pela crescente investigação

[18] CORBIN, Alain – *Le territoire du vide: l'Occident et le désir du ravage (1750-1840).* Paris: Aubier, 1988. Para o caso português, mencione-se o catálogo *Viajar. Viajantes e turistas à descoberta de Portugal no tempo da I República*. Lisboa: CNCCR, 2010; assim como o catálogo da exposição organizada pelo Museu Dr. Joaquim Manso: SANTOS, Dóris (coord.) – *Nazaré. Memórias de uma praia de banhos*. Nazaré: IMC/MDJM, 2010.

[19] BROGGER, 1992, pp. 19, 230 e TRINDADE, 2009, pp. 43-45.

[20] MOREIRA, Carlos Diogo – "Problemas e orientações de investigação na Antropologia Marítima em Portugal". *In* NUNES, F. Oneto (coord) – *Culturas marítimas em Portugal*. Lisboa: Âncora Ed., 2008, p. 18.

[21] A tese de doutoramento em Antropologia Cultural de Carlos Diogo Moreira, *Populações marítimas em Portugal: incerteza, competição e flexibilidade na organização social* (1987), foi um estudo pioneiro em Portugal sobre os grupos sociais relacionados com o mar. A Póvoa de Varzim tem vindo a publicar investigações e monografias relacionadas com esta temática, de que salientamos a tese de doutoramento de Luís Martins sobre estratégias nas companhas de pesca (*Mares poveiros. Histórias, ideias e estratégias de pescadores da Póvoa de Varzim*, 2007). Outros centros piscatórios vão seguindo esta tendência, como Cascais, que publicou *Cascais. Tradição e indústria nas pescas. Apogeu e dilemas*, de Henrique Souto e Luís Martins (2009). Francisco Oneto Nunes centrou o seu doutoramento na arte xávega (*Hoje por ti, amanhã por mim: a Arte Xávega no litoral central português,* 2005) e Elsa Peralta, a partir do estudo de caso de Ílhavo, desenvolveu a tese de doutoramento com o título *A Memória do Mar: património, tradição e (re)imaginação identitária na contemporaneidade* (2008).

sobre as comunidades marítimas em geral, e a Nazaré em particular. Sobre esta e a sua identidade piscatória e história religiosa, destacamos os estudos de José Maria Trindade e Pedro Penteado[22]. Mas, até à nossa investigação, salvo alguns catálogos[23] produzidos pelo Museu Dr. Joaquim Manso, praticamente não tinham sido realizados ou editados estudos específicos sobre a sobre a Nazaré e a arte.

De uma maneira geral, sobre o diálogo entre a arte e o mar, nomeadamente as comunidades litorâneas a partir do século XIX, a literatura não é abundante. No plano internacional, foram pontos de partida no nosso trabalho os catálogos: *Pintores frente al mar* (1969), de uma exposição realizada em Barcelona; *La mer. Terreur et fascination* (2004), de outra exposição realizada em Paris e Brest, onde a introdução de Alain Corbin (autor de *Le territoire du vide: l'Occident et le désir du ravage*, 1988) aborda o lado simbólico do mar; e *O Espello do mar en el arte gallego de los siglos XIX y XX* (2003), onde José Manuel Lopez Vázquez inscreve a representação do mar na pintura numa

Na perspetiva histórica, destacam-se os trabalhos de Álvaro Garrido e Inês Amorim. O primeiro dedica-se há vários anos ao estudo da pesca do bacalhau, tema do seu doutoramento em Economia, *Abastecimentos e poder no salazarismo: o "bacalhau corporativo" (1934-1967)* (2003). Inês Amorim privilegia a história moderna e contemporânea dos recursos marítimos, com títulos publicados como *História do trabalho e das ocupações. As pescas* (Vol. II, 2001) e o artigo "Mulheres no sector das pescas na viragem do século XIX. Formas de participação na organização do trabalho". *Arquipélago. História* (2005), onde inclui a Nazaré.
Culturas marítimas em Portugal (2008), com coordenação de Francisco O. Nunes, reúne num mesmo volume os contributos deste grupo de investigadores. Não olvidemos ainda os dois volumes que compilam as comunicações das seis *Jornadas da Cultura Marítima* promovidas na Nazaré, entre 1995 e 2004, numa perspetiva interdisciplinar. Refira-se ainda a recente publicação de VALAGÃO, Maria Manuel (coord.) – *Vidas e vozes do mar e do peixe*. Lisboa: Tinta-da-China, 2018.

[22] Nomeadamente PENTEADO, Pedro; TRINDADE, José Maria – "A Nazaré e os seus Pescadores: entre representações sociais e novas leituras histórico-antropológicas". *Oceanos – Os Pescadores*. N.º 47/48. Lisboa: CNCDP, jul/dez 2001, pp. 80-92, que resume os principais contributos destes investigadores para a revisão da história e da identidade nazarena; PENTEADO, Pedro – *Peregrinos da Memória. O Santuário de Nossa Senhora da Nazaré (1600-1785)*. Lisboa: Centro de Estudos de História Religiosa da UCP, 1998; e TRINDADE, 2009.
Na bibliografia sobre a história e identidade da Nazaré podemos discernir entre dois níveis de conceptualização: um, que resulta da lavra de curiosos autóctones, cujo mérito reside sobretudo na compilação de estórias da comunidade, em que incluímos publicações de YBARRA (1998), VENTURA (1995), GRANADA (1996), SILVA (1999), CANECO (1999); e um nível que emana de um esforço de investigação académica ou de reflexão em torno da construção do paradigma identitário nazareno, em que, para além das obras de Penteado e Trindade já referidas, devem ser mencionadas as investigações de BROGGER (1992) [1989], ESCALLIER (1999), SOARES (1998; 2002) e FIDALGO (2010).

[23] *O mar e a arte "minimal" de João Fragoso* (1985), *Nazaré e a companhia portuguesa de bailado "Verde Gaio" [1940-1950]* (2005), *Lázaro Lozano (1906-1999). 100 anos Bonifácio Lázaro Lozano* (2006) e *Construção naval tradicional: o fim do império. Mar. Espaço. Tempo. Carmo Pólvora & Victor Belém* (2007), resumem-se a pequenos catálogos de exposições monográficas, sem margens para grandes conhecimentos sobre os seus autores e contextualização na história da arte. Exceção deve ser feita para *O mar da Nazaré. Álbum fotográfico. Álvaro Laborinho* (2002).

necessidade de afirmação da identidade da "nação galega" nos finais do século XIX – inícios do século XX, e estabelece vários "clichés" iconográficos.

Entre os catálogos nacionais, *A Arte e o Mar* (1998) é o volume produzido aquando a primeira exposição que autonomizou o tema em Portugal, organizada pelo Museu Calouste Gulbenkian no âmbito da Expo'98. Propôs-se a traçar uma "síntese panorâmica do modo como foi sendo lida no *imaginário figurativo* a relação *umbilical* do Homem com o Mar desde a Antiguidade até aos nossos dias" e, para além dos contributos de vários especialistas, apresenta um texto inicial de Fernando António Baptista Pereira, seu comissário científico, seguindo parcialmente as ideias que encontramos no seu texto publicado nas atas das *I Jornadas da Cultura Marítima* (Nazaré, 1995). Produzido pelo mesmo museu, citemos também o catálogo da exposição internacional *As idades do mar* (2012).

Da agenda de exposições temporárias do Museu Marítimo de Ílhavo foram resultando catálogos que, apesar de sintéticos, se pautam por declarados objetivos de articular a arte e o mar, destacando-se *Ciclo de cinema sobre a pesca do bacalhau. Estética e ideologia da Faina Maior* (2003), de Paulo Cunha; *Artes de Pesca. As Pescas na Arte* (2005), *Rostos da pesca* (2008) e *Mares Modernos* (2010). O catálogo da exposição *Uma arte do Povo pelo Povo e para o Povo. Neo-Realismo e Artes Plásticas* (org. David Santos, 2007), realizada no Museu do Neo-Realismo, dedica um capítulo à "Faina Marítima" como um dos assuntos eleitos pelos neorrealistas que, nas suas vertentes literária e plástica, não ficaram indiferentes à vida dos pescadores da Nazaré.

Uma noção basilar na construção da nossa tese foi a da dimensão cultural do mar[24]. Ao tomar o "mar como objeto cultural", no seu livro *O Mar. Uma História Cultural* (2018), John Mack desafia-nos a "historicizar o mar"; procurou como os seres humanos "habitam" o mar, em que medida há ou não uma ligação culturalmente marcada dos modos de o pensar e visualizar. Como alertou Álvaro Garrido, consultor do Museu Marítimo de Ílhavo e investigador na área da história marítima portuguesa, na introdução da edição portuguesa deste livro, o "mar constitui para os portugueses pouco mais do que uma ficção identitária que precisa de ser habitada por significações culturais, por conhecimento e experiência".

[24] JOURDIN, Michel Mollat du – *A Europa e o Mar*. Lisboa: Ed. Presença, 1995.

O mar é porventura umas das representações mais fortemente interiorizadas da identidade portuguesa, desde o seu entendimento como "passado-memória" a "futuro-projeto"[25], mas tem gerado discursos ambivalentes, que incluem desde o imaginário de uma grandeza ultramarina até uma nostálgica decadência e perda. No que concerne à feição nacional, atendemos sobretudo a um "mar épico", ligado ao heroísmo da Expansão, produto de representações encetadas pelo Estado e pela elite intelectual portuguesa, que por aqui visavam formalizar uma narrativa sobre um percurso ímpar da Nação. Desde os pensamentos de Oliveira Martins[26], às considerações pioneiras de Jaime Cortesão, Orlando Ribeiro e Vitorino Magalhães Godinho, no âmbito da história e da geografia, ao trabalho de Yves Bottineau*, Le Portugal et sa vocation maritime. Histoire et civilisation d'une nation* (1977), entre outros, foi sendo elaborada uma teorização sobre Portugal, que inclui o mar numa ótica gloriosa e expansionista.

Após 1974 e a viragem para a democracia, este mar articulado em torno de um passado multissecular debateu-se com uma crítica porquanto a retórica salazarista alimentara a gesta marítima. No entanto, depois da entrada na Comunidade Europeia ter prescrito o declínio da nossa frota e indústrias marítimas, o "eterno retorno do mar à agenda identitária portuguesa" [27] tem reaparecido em contextos diversos, ora associado a celebrações de modernidade (caso da Expo'98), ora servindo para a reinvenção de um futuro articulado a novos rumos económicos e científicos. Não admira, portanto, que persista uma exaltação romântica do mar[28] ou que este continue a ser a "expressão poético-ideológica de todos os patriotismos da nossa história"[29].

Segundo Júlia Tomás, o imaginário marítimo estabeleceu-se como marco central na memória coletiva da nação, associado a coragem, saudade e sofrimento: "(…) tudo isto são aspectos marcantes na cultura portuguesa que ainda hoje se fazem sentir na consciência colectiva. A imagem do Infante D. Henrique a observar o horizonte é

[25] PERALTA, Elsa – "O *Mar* como Património: considerações acerca da identidade nacional". *In* NUNES, F. Oneto (coord.) – *Culturas marítimas em Portugal*. Lisboa: Âncora Editora, 2008b, pp.71-92. Referência ainda a NUNES, Francisco Oneto (coord.) – *Culturas marítimas em Portugal*. Lisboa: Âncora Editora, 2008; GARRIDO, Álvaro – "Culturas marítimas e conservação memorial. A experiência do Museu Marítimo de Ílhavo". *Museologia.pt*. N.º 3. Lisboa: IMC, 2009, pp. 3-11; e CUNHA, 2011.
[26] MARTINS, J. P. Oliveira – *Portugal nos mares. Ensaios de crítica, história e geographia*, 3ª ed. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1924.
[27] GARRIDO, 2009.
[28] AMORIM, Inês – "Homens da Terra ou Homens do Mar – um percurso historiográfico". *In* NUNES, 2008, p. 28.
[29] PERALTA, 2008b, p. 84.

reveladora na constituição do imaginário marítimo luso" [30]. Diz-nos ainda a autora, "tão presente como o tema da saudade no imaginário português, é a filosofia da grandiosidade e a imaginação dinâmica da coragem" associada ao imaginário marítimo.

Júlia Tomás refletiu sobre o profundo enraizamento do tema do mar na existência portuguesa, procurando estabelecer pontos de ligação com a construção antropológica do imaginário segundo Gilbert Durand[31]. Para tal, primeiro estabeleceu a classificação de vários arquétipos marítimos. Numa segunda fase, analisou os temas-chave particulares ao imaginário português (memórias do Império, o abismo depois do horizonte, as trevas do Atlântico, a morte, a vitória sobre o mar, o movimento perpétuo, a saudade e a esperança), para depois adequar esta constelação de imagens e símbolos a uma estrutura antropológica existente e descortinar o que o povo português tem de particular ou partilha com os outros povos marítimos. Estas noções foram basilares na nossa investigação, onde intentámos identificar os arquétipos do imaginário da Nazaré (em comum, as águas calmas / violentas; movimento perpétuo / o eterno regresso; vida / morte; barcos; o herói) traduzidos em representações visuais.

Mas, se o "Mar, como discurso identitário nacional (…) é puro memorial", esta é uma "memória fetiche construída", segundo Elsa Peralta[32], que em nada se assemelha à realidade das vivências quotidianas da pesca, embora os pescadores tenham sido promovidos a heróis no Estado Novo, descendentes dos navegadores das Descobertas[33]. Procurámos também descortinar esta mutação na galeria artística da Nazaré, no sentido da representação naturalista do quotidiano evoluir para a exaltação heroica das gentes do mar, baseada em arquétipos que materializam o imaginário português sobre o mar.

---

[30] TOMÁS, Júlia – "O imaginário do mar na constituição da identidade portuguesa". *Argos. Revista do Museu Marítimo de Ílhavo*. Nº 7. Ílhavo: Câmara Municipal de Ílhavo / Museu Municipal de Ílhavo, outubro 2019, pp. 32-41. A este propósito refira-se também o ensaio de João Medina sobre as imagens de marca identitárias portuguesas, os mitos e outros símbolos nacionais, onde inclui as "figuras dos heróis portugueses" e, dentro destas, os "heróis ultramarinos". Cf. MEDINA, João – *Portuguesismo(s)*. Centro de História da Universidade de Lisboa, 2006.

[31] DURAND, Gilbert – *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Bordas, 1992 [1969].

[32] PERALTA, 2008b, p. 82.

[33] "(…) podendo sem exagero dizer-se que 70.000 homens se empregam diariamente nas batalhas do mar. E batalhas rudes são essas. Partem como outr'ora os navegantes – embora com aspirações bem mais modestas"; cf. MORAIS, Castelo de – "Pescadores Portugueses". *In* BARROS, Leitão de (dir.) – *O Livro de Ouro das Conservas Portuguesas de Peixe*. Lisboa: Instituto Português de Conservas de Peixe, 1938, s.p.

Álvaro Garrido [34] traz a esta reflexão o conceito de "culturas marítimas", entendidas como "quaisquer formas de expressão material ou simbólica da relação entre grupos humanos e o mar, num determinado território e numa certa temporalidade". Esta noção foi substancial no nosso trabalho, ajustando-se à reflexão sobre o papel da arte na representação visual e identitária da Nazaré.

Na sensibilidade pós-moderna, em que corremos o risco de perder o deslumbramento estético face à proliferação de imagens causada pela democratização dos meios tecnológicos, não podemos perder a noção da visualidade como uma construção. Segundo Armando Vilas Boas, a "cultura visual não consiste apenas no que *vemos*, mas também no que *sabemos*. *Ver* algo implica descodificar esse algo, o que fazemos contextualizando-o" [35] . Esse contexto é proporcionado pelo nosso conhecimento prévio, enquadramento cultural e evocação de memórias. Assim, numa interação complexa entre três vetores – imagem, contexto e observador, a cultura visual pode ser encarada mais como um processo cultural do que visual.

Não há, portanto, simplesmente o olhar, as imagens têm a ver com "modos de ver" [36]; elas são como "ecrãs" que se interpõem entre os homens e o mundo [37], interpondo e propondo modelos de perceção que podem constituir a base de fenómenos coletivos, tal como a construção da nação ou a construção dos imaginários coletivos[38].

Na Europa, a separação passado / presente / futuro é uma invenção da modernidade, a partir dos finais do século XVIII. No âmbito de um "paradigma modernista", Ernest Gellner (*Nations and Nationalism*, 1983) vê o nacionalismo como

[34] GARRIDO, 2009, p. 5. As reflexões sobre património e cultura marítima são desenvolvidas sobretudo na Parte III da tese.
[35] BOAS, Armando Vilas – *O que é a Cultura Visual?*. Porto: AVB, 2010, p. 68. Consultar também HOOPER-GREENHILL, Eilean – *Museums and Interpretation of Visual Culture.* Londres/ Nova Iorque: Routledge, 2000, pp. 76, 107.
[36] BERGER, John – *Modos de Ver*. Lisboa: Edições 70, 1996.
[37] FLUSSER, Vilém – *Towards a Philosophy of Photography*, 2002 *apud* MARTINS, Susana – *Portugal as Seen Through Foreign Eyes. Photography and Visual Culture in the 1950s*. Tese de Doutoramento [policopiado]. Luvaina: Katholieke Universiteit Leuven, 2011, p. 88.
[38] Sobre este assunto, para além dos autores a seguir enunciados, sistematizando os seus contributos, destacamos a leitura de ORWICZ, Michael R. – "Nationalism and Representation, in Theory". *In* HARGROVE, June; McWilliam (ed.) – *Nationalism and French Visual Culture, 1870-1914*. New Haven / London: Yale University Press, 2002, pp. 17-36 e o português SOBRAL, José Manuel – "A formação das nações e o nacionalismo: os paradigmas explicativos e o caso português". *Análise Social*. Vol. XXXVII (165), 2003, pp.1093-1126. Refira-se ainda NORA, Pierre (dir.) – *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1984-93.

um princípio político que que engendra as nações (e não o contrário). O autor argumenta que o nacionalismo é um fenómeno artificial para criar coesão social e legitimar o poder do Estado, usando de modo seletivo fragmentos culturais pré-existentes, que muitas vezes são invenções históricas que acabam por ser radicalmente transformadas. É essencialmente um todo monolítico imposto de cima para baixo por uma alta-cultura (que é fruto da industrialização), embora só o Estado tenha o poder de inculcar o novo padrão, de modo a organizar os indivíduos em unidades culturalmente homogéneas[39].

No domínio deste paradigma é também referência a teoria de Benedict Anderson (*Comunidades imaginadas. Reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*, 2005, 1ª ed. 1983), para quem as nações são igualmente algo de moderno. Mas, Anderson inverte a ideia de Gellner que privilegia a determinação do Estado, preferindo tratar o nacionalismo não como uma ideologia política, mas como o resultado dos grandes sistemas culturais que o precederam e dos quais proveio. A nação é, assim, uma "comunidade imaginada", em que os seus membros vivem e partilham o coletivo, sem que se conheçam uns aos outros. Esta noção permite que Anderson associe o nacionalismo a uma ideia de representação (mais do que a uma invenção), visto como um processo fluido de constante interpretação e reinterpretação de histórias e experiências que podem ser reclamadas para a formação da identidade nacional.

A perspetiva de Eric Hobsbawm (*The invention of tradition,* 2005, 1ª ed.1983) também converge em larga medida com a de Gellner; de igual modo, para ele "as nações não fazem Estados e nacionalismos, o contrário é que é verdadeiro". Mas, enquanto Gellner via a consciência nacional como uma determinação unilateral emanada de cima, Howsbawn considera-a mais como um processo disperso e socialmente diferenciado, que frequentemente envolve posições conflituosas entre os vários grupos subalternos. Hobsbawm fala de "tradições inventadas", de um processo de formalização e ritualização que vem do passado e se repete com novos propósitos, numa continuidade fictícia, com óbvias funções sociais e políticas. É tarefa do historiador descobrir retrospetivamente a "criação" e "manipulação" dessas tradições, mas sobretudo perceber porque se tornaram necessárias nas sociedades em mudança.

[39] ORWICZ, 2002, pp. 17-18.

Nesta linha de pensamento seguem as publicações de D. Poulot e D. J. Grange, *L'esprit des lieux* (1997), e Anne-Marie Thiesse, *La création des identités nationales. Europe XVIII-XIX siècle* (1999), onde a autora conclui que a nação nasce de uma "invenção", mas depende da adesão coletiva a essa ficção.

A intenção de conservar o passado e de nos apropriarmos do tempo remete para a memória. Contudo, Fernando Catroga diz-nos que a memória "não se limita a evocar o passado; ao contrário, ela deseja transformá-lo, de modo a acabar o que ficou inacabado"[40].

Segundo Maurice Halbwachs, em *La Mémoire Collective* (1997, 1ª ed. 1950), é na sociedade que figuram os elementos que nos capacitam a reconstruir o passado; a nossa própria memória individual não existe enquanto entidade separada do grupo, mas depende da memória coletiva. No entanto, para Paul Connerton a teoria de Halbwachs não explicita de que forma estas memórias são transmitidas; em *Como as sociedades recordam* (1993, 1ª ed. 1989) deixa-nos a ideia do controlo da memória condicionar a "hierarquia do poder" e de termos que diferenciar os dois caminhos que trazem o passado para o presente – atuando e relembrando –, sabendo que relembrar não é uma questão de reprodução, mas de construção. Uma vez que os critérios de triagem se alteram ao longo dos tempos, o passado é um produto do presente que o organiza. Assim também o entende David Lowenthal, em *The Past is a Foreign Country* (1985)[41], onde o autor analisa como as sociedades conhecem, usam, relembram e refazem o passado para servir as necessidades do presente; tal como um país estrangeiro, o passado é algo que nunca iremos verdadeiramente conhecer e a que nunca iremos pertencer.

Devemos a Jacques Le Goff[42] válidas conceções sobre as responsabilidades dos "instrumentos de memória" na reconstituição do passado, nomeadamente nas omissões e manipulações da memória. A memória tem um carácter seletivo que a converte não somente numa conquista e apropriação do tempo, mas também num

[40] CATROGA, Fernando – *Memória, História e Historiografia*. Coimbra: Quarteto, 2001, p. 21.
[41] Com edição revista e ampliada em 2015.
[42] A este propósito enuncia-se o seu texto "Memória". *In* GIL, F. (coord.) – *Enciclopédia Einaudi. Memória. História.* Vol.1. Lisboa: INCM, 1984a, pp.11-50 e a edição mais desenvolvida *História e memória* (1994).

instrumento de poder de instituições como os museus, que se tornam senhores da memória e do esquecimento.

Marc Guillaume (*A política do património*, 2003, 1ª ed. 1980) refere-se aos museus, arquivos, monumentos, cidades protegidas, etc., como "máquinas de memória" e espaços de "memória autorizada". Nesta "sociedade de conservação", os objetos tornados coletivos substituem "um passado vivido pelo imaginário de um passado eternizado" e ostentam o discurso da cultura dominante. Mas, esta paixão pela conservação é mais do que "nostalgia" e "memória" – é um "luto"; os elementos conservados do passado são um álibi do esquecimento. Como admite o protagonista do romance de Orhan Pamuk, *O Museu da Inocência*, em relação aos objetos que colecionara e reunira num museu criado para evocar a amada: "aqueles objetos já não eram lembretes de momentos da minha vida; não eram apenas recordações. Para mim, formavam parte essencial desses momentos"[43].

Guillaume salienta que, através de construções e enquanto aparelhos de propaganda retrospetiva, os museus mostram ao visitante uma memória heterológica que atribui "uma verdade", um sentido unívoco às coisas do passado. Mas só se guardam alguns "fantasmas do passado"; independentemente das estratégias de conservação, ele transforma-se sempre num "simulacro". Este "charme" do passado invade o quotidiano quando há mutações aceleradas e o autor alerta para o facto de hoje se correr o risco de todo o social estar contaminado de museologia – uma "museologia sem museu", que ameaça intensificar a artificialização do passado e da comunidade[44].

Estas considerações sobre a nação e as identidades coletivas assentes em processos de "invenção" ou "imaginação", ideológica e politicamente comprometidos, e do património como conservador da "versão idealizada de uma cultura", que tem de ser ativado para existir e ser reconhecido pela comunidade através de seleção, interpretação e exposição, aportam grandes contributos à perceção do mar como elemento fundamental do património português e da Nazaré como comunidade inscrita nos predicados identitários da própria nação.

[43] PAMUK, Orhan – *Museu da Inocência*. Lisboa: Editorial Presença, 2010, p. 453.
[44] A propósito dos riscos de artificialização do passado e do património veja-se também CHOAY, Françoise – *A Alegoria do Património*. Lisboa: Edições 70, 1999.

Para José Manuel Sobral[45], no caso português, não se afigura controverso ver no século XIX a presença de preocupações nacionalistas desde pelo menos o primeiro liberalismo; mas o autor questiona se a nação portuguesa é somente um produto contemporâneo, decorrente das ações do Estado e da elite intelectual e política de oitocentos, ou se a "invenção das tradições" (Hobsbawm) acompanhou a criação dessa entidade muito antes da época considerada clássica do nacionalismo. Para a emergência e consolidação de uma identidade nacional portuguesa, Sobral estabelece grandes planos temporais, sendo que o terceiro – "difusão e inculcação das representações intelectualizadas da nação" – conhece de facto um grande incremento no século XIX, com envolvimento total do Estado, cuja legitimidade assenta na reprodução de uma identidade nacional.

Como observa Eduardo Lourenço, em *O Labirinto da Saudade* (1978), a vida cultural portuguesa ao longo do século XIX e boa parte do século XX parece estruturar-se em redor da "preocupação obsessiva" com a identidade nacional, num processo que o historiador Rui Ramos apelida de "refundação da nacionalidade", sendo basilar, para esta noção, o seu texto "A invenção de Portugal", no volume da *História de Portugal: a segunda fundação (1890-1926)*[46], a que se deve aliar os estudos de João Leal[47] sobre o modo como a etnografia portuguesa desse período é um dos "domínios fundamentais onde se procede à nacionalização de Portugal". Para este autor, o modo etnográfico de tematização da nação operou a partir de mecanismos generalizados de objetificação da cultura popular, conceito construído a partir da visão do povo como unidade cultural, nascida no seculo XIX. Envolvendo seleção e reinterpretação, determinados traços da cultura popular transformam-se em património, em coisas passíveis de serem estudadas, catalogadas e exibidas. De aspetos culturais objetivos – locais – transformam-se em emblemas identitários subjetivos – nacionais. Simultaneamente, uma vez instituído o vínculo entre cultura popular e configurações nacionais, foi possível replicá-lo a escalas identitárias mais circunscritas, como a regional ou a local, como observamos na Nazaré.

[45] SOBRAL, 2003, pp. 1106-1119.
[46] RAMOS, Rui – *A segunda fundação (1890-1926). In* MATTOSO, José (dir.) – *História de Portugal.* Vol. VI, [s.l.]: Círculo de Leitores, 1994.
[47] LEAL, João – *Etnografias portuguesas (1870-1970): cultura popular e identidade nacional.* Lisboa: D. Quixote, 2000 e Idem – "Usos da cultura popular". *In* NEVES, José (coord.) – *Como se faz um povo. Ensaios em História Contemporânea de Portugal.* Lisboa: Tinta-da-China, 2010, pp. 125-137.

Esta "cultura popular" coincidia com a cultura dos camponeses (autêntica, nacional, primitiva), em contraste com a da "alta-cultura" (das elites, artificial, desnacionalizada, sem raízes no passado). Formulado por intelectuais que não tinham necessariamente ligações com o aparelho do Estado, o modo etnográfico de discursar a nação foi cooptado pelo Estado, como vamos assistir com a política do SPN / SNI[48].

Em *Salazarismo e cultura popular (1933-1958)* (2001), Daniel Melo analisa o discurso nacionalista do Estado Novo em torno da cultura popular, servido por meios de propaganda mais eficazes que os da I República, nomeadamente através da ação do Secretariado sob a direção de António Ferro. Pela arte popular e pela etnografia, as elites procuravam educar o povo na valorização da sua cultura material e estabelecia-se a relação entre cultura popular e a erudita, sendo a primeira o figurino, que sente orgulho em ser o motivo de inspiração da segunda, mas nem sempre entende essa mesma representação. A este propósito, citam-se ainda *A Nação nas malhas da sua identidade* (2001), de Luís Cunha, e *Cultura popular portuguesa: práticas, discursos e representações* (2008), de Clara Sarmento.

Hoje, associado a esta visão, reconhecemos o perigo da petrificação das identidades, já que a autenticidade romântica da cultura popular – contrariamente à visão dos seus objetificadores – é uma matéria essencialmente plástica[49].

Questões metodológicas. Dois eixos foram orientadores da planificação metodológica: 1) em termos de história da arte, a análise de obras de arte sobre o mar, em particular da Nazaré, com incidência nas artes plásticas e na fotografia; 2) o estudo da presença dessas representações artísticas em contexto museológico, baseando-nos em casos comparativos, mas finalizando no Museu da Nazaré.

Assim, iniciámos pela *recolha bibliográfica* sobre os domínios de incidência do trabalho, efetuando-se leituras de publicações e artigos no âmbito da história da arte portuguesa, nomeadamente do período cronológico em análise, e sobre museologia de temática marítima, explorando trabalhos académicos, edições de autores e catálogos de

[48] ALVES, 2013, pp. 140, 294.
[49] LEAL, 2010, p.136.

exposições que elegeram o mar, as comunidades piscatórias ou a Nazaré (sobre esta última, foi basilar o levantamento de toda a bibliografia produzida sobre a mesma, assim como a consulta de todas as publicações do Museu Dr. Joaquim Manso).

Três artigos dos anos 1930-40 foram craveiras na seleção dos artistas, sendo encarados como fonte para a interpretação do pensamento da época. Falamos do texto de José de Bragança, "Os pintores modernos da vida do mar", publicado n' *O Livro de Ouro das Conservas Portuguesas de Peixe* (1938), dirigido por Leitão de Barros; do artigo de Acácio Leitão, "Nazaré. Tema inesgotável" (*Panorama*, julho 1941) e do texto de Diogo Macedo, "O Mar e os artistas portugueses" (*Panorama*, 1946).

Com o intuito de localizar pinturas e fotografias sobre a Nazaré, consultámos *revistas e periódicos*, nomeadamente aqueles onde a imagem teve um papel relevante. Para além dos periódicos locais, destacamos as edições nacionais como a revista *Panorama*, *O Notícias Ilustrado* e o *Jornal do Pescador*. Para cumprir o mesmo objetivo consultámos os *catálogos* das exposições realizadas na Sociedade Nacional de Belas-Artes (salões anuais, de Arte Moderna, Salões de Inverno ou da Primavera, Gerais de Artes Plásticas)[50] e de exposições monográficas de artistas, assim como os *boletins turísticos* sobre a Nazaré e livros de viagem / roteiros sobre Portugal onde, mais do que o conteúdo textual, a nossa atenção prendeu-se nas imagens reproduzidas.

Se para alguns artistas, como Lino António, Lázaro Lozano, Adriano Sousa Lopes[51], Raquel Roque Gameiro[52] ou Manuel Filipe[53], localizámos estudos académicos ou catálogos monográficos recentes, para outros pintores como Guilherme Filipe e Thomaz de Mello (Tom) a informação prévia era muito dispersa, pelo que nos amparámos sobretudo em catálogos e periódicos da época (como o *Diário de Lisboa*). Ainda para Tom, assim como Abílio e Artur Pastor, efetuámos uma análise profunda dos álbuns da sua autoria, atendendo ao seu conteúdo e formato como "livro-objeto".

[50] Justificou a produção de tabelas com a lista das obras referenciadas sobre a Nazaré (Consultar ANEXOS).
[51] PEREZ, Maria Felisa Henriques Pereira – *Adriano de Sousa Lopes. Director do Museu Nacional de Arte Contemporânea: entre a Continuidade e a Mudança*. Dissertação de Mestrado em Museologia. Lisboa: FCSH-UNL, 2012; GONÇALVES, Carlos da Silveira – *Adriano de Sousa Lopes (1879-1944). Um pintor na Grande Guerra*. Tese de Doutoramento em História da Arte. Lisboa: NOVA-FSCH, 2016.
[52] LEANDRO, Sandra – *Mão inteligente. Raquel Roque Gameiro (1889-1970). Ilustração e Aguarela*. Amadora: Câmara Municipal da Amadora / Casa Roque Gameiro, 2017.
[53] CARVALHO, João Archer de – *Manuel Filipe e a sua Fase Negra (1942-45): no contexto do neo-realismo pictórico*. Condeixa-a-Nova: Câmara Municipal de Condeixa-a-Nova, 2017.

Afigurou-se uma exigência individualizar a produção fotográfica, tal foi o seu peso na democratização da imagem da Nazaré, em comparação com os circuitos das artes plásticas tradicionais. Conforme escreveu Susan Sontag[54], "em quase todos os usos da câmara, a função ingénua ou descritiva da fotografia é predominante. Mas, quando vistas no seu novo contexto, o museu ou a galeria, as fotografias deixam de ser, do mesmo modo direto e primário, 'acerca' dos seus temas; transformam-se em estudos sobre as possibilidades da fotografia". Dois elementos foram basilares para conseguirmos estudar estas possibilidades: a tese de doutoramento de Susana Martins, *Portugal as Seen Through Foreign Eyes. Photography and Visual Culture in the 1950s* (2011), e a participação no Curso de Verão "Fotografia Pública Impressa durante o Estado Novo: Revistas, Álbuns e Exposições" na NOVA-FSCH, que nos aportou o conceito de "fotografia pública impressa"[55].

Para robustecer a galeria pictórica e fotográfica sobre a Nazaré efetuámos a consulta de catálogos de leiloeiras e de bases de dados de museus e arquivos disponíveis *on-line*. A tarefa afigurou-se gigantesca, dado o volume de dados, pelo que fomos restringindo o âmbito da consulta às bases mais representativas a nível nacional (nomeadamente, Arquivo Fotográfico Municipal de Lisboa, Centro de Documentação da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Português de Fotografia e MatrizNet) e no plano internacional (como a *Life*, *Magnum*, Hulton Archive, entre outros portais dos próprios fotógrafos). Para a seleção de obras e pesquisa documental e bibliográfica, foi nuclear o centro de documentação do Museu Dr. Joaquim Manso, complementado por pesquisas na associação cultural Biblioteca da Nazaré, no Arquivo Distrital de Leiria e na Biblioteca Municipal de Leiria, para referir os mais marcantes.

Estabeleceram-se contactos a nível local com colecionadores (particulares e associações) [56], mas estes não foram uma preocupação fulcral, visto a nossa análise se focar nas imagens conhecidas publicamente. O esforço de localizarmos mais obras sobre

[54] SONTAG, 1986, p. 120.

[55] FERNÁNDEZ, Horacio – *Fotografía Pública: Photography in Print 1919-1939*. Madrid: Museu Nacional de Arte Reina Sofía, 2000 e SERRA, Filomena – "Introdução". *Comunicação Pública* [Online]. Vol.12, n.º 23, 2017 [posto online no dia 15 dezembro 2017, consultado a 15 julho 2019. URL : https://journals.openedition.org/cp/1961; DOI: 10.4000/cp.1961].

[56] Como fontes orais mencione-se os contributos de testemunhos de antigos funcionários do Museu Dr. Joaquim Manso ou da população sobre os contactos com artistas que frequentavam a Nazaré (como Lázaro Lozano, Guilherme Filipe, Paul Girol, Manuel Fernandes, entre outros).

a Nazaré, nomeadamente pinturas, em museus e arquivos internacionais, para além das fotografias já conhecidas e previamente localizadas, não aportou resultados compensadores, não obstante termos identificado alguns artistas estrangeiros com obras referenciadas em publicações da época ou dadas a conhecer recentemente, como é o caso da alemã Charlotte E. Pauly, cujos familiares contactaram o Museu Dr. Joaquim Manso e têm vindo a promover estudos e publicações sobre a mesma. A internacionalização da Nazaré através da pintura, para além da fotografia (mais estudada), merece um maior aprofundamento em futuras investigações.

A proximidade entre a literatura e a arte justificou a leitura de *escritores e dramaturgos* que versaram sobre a Nazaré, assim como a visualização dos filmes de Leitão de Barros e Manuel Guimarães.

Por fim, para uma reflexão mais consistente, pareceu-nos fundamental incluir a nossa experiência enquanto visitante de museus de temática marítima e observar a apresentação das coleções de arte em exposições permanentes ou temporárias. No panorama nacional, depois de termos visitado o Museu de Portimão, o Museu do Mar de Cascais, o Museu de Marinha, o Ecomuseu do Seixal, o Museu Municipal de Etnografia e História da Póvoa de Varzim, o Museu Municipal de Espinho e o Museu do Mar de Sesimbra, acabámos por selecionar como caso de estudo o Museu Marítimo de Ílhavo, cuja programação acompanhamos com regularidade (em parte por motivos profissionais), presencialmente e através da leitura das suas publicações, estas sempre decorrentes de criteriosas investigações; por outro lado, é o museu que assumidamente tem integrado a criação artística na sua programação, num intuito de "pluralizar memórias e de alimentar identidades" [57], sobretudo da narrativa da Faina Maior.

Estendemos a nossa visita a museus espanhóis – nomeadamente o Museu Marítimo de Barcelona, Museu do Mar de Vigo e Museu Naval de Madrid[58] – e museus franceses – Museu da Marinha de Paris e os museus de Concarneau e de Douarnenez, na Bretanha, região cuja realidade marítima e tipicidade das gentes de mar atraiu muitos pintores nos finais do século XIX / início do século XX, entre os quais o português José Júlio Sousa Pinto.

[57] GARRIDO, 2009, p. 9.
[58] Onde visitámos também o Museu Sorolla, pintor que teve no mar o seu tema de eleição.

O facto dos catálogos produzidos pelos museus visitados serem suficientemente exaustivos, e do desígnio primordial desta tese não ser o estudo da programação de museus marítimos (conceito e bibliografia analisados na terceira parte, sem esgotar o assunto, que é bastante complexo), retirou pertinência a entrevistas aos responsáveis das instituições visitadas, que chegámos a ponderar numa fase inicial do projeto.

Na redação da tese optou-se por incluir as imagens no *corpus* do texto, decisão que provocou a extensão do número de páginas para além do regulamentado, mas que nos pareceu capital para ilustrar os diálogos e cruzamentos visuais sugeridos. Estas imagens resultaram de uma seleção difícil, face à grande riqueza da galeria que fomos reunindo. Por economia de espaço, todas as imagens são minimamente legendadas no texto, desenvolvendo-se os créditos e proveniências num índice final.

As referências bibliográficas seguiram a Norma Portuguesa 405, apresentando-se a sua versão completa em nota de rodapé quando a obra é apresentada pela primeira vez num capítulo. As citações de autores estrangeiros foram traduzidas pela autora, reproduzindo-se o texto original em rodapé. Nas citações, respeitou-se a grafia original.

Estrutura. A estrutura do trabalho foi dividida em três partes: *a primeira* é dedicada ao mar como elemento de inspiração criativa no panorama das artes plásticas portuguesas, nomeadamente a partir do século XIX; após este enquadramento nacional com laivos de apontamentos para o quadro europeu, a *segunda parte* foi merecedora de maior desenvolvimento, para realizarmos a sistematização e análise crítica das formas de representação visual da Nazaré, desígnio que consideramos basilar e pioneiro na investigação até agora realizada sobre a mesma e as comunidades marítimas. Por fim, conduzimos a investigação para uma *terceira parte* onde, partindo da reflexão conceptual sobre o património marítimo e os museus que o pretendem representar, identificámos estratégias de investigação, exposição e valorização artística nestes contextos para, no capítulo final, efetuarmos uma reflexão sobre o Museu da Nazaré na relação com os discursos artísticos.

A **Primeira Parte** "Cultura visual do mar português nos séculos XIX e XX" apresenta dois capítulos. No *primeiro*, traçamos uma evolução sintética sobre o modo

como a conexão entre o homem e o mar foi sendo traduzida no repertório figurativo desde a Antiguidade, com remissões para o repertório artístico nacional. Identificamos elementos físicos, humanos e simbólicos transpostos para as imagens do mar ao longo dos tempos, culminando nas consequências literárias e artísticas da "descoberta" do litoral e "invenção da praia" (Corbin, 1988) pela elite social europeia a partir do século XIX.

O *segundo capítulo* trata dos pescadores e suas gentes nas artes plásticas portuguesas. A aproximação oitocentista ao litoral levou à descoberta de um mundo "exótico" pelas elites burguesas e aristocráticas e encaminhou os pintores (e rapidamente os fotógrafos) para a costa. Em Portugal, assistimos à progressiva entrada do mar na pintura por via da influência europeia ar-livrista, sobretudo francesa, que conduziu as gerações tardo-romântica e naturalista para fora dos seus *ateliers* e a prestar uma maior atenção à paisagem e aos costumes populares. No Estado Novo, a elegia da classe piscatória converteu-se num motivo da visão heroica do seu discurso nacionalista em torno da cultura popular, visão que observamos na pintura e escultura então produzida. A partir de meados do século XX, embora alguns artistas explorassem posicionamentos mais críticos ou reformulações plásticas face ao legado histórico das representações sobre o mar e os pescadores, de um modo geral, os artistas portugueses foram pintando o mar com mais realismo do que interiorização e poucos o elegeram como tema fundamental das suas pesquisas, continuando este a ser uma "presença ausente" (Garrido, 2010) na produção portuguesa contemporânea.

A consulta de catálogos e estudos académicos sobre artistas ou as escassas exposições nacionais que abordaram o mar, bem como dos boletins da SNBA, permitiu avaliar a entrada desta sensibilidade na arte portuguesa a partir do final do século XIX e fornecer dados para o levantamento de autores, propensões temáticas e topográficas. Mas o gizar da representação do mar e das suas gentes nas artes plásticas portuguesas foi necessariamente sintético, regendo-se pelo objetivo de fornecer o enquadramento para os capítulos seguintes.

O "discurso do atraso" em relação ao tratamento do mar e suas gentes na nossa literatura e pintura foi equacionado à luz do texto de Foteini Vlachou, "Why Spatial? Time and the Periphery". *Visual Resources* (2016), onde a autora desenvolveu uma

pertinente reflexão sobre a definição e usos do conceito de "periferia" (em relação a um "centro") na história da arte e a sua relação com os conceitos de espaço e tempo, fazendo repensar categorias até agora dominantes no pensamento da história da arte (centro, cânon, nação).

A **Segunda Parte** está desenvolvida ao longo de cinco capítulos, que pretendem analisar **"**A Nazaré dos Pescadores e dos artistas. Construção de uma identidade".

No *primeiro capítulo* discorremos sobre maritimidade da Nazaré e a sua revelação pelo turismo a partir dos finais do século XIX, averiguando o processo de criação do "paradigma identitário". Entre as grandes balizas do Tardo-Romantismo e do Modernismo, apresenta-se uma seriação dos primeiros artistas (João Cristino da Silva, Rodrigues Vieira, João Vaz, Thomaz de Mello Júnior) que representaram a Nazaré, as suas motivações e circuitos de divulgação dos trabalhos. Entre os pintores iniciais referimo-nos ainda a Adriano Sousa Lopes, "grande cronista" da vida dos homens do mar e presença assídua na vila. Na década de 1930, estava definida a consagração da Nazaré como terra piscatória aliada à tradição pitoresca, também expressa no universo artístico e evidente no artigo "Pintores modernos da vida do mar" (1938), de José de Bragança, incluído numa publicação dedicada à indústria conserveira, dirigida por Leitão de Barros.

O *segundo capítulo* salienta Guilherme Filipe e Lino António como os "pintores das paisagens e gentes da Nazaré". Examina-se o impacto da Nazaré na sua obra e, por outro lado, a sua contribuição para a definição do cânon nazareno e sua divulgação. Afastando-se da paisagem naturalista anterior, estes pintores foram determinantes na "humanização" da pintura da Nazaré, trazendo as gentes do mar para o primeiro plano, em poses ou movimentos congelados que proporcionam a ostentação dos trajes e apetrechos de pesca, em composições cada vez mais organizadas segundo preceitos imbuídos de simbolismo.

Parte do conteúdo deste capítulo foi publicada no artigo "Guilherme Filipe e Lino António, os «pintores das paisagens e gentes da Nazaré»" (*Caderno de Estudos Leirienses*, 2015).

O *terceiro capítulo* examina a oficialização do paradigma das representações visuais da Nazaré. Ainda que fossem anunciadas desde os finais do século XIX, é no Estado Novo que são fixadas as imagens identitárias nas quais a Nazaré ainda hoje se revê. A partir dos finais dos anos 1930, assistimos à sua folclorização, enredada na propaganda salazarista baseada na cultura popular e no mar como passado e destino da nação, que se cruzou com as instigações do turismo também controlado pelo Estado. A Nazaré é integrada em inúmeros eventos promovidos pelo regime, nos festivais de folclore, nas exposições de arte popular, na peça *Tá-Mar* de Alfredo Cortez, nos bailados da companhia Verde Gaio ou na seleção temática da revista *Panorama*, cujo papel na propaganda e no turismo do Estado Novo foi estudado por José Guilherme Victorino (*Propaganda e Turismo no Estado Novo. António Ferro e a revista Panorama (1941-1949)*, 2018).

A mulher é uma presença transversal na galeria nazarena, retratada por Eduardo Malta em quadros emblemáticos que sublimam a beleza etérea das jovens nazarenas vestidas de negro. Articulámos a análise destas representações femininas com as considerações sobre a natureza matriarcal da sociedade nazarena, nomeadamente os estudos de José Soares (2002), Jan Brogger (1989, 1992), Christine Escallier (1999) e José Maria Trindade (2009), assim como obra de Filipa Lowndes Vicente, *A arte sem história. Mulheres e cultura artística (Séculos XVI-XX)* (2012).

Na memória laboriosamente construída da Nazaré, as artes visuais têm parte de responsabilidade não necessariamente por um desígnio premeditado dos seus autores, mas em larga medida pelo facto de terem sido exaltadas e divulgadas pelas estruturas oficiais as obras que se supunham mais adequadas à reprodução imagética nacional. A visão idílica e colorida da Nazaré festiva teve um representante supremo no pintor e figurinista Abílio de Mattos e Silva e na estetização da sua campanha do traje, em contraste com a versão mais negra e dramática da heroicidade trágico-marítima da pintura de Lázaro Lozano, sem depreciação do valioso conjunto aquarelístico da família Roque Gameiro sobre o quotidiano da Nazaré. Na encenação e publicitação do paradigma estético da Nazaré foram primordiais também os desenhos e pinturas de Tom, cuja ação foi potenciada pelos meios editoriais e publicitários.

No *quarto capítulo* refletimos sobre "outros discursos", a legitimidade da representação veiculada pelas criações plásticas em relação aos motivos de inspiração, averiguando a sua conformidade (ou não) perante a ideologia aceite. Da "Fase Negra" de Manuel Filipe e propostas neorrealistas manifestas nos romances de Alves Redol e no filme de Manuel Guimarães, às formas abstratas de João Fragoso, identificamos os autores que não se alinharam pela mensagem oficial e procuramos entrever quais as repercussões desse desvio. Esta indagação conduziu-nos a pontes com outras disciplinas como a escultura, a cerâmica e a gravura, o cinema, a literatura e as artes gráficas.

Abordamos ainda a visão dos artistas estrangeiros, nomeadamente daqueles que se fixaram por temporadas na Nazaré, como John Barber, Barry Green, Charlotte Pauly, Paul Girol, entre outros.

O *quinto capítulo* analisa como a fotografia foi determinante na produção e divulgação da memória marítima da Nazaré. Prendeu a nossa atenção aquela em que reconhecemos uma dimensão autoral e estética, paralela à divulgação nos meios de comunicação massiva com fins de propaganda, veiculando uma "imagem" da Nazaré que continua a ser icónica na sua construção identitária. Depois de uma reflexão acerca da natureza da fotografia enquanto objeto artístico *versus* prova documental, analisamos os ângulos e temas propostos pelos primeiros fotógrafos como Álvaro Laborinho, até à sua estetização no álbum *Nazaré* (1958) de Artur Pastor, averiguando-se também as imagens de fotógrafos como Gérard Castello-Lopes filiadas nas propostas internacionais de captação do espontâneo, assim como as contra-imagens de autores como Maria Lamas e Eduardo Gageiro.

Após a II Guerra Mundial, a Nazaré foi um destino incontornável para fotógrafos internacionais de nomeada; identificam-se algumas das imagens basilares, visando sobretudo analisar o seu contributo para a representação da Nazaré, assim como de Portugal enquanto nação. Neste capítulo, referimo-nos também às películas de Leitão de Barros que marcam a cinematografia nacional e europeia e que revelaram ao mundo a riqueza etnográfica da pequena comunidade piscatória.

Parte do conteúdo deste capítulo foi dado a conhecer no artigo "Photography and memories from the sea in Nazaré", publicado em *Heritages and Memories from the Sea*: *Heritages and Memories from the Sea. 1st International Conference of the UNESCO*

Chair in Intangible Heritage and Traditional Know-How: Linking Heritage, *Évora, Portugal* (2015).

A **Terceira Parte** divide-se em dois capítulos que abordam o discurso das artes plásticas na pluralização dos museus marítimos, com reflexões sobre o Museu da Nazaré.

O *primeiro capítulo* salienta os processos de patrimonialização do mar e as práticas artísticas nos museus de temática marítima, nos desafios da conservação e revisão da "memória do mar". Sem nos determos na análise de projetos museológicos com missões ligadas ao mar, por não ser este o propósito da nossa tese, identificam-se práticas de exposição artística em museus marítimos nacionais (Museu Marítimo de Ílhavo) e internacionais (Museo do Mar de Vigo, Musée Nationale de la Marine de Paris e Port-Musée de Douarnenez), no propósito de analisar os diálogos estabelecidos no percurso narrativo ou apontamentos mais pluralizadores das representações tradicionais, no "luto" (Guillaume, 2003) por um universo cambiante ou perdido.

O *último capítulo* examina a evolução do projeto de um "museu de artistas" para um "museu da cultura do mar" na Nazaré e o papel das artes plásticas na sua programação. Primeiro, traçam-se os antecedentes da criação do museu e o papel dos artistas (como Abílio de Mattos e Silva e Guilherme Filipe) nesse processo. O esboço inicial evoluiu para um museu de etnografia e arqueologia, inaugurado nos anos 1970 sob a denominação de Museu Etnográfico e Arqueológico do Dr. Joaquim Manso, que não desconsiderou os artistas, mas os remeteu para níveis menos representados. Após os grandes contornos da história da instituição, findamos com apontamentos estratégicos para uma reprogramação que pondere a valorização das artes plásticas no desígnio de qualificação da Nazaré (e do seu museu) nos discursos sobre a patrimonialização e pluralização do mar.

Parte desta investigação foi publicada nos seguintes artigos: "O Museu da Nazaré. Da identidade à problematização das representações do mar" (*I Congresso de História e Património da Alta Estremadura*. Ourém: CEPAE, 2011) e "O Museu da Nazaré nas representações do mar. Participação e revisão identitária da comunidade" (*Revista Vox Musei. Cultura Fluvial e Marítima: património, museus e sustentabilidade*, n.º 3, FBUL, 2013).

PARTE I. A CULTURA "VISUAL" DO MAR PORTUGUÊS NOS SÉCULOS XIX E XX

1.1 A Arte e o Mar. O mar como a grande criação do século XIX

A representação do mar na arte articula-se com a sua feição simbólica e com a maneira como os homens se têm com relacionado com ele ao longo dos tempos. Por conseguinte, a análise das interpretações estéticas produzidas em torno do mar pode assumir uma leitura com duas vertentes: uma leitura inscrita nos referenciais da história da arte e outra mais atenta aos usos simbólicos da cultura material emanada da atividade marítima, sendo este exercício necessário à preservação das suas memórias.

O tema do mar é tardio, quando comparado com o aparecimento de outros assuntos mais vulgarizados no curso artístico; encontrou entusiastas sobretudo a partir do século XIX, refletindo também uma nova forma de relacionamento das classes médias e altas com o litoral, que então se tornou mais familiar, atrativo a permanências mais demoradas com intuitos terapêuticos ou de lazer[59]. Esse entusiasmo oitocentista pela costa espelha igualmente a maior atenção dos artistas à paisagem e às vivências populares captadas diretamente ao ar livre, assim como o contexto europeu de afirmação das identidades nacionais, para cuja definição também contribuem as micro-identidades regionais[60].

Após traçar um panorama evolutivo desde a Antiguidade e percorrendo vários países do mundo, Juan Cortes Vidal[61] conclui que o mar como tema na obra de arte teve entusiastas sobretudo no espírito literário, pitoresco e folclórico do último terço do século XIX / primeiro terço do século XX, quando a aventura da vida dos homens do mar e o duro labor dos pescadores encontraram eco numa pintura obcecada com a

[59] CORBIN, Alain – *Le territoire du vide: l'Occident et le désir du ravage (1750-1840).* Paris: Aubier, 1988.
[60] Sobre este assunto, destacamos a leitura de ORWICZ, Michael R. – "Nationalism and Representation, in Theory". *In* HARGROVE, June; McWilliam (ed.) – *Nationalism and French Visual Culture, 1870-1914*. New Haven / London: Yale University Press, 2002, pp. 17-36 e SOBRAL, José Manuel – "A formação das nações e o nacionalismo: os paradigmas explicativos e o caso português". *Análise Social*. Vol. XXXVII (165), 2003, pp. 1093-1126.
[61] Cf. o catálogo da exposição "Pintores frente al mar", realizada em Barcelona, em 1969; VIDAL, Juan Cortes – *Pintores frente al mar*. Barcelona: Polígrafa, 1969. Sobre a representação do mar por pintores europeus e americanos, entre outros, cf. ARCHIBALD, E.H.H. - *The dictionary of sea painters of Europe and America.* London: Antique Collector's Club, 2000, pp. 11-12.

fidelidade documental, que a proclama como legitima representante de usos e costumes.

Da vizinha Galiza, a tradução na arte da sua identidade marítima tem sido alvo de investigação, traduzindo-se em exposições como "O Espello do mar en el arte gallego de los siglos XIX y XX" (2003), em cujo catálogo José Manuel Lopez Vázquez[62] inscreve a representação do mar na pintura numa necessidade de afirmação da identidade da "nação galega", nos finais do século XIX – inícios do século XX, detetando a existência de vários "clichés" sobre a iconografia do mar, posteriormente desenvolvidos em múltiplos temas que agrupa da seguinte maneira: contemplando o mar; a natureza do mar; rias, rochas e ondas; luz e sombra; barcos e barcas; costa habitada; mulheres, marinheiros e ofícios; frutos do mar; mar tenebroso; fugacidade da vida e *vanitas*; *ex-votos* e santos protetores; e uma série de temas finais, onde estão incluídas as representações do mar idílico e o desfrute do mar como lazer e ócio.

Também a relação de Portugal com o mar assenta num qualitativo de património nacional, desde o seu entendimento como "passado-memória" a "futuro-projecto"[63], onde a arte tem o seu papel. Após um período de crítica aquando a viragem democrática de Abril de 1974, porquanto a retórica salazarista efabulara e nutrira uma tradição marítima multissecular baseada em heroicos marinheiros, o retorno do mar à agenda identitária portuguesa tem servido propósitos de reinvenção de um futuro auspicioso, ligado a novos rumos económicos e geopolíticos; desta expetativa decorrem implicações na análise do papel da arte, nomeadamente das ditas artes visuais, na representação do mar e das comunidades litorâneas, às quais se atribuem tradicionalmente férteis motivos de inspiração.

Organizada pelo Museu Calouste Gulbenkian, no âmbito da Expo'98 dedicada aos Oceanos, "A Arte e o Mar" (1998)[64] foi a primeira exposição a autonomizar o tema em Portugal. Propôs traçar uma síntese panorâmica do modo como foi sendo lida no

[62] LOPEZ VÁZQUEZ, José Manuel (coord.) – *O Espello do mar en el arte gallego de los siglos XIX y XX*. Vigo: Museo do Mar de Galicia, 2003.
[63] PERALTA, Elsa – "O *Mar* como Património: considerações acerca da identidade nacional". *In* NUNES, F. Oneto (coord.) – *Culturas marítimas em Portugal*. Lisboa: Âncora Editora, 2008b, pp.71-92.
[64] AAVV – *A Arte e o Mar*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998 [catálogo].

imaginário figurativo a "relação umbilical"[65] do Homem com o Mar, desde a Antiguidade até aos nossos dias, igualmente demonstrando a tardia representação do mar no nosso país e o modo como essa relação foi evoluindo para além de um mar-alimento, invocando o mar-caminho, mar-ameaça, mar-sublime, mar-meditação ou, nos últimos tempos, o mar-lazer.

Um ano depois, é organizada a exposição "As Idades dos Mares" pelo IEFP, apresentada na Feira Internacional de Artesanato; para além de serem abordadas as múltiplas referências literárias, cultuais e gastronómicas onde se manifesta a presença do mar ou a diversidade de atividades profissionais, artesanais e ambientais a ele inerentes, no catálogo inclui-se também uma reflexão da autoria de Cristina Azevedo Tavares[66] sobre a expressão dessa relação com o mar percorrendo "um século de artes plásticas portuguesas"; com poucos autores mas com obras de relevo, a seleção espelha um olhar multifacetado, articulado nos três núcleos que compunham a exposição, comportando como temas o barco, o culto e o quotidiano.

Mais recentemente, o mar voltou a ser o tema principal de uma mostra organizada pelo Museu Gulbenkian, que curiosamente retomou em parte aquele título. A exposição "Idades do Mar" (2012)[67] partiu de um conjunto de obras eclético e internacional, de diferentes cronologias e geografias, reunido em torno da representação visual do mar estruturada em seis "idades": mitos, poder, trabalho, tormentas, efémera e infinita.

Fonte de recursos alimentares, símbolo de desafios, ameaças e de omnipotência, o mar motivou a produção de diferentes representações ao longo da história da Humanidade, que testemunham uma dialética permanente entre o conhecimento e a criação artística sobre o mesmo. Embora extravase os objetivos deste trabalho, pela sua larga complexidade, atrevemo-nos a traçar uma linha evolutiva

---

[65] Segundo Fernando António Baptista Pereira, comissário da exposição, a qualificação de "umbilical", que poderá parecer forçada, não é mais do que um eco da comparação do escritor romano Lucrécio, segundo a qual a natureza lança a criança de dentro do corpo da mãe para a orla da luz do mesmo modo que o nauta é atirado para terra pelas ondas enfurecidas (*De rerum natura*, V, 222-227); cf. *Arte e o Mar*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, p. 16.

[66] TAVARES, Ana Cristina Azevedo – "Uma terra ligada ao mar", *in As Idades dos Mares: formas e memórias de inspiração marítima: catálogo.* Coleção FIA. Lisboa: IEFP, 1999, p. 63.

[67] PEREIRA, João Castel-Branco; SILVA, Nuno Vassallo (coord.) – *As idades do mar*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

sintética desde a génese da figuração, até nos centrarmos na essência deste estudo, balizado na arte portuguesa entre os finais do século XIX e o século XX.

Como acima mencionado, os motivos marítimos surgiram tardiamente na arte, por comparação com as figurações da fauna terrestre ou mesmo da natureza humana. A emergência do mar como assunto foi construção das grandes civilizações do Mediterrâneo cuja riqueza económica assentava em contactos comerciais em larga medida estabelecidos por via marítima, nomeadamente fenícios, minoicos, micénicos e gregos[68]. Da Grécia clássica herdamos uma literatura épica em que o mar é o protagonista de mitos cheios de fantásticos deuses e heróis, que tiveram a sua tradução visual na escultura, em frescos parietais e na cerâmica e que ainda hoje fazem parte da cultura europeia, e mesmo do ideário mundial. Mas este reino de Poseidon, assombrado por monstros e acometido por sereias encantadoras, era uma "terra incógnita"[69] cuja travessia auspiciava sofrimento e pânico.

Embora os comerciantes e viajantes contribuíssem para a coesão cultural e económica construída em torno do Mediterrâneo, para os Romanos, o seu império baseava-se numa economia rural e a terra era o lugar de pertença natural do homem. Os escritos de Horácio e Virgílio reportam-nos ainda um "mar-ameaça", não obstante a emergência e a crescente frequência dos temas piscatórios e marítimos (como os conhecidos "golfinhos") em mosaicos, na cerâmica ou na estatuária que decorava as *villae* e edifícios públicos.

Foi preciso esperar pela Idade Média para serem desenhados os primeiros contornos dos mares e oceanos conhecidos; surgem, então, cartografias pioneiras, de que são exemplos os mapa-múndi dos *Comentários* ao Apocalipse do Beato de Liébana, como o do Lorvão (século XII). Mas, a iconografia cristã continuava a traduzir o desconhecimento do homem sobre o mar, cujos perigos se demonizavam (lembremo-nos das histórias bíblicas de Jonas e a Baleia); sereias e monstros marinhos, lado a lado com os santos protetores de pescadores (como São Pedro, Santo André e Santelmo), habitavam a galeria da imaginária pétrea ou dos conjuntos

[68] Cf. Fernando António Baptista PEREIRA em *Arte e o Mar*, 1998, pp. 16-17.
[69] CORBIN, Alain – "Introduction". *In* CORBIN, Alain; RICHARD, Hélène (dir.) – *La mer. Terreur et fascination*. Paris: BNF, 2004, sp.

retabulares narrativos dos seus milagres, assim como das coloridas iluminuras e tapeçarias medievais.

Através do mar, a época moderna vai trazer "novos mundos ao mundo". Com os Descobrimentos, assistimos à mais radical revolução geográfica e cartográfica, em que a ideia de mar fechado herdado da Antiguidade é substituída por um modelo aberto de representação da terra e dos oceanos, ainda hoje não alterado substancialmente.

Se as representações cartográficas passam a ser baseadas em conhecimentos científicos e a refletir experiências reais, elas evidenciam igualmente a vontade de retratar as novas latitudes exóticas. Mas, como observa Fernando António Baptista Pereira[70], embora Portugal seja um dos principais atores da Expansão marítima, "a arte portuguesa demorou a assimilar esta intensa novidade". Não obstante obras emblemáticas como os "Painéis de S. Vicente" (c. 1470, MNAA) – santo cujos restos mortais vieram por mar –, atribuídos a Nuno Vicente, Portugal não era um país de pintores do mar.

Em 1946, evocando sobretudo a dimensão épica do mar associada à gesta das Descobertas, o escultor Diogo de Macedo lamentava que Portugal, "país Atlântico situado no extremo onde o mar começa", não pudesse ser considerado de "pintores marinhistas ou de cronistas documentadores da história marítima"[71].

No "quadro-janela" do Renascimento, os fundos marítimos surgem a envolver os retratos de uma elite orgulhosa ou as figurações hagiológicas ainda cheias de metáforas que nos recordam os perigos oriundos do mar, comparados aos da travessia da vida cristã[72]. Mas, progressivamente, esses fundos vão se emancipando, seguindo o curso da autonomização do género da "pintura de paisagem".

É consensual afirmar que a pintura de natureza marítima enquanto género específico da arte europeia nasce efetivamente no século XVII e no norte da Europa, nomeadamente nos Países Baixos, graças ao desenvolvimento do comércio marítimo e à sua poderosa frota naval, encontrando-se Jan van Goyen (1596-1656), Simon de

[70] *Arte e o Mar*, 1998, p. 19.
[71] MACEDO, Diogo de – "O Mar e os artistas portugueses". *Panorama*. Vol. 5, n.º 29, 1946, sp.
[72] CORBIN, 2004, s.p.

Fig. 1 – Willem van de Velde, "Dutch Vessels close Inshore at Low Tide, and Men Bathing", 1661.

Vlieger (1601-1653), Ruysdaell (1602-1670), Aelbert Cuyp (1620-1691), Jan van de Capelle (1624-1679) ou os Willem van de Velde, entre os pintores mais destacados do chamado Século de Ouro dos Países Baixos[73].

Como refere Alexandra Reis Gomes[74], o mar teve que esperar pelo século XVII para se tornar por si só em tema e motivo central da obra plástica; nas suas palavras, "foi através do pincel e da sensibilidade dos meticulosos mestres holandeses e flamengos que o mar, tanto como a restante paisagem, se libertaram de qualquer intencionalidade moral, doutrinária ou metafísica para se tornarem puro espectáculo de uma realidade contemplada com humildade e devoção, por puro prazer sensitivo, transcrita em valores plásticos através de formas, cores e luz".

Dos Países Baixos a pintura marítima irradiou para outras nações europeias, como a Inglaterra, para onde emigraram muitos artistas holandeses, nomeadamente a família Van de Velde[75] que, sob proteção real, teve significativa influência na Escola Inglesa, cabendo a Londres dominar o tema nos séculos seguintes.

Concebidas por artistas que frequentemente tinham experiência pessoal como marinheiros, as pinturas de vistas minuciosas das cidades e da vida portuária e de cenas

[73] Cf. PEREIRA em *Arte e o Mar*, 1998, p. 20; MACK, John – *O Mar. Uma história cultural*. Silveira: BookBuilders, 2018, p. 54; JOURDIN, Michel Mollat du – *A Europa e o Mar*. Lisboa: Ed. Presença, 1995 e ARCHIBALD, 2000, pp. 11-12.

[74] GOMES, Alexandra Reis – "Portos e vivências marítimas". In *Arte e o Mar*, 1998, p. 153.

[75] Willem van de Velde, o Velho (1611-1693) foi artista oficial da frota holandesa, exímio na pintura de barcos, tendo sido marinheiro em jovem; o filho, Van de Velde, o Jovem (1633-1707) também foi pintor de cenários marítimos com grande qualidade e destacou-se na pintura de barcos ao longo da costa holandesa, mudando-se para Inglaterra em 1673, onde é contratado pelo rei Carlos II para pintar batalhas navais.

de batalhas navais – "verdadeiros documentos históricos"[76] ou "levantamentos quase topográficos no seu verismo"[77] –, enaltecem o orgulhoso poderio náutico dos impérios holandês e inglês, que no mar medem as suas forças e capacidade expansionista. Por norma, são pinturas grandiosas, de céus altos e nuvens luminosas, distribuindo uma luz cálida e amarela; em alto mar ou nos portos, incluem sempre embarcações de grande calado, sobrepujadas por velas erguidas em altos mastros; em contraste com essa grandiosidade, as figuras humanas são representadas em pequena escala, envolvidas nas suas tarefas ou em conversação, organizadas em grupos trazidos para primeiro plano ou remetidos para um dos cantos da composição.

No entanto, em Portugal, o tema continuou a não conhecer cultores. Segundo Fernando António Baptista Pereira[78], o género não foi opção das encomendas da nobreza e do clero, apesar de alguns interessantes exemplos de temas marítimos ou portuários nos quadros das "Estações do Ano" de Josefa d'Óbidos (1630-1684). Para aquele historiador de arte, em terras lusas, as mais-valias da Expansão foram sobretudo outras, nomeadamente a intensificação do comércio transoceânico de obras de arte e o surpreendente provento da miscigenação do encontro de culturas.

De um modo geral, podemos afirmar que, a partir do século XVII, a frequência das viagens e a crescente importância das realidades marítimas na vida das sociedades europeias vão motivar a apropriação do mar pelo gosto artístico. Para além da sua emergência na pintura e na escultura, também nas ditas artes decorativas assistimos à vulgarização dos motivos marítimos (de que são exemplos os "frutos do mar" na ourivesaria ou na cerâmica, as embarcações na azulejaria de painéis ou de figura avulsa[79]) até à generalização de *ex-votos* marítimos ou ainda a uma ingénua "arte de e para marinheiros" que se materializou quer em "retratos" de navios, quer em intervenções artísticas em objetos como instrumentos náuticos, proas de navios, caixas de tabaco ou os "scrimshaws".

---

[76]JOURDIN, 1995, p. 244.
[77] GOMES, 1998, p. 153.
[78] *Arte e o Mar*, 1998, p. 20.
[79] MONTEIRO, João Pedro de Oliveira – "Presenças do mar na azulejaria portuguesa". In *As Idades dos Mares: formas e memórias de inspiração marítima: catálogo.* Coleção FIA. Lisboa: IEFP, 1999, pp. 40-43.

Por sua vez, a influência dos pintores holandeses e ingleses alastra-se aos países romanos católicos do sul. Se uma vertente desta pintura de marinha[80], mais favorável à interiorização da observação, replica um classicismo nas pinturas do francês Claude Lorrain (1600-1682), noutras perspetivas marítimas concretiza-se um verismo quase topográfico, percetível nas "vedute" dos canais de Veneza imortalizados por Canaletto (1697-1768) ou Francesco Guardi (1712-1793), até que, no século XVIII, esta última fórmula teve particular sucesso em França, nas exímias pinturas de Claude-Joseph Vernet (1714-89), autor da série "Quinze portos de França" encomendada pelo rei Luís XV[81], visando a representação minuciosa dos portos franceses.

Fig. 2 - Joseph Vernet, "Vue d'une partie du Port et de la ville de Bordeaux, prise du côté des Salinières", 1758.

Não obstante a harmonia dos seus mares e portos, Vernet também foi sensível à força natural das tempestades; e foi esta sensibilidade que teve ecos na centúria seguinte, quando o mar se tornou no espetáculo ao qual o romantismo conferiu uma amplitude ímpar, em obras saídas do pincel de William Turner (1775-1851) ou Félix Ziem (1821-1911)[82].

[80] Segundo Michel Mollat du Jourdin, se os pintores da Renascença viam geralmente o mar de longe, os flamengos e holandeses fizeram nascer, nos séculos XVII e XVIII, a verdadeira pintura marinha; esta pode ser caracterizada por duas tendências principais: uma visa a interpretação tão exata quanto possível da realidade e outra interioriza a observação. Cf. JOURDIN, 1995, pp. 244-245.

[81] Desejando ter a representação do poderio portuário da nação, o rei Luís XV encomendou a Claude-Joseph Vernet uma monumental empreitada de 24 telas dos principais portos de França. Acabaram por ser realizadas apenas 15 pinturas, que se encontram no Museu Louvre e no Museu da Marinha, em Paris, mas a sua influência foi determinante, tendo sido reproduzidas através de várias gravuras. Vernet é o autor do fundo marinho do retrato do Marquês de Pombal pintado por Louis-Michel van Loo, em 1866, atualmente em exposição na Câmara Municipal de Oeiras.

[82] DEL'FURIA, Lucienne – *D'une mer à l'autre, Marines du Nord et du Sud entre 1850 et 1908*. Marselha: Images en Manoeuvres Éditions, 2012, p.5.

Ninguém soube sentir e exprimir melhor uma tempestade no mar do que o inglês Turner. As suas cenas marítimas elevaram o género a um novo patamar, por vezes nelas manifestando uma total expressividade conceptual. Absorvendo os diferentes humores do mar, desde a turbulência impetuosa à plácida tranquilidade que convida à meditação, o pintor explorava a gama de efeitos lumínicos, aliados à superfície refletora do elemento aquático, em formas diluídas através de veementes manchas de cor. Como constata Alexandra Reis Gomes[83], nas suas pinturas, o mar é simultaneamente o palco e o ator das suas trágicas e empolgantes representações.

Fig. 3 – William Turner, "Snow Storm - Steam-Boat off a Harbour's Mouth", c. 1842.

No início do século XIX, "ver o mar" significava antes de mais vê-lo em tempestade, animado por uma força alterosa, que lhe confere um movimento imparável. Mas, na perspetiva do romântico, a tempestade já não é a manifestação da cólera de Deus, mas antes o confronto do homem com algo incomensurável, que o consciencializa da sua finitude[84]. O mar torna-se, então, no palco supremo do sublime como pensado por Edmund Burke. Observa John Mack, em *O Mar. Uma história cultural*[85]:

> *O mar, à imagem dos picos escarpados das montanhas, cobertos de neve por acção da Natureza, acabou por se tornar no lugar-repositório da ideia de sublime tal como pensada por Burke, ou seja, na principal fonte de inspiração para o sentido humano do arrebatamento provocado pelo poder da Natureza, por*

[83] GOMES, 1998, p. 154. Cf. também MACK, 2018, p. 56.
[84] CORBIN, 2004.
[85] MACK, 2018, pp. 150-152.

> *mais assustador que este possa ser. (…) O sublime é um domínio marcado pelo mais extraordinário e estimulante maravilhamento, e o mar é o seu palco supremo* (sublinhado nosso).

Uma nova propensão contemplativa, mais poética e melancólica, adotou o mar como argumento privilegiado de reflexão sobre a existência ou, mais comummente, como centro de solidão e de reencontro do homem com as existências mais puras afastadas dos artifícios citadinos. Tão cara à sensibilidade romântica que encontrou cultores cimeiros não só no inglês William Turner, como também no alemão Caspar David Friedrich (1774-1840) e no dinamarquês Carl Dahl (1812-1865), a visão sublime do mar "não se esgota na narrativa da tragédia humana, mas antes se alarga à posição do espectador interior ou exterior à composição", nas palavras de Fernando António Baptista Pereira[86].

Fig. 4 - Caspar David Friedrich, "Monge à beira-mar", 1808-10.

Por sua vez, em França, os naufrágios e os combates náuticos em ondas alterosas também se multiplicaram nas telas dos pintores filiados no gosto romântico, marcado tanto por um dramatismo clássico como pelo vigor das cores e gestos. Especializaram-se no género artistas como Eugène Isabey (1803-1886) ou Thèodore Gudin (1802-80), este último nomeado com o título oficial de "peintre de la marine"[87], em 1830; mas os expoentes desta tendência foram Eugène Delacroix (1798-1863) – a

[86] *Arte e o Mar*, 1998, p. 21.
[87] DEL'FURIA, 2012, p. 5.

sua “Barca de Dante” (1822) é o exemplo supremo – e Théodore Géricault (1791-1824), com a sua portentosa “Jangada da Medusa” (1819).

A este mar tempestuoso, o inglês John Constable (1776-1837), um romântico “paisagista do mar”[88], contrapõe a quietude da praia de Brighton e da baía de Weymouth. As suas telas transmitem os efeitos da luz captada ao ar livre, aplicando novas técnicas de cores mais brilhantes e pinceladas mais vivas, que vão influenciar a Escola de Barbizon e os Impressionistas.

Fig. 5 – John Constable, “Weymouth Bay: Bowleaze Cove and Jordon Hill”, 1816.

A partir dos inícios do século XIX, a paisagem tornara-se num efetivo objeto pictórico na pintura francesa, depois de um longo período em que fora essencialmente tida como cenário decorativo de quadros mitológicos e históricos. Em plena industrialização, os pintores passam a interessar-se pela natureza em si mesma e sentem-se atraídos pelas cenas campestres dos arredores de Paris ainda preservados. Nos anos 1850, localizada em plena Floresta de Fontainebleau, a pequena aldeia de Barbizon era um local privilegiado para encontro dos artistas que procuravam fontes para a sua inspiração e trabalho “en plein air”; observando diretamente a vida no campo, capturavam naturalmente todos os motivos quotidianos, desde a penumbra dos bosques, passando pela paisagem agrícola, rochas, árvores, lagoas e pauis, sujeitos às variações das horas do dia, estações e efeitos meteorológicos. Esta observação direta da paisagem pela Escola de Barbizon resultou numa valorização do “sur le motif” em detrimento do conteúdo narrativo e numa visão mais realista e próxima das emoções primárias, favorecendo o nascimento do Impressionismo e da sua preocupação de transmitir sensações através do estudo dos elementos fugazes da luz[89].

[88] JOURDIN, 1995, p. 246.
[89] TOUTGHANLIAN, Araxie – “Peindre en plein aire”. *In* LEMOINE, Serge (dir.) – *La peinture au Musée d’Orsay*. Paris: ed. de la Martinière, 2004, pp. 58-61.

A paisagem campestre, as ruas da nova Paris haussmanniana e os seus ambientes boémios foram assuntos muito pintados pelos impressionistas; mas o mar e a costa tornaram-se nos seus motivos paisagísticos preferidos[90]. Na segunda metade do século XIX, a pintura não oficial desencadeada pelos impressionistas fez do mar o verdadeiro objeto de estudo; a água é copiosa em fenómenos óticos, de enorme mutabilidade, que cativavam estes artistas particularmente sensíveis aos efeitos da luz sobre a água transparente e em movimento, conjugados com a diversidade dos céus. Funcionando como fragmentos de grande riqueza visual, estas paisagens marítimas manifestam-se em composições inovadoras onde a componente plástica se sobrepõe à narrativa e a pintura reivindica o seu estatuto matérico, graças ao qual gera estados emocionais.

Se o interesse pelo mar e pelas suas populações marcou as representações românticas construídas sob o signo da nostalgia, a emergência do impressionismo e dos movimentos pictóricos coetâneos e seguintes, abertos à experimentação de técnicas novas e à busca de percursos autónomos, procedeu à revisão daquelas representações e manifestou-se numa fulgurante dinâmica plástica em que o mar (e, num sentido lato, tudo o que ele tem associado, água, margens, praias, territórios, vidas, gentes) "perdeu a dimensão pesada da racionalidade urbano-portuária e do trabalho imposto pela burguesia para se transformar no espaço da beleza, do prazer, da generosidades, das potencialidades múltiplas"[91]. Estes pintores impressionistas e naturalistas ofereceram-nos uma visão mais despretensiosa e encantadora do mar, sentida sobretudo a partir das margens, em portos como o de Le Havre (ou o de Argentueil, à beira do Sena), com as pequenas embarcações de madeira balouçando nas águas cintilantes, os pescadores trabalhando e os novos figurantes burgueses fascinados pela beira-mar e a solução regeneradora de "ir a banhos de mar".

---

[90] Cf. DEL'FURIA, 2012, p.5 e HOUSE, John; HOPKINS, David – *Impressionists by the Sea*. Londres: Royal Academy of Arts, 2007; *Impressionists by the Sea*, 2007, foi uma exposição organizada pela Royal Academy (Londres), The Phillips Collection (Washington) e Wadsworth Atheneum Museum of Art (Hartford), em 2007-2008, que procurou analisar a profunda transformação operada pelo turismo e pela nova moda da beira-mar na costa norte da França no século XIX, assim como o seu impacto no trabalho dos pintores impressionistas.

[91] HENRIQUES, Mariana Castro – "Os ofícios do mar". *In* PEREIRA, João Castel-Branco; SILVA, Nuno Vassallo (coord.) – *As idades do mar*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012, pp. 95, 101.

A promoção do mar na vida social é um fenómeno europeu e recente. Até ao século XIX, e com exceção dos portos, muitas costas estavam quase vazias; as zonas marítimas eram quase exclusivas dos pescadores, espaços de trabalho e portos de partida e regresso de viagens. Até ao despertar do "desejo colectivo da praia"[92], enquanto território evitado e, sobretudo, ignorado, o litoral permaneceu exclusivo daqueles que se dedicavam à pesca, à navegação de cabotagem ou à defesa dos limites marítimos.

A "invenção da praia"[93] começou no Norte da Europa, nomeadamente nos finais do século XVIII, nas praias meridionais da Inglaterra, passou a Mancha para as costas normandas e bretãs e só mais tarde atingiu o Mediterrâneo e as margens do Adriático[94].

Esta descoberta do mar – uma "grande mudança colectiva de percepção do mar"[95] –, em parte alicerçada no desenvolvimento científico e medicinal que aconselhava os "banhos de mar" com fins terapêuticos, encaminhou para a costa a mundanidade europeia em busca das novas alegrias da praia que se tornou em "lugar paradisíaco que prolonga a vida"[96]. Brighton ou as praias da Normandia foram as estâncias balneares pioneiras, cujos edifícios e práticas se tentaram replicar noutras zonas costeiras europeias, entre as quais nas praias portuguesas, catalogadas por Ramalho Ortigão no seu volume *As Praias de Portugal. Guia do Banhista e do Viajante*, publicado em 1876.

---

[92] FREITAS, Joana Gaspar de – "O litoral português, percepções e transformações na época contemporânea: de espaço natural a território humanizado". *Revista de Gestão Costeira Integrada*, n.º 7(2), 2007, pp. 105-115.

[93] Sobre a vilegiatura e a aproximação do litoral no século XIX ver CORBIN, 1988. Ver também GODEAU, Florence – "La promenade au bord de la mer. Variations sur un topos littéraire au tournant des XIXe et XXe siècles en Europe". *Carnets I. Revue electroniques d'etudes françaises. La mer… dans tous ses états.* Lisboa: Associação Portuguesa de Estudos Franceses, Janeiro 2009, pp. 117-129.

[94] Segundo Michel Mollat du Jourdin, a praia de Brighton estava em voga em 1781; assim como Dieppe, onde a duquesa de Berry viria a lançar o hábito dos banhos de mar, mesmo para as senhoras da "boa sociedade". Duas décadas mais tarde, a imperatriz Eugénia inaugurava a época de outono em Biarritz. Por essa altura, também a "gentry" britânica frequentava as praias meridionais de Inglaterra. Cf. JOURDIN, 1995, pp. 253-255.

[95] HENRIQUES, 2012, p. 102.

[96] VICENT, Johan – "Se confronter aux habitants du paradis. L'experience balnéaire de la Bretagne (1800-1939)". *Articulo – Revue de Sciences Humaines*. N.º 4, 2008 (http://articulo.revues.org/782 - consulta em 4 abril 2019).

Entre esta elite que chega sazonalmente ao litoral incluem-se também os pintores e os fotógrafos. A partir de meados do século XIX e no início do século XX, da Mancha ao Mediterrâneo, da Normandia à Provence, facilitados nas suas deslocações pelas novas linhas férreas e pelas novas soluções técnicas das tintas em tubos, os pintores instalam os seus cavaletes e os fotógrafos montam as suas câmaras, registando os locais da vilegiatura europeia em pequenas telas ou em fotografias reproduzidas e vulgarizadas através do bilhete-postal ilustrado, que se tornou num verdadeiro fenómeno de divulgação popular. Citando Rémy de Gourmont, "se indagarmos qual será a criação do século XIX mais original, será necessário responder: é o mar"[97].

O mar, observado e sentido tão intimamente, numa urgência de capturar o efeito, a "impressão" antes que desvaneça, é pretexto para explorações pictóricas autónomas, estruturadas em pinceladas curtas e soltas, de cores aproximadas ou justapostas, que nos devolvem sensorialmente uma realidade cromaticamente vibrante, intensa e efémera. Na Normandia, Courbet (1819-1877) apaixona-se pelo mar e pinta o que ele chama de "paysages de mer"[98], distanciando-se da pintura de marinha até então desenvolvida no país. Mas esta nova demanda social dos prazeres balneares acalenta ainda outra metamorfose pictórica – não se pinta apenas a paisagem dinâmica, como também a inconstância e os ritmos sociais dos novos atores, leia-se viajantes e turistas, que invadem os espaços tradicionais de trabalho das margens do mar.

Fig. 6 – Gustav Courbet, "La falaise d'Etretat après l'orage", 1870.

[97] Tradução do francês : "si l'on demandait quelle est la plus originale création du 19e siècle, il faudrait peut-être répondre: c'est la mer" ; cf. Rémy de Gourmont, "La Beauté de la mer, 1903", em *Promenades littéraires*. Paris: Mercure de France, 1928, p. 161, *apud* DEL'FURIA, 2012, p. 12. Na Normandia e nomeadamente no sul de França podemos falar de pintores de uma primeira e segunda escola de Marselha, que privilegiam o mar, a luminosidade do céu e o solo mediterrânico nas suas opções pictóricas. A este propósito cf. também SOUBIRAN, Jean-Roger; DUSSOL, Dominique; LANCE, Christel Haffner (dir.) – *Peindre les Landes. De Hossegor à Soulac.* Le Festin: s.l., 2012.

[98] DEL'FURIA, 2012, p. 5.

Eugène Boudin (1824-1898), de quem Courbet era amigo, inventa a "pintura da praia". A partir dos anos 1860, mais do que pelo ambiente marinho, o pintor interessa-se pelos comportamentos dos veraneantes frente ao mar; o elegante panorama social das enseadas de Deauville e Trouville passa para as pequenas tábuas ou numerosas telas de Boudin, animadas por homens de chapéu alto e senhoras em graciosas e longas vestes e de sombrinha, aos pares ou agrupados, sentados na areia ou em cadeiras de madeira ou caminhando ao longo da linha costeira, transportando para a praia a indumentária e os hábitos dos espaços citadinos.

Fig. 7 – Eugène Boudin, "La Plage à Trouville", 1865.

A Boudin, juntam-se nomes cimeiros como Manet e Monet, assim como Johan Barthold Jongkind (1819-1891). Acolhido por Boudin em Honfleur, na década de 1860, este reconhecido pintor do mar desenvolveu um conjunto significativo de aguarelas atentas ao carácter fugidio das variações atmosféricas, que lhe valeram um lugar percursor do impressionismo[99]; mas, mais do que as cenas de praia, para a maioria das suas telas da Normandia, este holandês de nascimento (que escolheu a França como pátria adotiva) elegeu sobretudo os portos com os marinheiros e os pescadores em trabalho.

Em terras de Espanha, Joaquin Sorolla (1863-1923) foi um dos grandes pintores do mar. Nascido em Valença, embora tivesse vivido e construído casa em Madrid (convertida em Museu Sorolla), o pintor voltava para junto do mar sempre que podia. Em 1885, quando foi a Paris pela primeira vez, já o impressionismo era um fenómeno pictórico amadurecido ao qual não terá prestado grande atenção; mas, mais tarde, entrando pelo século XX, Sorolla irá deixar uma obra prolixa onde se aproximou mais

[99] PATIN, Sylvie – "La course de nuages". *In* LEMOINE, Serge (dir.), 2004, pp. 172-175.

das posições dos pintores impressionistas e pós-impressionistas – as representações da água e do mar prestavam-se naturalmente a um tratamento mais moderno da pintura. São inúmeras as suas pinturas "Mar" ou "Estudos de mar", sobretudo de Valência, realizadas entre 1899 e 1905, ou da costa rochosa e de enseadas de Jávea, paradigmáticas desta maior liberdade; alguns trechos são verdadeiros ensaios matéricos e cromáticos, que lhe valem o reconhecimento como um dos pintores da "cor do mar"[100].

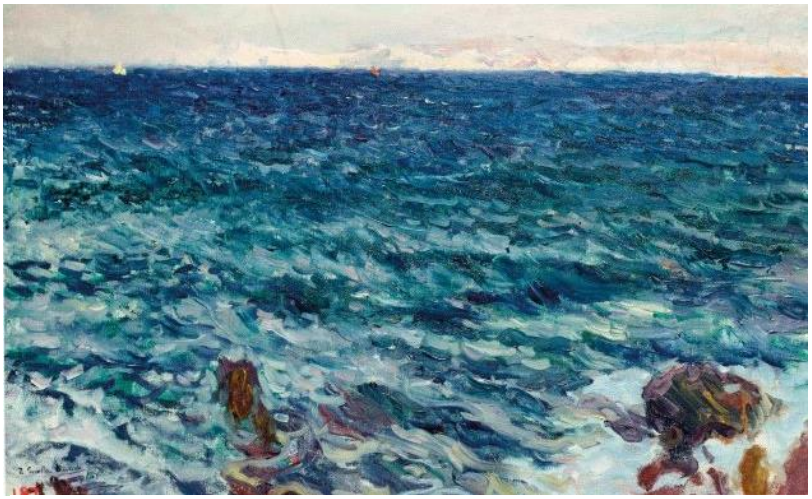


Fig. 8 – Joaquin Sorolla, "Mar de Jávea", 1905.

Fig. 9 – Joaquin Sorolla, "La vuelta de la pesca", 1894.

[100] "Sorolla, el color del mar" foi o título de uma exposição organizada pelo Museo Sorolla, em Madrid, em 2013. Cf. LUCA DE TENA, Consuelo (dir.) – *Sorolla, el color del mar*. Madrid: Museo Sorolla, 2013, pp. 21-26. Ver também a exposição "Sorolla y Estados Unidos. Un pintor a la conquista de América" (2014) em https://www.fundacionmapfre.org/fundacion/es_es/exposiciones/historico/2014/sorolla-estados-unidos/ (consulta 4 abril 2019).

Mas, apesar de partir sempre da observação direta, as obras de Sorolla baseavam-se na tradição da solidez da composição e do desenho e a sua admiração inclinava-se particularmente para a pintura das figuras. Foi pela praia e pelos seus nativos que se apaixonou, era na praia que gostava de pintar, numa relação empática e direta, observando o seu quotidiano incessante de idas e vindas do mar, misturado entre as crianças que brincavam na água translúcida, entre os pescadores e os seus barcos, banhados pela luz intensa do meio-dia espanhol.

Nesta introdução da dimensão humana, os pintores das orlas marinhas não renegaram a temática das pescarias e as suas populações autóctones – "gentes repugnantes, vivendo na fronteira entre a terra e a água salgada, sem direito à história, à representação ou à imagem"[101]. A partir de finais do século XVIII – inícios do século XIX, o "grupo humano que foi algures descrito como o das gentes do mar"[102] começa a surgir amiúde nas telas europeias. O francês Isabey já colocara em evidência a miséria das comunidades do mar, ainda que a sua representação se reduzisse a pequenas figuras, isoladas ou em grupos, em benefício da relevância atribuída aos barcos e ao conjunto da cena portuária.

Também encontramos pescadores nas pinturas dos mares holandesas de Albertus van Beest (1820-1880), como alertavam os portugueses Afonso Lopes Vieira e Reynaldo dos Santos no prefácio do catálogo da exposição de pintura a fresco da autoria de Adriano Sousa Lopes (1879-1944), realizada em 1934[103]. Sousa Lopes foi justamente um dos pioneiros da temática em Portugal; esta tendência de representar o universo dos ofícios do mar e as suas gentes foi a que mais influenciou os nossos pintores naturalistas e, depois, aqueles que eternizaram a "Nazaré dos pescadores" graças à sua arte.

A partir de meados do século XIX, assistimos à progressiva entrada do mar nas composições pictóricas portuguesas, por via da influência europeia ar-livrista que também conduz os nossos pintores para fora dos seus *ateliers*, numa vontade de captar

[101] HENRIQUES, 2012, p. 101.
[102] MACK, 2018, p.24.
[103] *Catálogo da exposição de Pintura a Fresco de Sousa Lope*s. Lisboa: Imp. Libânio da Silva, 1934, pp. 9-13. Prefácio de Afonso Lopes Vieira e Reynaldo dos Santos.

diretamente o motivo, abrindo-se à variação lumínica e cromática. Entre os primeiros naturalistas, a ruralidade do País, enquanto paisagem campestre ou consubstanciada nos costumes do quotidiano, ocupa as telas que satisfazem um gosto burguês fino-oitocentista, com perene prolongamento pelas décadas seguintes. Mas, simultânea a este gosto, as elites portuguesas também "descobrem" o litoral como espaço de veraneio e de bem-estar, o que impele os artistas para a costa para fixarem marinhas e os contornos aquosos e luminosos do mar e, sobretudo, a faina piscatória, com suas rudimentares embarcações de madeira e gentes de agitada azáfama, diariamente passada no espaço praia-mar.

1.2 Pescadores e suas gentes: representações nas artes plásticas portuguesas

> *Tal é o grito valoroso e sublime da alma de um povo que a Providência destinou a ter no mar a sua história, a sua inspiração artística, a melhor, a mais bela, a mais gloriosa parte da sua existência, finalmente a sua segunda pátria: A minha alma é só de Deus / E o meu corpo é do mar!*
>
> Ramalho Ortigão, 1876[104]

Na introdução do álbum ilustrado *Aguarelas do Comandante Pinto Basto com um estudo biográfico de Luiz Teixeira*[105], editado em 1954, lamentava-se que na grande obra *L'art de la mer*, publicada em França dois anos antes, se ignorasse por completo a pintura portuguesa sobre o tema:

> *Quando recentemente os membros da Academia de Marinha de França, Jean Marie e Léon Haffner, traçaram o quadro histórico da pintura marítima nos diferentes países da Europa, não encontraram pretexto para qualquer referência a Portugal, sob aquele aspecto. / Terra de navegantes, país tradicional dos ansiosos conquistadores de horizontes oceânicos, dir-se-ia, na verdade, que, desde sempre, propositadamente se deixava aqui apenas aos poetas o gosto do descritivo e o enternecimento da evocação dos episódios duma actividade marítima incomparável nas lonjuras dos mares e do tempo.*

Embora o nosso mais belo livro de versos – *Os Lusíadas* – seja um poema marítimo e a mais extraordinária obra em prosa que se tenha escrito em Portugal seja a História Trágico-Marítima (uma relação de naufrágios[106]), para Vítor Viçoso[107], na literatura portuguesa, os pescadores só se tornaram núcleo da narrativa com Raul

---

[104] ORTIGÃO, Ramalho – *As praias de Portugal*. Porto; Livraria Clássica Editora, 1966 (1876 ed. original), p. 25; "A minha alma é só de Deus / E o meu corpo é do mar", frase extraída d'*Os Lusíadas*, como reposta do capitão da Nau Catrineta quando o Demónio deseja comprar a sua alma pela salvação da nau.

[105] TEIXEIRA, Luís; BASTO, Alexandre Pinto – *107 Aguarelas do Comandante Pinto Basto com um estudo biográfico de Luiz Teixeira*. Porto: Litografia Nacional, 1954, p. 13. *Cf.* também RAMALHO, Margarida de Magalhães – *Barcos na pintura: um mar de histórias*. Lisboa: Scribe, 2009.

[106] ORTIGÃO, 1966, p. 31

[107] VIÇOSO, Vítor – "Prefácio". *In* BRANDÃO, Raul Brandão – *Os Pescadores*. Lisboa: Ed. Relógio d'Água Editores, 2014, pp. 13-32. "Sendo Portugal um país de costa, terra que o oceano embala, raras são na nossa literatura as obras que tratam do mar e dos seus homens, os pescadores", escreve Brandão em *A Pedra ainda espera dar flor – dispersos*.

Brandão – algo que este já lastimara em 1901 na *História do batel "Vai com Deus" e da sua companha* – e, posteriormente, com os neorrealistas Romeu Correia (*Calamento*, 1950), Alves Redol (*Uma fenda na muralha*, 1959), Aleixo Ribeiro (*Patrão Bento*, 1962). Naquela obra, Brandão notava com estranheza que, em Portugal, apesar da profunda articulação afetiva e laboral entre a costa e o Atlântico, raros livros se ocupavam efetivamente da vida das comunidades piscatórias. Seria em 1923, com a obra *Os Pescadores*, que essa lacuna viria a ser preenchida na nossa literatura e, segundo Viçoso, "indirectamente na nossa pintura, já que a sua escrita remete reiteradamente para a codificação pictórica (…) que funciona como um apelo aos nossos pintores". Na relação emotiva do escritor com a costa marítima sobreleva "um corpo embriagado com o espetáculo da paisagem, nos seus matizes luminosos, neblinas e gradações cromáticas (...), consoante as horas do dia, o período do ano, a atmosfera ou as marés, como se a sua escrita se orientasse em função de um gesto pictórico de matriz impressionista e cada fragmento de escrita fosse um quadrinho ao ar livre. Isto é, Brandão constrói ou reinventa a paisagem como quem pinta". Para isso, identificamos elementos semânticos da pintura nas suas páginas, onde são recorrentes termos como quadro, aguarela, panorama, espátula, pincel, paleta, *pochade*, pintor de género, iluminura e ex-voto. Por outro lado, segundo o mesmo investigador, Raul Brandão faz coexistir n'*Os Pescadores* a tradição setecentista do sublime relativamente à orla marítima, excluindo dessa herança a componente "vilegiatura" – tema aristocrático-burguês que fora privilegiado por Ramalho Ortigão – e uma perspetiva sociológica, ou mais especificamente etnográfica, no que concerne aos seus habitantes, "ainda que esta narrativa supere um mero descritivismo realista já que submetida aos códigos de uma prosa poética de raiz simbolista"[108]. Socorrendo-se das notas do seu bloco, desde a Foz e a Póvoa, até Sesimbra e Olhão, passando pela Nazaré, o autor constrói mais do que um livro de viagens; aliando a componente etnográfica e a linguagem filiada na codificação pictórica, informa-nos pormenorizadamente sobre os aspetos paisagísticos e vivenciais das comunidades ou sobre a grande variedade das artes pesqueiras, introduzindo precocemente algumas observações acutilantes sobre as condições penosas do trabalho dos pescadores.

[108] VIÇOSO, 2014, pp. 27-28.

Se bem que tenhamos que fazer uma distinção entre o entendimento de "pintura marítima"[109] por Luís Teixeira e Alexandre Pinto Basto – mais vocacionada para a representação dos portos, das embarcações oficiais ou de recreio e das batalhas navais (de que Portugal efetivamente teve e continuará a ter poucos seguidores) – e uma noção mais ampla, onde podemos incluir não só aqueles temas, como também a própria pintura do mar como paisagem e a representação das suas comunidades e vivências populares, temos que reconhecer que, no nosso país, foi preciso esperar pelo século XIX para que o mar se tornasse efetivamente mais presente na arte portuguesa.

Ainda que a pintura fosse a disciplina dominante na expressão deste novo gosto, ele foi transversal às várias disciplinas artísticas, como a escultura e até mesmo a cerâmica e o azulejo[110]. Recordemos a cerâmica de Rafael Bordalo Pinheiro; animado pelo movimento Arts & Crafts, que atribuía às artes industriais a revitalização da tradição, e perseguindo um programa decorativo de valorização da história e da etnografia portuguesas, Bordalo transpõe o mar para os pratos, jarras e tantas outras peças saídas do seu génio criativo e realizadas na Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha, totalmente adornadas com elementos tridimensionais que replicam a fauna e os apetrechos marinhos.

Fig. 10 – Rafael Bordalo Pinheiro, "Floreira", 1896.

Segundo João Serra[111], a evocação da água e do mar na obra de Bordalo foi orientada, por um lado, pelo que chamou de "teoria do pitoresco" – que remete para uma "atitude de aceitação da cultura portuguesa na variedade de expressões regionais", que o artista explorou de forma criativa a partir do "Palissy das Caldas" (ou seja, de Manuel Mafra) – e, por outro lado, pela "teoria do manuelino" – de onde decorre um

[109] TEIXEIRA & BASTO, 1954, p. 13.
[110] Cf. SERRA, João B. – "*Coisas da água e do mar na cerâmica de Rafael Bordalo Pinheiro*", pp. 36-39 e MONTEIRO, João Pedro de Oliveira – "Presenças do mar na azulejaria portuguesa", *in As Idades dos Mares: formas e memórias de inspiração marítima: catálogo.* Coleção FIA. Lisboa: IEFP, 1999, pp. 40-43.
[111] Cf. SERRA, 1999, pp. 36-39.

imaginário revivalista que recupera temas camonianos e da saga marítima portuguesa dos séculos XV e XVI.

Esta apetência pela representação do mar interconecta-se com o desenvolvimento da pintura de paisagem no nosso país. Segundo Foteini Vlachou[112], em Portugal, não houve tradição de produção de pintura de paisagem antes do século XIX. Não havia ensino de paisagem, nem pintores de paisagem quando o inglês James Murphy visitou Portugal, em 1789-1790; na segunda metade dessa centúria, a única pintura de paisagem que existia em Portugal era de origem francesa. Embora os portos, navios, naufrágios e a vida relacionada com o mar fizessem parte do dia-a-dia, foi necessário que pintores estrangeiros os introduzissem como temas meritórios de pintura, nomeadamente os franceses Jean Pillement (1728-1808) e Alexandre Noël (1752-1843). Ambos os pintores, discípulos de Vernet, estiveram em Portugal no último quartel do século XVIII, tendo granjeado uma boa clientela, que parecia ávida por este género de pintura. Segundo Vlachou, na realidade, os assuntos náuticos e marítimos já eram conhecidos em Portugal desde o século XVII, como atestam várias pinturas de pintores holandeses, documentados nas notas de Guarienti na edição de 1753 do *Abecedário* de Orlando, mas não havia produção local de tais pinturas. Por outro lado, e como já mencionámos anteriormente, a paisagem em geral, ou os cenários marítimos em particular, eram habitualmente remetidos para o fundo do retrato ou da pintura narrativa, associados a conotações religiosas e simbólicas.

Fig. 11 – Jean Baptiste Pillement, "Vista do Tejo e de Belém", finais séc. XVIII.

[112] VLACHOU, Foteini – "Natural, Naturalismo, Nacional: Painting Portuguese Nature during the second half of the nineteenth century". *In* Idem – *The Disappointed Writer. Selected essays*. Lisboa: Saguão, 2019.

Pillement[113] representou panoramas que nos dão conta da paisagem e da azáfama que envolvia o Tejo nesse final de centúria, como "Vista do Tejo e de Belém", pertencente ao Palácio Nacional de Queluz (MNAA 1646). O Tejo com a sua diversidade de embarcações e vista para Lisboa fora o cenário marítimo preferido de pintores e gravadores nacionais e estrangeiros desde que a capital dera naus e caravelas para os oceanos; mas foram as pequenas vivências piscatórias e de transporte fluvial que captaram a sensibilidade francesa de Pillement que, em primeiro plano e na parte inferior da composição, confere destaque a um grupo de pessoas à beira-rio, junto de uma embarcação destinada ao transporte entre margens; para segundo plano, no meio do rio, põe em evidência a Torre de Belém e outras embarcações de maior e menor porte. Alexandre Noël pinta "Vista da Rocha do Conde de Óbidos" (FRESS 396) ou "Vista de Lisboa – lado oriental e ocidental" (FRESS 349), que integram a coleção do Museu da Fundação Ricardo Espírito Santo Silva, refletindo o gosto pelas marinhas e vistas topográficas, com o Tejo sempre presente.

Como alerta Vlachou, a importância da ação destes dois pintores não foi apenas pela introdução em Portugal do género pictórico da paisagem, mas sobretudo pela criação de um subtema reconhecidamente português. A entrada do Tejo ou Lisboa vista da outra banda do rio tornaram-se perspetivas reconhecidas da cidade e seus arredores e a disseminação dessas vistas através de gravuras, frequentemente publicadas no estrangeiro, criou uma determinada imagem de Lisboa para os estrangeiros, o que se deve ter em consideração para perceber como foi sendo moldada uma imagem marítima de Lisboa[114], o mesmo se passando com a imagem memorável da Torre de Belém criada pelo pintor marítimo britânico John Thomas Serres (1759-1825).

Mas, embora Pillement e Alexandre Noël tivessem alguns seguidores em Portugal, a paisagem como género independente e desprovido de elementos narrativos (e, dentro da paisagem, o tema marinho) não iria emergir no nosso país nos anos imediatos à sua presença. Seria preciso atravessar as gerações romântica e naturalista, para o mar, sobretudo o mar-trabalho, se tornar plenamente familiar junto do público

[113] *Jean Pillement e o paisagismo em Portugal no século XVIII*. Lisboa: Fundação Ricardo Espírito Santo Silva, 1996.
[114] "It is worth considering how the image of maritime Lisbon was essentially shaped", nas palavras de Foteini Vlachou.

português, nas mostras anuais da Promotora (1862-87), do Grupo do Leão (1881-88) e do Grémio Artístico (1891-1900)[115] e, entrando no século XX, nos salões da Sociedade Nacional de Belas-Artes (a partir de 1901).

Com a primeira geração romântica, para além do retrato e da discreta entrada da paisagem rural e dos costumes, que satisfaziam a ideia de uma autenticidade rural na ativação dos processos de afirmação da identidade nacional, a temática marítima começou também a revelar-se em alguns trabalhos.

O pintor romântico José Rodrigues [de Carvalho] (1828-1887) deixa-nos uma "Marinha" (1861, PNA 872), que pertencia à coleção do rei D. Luís, representando uma cena tranquila à beira rio; uma mulher e dois homens constituem o grupo humano mais iluminado à esquerda, secundado por três embarcações paradas e de velas recolhidas, exibindo à popa a bandeira portuguesa azul e branca; os planos seguintes ocupam-se com o curso do rio, entre margas planas, sob um céu nublado que envolve melancolicamente o horizonte.

Fig. 12 - José Rodrigues, "Marinha", 1861.

Se no estrangeiro vários pintores eram também marinheiros, em Portugal isso foi raro. Conhecemos o caso do pintor romântico Luís Ascênsio Tomasini (1823-1902), que se dedicou à pintura depois de se ter retirado da marinha por razões de saúde. Discípulo de Tomás da Anunciação, transportou para a arte a sua afeição ao mar e aos barcos; conhecedor da navegação, não se limita a pintar as margens, mas é dele uma cena de pesca em pleno mar que intitulou de "Marinha", s.d. (1845-1902, MGC 2368), onde se observa uma embarcação à vela, ligeiramente inclinada pela ondulação agitada, indo a bordo quatro pescadores que puxam uma rede para o interior.

[115] https://www.snba.pt/index.php?article=34&firstrun=false – consulta em 15 março 2019.

Esta tendência europeia, que analisámos no capítulo anterior, exprime o novo entendimento do mar como via de contemplação ou de meditação, promessa de repouso ou desejo de evasão, que convida ao encontro do homem consigo mesmo, e de que temos exemplos nos cenários nostálgicos da pintura de João Cristino da Silva (1829-1877).

O elemento aquático pode também ser palco dos momentos grandiosos da História Pátria ou consciencializar o homem da sua fragilidade; é paradigmático desta dimensão trágica o quadro "Camões salvando os Lusíadas" da fúria das ondas (MNAC 340), apresentado na Exposição de Paris de 1867**,** pintado por Francisco José de Resende (1825-1893), discípulo de Roquemont (1802-1852), que marcou lugar na história do romantismo português como professor de Pintura Histórica da Academia Portuense de Belas-Artes. Mas este pintor desenvolveu também uma pintura de género, onde fixou tipos e costumes populares da região nortenha, e foi com a pintura tardo-romântica "Pescadores numa praia" (1887, PNQ 1170) que recebeu um prémio numa exposição em Londres. Em primeiro plano, Resende pinta um barco com seis pescadores de barretes vermelhos aportando a uma praia da foz do rio Leça; destes, um está em pé com uma vara na mão, empurrando o barco para terra, enquanto outro, ainda miúdo, está na proa a exibir o peixe às vendedoras que os aguardam na margem; ao fundo, por entre as árvores, o Castelo do Queijo e o Semafórico da Foz contextualizam realisticamente o evento, que é ainda enquadrado por várias embarcações dispersas ao longo da costa ou em pleno rio, sob o céu nebulado com gaivotas.

13 - Francisco José de Resende, "Pescadores numa praia", 1887.

Com Alfredo Keil (1850-1907), anuncia-se um novo entendimento da paisagem, mais próximo do natural. O óleo "Praia Grande" (1880, MNAC inv. 10), situado entre o romantismo tardio e o naturalismo, traduz um sentimentalismo nostálgico de um "silêncio impressionante" (Diogo de Macedo)[116] de uma praia marcada pelas tonalidades castanhas da falésia que se impõe perante a diminuta figura do pescador passeando junto ao mar revolto, dominado pela brancura da espuma. Noutras pequenas composições, como "Marinha – Estuário do Tejo" (s.d., MJM 516) e sobretudo nas duas pequenas "Marinhas" (s.d., MJM 468 e 469)[117] que hoje pertencem ao Museu José Malhoa, os pescadores são destacados nas suas tarefas de pesca ou no tratamento das redes, no interior de embarcações vogando sobre as águas calmas do Tejo, sob um céu em tons de azul claro, sugerindo uma observação mais atenta ao quotidiano.

Fig.14 – Alfredo Keil, "Marinha", s.d.

Mas, neste percurso oitocentista pela redescoberta da cultural popular e, dentro desta, das tradições das gentes do litoral, foram os primeiros naturalistas que tornaram o mar familiar junto do público luso e lhe conferiram o papel central em marinhas vazias ou habitadas pelas suas populações autóctones, ocupadas nas múltiplas tarefas que decorrem à beira-mar ou beira-rio.

Silva Porto (1850-1893) e Marques de Oliveira (1853-1927) são os fundadores do naturalismo português. Regressados de Paris em 1879, onde tinham estado como

---

[116] Cf. MACEDO, Diogo de – *Alfredo Keil: Um Independente. Colecção Museum*. 1ª série, n.º 8. Lisboa: MNAC, 1950, p. 7 e LAPA, Pedro; SILVEIRA, Maria de Aires (org.) – *Arte Portuguesa do século XIX* (1850-1910). Vol. 1. Lisboa: MNAC-Museu do Chiado, 2010, pp. 154-155.

[117] Legado de Júlia Adelaide Paramos Montês (esposa de António Montês, fundador e primeiro diretor do Museu José Malhoa), 1996. Cf. HENRIQUES, Paulo (coord.) – *António Montês. Museu de José Malhoa*. Caldas da Rainha: IPM/MJM, 1996; COSTA, Estela Baptista; COUTO, Matilde Tomás do; SANTOS, Dóris – *Museu de José Malhoa. Roteiro*. Lisboa: IPM, 2005, pp. 24-25. SILVEIRA, Maria de Aires - "O Mar entre a Celebração e a Elegia". In *A Arte e o Mar*. Lisboa: FCG, 1998, p. 228 e *Alfredo Keil 1850-1907*. Lisboa: IPPAR, 2001, pp. 67-69.

bolseiros, iriam partilhar entre as novas gerações os ensinamentos franceses, nomeadamente o gosto difundido pela Escola de Barbizon; inauguraram uma estética que teve grande sucesso e duração entre nós, a par com o desenvolvimento de uma crítica de arte que, apesar da sua incipiência, influiu na maior capacitação do público e encontrou oportunidades de expansão na renovação das moradias burguesas das cidades. Numa afinidade entre a pintura e a literatura, para Ramalho Ortigão (1836-1915), Silva Porto era o "Garrett da pintura portuguesa" e o conjunto da sua obra as "Viagens na minha terra, a óleo", odisseia que fora ambicionada pelos românticos mas não cumprida integralmente; para aquele escritor, a grande virtude de Silva Porto era o indubitável carácter nacional da sua pintura, profetizando a criação de uma "escola nacional de pintura", com assuntos nacionais[118].

Diferentemente do paisagismo francês onde a paisagem adquire (embora nem sempre) valores próprios, Portugal fixou-se sobretudo nos costumes populares, com variações mais ou menos regionais, que transportavam para os ambientes aristocráticos e burgueses da capital e do Porto as memórias do universo campestre. Num país que se demorava num tardio e lento processo de industrialização, o naturalismo como que procedeu a um inventário etnográfico do país, coincidente no tempo e no espaço com a ida para o terreno dos primeiros etnólogos. Veio dar resposta ao apelo de António Nobre (1867-1900) no poema "Só", que questionou onde estavam os pintores do seu país que não o vinham pintar ("Qu'é dos Pintores do meu país estranho, / Onde estão eles que não me vêm pintar?", extrato de "Só", Paris, 1892).

Mas, se esse empenho ar-livrista teve sobretudo o intuito de captar o mundo agrícola, certo é que os pintores nacionais também se aproximaram da costa, na esteira da moda europeia de descoberta do litoral[119], e nos deixaram um legado de grande

---

[118] Para Foteini Vlachou este texto de Ramalho Ortigão sobre Silva Porto, escrito em 1895, ajuda-nos a perceber como estava a ser entendida a pintura de paisagem no último quartel do século XIX; os pintores portugueses podiam ir estudar no estrangeiro, como o fizera Silva Porto, mas toda essa educação artística com as grandes obras francesas, italianas ou holandesas, deveria ter um propósito maior – o da criação de uma escola nacional de pintura de paisagem, com assuntos nacionais, como possuía Sevilha e Madrid. Cf. VLACHOU, 2019 e ORTIGÃO, Ramalho – "Silva Porto". In *Obras Completas*, III, 1943 [1895].

[119] Sobre as transformações no litoral português em resultado do turismo, sobretudo do turismo balnear, cf. FREITAS, Joana Gaspar de – "O litoral português, percepções e transformações na época contemporânea: de espaço natural a território humanizado". *Revista de Gestão Costeira Integrada*. N.º 7(2), 2007, pp. 105-115;

riqueza antropológica sobre os quotidianos marítimos desse período em que, à representação de paisagens marinhas, acrescentaram a presença de elementos pitorescos e de tipificação dos grupos sociais.

Marques de Oliveira, no Centro Artístico Portuense (de que foi fundador com Soares dos Reis e Joaquim de Vasconcelos, em 1880) e na Academia Portuense de Belas Artes (1881-1926), teve um papel primordial na divulgação do naturalismo a norte. Em paisagens da Póvoa do Varzim, Matosinhos, Aguda e Leça (exemplo, "Praia de Leça", 1884, MAB 1010), anuncia uma grande modernidade na espontaneidade da pincelada e tratamentos atmosféricos, nomeadamente nas impressões e nos estudos, mais próximos das vanguardas europeias. Na pintura "À espera dos barcos" (1892, MNAC 326)[120] conclui uma composição que experimentara mais livremente no estudo datado de um ano antes (1891, MNAC 475); já com um cuidado mais finalizado e ao invés dos enquadramentos distanciados das paisagens marinhas que começavam a circular, Marques de Oliveira preenche o primeiro plano com uma rapariga sentada e de perfil, olhando o mar na praia da Póvoa do Varzim, não na atitude contemplativa da introspeção romântica, mas numa postura de resignação e espera; secundam-na outras mulheres de pescadores, sentadas ou de pé, carregando cestos ou crianças ao colo. O pintor introduz o elemento feminino na temática marítima e piscatória, num modelo que virá a ser recorrente em tantas representações posteriores, quer captadas por pintores, quer por fotógrafos; a técnica pictórica pode ir-se alterando, mas vai-se mantendo a componente sociológica, "assumindo a mesma realidade imutável da espera"[121] – tenhamos presentes as fotografias e obras pictóricas das mulheres da Nazaré em espera. Além da temática da espera, há ainda outra subjacente – a da dignidade de um povo, bem expressa na atitude corporal da mulher, de uma elegância e efetiva beleza.

---

[120] FRANÇA, José-Augusto – *A arte em Portugal no século XIX*. Vol. 2. Lisboa: Bertrand, 1967, pp. 35-36; LAPA, Pedro - *Museu do Chiado: Arte Portuguesa (1850-1950)*. Lisboa: IPM/ Museu do Chiado, 1994, p. cat. 35; SILVEIRA, 1998, pp. 197, 229 e LAPA & SILVEIRA (org.), 2010, pp. 210-211.

[121] ASSUNÇÃO, Maria Manuela Baptista – "As paisagens marítimas na pintura portuguesa (finais do século XIX-primeira metade do século XX)". *CEM/Cultura, Espaço & Memória*. N.º 7. Porto: CITCEM/Edições Afrontamento, 2016, p. 271 (https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/14803.pdf - consulta em 4 abril 2019).

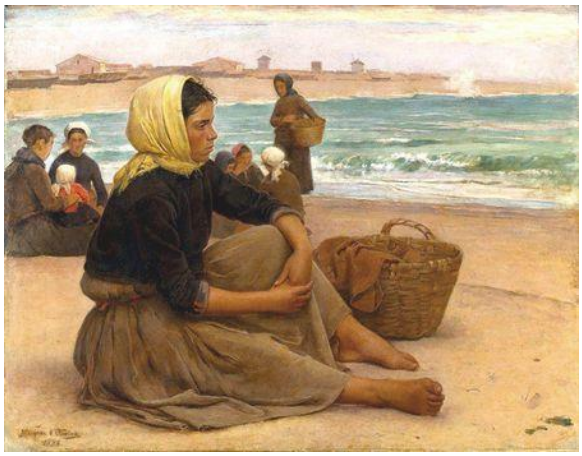


Fig. 15 – Marques de Oliveira, "À espera dos barcos", 1892.

Fig. 16 – Sousa Pinto, "Barco desaparecido", 1890.

Este lado trágico da vida evocado nas pinturas de Marques de Oliveira encontramo-lo também na obra de Sousa Pinto (1856-1939), "Barco desaparecido" (1890, MNAC 74). Num banco de areia de uma praia da Bretanha, terra adotiva do pintor, duas mulheres choram o desaparecimento de um barco de pescadores – uma ainda jovem enxuga as lágrimas no avental, enquanto a outra, idosa e de vestes escuras, olha desesperada para o mar; à sua frente, uma âncora enterrada verticalmente na areia é signo da tragédia que se consumara. Na figura deste par feminino, Sousa Pinto expõe a angústia contida da tragédia que repetidamente se abate sobre os pescadores e as suas famílias, um drama não apenas do Norte francês, mas com o qual Portugal e, em particular, as costas nortenhas bem se identificavam.

Silva Porto também pintou as praias nortenhas, nomeadamente da Póvoa de Varzim. Em pinturas como "A moliceira" (c. 1881-1888, CMAG 888) ou "Apanha do sargaço" (c.1881-1888, MNSR 73 Pin CMFC) e "Praia dos Pescadores" (1888, MNSR 20 Pin CMP)[122], o "Divino Mestre" regista a rotina diária dos poveiros dedicados à faina do mar. Foi de facto esta comunidade a norte a primeira a atrair a deambulação artística oitocentista[123], fascinada pela visualidade das práticas piscatórias de um grupo cuja lide com o mar impressionou desde cedo os primeiros etnógrafos do país, estruturada numa

[122] FALCÃO, Isabel – *Pintura Portuguesa. Casa Museu Anastácio Gonçalves*. Lisboa: IPM / CMAG, 2003, pp. 118-121 e *Museu Nacional de Soares dos Reis. Pintura Portuguesa 1850 - 1950*. [Lisboa]: IPM/MNSR, 1996., p. 84-88.

[123] Sobre a comunidade piscatória poveira consultar MARTINS, Luís – *Mares poveiros. Histórias, ideias e estratégias de pescadores da Póvoa de Varzim*. Póvoa de Varzim: CMPV/Academia de Marinha, 2007.

tipologia de embarcações, processos primitivos e esquemas organizacionais coletivos muito próprios.

Fig. 17 – Silva Porto, "Praia dos Pescadores (Póvoa de Varzim)", 1888.

Mas foi sobretudo em Lisboa, onde assumiu a docência de Paisagem na Escola de Belas-Artes após o falecimento de Tomás da Anunciação, que a presença de Silva Porto se fez mais sentir. Mais a sul, Silva Porto capta também o quotidiano da vida ribeirinha de Lisboa ou das comunidades dos arredores; no seu percurso visita diversas vezes Setúbal, de que nos deixa pinturas como "Na beira-mar (Setúbal) (estudo)" (c.1892, CMAG 905), onde, "numa associação entre a paisagem marítima e a presença da figuração humana que, ao pontuar o espaço da tela, confere simultaneamente uma identidade à própria composição", regista a tarefa da queima do alcatrão para calafetar o casco de um barco[124].

Em seu torno reunia-se o "Grupo do Leão", assim batizado pelo jornalista Mariano Pina pelo facto dos seus membros se concentrarem na Cervejaria Leão de Ouro, no Rossio, reunião que Columbano celebrará na grandiosa tela pintada em 1885. Apoiantes da "pintura moderna", promoveram oito exposições anuais entre 1881 e 1888, onde o mar se tornou frequente nas secções da pintura a óleo e da aguarela.

A partir das duas últimas décadas de oitocentos, as praias e os pescadores da Póvoa de Varzim e Leça, de Ovar e da Costa Nova, das margens do Tejo e dos arredores de Lisboa (Setúbal, Caparica, Cascais e Ericeira) e do Algarve ainda essencialmente piscatório (Portimão, Olhão, …) começaram a impor-se com autonomia nos quadros de

[124] FALCÃO, 2003, pp. 146-147.

Hygino Mendonça (18?-1920), Thomaz de Mello (Júnior) (c.1845-1850 – séc. XX)[125], Fanny Munró (1846-1926)[126], Ernesto Condeixa (1857-1933), João Vaz (1859-1931), António Ramalho (1859-1916), rei D. Carlos (1863-1908)[127], Thomaz de Moura (1873-1955) e Falcão Trigoso (1879-1956). Captando as lides piscatórias e os tráfegos fluviais, estes artistas vão apresentando regularmente pinturas a óleo de temática marítima, identificadas entre o genérico "Marinha", "Praia de…", "Barcos…", "À beira-mar", e os títulos que sugerem a exploração autónoma do mar enquanto elemento plástico, como "Aguaceiros no mar", "Onda", "Mar bravo" ou "Agitação no mar".

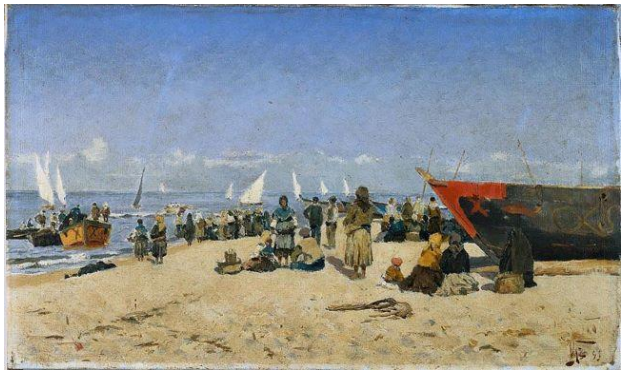


Fig. 18 – João Vaz, "Praia da Póvoa de Varzim", s.d.

João Vaz era o marinhista por excelência do Grupo do Leão. Nascido em Setúbal, foi sempre fiel ao mar e torna-se num pintor sensível de paisagens do Tejo e do Sado, ou mais longe, de Peniche, Nazaré até à Póvoa de Varzim, captadas em vistas tranquilas, afastadas ou próximas, de acordo com o seu espírito calmo. "Praia da Póvoa

[125] Thomaz de Mello Júnior foi aluno na Academia Nacional de Belas Artes, discípulo de Miguel Ângelo Lupi (1826-1883), tendo sido pintor de ar livre, dedicado às paisagens campestres, aspetos de Sintra numa abordagem romântica e inúmeras marinhas. Praticou também a aguarela como registo rápido complementar. Foi 2ª medalha no Grémio Artístico de 1891; no Salão Silva Porto, em 1952, apresenta-se a exposição "Mello Júnior: Paisagens, Minho, Trás-os-Montes". Cf. SILVA, Raquel Henriques da (coord.) - *Pintura Naturalista na Colecção Millennium bcp.* Lisboa: Millennium bcp, 2013, p. 30.

[126] Segundo Sandra Leandro, que se tem dedicado ao estudo das mulheres artistas na história da arte portuguesa, entre as quais Fanny Munró, "o mar foi sempre um dos temas mais glosados pela artista, o que não era muito comum, se o compararmos com a maioria daquelas que se dedicavam à Pintura"; preferência esta também registada por Artur Ribeiro na 7ª exposição do Grémio: "D. Fanny Munró continua dedicando-se conscienciosamente ao estudo de *Marinhas*". Cf. LEANDRO, Sandra – "Patrimónios pouco visíveis: as pintoras Josefa Greno (1950-1902) e Fanny Munro (1846-1926)", *III Congresso Internacional da APHA*, pp. 1-11 (disponível em https://www.apha.pt/wp-content/uploads/boletim4/SLeandro_Josefa.pdf - consulta em 4 abril 2019).

[127] O rei D. Carlos é reconhecido no plano nacional e internacional pelo seu notável papel na investigação oceanográfica, mas a sua paixão pelo mar estendeu-se igualmente ao domínio artístico. Discípulo do aguarelista Henrique Casanova (1850-1913), mestre da Casa Real, D. Carlos dedicou-se à pintura e ao desenho de temáticas marítimas, nomeadamente de iates e baías, a par de temas rurais como as caçadas, touros e monumentos. A este propósito consultar FERNANDES, Carla Varela *et al.* – *Mar! Obra artística do Rei D. Carlos*. Cascais: Câmara Municipal de Cascais, Estoril: Sete Mares, 2007.

de Varzim" (s.d., MGV 2353) descreve o regresso dos pescadores da faina no mar, aguardados pelas mulheres e crianças à sombra da proa de uma embarcação, sendo as figuras tratadas em manchas indefinidas, correspondendo à intenção do autor em nos proporcionar uma visão geral de um momento de trabalho da comunidade poveira. Nas margens do Sado, Vaz centrou-se numas "Piteiras" (s.d. 1890-1912, MNAC 50) sob a luz de um céu azul de verão, secundadas pela vista de uns barcos à vela nas águas mansas e azuis do rio. Marinhas como estas são plenas de uma harmonia suave, mas este espírito de quietude tem o seu expoente na pintura "A Praia" (CMAG 971)[128], uma das melhores obras do naturalismo português pintada em 1900, onde o autor concedeu 2/3 ao abobado celeste, sugerindo uma tranquilidade que se impõe através da subtileza da paleta curta e da imensidão de um areal palmilhado por três mulheres solitárias como três manchas negras.

Contemporâneo de João Vaz e seu colega do Grupo do Leão era António Ramalho, que também dedicou ao mar algumas das suas obras, sobretudo de pequeno formato a comprovar a realização "en plein air". "Marinha" (1880, MJM 14) apresenta o recanto de uma praia, sendo a metade inferior da composição ocupada pelo ocre da areia e a metade superior pelo céu, separadas pelos rochedos que entram pelo mar como um pontão; na pintura "Praia em Leça" (1892, CMAG 961) a paisagem é pontuada por um pescador solitário, que volta costas ao mar agitado, avistando-se ao fundo a Capela da Boa Nova, que nos dá testemunho da observação direta do pintor.

Fig. 19 – António Ramalho, "Marinha", 1880.

José Malhoa (1855-1933), que viria a ser aclamado como "pintor da luz e do sol português", integrou também estes primeiros naturalistas do Grupo do Leão. Para além dos motivos rurais que alimentaram a sua obra naturalista, recolhidos sobretudo entre

[128] Sobre esta pintura cf. SILVEIRA, 1998, pp. 196, 230 e FALCÃO, 2003, p. 244.

as gentes e paisagens de Figueiró dos Vinhos, deixou-se cativar igualmente pela observação direta da paisagem marinha, nomeadamente a partir da segunda década de novecentos, transpondo-a para pequenos quadros como "Marinha" (1916, MJM 134)[129] ou "Praia pequena" (1918, Millennium bcp)[130]. Nesta atenção dedicada ao mar é prodigiosa a sua pintura "Marinha" de 1918 (MGV 2322)[131], onde o mar de uma tonalidade azul forte é o ator principal, na captação de um rebentamento das ondas contra as rochas, cujos salpicos e espuma ressaltam em primeiro plano, na vertical.

Fig. 20 – José Malhoa, "Marinha", 1918.

Em 1918, Malhoa eternizou Alfredo Roque Gameiro (1864-1935) e a filha Mamia Roque Gameiro (1901-1996) a pintarem em plena Praia das Maçãs ("Dois artistas pintando à beira-mar", 1918). Exímios na aguarela, assim como outros membros da família que seguiram a sensibilidade do pai, ambos colhiam frequentemente recantos da vida à beira-mar nesta praia, ou na Nazaré, em que a água se prestava sobremaneira aos jogos da transparência tão perseguida pelos cultores da técnica aquarelística. A eles se juntaram outros nomes como Alfredo Morais (1872-1971), Alberto Sousa (1880-1961) e Martins Barata (1899-1970).

Em Portugal, a moda da vilegiatura balnear chegou através dos contactos da elite burguesa e aristocrática com o estrangeiro. Em finais do século XVIII, ainda que estivessem confinados a uma minoria privilegiada, os banhos de mar eram já conhecidos

[129] Sobre esta pintura cf. HENRIQUES, Paulo – *José Malhoa*. Lisboa: Edições Inapa, 1996, pp. 42-43 e COSTA, COUTO & SANTOS, 2005, p. 35.
[130] Sobre esta pintura cf. SILVA, 2013, p. 36.
[131] Sobre esta pintura cf. COSTA, Lucília Verdelho da; BRANDÃO, Eclya Castanheira – *Amar o Outro Mar. A Pintura de Malhoa*. Lisboa: Ministério da Cultura/G.R.C.I., 2003, p. 45 e COUTO, Matilde Tomaz do; TAVARES, Cristina Azevedo (coord.) – *Malhoa e Bordalo. Confluências duma geração*. Lisboa: IPM/ Museu José Malhoa, 2005.

no nosso país; mas, foi só na segunda metade da centúria seguinte que se vulgarizou a frequência das praias e o uso da água do mar com fins terapêuticos, beneficiando das prescrições médicas e, em parte, do recente avanço dos transportes. Na década de 1870, ir à praia integrava já o conceito de lazer de muitos portugueses[132], o que nos permite afirmar que "os banhos frios e a vilegiatura balnear enquadram os primeiros passos do turismo moderno em Portugal"[133]. Ramalho Ortigão dedica ao assunto vários textos, nomeadamente *As Praias de Portugal* (1876), com o subtítulo "Guia do banhista e do viajante", onde regista uma trintena de estâncias balneares, entre as quais a Nazaré; também no primeiro volume das *Farpas – O País e a Sociedade Portuguesa* (1887), o capítulo "As Praias" é vocacionado para a narração do lazer à beira-mar. Nas caricaturas do mordaz Rafael Bordalo Pinheiro, ou do seu filho Manuel Gustavo, são frequentes as alusões aos novos hábitos balneares da classe política, onde não escapa a Nazaré[134]. No início de novecentos, quando a fotografia se vulgariza, nas páginas das primeiras revistas ilustradas como a *Illustração Portuguesa*, multiplicam-se as fotografias de praias alemãs, da "bela Ostende", da "aristocrática Deauville" ou da "elegante Biarritz", assim como das estâncias portuguesas. Entre estas, as lentes dos primeiros repórteres fotográficos captam cenas da Póvoa de Varzim, a norte; da Figueira da Foz, dos "Estoris" (Costa do Sol) e Cascais; mais ao centro, entre outras, São Martinho do Porto ou a Nazaré, esta última sempre associada à labuta piscatória, "para quem o Mar não é o divertido veraneio, mas a rude liça da luta pelo pão de cada dia – pão, que neste caso, é peixe"[135].

---

[132] HENRIQUES, Eduardo Brito; LOUSADA, Maria Alexandre – "Férias em Portugal no primeiro quartel do século XX. A Arte de ser turista". *Viajar. Viajantes e turistas à descoberta de Portugal no tempo da I República*. Lisboa: CNCCR, 2010, p. 68. Sobre a "moda da praia" em Portugal ver também BRIZ, Maria da Graça Gonzalez – *Vilegiatura balnear marítima em Portugal: 1870-1970. Sociedade, arquitectura e urbanismo*. 2 Vols. Tese de Doutoramento em História da Arte Contemporânea. Lisboa: FSCH-NOVA, 2003.

[133] FERREIRA, Carlos Cardoso; SIMÕES, José Manuel – "Portugal turístico ao tempo da I República: espaços, lugares e projectos". *Viajar. Viajantes e turistas à descoberta de Portugal no tempo da I República*. Lisboa: CNCCR, 2010, p.77.

[134] "Nas Praias". *O António Maria*. 11.09.1884, p. 296 e "Outro milagre na Nazareth". *O António Maria*, 18.09.1884, p. 299.

[135] "Nazaré e São Martinho do Porto". *Ilustração*. Lisboa. N.º 42, 16.09.1927, p. 31. Na Nazaré, ainda que já se encontrem referências à vinda de pessoas para tomar banhos salgados em cerca de 1780, é também no século XIX que assistimos à sua abertura progressiva ao veraneio; a escritora inglesa Julia Pardoe (1806-82), quando visita o nosso país em 1827, refere-se à Nazaré como a "Brighton de Portugal". Até que, no final de centúria, quando o gosto pela orla litoral e pelos banhos de mar já estava firmado entre um maior número de estratos socioeconómicos, beneficiando entre outros aspetos do recente avanço dos transportes (a linha férrea do Oeste foi inaugurada em 1887 e servia a Praia da Nazaré pela estação de

Fig. 21 – Caricatura de Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro, n' *O António Maria*, 11.09.1884.

Mas, na pintura, para as praias portuguesas não temos um Eugène Boudin; raramente os nossos artistas retrataram o lado mundano das vivências à beira-mar, como fizera aquele "inventor da cena de praia". Contudo, e ainda que pontualmente, o mar-lazer foi também objeto dos naturalistas que, a partir dos finais do século XIX, observavam a frequência das praias, nomeadamente da Póvoa de Varzim, a norte, e de Sintra e Cascais, a sul, por grupos elegantes veraneando junto às barracas brancas, assistindo ou participando na "hora do banho", ou apartando-se em conversas mais íntimas – como o jovem casal sentado a uma mesa, à sombra da Varanda do Grego, da pintura de José Malhoa, "À Beira-Mar" (1918-26, MNAC 584)[136], precedida pelo estudo "Praia das Maçãs" (1919, CMAG 923), ambas cenas burguesas captadas em aparente instantâneo revelado pela pincelada de vibrante cromatismo.

São da autoria de Marques de Oliveira algumas das poucas pinturas sobre esta nova moda social, designadamente "Praia de Banhos. Póvoa de Varzim" (1884, MNAC

Cela ou de Valado dos Frades), a "Praia da Nazareth" passa a ser frequentemente proclamada como a "melhor praia de banhos do país". Sobre a memória balnear da Nazaré consultar SANTOS, Dóris (coord.) – *Nazaré. Memórias de uma praia de banhos*. Nazaré: IMC/MDJM, 2010; MONTEIRO, João Oliva – "Um século de imagens da nazaré no Bilhete Postal Ilustrado". *I Jornadas sobre Cultura Marítima*. Nazaré: CMN, 1995, pp. 81-103; cf. ainda Cf. PARDOE, Julia – *Traits and traditions of Portugal. Collected during a Residence in that Country*. 2 Vols. Londres: Saunders and Otley 1833), p. 104 (disponível em http://purl.pt/17182 - consulta em 4 abril 2019).

[136] Pintura adquirida pelo Estado em 1926, na 23ª exposição da SNBA, por proposta de Columbano Bordalo Pinheiro. Cf. FRANÇA, 1967, p. 284; SILVEIRA, 1998, p. 200; FALCÃO, 2003, p. 174 e COUTO & TAVARES, 2005, p. 103.

327) e "Marinha. Póvoa de Varzim. Impressão" (s.d., MJM 183)[137]. Sobretudo neste último quadro, que se oferece mais como estudo, o aspeto plástico ultrapassa o valor documental da pintura, aproximando Marques de Oliveira do impressionismo de Manet e das praias de Boudin; rompendo com os valores tradicionais da cor e luz e com a descrição facilmente identificável da realidade, o autor recorre a pinceladas soltas para, através das manchas cromáticas, dar forma a grupos de veraneantes que passeiam na praia envergando as vestes compridas que trazem da vida urbana, em contraste com o ocre da areia ou a brancura luminosa das barracas de banhos, enquanto alguns se atrevem a entrar nas águas frias, cujo azul aberto se prolonga pelo céu de cores claras.

Fig. 22 - Marques de Oliveira, "Marinha. Póvoa de Varzim. Impressão", s.d.

Fig. 23 – D. Carlos de Bragança, "Praia de Cascais", 1906.

Nos anos 1880, no ambiente cosmopolita de Cascais, praia frequentada pela família real, o rei D. Carlos desenhou e pintou a aguarela regatas e barcos isolados nos cenários da própria baía, da Boca do Inferno ou Praia da Conceição[138]. Mas, mais mundana é a sua aguarela de 1906 intitulada "Praia de Cascais" (CMAG 974), onde o motivo principal é uma airosa figura feminina que, de costas para o observador, se desloca em direção ao mar pontuado por várias embarcações à vela. Toda a pintura

[137] Sobre estas pinturas consultar, entre outras, FRANÇA, José-Augusto – A *arte em Portugal no século XIX*. Vol. 2. Lisboa: Bertrand, 1967, p. 35; SILVEIRA, 1998, pp. 199 e 249; COUTO & TAVARES, 2005, pp. 30, 38 e 72; LAPA & SILVEIRA, 2010, pp. 208-209. Sobre as origens do turismo balnear na Póvoa de Varzim cf. MARTINS, Luís Paula Saldanha – "Banhistas de mar no século XIX. Um olhar sobre uma época". *Revista da Faculdade de Letras-Geografia*. Porto, I Série, Vol. V, 1989, pp. 45-59.

[138] Obras datadas de 1885, da coleção do MNAC (inv. 1850 – A/B/C). Cf. Também SILVEIRA, 1998, p. 201.

resplandece em tonalidades de branco e cinzento, sugerindo a forte incidência solar no vestido branco da senhora, complementado por chapéu e sombrinha vermelha ao ombro, cuja elegância é reforçada pela verticalidade da composição ao invés da orientação horizontal do panorama marítimo habitual.

Quando este hábito já é mais generalizado, voltamos a encontrar o prazer do veraneio ou do convívio à beira-mar em pinturas tardo-naturalistas de Maria de Lourdes de Mello e Castro (1903-1996)[139], Eduarda Lapa (1896-1976) ou José Campas (1888-191) (exemplo, "Praia da Ericeira", s.d.).

Curiosamente, é de um alemão radicado em Portugal uma das poucas pinturas conhecidas que representa a Nazaré como praia de banhos – o óleo "Praia" (s.d., anos 1930-40?)[140], de Max Braumann (1880-1969). No recanto norte da praia abrigada pelo promontório, visualizam-se as barracas brancas dispostas paralelamente em relação ao mar, antecedidas por alguns toldos, sob cuja sombra convivem os banhistas; o mundo mundano do veraneio prologa-se pelo parque infantil e pelo carrinho amarelo de gelados, que é observado por um pescador, representante da população autóctone a par com outros elementos que se sentam junto a um barco ou num grupo próximo à linha de água, remetendo para o convívio sereno entre estes dois universos sociais.

Fig. 24 – Max Braumann, "Praia", s.d.

Outra praia muito concorrida era a Figueira da Foz. Em 1935, Mário Augusto fixou-a em "Praia da Figueira da Foz" (CMAG 999)[141], numa perceção instantânea do

[139] "Maria de Lourdes de Mello e Castro. Pintora da luz de Sines". *Redes do tempo. Jornal do Museu de Sines*. Sines: Câmara Municipal de Sines. N.º 9, agosto 2012, p. 1 (disponível em http://www.sines.pt/cmsines/uploads/document/file/3100/Jornal_Redes_do_Tempo_n._09.pdf - consulta em 4 abril 2019).

[140] Pintura reproduzida em Lote 134 / Leilão 109, de Cabral Moncada Leilões, setembro 2009. No verso desta placa de plátex, 72x82 cm, o autor pintou "O bailarico" (cf. https://www.cml.pt/leiloes/2009/109-leilao/1-sessao/lote-134/o-bailarico-e-praia - consulta em 4 abril 2019). Pintor nascido em Munique, Max Braumann fixa residência em Portugal em 1934, tendo realizado uma exposição individual no SPN, em 1941. Cf. *Max Braumann no Studio do SPN. Março 1941*. Lisboa: Editorial Império, 1941.

[141] FALCÃO, 2003, pp. 290-291.

motivo através de uma liberdade de pincelada, povoando o areal com múltiplos banhistas, barracas brancas e toldos.

António Carneiro (1872-1930) pintara também esta praia no pequeno óleo "Praia da Figueira da Foz", (1921, FCG 83P985); realizado "sur le motif" e procurando a impressão do momento, apresenta um cenário estendido a partir do mar à direita, povoado de figuras, entre chapéus-de-sol inclinados e crianças brincando nos balouços, evocando uma certa ideia de "joie de vivre".

Fig. 25 – António Carneiro, "Praia da Figueira da Foz", 1921

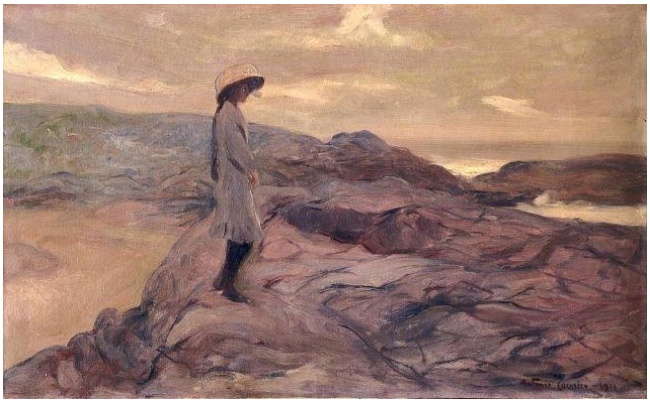


Fig. 26 – António Carneiro (1872-1930), "Contemplação", 1911.

À margem do naturalismo popular triunfante, encontramos a poética e melancolia de António Carneiro cuja obra denota uma forte introspeção marcada pelo universo simbolista. Ao invés daquela composição da Figueira dos anos 1920, noutras pinturas marítimas anteriores, dominam o despovoamento e a escala sobre-humana conferida pelo mar e presença de escarpas e rochedos, remetendo para uma dimensão espiritual. Num vasto grupo de trabalhos executados em Leça da Palmeira, zona balnear que frequentou com a família no período estival de 1906-1915, o mar é admirado com alma de poeta e como fonte de reflexão, conceção reforçada pela uniformidade cromática de uma paleta reduzida a rosas, verdes e azuis, que transfigura e une o homem e a paisagem marítima onde se insere. São exemplos "Contemplação"[142] (1911, MNAC 114) – onde a filha Maria Carneiro, sobre uns rochedos à beira-mar, contempla

[142] Cf. *Arte e o Mar*, 1998, pp. 245-247 e "A Onda" de António Carneiro em *Revista Colóquio / Artes.* N.º 12. Lisboa: FGC, abril 1973, p. 67. Sobre a pintura "Contemplação", entre outras, também cf. LAPA, 1994, p. 107 e LAPA & SILVEIRA (org.), 2010, pp. 34-35.

em silêncio a paisagem dominada pela sensualidade dos lilases e rosas crepusculares – ou "A Onda" (1912, col. particular).

Alguns artistas combinaram a liberdade modernista da pincelada com a interpretação das forças físicas dos elementos marinhos, insinuando a luta desigual e instável que os pescadores e suas gentes com elas travavam diariamente. Adriano de Sousa Lopes[143] é representante destes ensaios na sua fase marinhista, após o regresso da Grande Guerra onde fora oficial-artista com a missão de documentar a participação portuguesa na Frente ocidental.

Nos finais dos anos 1920 e nos anos 1930, através de pinceladas expressionistas e de forte cromatismo, Sousa Lopes constrói séries impressivas de luz, em diferentes fases do dia, explorando a impetuosidade das ondas contrapostas às diagonais do esforço oblíquo dos pescadores puxando as embarcações ou alando as redes, cenas que observa na primeira pessoa entre as praias da Caparica, Nazaré[144], Aveiro e Furadouro. Vários desenhos de barcos a entrar ao mar ou a serem puxados para terra, hoje pertencentes à coleção do Palácio Nacional da Ajuda, manifestam a energia vigorosa que Sousa Lopes observava no litoral; mas são pinturas a óleo como "Luta com as vagas"

---

[143] Adriano Sousa Lopes (Vidigal, Leiria 1879-Lisboa, 1944) pintor natural de Vidigal, freguesia de Pousos, Leiria. Passa a sua juventude em Turquel, perto de Alcobaça, como ajudante de farmácia, iniciando a prática de desenhos dos monumentos da região. Encorajado por Afonso Lopes Vieira e outros ilustres de Leiria, inscreve-se na Escola de Belas-Artes de Lisboa a partir de 1989, onde é discípulo de Veloso Salgado e Luciano Freire. Antes de terminar o curso, em 1903, parte para Paris como pensionista Valmor, frequentando a École Nationale des Beaux-Arts e a Académie Julian; em 1907-08, viaja por Veneza, com grande influência na sua pintura mais sensível aos valores lumínicos. Mantendo *atelier* em Paris, apresenta-se regularmente no *Salon* até 1912. Realiza a 1ª exposição individual em Lisboa (SNBA), em 1917, com um número considerável de obras e grande sucesso. Nesse ano, parte para França como oficial-artista da participação portuguesa na Grande Guerra, produzindo posteriormente uma série de pinturas monumentais instaladas no Museu Militar de Lisboa. Nos anos 1920, Sousa Lopes viaja pelo sul de França, Norte de África e Portugal, apresentando uma 2ª exposição individual em 1927 (SNBA), impressionando a crítica com as composições da faina marítima. É nomeado diretor do MNAC em 1929, fixando-se definitivamente em Lisboa. Na década de 1930, interessa-se pela recuperação da pintura a fresco, desenvolvendo nessa técnica motivos dos moliceiros de Aveiro e pinturas sobre os Descobrimentos para o Salão Nobre da Assembleia da República, recebe diversas encomendas oficias faz parte da comissão organizadora de várias exposições comemorativas. Para mais desenvolvimento sobre a vida e obra do pintor consultar, entre outros, SILVEIRA, Maria de Aires; SILVEIRA, Carlos (coord.). – *Adriano de Sousa Lopes. 1879-1944. Efeitos de luz*. Lisboa: MNAC / Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2015 e GONÇALVES, Carlos da Silveira – *Adriano de Sousa Lopes (1879-1944). Um pintor na Grande Guerra*. Tese de Doutoramento em História da Arte. Lisboa: NOVA-FSCH, 2016 (disponível em http://hdl.handle.net/10362/18445)

[144] Sobre a relação de Sousa Lopes e a Nazaré ler o capítulo 2.1 "A descoberta da Nazaré. Da paisagem naturalista à vida do mar".

(DEP 1266 (20) MNAC) e "Puxando a rede" (DEP 1266 (16) MNAC) numa praia da Caparica, da coleção do MNAC, que aliam o vigor mais imediato sugerido pelo traço negro do desenho à expressividade e cromatismo da pincelada, tornando a composição num hino ao espetáculo estético que emana do mar e dos seus pescadores, envolvidos numa permanente mediação de forças e poder.

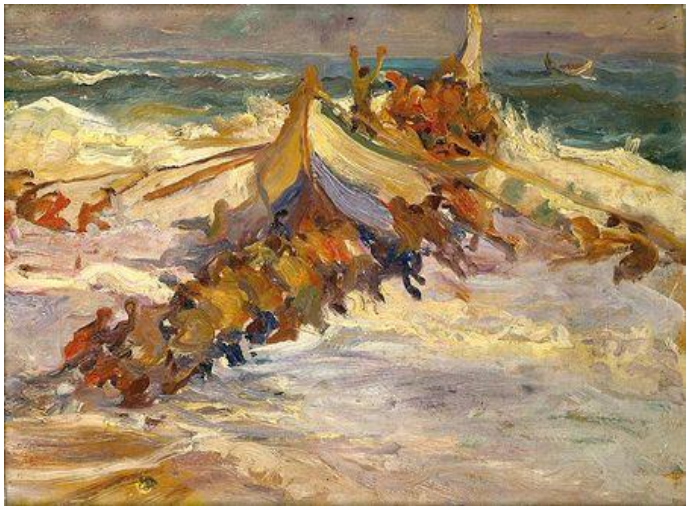


Fig. 27 – Sousa Lopes, "Luta com as vagas", s.d.

Diversidade e longa duração do naturalismo português

De uma maneira geral, o ciclo harmonioso do naturalismo perdurou até bem dentro do século XX, continuando a presentear os gostos mais tradicionais com quadros representando cenas populares de mais fácil identificação, feitas de leveza e bucolismo, envoltas por tonalidades claras e luminosas. Entre os motivos do "maritismo pictórico de forte expressão regional"[145], os pequenos portos e estaleiros, as enseadas e as praias repletas de barcos e pescadores a consertar as redes, os mercados pitorescos e os retratos das gentes do mar foram os motivos preferidos dos tardo-naturalistas portugueses que, pela sua ação, assim foram participando no processo da tipificação das comunidades litorâneas.

Atentemos no grupo de aguarelas "Aspecto da Vida dos Pescadores" (MGV 2627-2645) pintadas por Joaquim Lopes (1886-1956). Ainda que a sua estadia em Paris (1919), onde contactou com o pós-impressionismo, tenha influenciado a sua obra

[145] Álvaro Garrido em GARRIDO, Álvaro; DIAS, Catarina – *Artes de pesca. As pescas na Arte*. Ílhavo: MMI/CMI, 2005, p. 10.

subsequente, o pintor manteve um gosto naturalista aprendido com os seus mestres iniciais, como Marques de Oliveira. A vida quotidiana do povo interessava-lhe sobremaneira, procurando transmiti-la com realismo. Nascido em Gaia, conhecia de perto o universo marítimo a norte e, em 1928-29, executou aquele conjunto de 17 aguarelas. Nestas cenas alusivas à faina piscatória na praia de Matosinhos, Joaquim Lopes não se interessou pela representação da beleza natural do mar, mas, num impressionante domínio técnico da aguarela, produziu uma sequência de quadros coletivos do quotidiano, centralizados na praia ou à beira-mar, registando os momentos da chegada a terra e das múltiplas atividades que envolviam pescadores e peixeiras, cheios de vivacidade e sugestão de movimento, como que colhidos num instantâneo, mas fiéis à observação realista[146].

Fig. 28 – Joaquim Lopes, "Aspecto da Vida dos Pescadores", 1928.

Na esteira dos cânones introduzidos por Silva Porto e pelos primeiros naturalistas, as gerações seguintes reuniram-se em agrupamentos de artistas, como o Grupo Ar Livre (1910-1927) e o Grupo Silva Porto (1927-1940), de que faziam parte pintores como Carlos Reis (1863-1940), António Saúde (1875-1958), Falcão Trigoso (1879-1956), Frederico Aires (1887-1963), João Reis (1889-1982) e Fausto Sampaio (1893-1956). Foram particulares entusiastas dos assuntos do mar, alargando as praias representadas a toda a costa, de norte a sul, e assim selaram a prevalência da sensibilidade naturalista na representação pictórica do mar e universo piscatório desde o século XIX até aos anos 1930 e 1940, e mesmo 1950.

[146] GORJÃO, Sérgio (coord.); SILVA, Alcina; ABREU, Lucília – *Joaquim Lopes (1886-1956). Coleções do Museu de Grão Vasco*. Viseu: Ed. GAMUS, 2012, pp. 90, 94 e 102.

Em suma, como conclui Álvaro Garrido na análise efetuada em *Artes de Pesca. As pescas na arte* (2005)[147], os pintores portugueses "preferiram pintar o mar com realismo a interiorizar as suas observações e as representações que verteram sobre a tela". Boa parte destes "documentaristas" aspirou sobretudo dar resposta a um gosto social ávido de paisagens e retratos das gentes locais facilmente reconhecíveis, que tomavam como suas referências identitárias.

A obra volumosa do aguarelista Alberto Sousa (1880-1961) e a sua imensa popularidade são um claro reflexo da longa duração do naturalismo, que vai interligar-se com os desígnios ideológicos do Estado Novo de "criar" e revitalizar reminiscências da cultura popular[148]. Ao longo dos anos 1930-40, para além dos monumentos, paisagens e outros tipos sociais, Alberto Sousa dedicou-se também ao pescador e à peixeira[149], que foram objeto de retratos aguarelados dotados de uma qualidade quase documental. Para o novo regime político, interessava apresentar o pescador como homem simples e íntegro, herdeiro do longo passado marítimo da Nação; como refere Paulo Ferreira da Cunha[150], "a pintura de regime e mesmo os pintores modernos *engagés* exprimem as qualidades de homem simples e honrado do pescador, sugerindo a sua ancestral ligação ao marinheiro de Quinhentos e veiculando a ideologia oficial do regime que apontava para uma épica da grandeza marítima da Nação". É essa invocação ancestral que, em parte, identificamos nos "Moliceiros" ou nos painéis para a Assembleia Nacional, pintados por Sousa Lopes nos anos 1930, cujos rostos captou entre os pescadores da Nazaré.

---

[147] GARRIDO & COSTA, 2005, p. 9.

[148] ALVES, Vera Marques – *Arte Popular e Nação no Estado Novo. A política folclorista do Secretariado da Propaganda Nacional*. Lisboa: ICS – Imprensa de Ciências Sociais, 2013; LEAL, João – "Usos da cultura popular". *In* NEVES, José (coord.) – *Como se faz um povo. Ensaios em História Contemporânea de Portugal.* Lisboa: Tinta-da-China, 2010, pp. 125-137.

[149] São exemplos as aguarelas "Pescador de Sesimbra" (MJM 142), "Vendedeira de Peixe" (MJM 145 e 151) ou, sobre a Nazaré, "Mulher da Nazaré" (MJM 148) e "Alzira" (MJM 452), que Alberto Sousa realizou em 1940, no âmbito das Comemorações Centenárias na Província da Estremadura, quando pintou vários aspetos e tipos característicos desta província; nessa data, estas aguarelas foram adquiridas pela Junta de Província da Estremadura e passaram a integrar o acervo do Museu José Malhoa, cujo edifício foi construído de raiz e inaugurado também nesse ano, sob tutela daquela entidade governativa.

[150] CUNHA, Paulo Manuel Ferreira da – "O pescador: representações do homem e do seu meio no cinema português". *Oceanos*. Nº47/48. Lisboa: CNCDP, julho/dezembro 2001, pp. 200-212.

"Gente do Mar - Praia de Leça" (1939, MNAC inv. 940) de Ayres de Carvalho (1911-1994) resume na família do pescador os valores representativos de uma certa identidade nacional, fixada nos pilares de um povo trabalhador e ordeiro. Diante da multidão de gente ordenada em segundo plano, está o trio familiar, tranquilamente sentado sobre uma rede de pesca disposta no areal: o pescador, de perfil e segurando um molho de peixes com a mão, alimento que o faz enfrentar diariamente o mar para sustento dos demais; a mulher jovem, mas fechada no luto trágico pelos parentes que pereceram no mar; o rapaz, ostentando uma miniatura de embarcação que indicia a esperança num futuro marítimo que continue a tradição familiar e da nação.

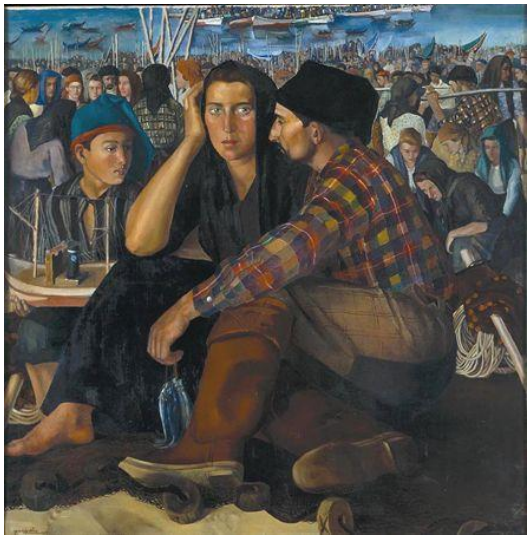


Fig. 29 – Ayres de Carvalho, "Gente do Mar - Praia de Leça", 1939.

A pintura foi exposta pela primeira vez na IV Exposição de Arte Moderna, organizada pelo SPN em dezembro de 1939, tendo sido adquirida pelo MNAC. Nos anos 1930-40, o tema "Gente do Mar" tornou-se num motivo comum, de que encontramos vários exemplos na evocação da comunidade da Nazaré, com óbvias conotações na pretensa tipificação de um modelo comunitário idealizado, nomeadamente em pinturas de Lino António e Lázaro Lozano. Do ano de 1939 e também adquirida pelo MNAC é a tela "Nazarenas" (MNAC 963), de Eduardo Malta (1900-1967), que certifica a primazia do desenho académico pelo seu autor; através de um traço seguro, sugere-se uma fidedignidade realista, mas que contudo escamoteia as agruras de uma vida à beira-mar que cedo roubava a juventude.

Fig. 30 – Eduardo Malta, "Nazarenas", 1939.

Em 1955, Domingos Rebelo (1891-1975) pinta "Família piscatória" (1955, dep. MMI)[151], uma tela marcadamente realista, que retrata o pescador como tipo social emblemático de uma identidade nacional ancorada no passado histórico e na grandeza da Faina Maior. Composta por várias cenas independentes e justapostas, o centro da pintura é reservado ao pescador que, numa posição hierática e apoiando-se num remo, oculta parcialmente um bloco de gelo que remete para a longínqua Gronelândia. A Nazaré, comunidade que cedeu muitos dos seus homens para a pesca do bacalhau, está também mencionada através do grupo à esquerda, onde uma enfermeira acolhe as mães com os seus filhos, pretendendo representar a assistência social e médica do Estado à mulher do pescador; aí visualizamos também a mulher nazarena, com o filho ao colo, envergando a capa, chapéu com borla, avental e descalça. Com esta pintura monumental, Domingos Rebelo deu corpo a uma das mais expressivas representações pictóricas sobre um universo marítimo harmonioso e protegido pela obra da assistência estatal, tornando-se num ícone da propaganda sobre a organização corporativa das Pescas como preconizada por Salazar e o almirante Henrique Tenreiro.

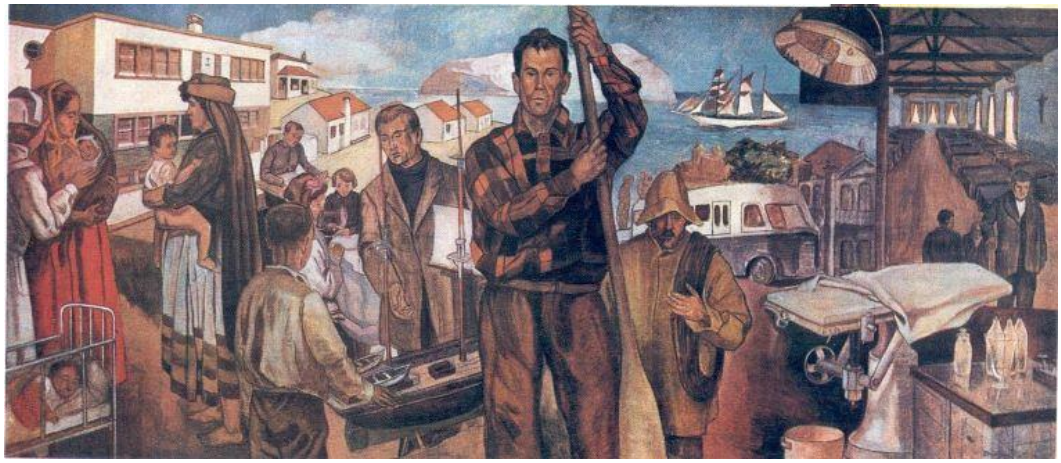


Fig. 31 - Domingos Rebelo (1891-1975), "Família piscatória" (1955, dep. MMI)

Embora os óleos e as aguarelas tenham dominado a nível técnico, estando mais adequados à representação verista das praias e dos homens e mulheres que nelas trabalhavam, a escultura também se deixou contaminar pelas remissões marítimas.

[151] Cedida pelo Ministério da Agricultura, Pescas e Florestas ao Museu Marítimo de Ílhavo, a título de depósito. Sobre esta pintura consultar GARRIDO, Álvaro – "O Estado Novo e a pesca do bacalhau. Encenação épica e representações ideológicas". *Oceanos*. N.º 45, Lisboa: CNCDP, jan/mar 2001, pp. 124-134.

Soares dos Reis (1847-1889), como prova escolar realizada em Paris e enviada à Academia Portuense de Belas-Artes em 1870, executou um "Pescador" (MNRS 4)[152] de inspiração clássica, retratando-o como modelo nu, intemporal, no movimento contorcido de lançar uma rede de pesca. Mas, a escultura invocou sobretudo o lado trágico das vivências do mar – lembre-se o "Náufrago" de Simões de Almeida Sobrinho (1913, MJM Esc. 43) ou "Tragédia Marítima" de Henrique Moreira (1941, MDJM 4 Esc.) – ou explorou a intensidade da força muscular exigida aos seus atores – como "Pescadores arrastando o barco", de Simões de Almeida (s.d., MJM Esc. 47) ou "Homem do Leme", de Américo Gomes (apresentada em gesso em 1934 na Exposição Colonial Portuguesa, no Porto).

Fig. 32 - Henrique Moreira, "Tragédia Marítima", 1941.

Com o Estado Novo, a escultura respondeu à encomenda estatal, essencialmente decorativa e comemorativa, prestando-se à representação dos navegadores do passado glorioso das Descobertas ou exibindo-se nas fachadas dos edifícios oficiais, em figuras isoladas ou em frisos de remissão clássica; se são numerosos os exemplos da primeira temática, saídos do cinzel de escultores como Leopoldo de Almeida (1898-1975) e Francisco Franco (1885-1955), apresentamos como exemplo para o segundo caso a "Saga do Bacalhau", um baixo-relevo que Barata Feyo (1899-1990) concebeu para o alçado norte dos antigos Armazéns Frigoríficos do Bacalhau, em Alcântara (convertido em Museu do Oriente desde 2008), onde os pescadores do bacalhau, em poses mais ou menos hieráticas e frontais, encarnam os cânones da Faina

[152] Realizada em gesso, esta escultura foi posteriormente passada a bronze, também fazendo parte do MNSR com o inv. 172. Para mais informação cf. SANTOS, Paula M. Mesquita Leite – "Escultura". *In* CARNEIRO, Paula Dias *et. al.* – *Museu Nacional de Soares dos Reis. Roteiro da Colecção*. Lisboa: MNSR/IPM, 2001, pp. 102-103.

Maior apadrinhada pelo regime[153]; referimos ainda um dos quatro baixos-relevos em granito rosa de Lagoa Henriques (1923-2009) para a fronteira de Vilar Formoso[154], cuja obra figurativa de linhas classicizantes reproduz duas embarcações nazarenas de arte xávega e dois pescadores em pé, um deles segurando grandes remos erguidos na vertical, junto da mulher expectante, sentada e envolvida na sua capa.

O naturalismo tardio de grande sucesso reproduzia os sítios, os costumes e os rostos de um país que Salazar pretendia apresentar ao Povo. Mas, apesar de esta estética ter a primazia no meio artístico português, a modernidade fizera-se presente na segunda década do século XX, nomeadamente através da singularidade de Amadeo de Sousa-Cardoso (1887-1918), que também seleciona os "Barcos" (1913, FCG 86P33) para uma revisão formal do tratamento plástico deste tema tradicional, aliada a uma vertente mais urbana do mesmo.

No catálogo da exposição *Mares Modernos* (2010) [155], realizada no Museu Marítimo de Ílhavo com o objetivo "verificar em que medida o Modernismo penetrou na pintura portuguesa de temática marítima a ponto de transformar o padrão dominante das visões do mar expressas na arte", Álvaro Garrido e Márcia Carvalho alvitram que "seria de supor que o Modernismo português revolvesse a calmaria naturalista, poética e historicista em que as representações poéticas do mar repousaram durante mais de um século". Mas tal não se observou. Diz-nos também Fernando António Baptista Pereira[156] que o que se verificou com o Modernismo foi uma dupla revisão crítica da herança figurativa sobre o mar: uma revisão *formal*, nos processos de abordagem, indiciadores de novos olhares; e uma revisão *temática*, que

---

[153] Leopoldo de Almeida dedica ao tema também a escultura "Pescador do bacalhau", 1944, oferecida pelo autor em 1975 ao Museu Dr. Joaquim Manso – Museu da Nazaré (MDJM inv. 19 Esc.). Neste gesso transmite-nos uma representação idealizada deste pescador, descalço e em ligeiro contraposto, com olhar cabisbaixo, numa representação dentro do ideário classicizante do escultor, que escamoteia as agruras das longínquas campanhas no frio dos Bancos da Terra Nova e da Gronelândia.

[154] No edifício da Alfândega em Vilar Formoso, Lagoa Henriques realizou quatro baixos-relevos em granito rosa com representações das paisagens e das gentes nacionais, entre as quais um dedicado à pesca, cujos elementos inspirados na Nazaré, em parte, podem ser explicados pela sua ligação afetiva a esta vila. Desde criança, o escultor passava cerca de dois meses de férias na Nazaré, onde iniciou o seu gosto pelo teatro "porque havia um teatro desmontável no período das Festas do Sítio". Cf GAMITO, Maria João (ed.) - *Lagoa Henriques. Eu e a minha casa*. Lisboa: Ed. FBAUL / Documenta, 2016 (disponível em https://issuu.com/sistemasolar/docs/lagoa_henriques_excerto - consulta em 4 abril 2019).

[155] GARRIDO, Álvaro; CARVALHO, Márcia – *Mares modernos*. Ílhavo: MMI/CMI, 2010.

[156] PEREIRA em *Arte e o mar*, 1998, p. 21.

alargou o seu espectro, explorando ora irónica ora poeticamente muitos dos universos que haviam sido silenciados ou secundarizados no passado, como sejam a construção ou a interpretação da História (crítica à visão épica dos Descobrimentos e revalorização da História Trágico-Marítima presente em ciclos de vários pintores e escultores[157]) ou as reais condições de vida e de trabalho das populações marítimas, de que temos exemplos nos pescadores de Júlio Resende e nos nazarenos de Júlio Pomar (como a litografia "Mulher do Mar", FCG GP1054, ou "A Lota", 1958); incluem-se nesse alongamento temático também os elementos inerentes ao próprio litoral ou ao mar profundo (vagas, conchas, peixes…), os barcos e outros artefactos que foram construídos pelo homem para seu uso no mar, que encontramos nas evocações das docas e portos de Carlos Botelho ("Doca do Peixe", 1933, FCG 83P235 ou "Barcos", 1948, FCG 83P375) e Álvaro Perdigão (1910-1991).

Nascido em Setúbal, Álvaro Perdigão sentiu-se sempre impelido pela temática marítima. A partir dos anos 1940, desenvolve um discurso formal modernista, simplificando o tratamento das formas, retratando paisagens e figuras em atividades ligadas ao cultivo da terra ou ao mar, onde as praias, redes, barcos, fainas, docas, portos e mulheres de pescadores constituíram motivos fundamentais[158]. "Hora Marítima" (s.d., MNAC 1335) é um quadro que nos revela esta sensibilidade no jogo das formas, luz e cores das três embarcações encalhadas no banco de areia do cais, que o pintor replicou e captou em praias como Setúbal, Arrábida, Sines e Nazaré; desta última vila piscatória, o pintor ora destaca a forma pontiaguda do tradicional barco de arte xávega (como na pintura reproduzida na revista *Panorama* de março de 1964[159] ou em "Nazaré", 1965, MNMC P.401), ora secciona um recanto do

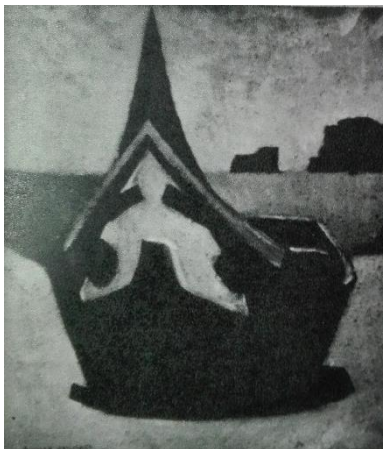


Fig. 33 – Álvaro Perdigão. Reproduzido em *Panorama*, março 1964.

[157] TAVARES, Cristina Azevedo – "Revisão e crítica. O mar e os artistas contemporâneos". *In Arte e o Mar*, 1998, p. 278.
[158] Idem – "Álvaro Perdigão. A pintura como lugar da realidade: o culto do facto e do «imprevisível»". *In Motivo imprevisível. Exposição ontológica de Álvaro Perdigão*. Vila Franca de Xira: CMVFX / Museu Neo-Realismo, 2012, p. 32 (https://issuu.com/cmvfx/docs/motivo_imprevis_vel_-_exposi__o_antol_gica_de__lva - consulta em 4 abril 2019).
[159] *Panorama. Revista Portuguesa de Arte e Turismo*. 4ª Série, n.º 9, março 1964.

núcleo urbano, sintetizado numa representação geométrica vertical de volumes brancos e cinzentos despojados e fortemente iluminados pela luz solar ("Rua da Nazaré", 1971, MNAC 1986).

Não são somente os mastros e velames das embarcações nos portos e enseadas que protagonizam a revisão temática sobre o mar, mas também a vida em seu redor. A população ribeirinha do Tejo é transposta por Almada Negreiros (1893-1970) para a grande obra mural da Gare Marítima da Rocha do Conde de Óbidos (1946-49), considerada como uma das obras-primas da pintura mural portuguesa. Tal como havia acontecido nos frescos anteriormente realizados para a Gare Marítima de Alcântara (1943-1945), onde um dos painéis era dedicado ao Milagre de Nossa Senhora da Nazaré a D. Fuas Roupinho, os temas escolhidos para os trípticos da Rocha do Conde de Óbidos continuavam ligados ao mar, mas apontavam para os temas da emigração ("Cais") e do domingo lisboeta ("Litoral"); a sua linguagem, onde manifesta uma apropriação pessoal do cubismo, aliada ao geometrismo do desenho, e a alusão algo dramática a um mar de despedida e partida para a emigração (que nos anos 1940 era feita sobretudo para o Brasil), motivaram a desconfiança do Governo que então se dispôs mandar demolir o conjunto.

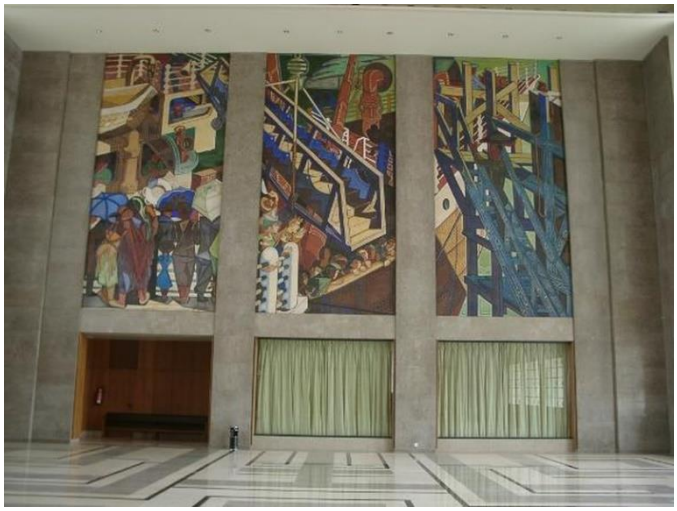


Fig. 34 – Almada Negreiros, pinturas murais na Gare Marítima da Rocha do Conde de Óbidos.

Se as propostas para a Gare Marítima de Alcântara já tinham importunado algumas personalidades do regime, o modernismo dos painéis da Rocha do Conde de Óbidos levantava ainda mais sérias questões à ortodoxia do Estado Novo. E foi a

interferência abonatória de João Couto, diretor do Museu Nacional de Arte Antiga, em derradeiro parecer, quem os salvou da destruição que se anunciava. Como refere Paula Ribeiro Lobo[160], para esta "sala de visitas", Almada pintou o retrato coletivo de um povo dividido entre a emigração e o marasmo, que desafiou a imagem mitificada do Portugal salazarista em matéria de autorrepresentação. O que ali estava, enquadrado pelas pilastras do edifício, era uma "nota dissonante na propaganda do Estado Novo", que José-Augusto França identificou do seguinte modo: "É a partida de um paquete de emigrantes que, nas fainas de bordo e de terra, diante dos familiares que vêm despedir-se, se perfilam à amurada, vagos no olhar, dolorido para sempre o coração. É a composição mais importante. A solidão do outro tríptico acrescenta-se ali com valores de eternidade: nenhuma salvação possível, num e noutro, assiste à raça triste"[161].

Mas a entrada na arte portuguesa das populações marítimas e do seu mundo do trabalho fez-se de forma inovadora não pela pintura, mas pelo cinema[162]. Entre 1923 e os anos 1940, vem à luz uma série de curtas-metragens e filmes que expõem os rostos do povo trabalhador da beira-mar e da beira-rio e as agruras das suas existências. *Nazaré. Praia de Pescadores* (1929) e *Maria do Mar* (1930), ambos de Leitão de Barros (1896-1967) e ainda mudos, são as fitas pioneiras[163], mesmo no panorama cinematográfico internacional. Seguem-se-lhes *Douro, Faina Fluvial* (Manuel de Oliveira, 1930), *Alfama, Gente do Mar* (curta metragem de João de Almeida e Sá, 1930), temática que será ainda prolongada na década seguinte em filmes como *Ala-Arriba* (Leitão de Barros, 1942) e *Heróis do Mar* (Fernando Garcia, 1949).

A partir de finais dos anos 1920, a intelectualidade portuguesa ficava alertada para o tema da vida e condição social do povo trabalhador da beira-mar. Para além das artes plásticas e do cinema, no teatro, na dança e na escrita, descobre-se nesta temática

---

[160] LOBO, Paula Ribeiro - "Almada and the maritime stations: the portrait of Portugal that the dictatorship wanted to erase". *Revista de História da Arte*. Lisboa: FCSH-UNL, n.º 2 (série W) (2014), pp. 342-352, disponível em http://revistaharte.fcsh.unl.pt/rhaw2/RHAw2.pdf (consulta em 4 abril 2019). Cf. também TAVARES, Ana Cristina Azevedo – "Uma terra ligada ao mar", *in As Idades dos Mares: formas e memórias de inspiração marítima: catálogo.* Coleção FIA. Lisboa: IEFP, 1999, p. 63.

[161] FRANÇA, José-Augusto – *Almada. O português sem mestre*. Lisboa: Editorial Estúdios Cor, 1974.

[162] GOMES, Alexandra Reis – "Portos e vivências marítimas". In *Arte e o Mar*, 1998, p. 155.

[163] Considere-se também o filme "Os Olhos da Alma" (1923), de Roger Lion. Consultar capitulo 2.5 "A fotografia na reprodução e democratização do discurso identitário".

um filão a explorar; tomadas não na sua individualidade, mas como um grupo sociológico bem definido, importava conhecer e retratar estas gentes do mar.

Para os neorrealistas, o mundo do trabalho das vidas das comunidades piscatórias identifica-se com a sua ação militante, num compromisso entre o interesse despertado pelo grande teor plástico que o tema em si possuía e o propósito de efetuar uma denúncia social distanciada da visão por vezes romanceada dos tardo-naturalistas ou da imagem "nacional" e heroica consonante com a linha oficial. Veremos mais adiante como a Nazaré também é fundamental nestas pesquisas, com autores como Júlio Pomar, Álvaro Perdigão, Jorge de Almeida Monteiro e Manuel Filipe.

Júlio Pomar (1926-2018), "o incansável farol do movimento"[164], Manuel Ribeiro de Pavia, Cipriano Dourado, Rogério Ribeiro ou Querubim Lapa, em estreita colaboração com a literatura, com autores como Alves Redol (1911-1967)[165], foram fundamentais no fortalecimento desta corrente no panorama artístico português das décadas 1940 e 50.

Nas gravuras e pinturas de Pomar[166], a temática referente às gentes do mar aparece-nos em propostas diversas das composições naturalistas e representativas de uma arte política e socialmente comprometida, de que é um marco pictórico "Mulheres na Praia" (1950, FCG 81P447), onde três mulheres sentadas na praia se impõem como blocos geométricos e volumes escultóricos de semblantes espartanos, uma delas usando o xaile para segurar a criança ao peito, as mãos e pés nus, símbolos do trabalho e da pobreza, como elementos de um ideário estético neorrealista reconhecível enquanto tal.

---

[164] SANTOS, David - "*O sentido da hora e o amor do mundo. Júlio Pomar e a promessa humanista do Neo-Realismo*". *In* Idem (coord.) – *Júlio Pomar e a experiencia Neo-Realista*. Vila Franca de Xira: CMVFX/Museu do Neo-Realismo, 2008, p. 12.

[165] Na sua vasta bibliografia, entre outros, Alves Redol escreveu *Avieiros* (1942) e *Uma Fenda na Muralha* (1959), romances inspirados em vivências marítimas ou piscatórias. Este último título, assim como o inédito "Lago das Viúvas", retratam a comunidade piscatória da Nazaré. Cf. *A Nazaré na obra de Alves Redol*. Nazaré: SEC/MDJM, 1980.

[166] TAVARES, 1998, pp. 281 e 295.

Fig. 35 – Júlio Pomar, "Mulheres na Praia", 1950.

Em "Pescadores" (s.d., FCG GP 1333), Rogério Ribeiro (1930-2008) anula a cor e salienta o esforço árduo dos pescadores no ato de puxar uma embarcação pela proa, com a qual formam um bloco convergente e cheio de tensão no centro da gravura.

Na escultura, Vasco Pereira da Conceição (1914-1992)[167], com presença regular nas Exposições Gerais de Artes Plásticas, assim como Pomar, explora o vocabulário da modernidade, patente nas suas varinas e mulheres nazarenas definidas pelos contornos das capas angulosas, no conjunto de uma obra onde lhe foi particularmente cara a temática da figura feminina e, em especial, a da maternidade, numa aliança entre a figuração e a abstração.

Pintor e gravador de simpatia neorrealista, embora à parte desta corrente, José Júlio (1916-1963) é autor de obras como "O Cais" (1956, FCG 80P458) ou "Marinha" (FCG 82P460), onde denotamos o predomínio do cromatismo azul que confere grande unidade à composição, assente numa linguagem conceptual e abstrata de inspiração neocezanniana que o autor explorou na sua pesquisa pictórica que o conduziu à não figuração, também visível em "Velas" (FCG 61P251).

Os anos 1950 trouxeram a continuidade das opções estéticas principiadas anteriormente, mas incidência nas experiências abstracionistas; no quadro da neo-figuração, Júlio Resende (1917-2011) pesquisou um tratamento abstratizante das

[167] Cf. SYNEK, Manuela (coord.) - *Escultor Vasco Pereira da Conceição. Museu Municipal de Bombarral. Catálogo*. Bombarral: Museu Municipal do Bombarral, 1996 e SILVA, Raquel Henriques da – "Marcações Artísticas Contemporâneas". *In* SANTOS, Joaquim Rodrigues dos; SANTOS, Dóris (coord.) – *Arte por Terras do Bombarral*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2017, pp. 253-271

comunidades piscatórias, matéria que o atraiu durante anos e que reverteu em pinturas como "Mulheres de Pescadores" (1951, MNAC inv. 1442) e "Pescadores" (1957, FCG 83P442) onde, com grande poder de síntese e predomínio das paletas terrosas, resolve a composição através de um jogo de formas geométricas e monocromáticas.

Fig. 36 – Júlio Resende, "Pescadores", 1957.

Fig. 37 – João Fragoso, "Mar 63", 1963-71, no lago do Parque D. Carlos I, Caldas da Rainha.

A partir desta década, mas com maior atividade nos anos 1960-70, João Fragoso (1913-2000) enaltece o mar numa série de esculturas onde concilia e entrelaça abstratamente elementos angulosos e ondulantes que se reportam a esse universo, como caravelas, âncoras, peixes e águas[168]. "Mar 63" e "Mar 72" (MJM 176 e 175) ou "Mar sem fim" (1981, FCG 81E467), entre muitas outras esculturas passadas a mármore ou bronze, integram esta "Fase Mar" que termina em 1978 com uma exposição no Museu José Malhoa, em que Fragoso se dedica à representação abstrata da temática marítima. Foi na Nazaré[169] que encontrou o cerne da sua inspiração, personificada no pequeno bronze "Nazaré" (1974, MDJM 28 Esc), que representa o milagre de Nossa Senhora da Nazaré a D. Fuas Roupinho através de elementos curvos sugestivos da ondulação marítima, entrelaçados num eixo vertical. Para esta vila concebeu o "Monumento ao Pescador" nos anos 1980, projeto tão ansiado pela comunidade mas

[168] Sobre a "Fase-Mar" de João Fragoso consultar os catálogos *João Fragoso. "Fase Mar" e 16 Desenhos de Pescadores*. Nazaré: Museu Dr. Joaquim Manso, 1981; *O Mar e a Arte Minimal. João Fragoso*. Nazaré: Museu Dr. Joaquim Manso, 1985 e *Atelier-Museu João Fragoso*. Caldas da Rainha: CMCR, s.d., pp. 69-71.
[169] Assunto mais desenvolvido no capítulo 2. 4 "Outros discursos. Entre o paradigma e a (não) conformidade".

que, por vários malogros, não chegou a ser erguido na Praça Sousa Oliveira para onde fora idealizado, restando apenas, na Nazaré, à guarda da Câmara Municipal, uma pequena maqueta em gesso, onde um pescador se prolonga pelo movimento tubular de uma onda, que os funde num círculo.

Fazendo parte de uma geração de artistas mais afins das recentes orientações internacionais, Noronha da Costa (n. 1942) plasma a sua preocupação em torno do mar não pela via da abstração, mas pela quase imaterialização da realidade. Já no início dos anos 1980, a "Série dos Mares Portugueses" propõe uma visão nacional do mar mitificada na gesta das descobertas, entre aventuras e medos que surgem como motivos diluídos num mar azul em que a tela é convertida.

Em suma, o século XIX introduziu definitivamente o mar na arte portuguesa, no âmbito do fenómeno mais amplo de "descoberta" do litoral e como reflexo da abertura à pintura de paisagem, numa tendência importada de França, Inglaterra e Países Baixos e que se alarga a toda a Europa e às Américas.

Por outro lado, dentro do quadro nacional, identificamos também valorações diferenciadas, que nos permitem estender a aplicação dos conceitos de "centro/periferia"[170] à própria temática. A pesquisa sistemática dos maritismos dos últimos dois séculos permite concluir que, embora mais presente na literatura e na poesia[171], a "vida marítima é um mundo sub-representado nas Artes"[172], quando comparado com outros temas, como o do mundo rural, isto não obstante a ideia de sermos um país dotado de uma extensa costa e com alma de natureza marítima. Por outro lado, os pintores portugueses preferiram pintar o mar com realismo a interiorizar as suas observações[173]; satisfaziam plenamente o gosto burguês, que se deixava presentear com representações onde a relação do homem com o mar é pacífica, numa

[170] A propósito da necessidade de rever metodologias e conceitos de uma nova geografia da história da arte, tendo presente a relação entre as noções de centro e periferia, para além das obras fundamentais de George Kubler (*The Art and Architecture of Spain and Portugal and Their American Dominions*, 1959; e *A forma do tempo*, 1962), discutida contemporaneamente por autores como Thomas DaCosta Kaufmann (*Towards a Geography of Art*, Chicago, 2004), leia-se também as ideias presentes em VLACHOU, Foteini – "Why Spatial? Time and the Periphery". *Visual Resources*. Vol. 32 (1-2), março-junho 2016, pp. 9-24.
[171] Cf. MACHADO, João L. Saavedra – *O mar na tradição portuguesa*. Separata da Revista *Ethnos*. Vol. V. Lisboa: 1966 e VIÇOSO, 2014, pp. 13-32.
[172] Álvaro Garrido em GARRIDO & CARVALHO, 2010, s.p.
[173] Álvaro Garrido em GARRIDO & DIAS, 2005.

elegia perversa da classe piscatória. Nos anos 1950-70, quando notámos reformulações plásticas e posicionamentos mais críticos face ao legado histórico dessas representações, temos de sublinhar que as mesmas se traduziram em obras pontuais no percurso dos seus autores, tendo sido poucos aqueles que elegeram o mar como tema fundamental das suas pesquisas artísticas e, dentro dele, muito menos o universo artesanal das pescas e dos seus protagonistas.

Estas experiências mais individuais não abalaram o padrão dominante da representação pictórica do mar português, gizada entre a orientação política e oficial – que enfatizava a visão heroica ou de uma tragédia consentida da vida dos marítimos – e um bucolismo de registo naturalista de expressão mais regional, que prolongava sentimentos nostálgicos quando se pressentia que esse submundo já estava inexoravelmente em mudança. E este entendimento resistente é particularmente visível no caso que aqui estudamos, o da representação da Nazaré.

PARTE II. A "NAZARÉ DOS PESCADORES" E DOS ARTISTAS. CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE

2.1 A descoberta da Nazaré. Da paisagem naturalista à vida do mar

> *Geograficamente, 'à beira-mar plantado', Portugal devia ser um país de pintores marinhistas. Por cada zona de costa, em cada praia, em cada burgo de pescadores, seria natural que, pelo menos, um pintor colhesse e arquivasse em sua obra os aspectos da natureza marinha e os da vida desses sítios, como aconteceu há meio século na Póvoa de Varzim e modernamente sucedeu na Nazaré*.
>
> Diogo de Macedo, 1946[174]

Nos meados do século XIX, desde as comunidades piscatórias entre Setúbal e Póvoa de Varzim, aos ambientes mais burgueses da região de Sintra, o litoral começa a surgir com plena autonomia nas telas e álbuns dos artistas nacionais. A estes, virão juntar-se autores estrangeiros, ao ritmo da crescente organização turística do país, sobretudo a partir da I República, atraídos por um cartaz promocional onde se associava a beleza natural das paisagens ao "estado primitivo" e idílico de um Portugal essencialmente rural, à beira-mar plantado.

Na indagação sobre a criação artística portuguesa inspirada no mar, nomeadamente nas suas gentes piscatórias, a Nazaré surge-nos como o "Porto de Abrigo" ou "Refúgio dos Artistas" ("the Artists-Haven", nas palavras do pintor americano J. Barry Green, em 1936)[175]. "A Nazaré é o mar. O mar gigantesco, eterno, que todos os portugueses trazem no coração", nas palavras de Artur Pastor[176]. Nesta pequena vila, debruçada sobre o mar, uma economia baseada na pesca tradicional gerou uma matriz identitária de forte vocação marítima, traduzida em manifestações populares de grande impacto visual que, desde o final do século XIX e sobretudo no século XX, atraíram múltiplos artistas de várias gerações, nacionais e estrangeiros.

---

[174] MACEDO, Diogo de – "O Mar e os artistas portugueses". *Panorama*. Vol. 5, n.º 29, 1946, s.p.
[175] Testemunho reproduzido no desdobrável turístico sobre a Nazaré, ed. Comissão de Iniciativa da Nazaré, 1936.
[176] PASTOR, Artur – *Nazaré*. Lisboa: Liv. Portugal, 1958.

Já no século XIX a Nazaré estava no percurso dos pintores. Com efeito, sabemos que João Cristino da Silva (1829-1877), que articulou um temperamento romântico ao gosto naturalista de pintura ao ar livre, aqui colheu inspiração para algumas das suas marinhas. Ainda que muitos dos seus quadros captem paisagens rurais, para Maria de Aires Silveira[177] grande parte da sua produção permite classificá-lo como "autor de marinhas e de cenas de rio". Num núcleo de temáticas de praias, Cristino centra-se nos assuntos populares e no carácter documental e narrativo dos momentos após a pesca, onde as pequenas figuras de pescadores tratam das artes ou de outros ofícios de pesca, inseridas em espaços amplos sob luz crepuscular. Em excursões pelo Tejo, Mondego, Alviela, Lima, praias de Belém, Cascais, Peniche, mas também pela Nazaré, "Cristino inscreve a paisagem marítima e fluvial na sua percepção de um romantismo que elege o sentimento como forma de entendimento da Natureza (…)". É a Nazaré[178] que poderá estar presente como inspiração em algumas das suas pinturas apresentadas na quarta exposição da Promotora, em 1865, e na pintura "Recuar da onda" (1857, FCG 82P469), uma pintura enformada pelo espírito romântico onde uma minúscula figura sentada nos rochedos se posiciona isoladamente ante o oceano, lembrando as pinturas de Caspar David Friedrich (1774-1840) onde o mar é a via para a meditação e encontro do homem consigo mesmo[179].

Fig. 38 – João Cristino da Silva, "Recuar da onda", 1857.

[177] SILVEIRA, Maria de Aires – *João Cristino da Silva. 1829-1877*. Lisboa: MNAC / IPM, 2000, p. 34 e Idem – "O Mar entre a Celebração e a Elegia". In *A Arte e o Mar*. Lisboa: FCG, 1998, pp. 228 e 244.

[178] Maria de Aires Silva aponta Peniche, Cascais ou Nazaré como possibilidades de observação para inspiração da pintura "Recuar da Onda"; cf. SILVEIRA, 2000, pp. 37, 42-43 e SILVEIRA,1998, pp.228 e 244.

[179] "Trata-se de uma componente associada à dimensão paisagística que nela faz interferir, de modos vários, um certo seu carácter imaginário-onírico, reforçado pela dimensão solitária que impõe a presença do 'olhar' como o único lugar de habitação (virtual) da paisagem. Esse carácter solitário e criador, visível através da escolha temática das paisagens efectuadas, pode ser aproximado do lugar que o artista, e o poeta em particular, para si constroem simbolicamente ao longo do século XIX, propondo-se como homens que sempre alguma dimensão de marginalidade, solidão ou mesmo loucura afectará (e os elementos biográficos confirmam esta faceta no caso de Cristino), ao mesmo tempo que lhes associa uma qualidade de percepção do mundo ao mesmo tempo 'realista' e axiológica da qual não abdicarão como característica". Cf. BUESCU, Helena Carvalhão – "João Cristino da Silva e o tema da paisagem na literatura portuguesa de meados do século XIX". *Ler Letras*, p. 105 (disponível em https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4220.pdf - consulta em 16 março 2019)

Para podermos aferir com maior propriedade sobre as primeiras representações pictóricas da Nazaré, falta-nos mais imagens e conhecimento do paradeiro destas pinturas de Cristino, assim como da maioria das obras que referem a Nazaré no seu título, nas listas dos boletins das exposições anuais da Promotora, do Grupo do Leão, do Grémio Artístico e da SNBA[180], do final do século XIX / início do século XX. Anteriores à vulgarização mediática da Nazaré nos anos 1930, estas pinturas permitiriam questionar mais cabalmente a ideia generalizada de que o seu protagonismo como tema na arte e na literatura ocorreu apenas com a (re)descoberta da cultura popular pelo Estado Novo, período em que esta vila, pela sua aliança piscatório-pitoresco, é inequivocamente chamada a desempenhar um papel na empresa de representar o ideário nacional radicado no mar, nos seus heróis e na tipicidade dos seus costumes ancestrais e vernáculos.

Mas, atendendo à sensibilidade estética oitocentista, pressentimos a existência de uma linha comum a estas pinturas tardo-românticas e pré-naturalistas, que prefere o assunto popular e organiza narrativamente as cenas coletivas num tratamento genérico que quase nada revela sobre a especificidade dos trajes, das artes de pesca ou mesmo dos rostos das gentes locais (que serão sobremaneira valorizados, como veremos, a partir dos anos 1930), sendo apenas o colossal bloco do promontório que, ao surgir como fundo, identifica o espaço e particulariza a comunidade representada.

"Praia da Nazareth" (1884, PNA inv. 3225), de João Rodrigues Vieira (1856-1898)[181], é exemplificativa desse período; é uma das mais antigas pinturas sobre a

[180] Consultar *ANEXO I* "Salões / Exposições Anuais. Referências à Nazaré".

[181] João Rodrigues Vieira (Lisboa, 1856 – Coimbra, 1898), pintor e escultor, discípulo de Victor Bastos e Tomás da Anunciação na Academia de Belas-Artes de Lisboa e de Anatole Calmels, com quem trabalhou no frontão do edifício da Câmara Municipal de Lisboa. Membro do Grupo do Leão, participando nas suas Exposições de Quadros Modernos. Foi professor do Liceu em Leiria (1880) e nomeado professor de desenho na Universidade de Coimbra (1888). No catálogo *Grémio Artístico. Exposição extraordinária commemorativa do 4º centenário da descoberta do caminho marítimo da Índia* (1898) figura na parte dos artistas falecidos, contendo pequena nota biográfica. Aí, expõe-se a sua obra intitulada "Praia da Nazareth" (n.º 331). Na 2ª exposição do Grupo do Leão (1882), apresentara também uma "Praia da Nazareth" (n.º 84) e "Rua da Praia da Nazareth" (n.º 86) (cf. imagem desta última obra em OLIVEIRA, Alberto de – *Exposição de Quadros Modernos. Exposição de Quadros Modernos: Catálogo Illustrado contendo 24 reproduções em fac-simile dos desenhos originaes dos artistas*. Lisboa: Typ. de Mattos Moreira & Cardosos, 1882) e, na 4ª mostra (1884), expusera "Leilão de Pesca (Praia da Nazareth)". Consultar *ANEXO I* "Salões / Exposições Anuais. Referências à Nazaré".

Nazaré em museus nacionais, fazendo parte da coleção do rei D. Luís, no Palácio Nacional da Ajuda. Apresentada na 4ª Exposição dos Quadros Modernos do Grupo do Leão (1884), com o título "Leilão de pesca, praia da Nazareth", representa uma cena de mercado na praia, que prima pela amplitude do conjunto e da vista aberta sobre o promontório, horizonte que se tornaria dominante em toda a subsequente representação da Nazaré. A composição traduz a autenticidade do momento, captado através de uma observação distanciada; entre os barcos e redes a secar e o aglomerado humano do leilão de peixe, individualiza-se uma mulher, que caminha para nós e volta costas ao grupo. Ao fundo, junto ao penhasco, estacionam os enormes galeões; no mar, à esquerda, sobrepujado por um céu azul de nuvens altas, dois pontos brancos de embarcações à vela prolongam o indício da presença humana.

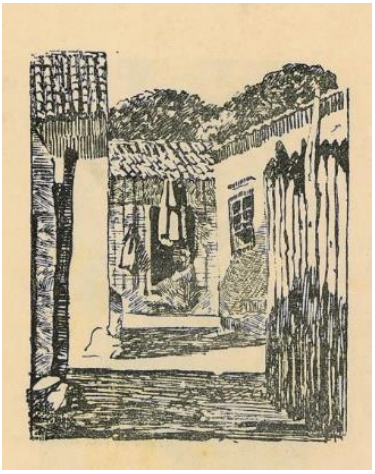


Fig. 39 – João Rodrigues Vieira, "Praia da Nazareth", 1884.
Fig. 40 – João Rodrigues Vieira, "Rua da Praia da Nazareth", reproduzida no *Catálogo Ilustrado de Quadros Modernos do Grupo do Leão*, 1882.

João Vaz, o marinhista mais destacado do Grupo do Leão e atento aos trabalhos nas margens costeiras, percorre as zonas de Viana do Castelo, Póvoa de Varzim, Torres Novas, Lisboa e Cascais, até Setúbal, Arrábida e Algarve, mas passa também pela região da Foz de Arelho, Peniche, São Martinho do Porto e Nazaré, pelo menos desde 1897. Deixa-nos recantos das Pedras[182] que recebem simplesmente o título "Nazaré" (um de c. 1898-1913 e outro c. 1910-13) e se enquadram na representação naturalista da paisagem como tema central da composição e como exercício pictórico que explora a

[182] As "Pedras", na Nazaré, são formações rochosas na base do promontório, onde as ondas embatem ou "acalmam" a sua energia, que eram – e ainda são – motivo de admiração e passeio na praia.

luz solar e os seus reflexos na transparência das águas. A pintura "Nazaré" (c. 1898-1913, col. particular) surpreende-nos pela perspetiva pouco comum tomada a partir das Pedras para a praia e o casario; em primeiro plano, um enternecedor casal infantil brinca com um barquinho na água, secundado pela espuma branca da onda que rebenta nas rochas; ao longe, a praia com o aglomerado de embarcações e o casario branco, delimitado pelo monte da Pederneira. Noutras paisagens marítimas mais documentais, como "Na praia, Nazaré"[183] (c. 1898, col. particular), a tomada do ponto de vista já é oposta, permitindo-nos visualizar a praia resguardada pelo promontório, que é alvo de uma forte incidência luminosa; mais próximo, observamos um tempo de pausa entre as idas e vindas do mar, tempo suspenso em que as redes são estendidas a secar, as varolas com odres pousam junto ao respetivo barco de arte xávega (à época ainda totalmente negro), assim como um casal, entretido numa tranquila conversa – a mulher de lenço e vestes vermelhas, o diminuto pescador de calças brancas e barrete na cabeça, não se perdendo o pintor em descrições pormenorizadas do traje, como veremos posteriormente na representação dos "tipos nazarenos"; no resto do conjunto, duas mulheres estão envolvidas na sua tarefa de transportar peixe à cabeça, enquanto outras figuras repousam junto das redes, prolongando-se a vista pelos barcos à vela no mar.

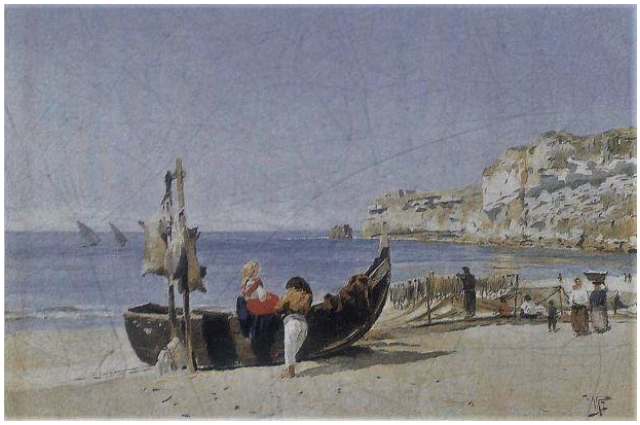


Fig. 41 – João Vaz, "Na praia, Nazaré", c. 1898.

João Vaz era essencialmente um "pintor das águas calmas dos rios e lagos"[184]; neste enquadramento de um dia de faina na Nazaré, transparece este espírito sensível

[183] Pinturas pertencentes a coleções particulares e reproduzidas respetivamente com o n.º de cat. 54, 55 e 89 na publicação FALCÃO, Isabel; PROENÇA, José António (coord.) – *João Vaz. Um pintor do Naturalismo. 1859-1931.* Lisboa: CMAG, 2005, pp. 52-53, 108-109. Associamos ainda a João Vaz pinturas como "Chegada dos barcos (Nazareth)" (1897, 7ª Exposição do Grémio Artístico); "Na praia (Nazareth)" (mencionada no texto) e "Um canto no povoado (Nazareth)" (1898, Grémio Artístico – Exposição Extraordinária da Comemoração do 4º Centenário da Chegada à Índia); e "Areal (Nazareth)" (1902, 2ª exposição SNBA).

[184] FALCÃO, Isabel – *Pintura Portuguesa. Casa Museu Anastácio Gonçalves*. Lisboa: IPM / CMAG, 2003, p. 244.

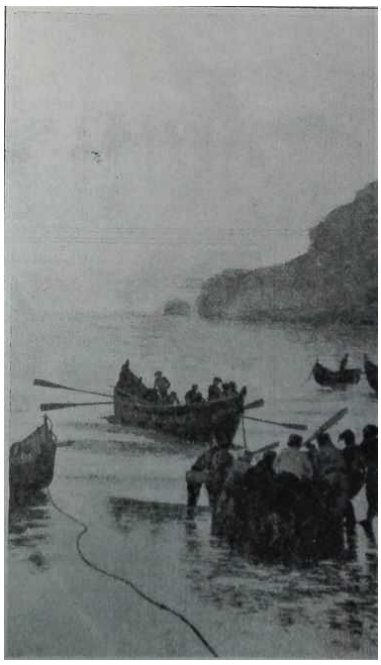


Fig. 42 – João Vaz, "Nazareth. Panneaux decorativo do pavilhão de pesca da exposição de Paris".

de marinhista que envolve o panorama numa tranquilidade calma e luminosa, corroborado por um "mar raso", sem ondas, num perfeito e luminoso dia de céu azul.

É a Nazaré, assim como a Póvoa de Varzim, que encontramos pintada por João Vaz num grandioso painel decorativo do Pavilhão das Matas, Caça e Pesca com que Portugal se apresentou na exposição internacional de Paris de 1900, a par do Pavilhão das Colónias[185].

Em 1906, sugerindo uma observação mais dinâmica de elementos marinhos e da vida em seu redor, as "vagas que se levantam em cachões espumantes" e "o barco que as tende galgar ao esforço dos remos" merecem o comentário de António de Lemos[186] sobre "Praia de Nazareth!" de Thomaz de Mello Júnior (c.1845-1850 – séc. XX), apresentada na SNBA em 1903. A sua "Marinha com barco na praia e figuras" (1910)[187] volta a representar uma vista distanciada e ampla em tons ocre, onde o espelho de água deixado no areal pelo recuo da maré vazia reflete o volume da embarcação, puxada para

[185] "Os Mestres da Pintura Contemporânea. João Vaz. A sua exposição madeirense no Salão Bobone". *Ilustração Portuguesa*. Lisboa: O Século. 2ª série, n.º 768, 08.11.1920, pp. 291-295. Na p. 293, é reproduzida a pintura "Nazareth. Panneaux decorativo do pavilhão de pesca da exposição de Paris", assim como a pintura "Póvoa de Varzim" como "panneaux" da mesma exposição internacional.

[186] Em "Exposição da Sociedade de Bellas-Artes de Lisboa. Carta a um redactor do «Correio da Noite»", a propósito da secção de pintura a óleo da exposição que visitara na SNBA em março de 1903, António de Lemos efetua o seguinte comentário sobre Thomaz de Mello Júnior: "é um paisagista interessante e de merecimento. (…) e, então, o 118, *Praia de Nazareth!* uma soberba marinha, feita com muito critério e muito saber. As vagas, que se levantam em cachões espumantes, estão, na verdade, feitas magnificamente, e o barco, que as tende galgar ao esforço dos remos, está estudado com precisão e rigorosidade". Cf. LEMOS, António de (Álvaro) – *Notas d'Arte*. Porto: Tip. Universal, 1906, p. 65. Na 4ª exposição da SNBA (1904) apresentou a aguarela "Nazareth" (n.º 246).

[187] Reproduzida em RAMALHO, Margarida de Magalhães – *Barcos na pintura: um mar de histórias*. Lisboa: Scribe, 2009, p. 99.

terra graças à força dos pescadores; estes, resumidos a pequenas manchas de pinceladas, dão escala à composição, mas a sua importância é menor que a do batel que se assume como a personagem principal desta marinha, com o seu alto mastro e a vela recolhida.

Fig. 43 – Thomaz de Mello Júnior, "Marinha com barco na praia e figuras", 1910.

Entre os pintores iniciais da Nazaré é incontornável referirmos Adriano Sousa Lopes (1879-1944)[188] que, na época, foi visto como o "grande cronista" da vida dos homens do mar[189]. Filho de gente simples do campo, nascido numa pequena aldeia dos arredores de Leiria, Sousa Lopes passa a juventude em Turquel, de Alcobaça, onde chega a ser ajudante de farmácia. A proximidade desta região com o mar sensibilizou em parte a sua apetência futura para a temática; como refere Diogo de Macedo, "tomando os pincéis para captar impressões, sensível aos espectáculos da Natureza, de ali corria até ao mar da Nazaré ou de S. Pedro de Muel [sic], onde com maior impetuosidade se lhe despertou o fogoso poder de futuro marinhista"[190].

Encorajado pelo escritor Afonso Lopes Vieira (1878-1946) e outros ilustres de Leiria, em 1898 parte para Lisboa e ingressa na Academia de Belas Artes, onde é

---

[188] Sobre a biografia de Sousa Lopes consultar *nota 143* do capítulo 1.2 "Pescadores e suas gentes: representações nas artes plásticas portuguesas". Segundo a cronologia de Carlos Silveira, em 1908, vindo de Paris, no Verão, Sousa Lopes pinta na Nazaré; assim como sucede em 1910, em setembro; cf. a tese de doutoramento de Carlos da Silveira GONÇALVES – *Adriano de Sousa Lopes (1879-1944). Um pintor na Grande Guerra*. Lisboa: NOVA-FSCH, 2016 (disponível em http://hdl.handle.net/10362/18445).

[189] A propósito da sua exposição individual de 1927, realizada na SNBA dez anos depois da primeira exposição, deixando de parte a sua obra de guerra que o ocupara nos anos anteriores, José de Figueiredo comenta: "revelando-nos o artista sob um outro aspecto e de maneira tão alta que pode dizer-se que, volvidos quasi cinco séculos, a vida dos nossos homens do mar encontrou finalmente o seu grande cronista" (sublinhado nosso). E refere ainda "(…) Em matéria de arte, os Portugueses, salvo pouquíssimas excepções, têm andado sempre arredados do mar. Dir-se-hia até que lhe voltam as costas. Assim, desde o fim do século XV para cá, os nossos pescadores e mareantes não tinham encontrado ainda quem lhes fizesse o registo que eles mereciam". Cf. *Exposição Sousa Lopes*. Lisboa: SNBA, março 1927, p. 3.

[190] MACEDO, Diogo de – *Sousa Lopes. Luz e cor*. Lisboa: MNAC, 1953, p. 6.

discípulo de Veloso Salgado e Luciano Freire. Em 1903, ainda sem terminar o curso, obtém uma bolsa do Estado para Paris e passa os anos seguintes em digressão por vários países europeus, entre os quais Itália; este contacto com a pintura italiana, sobretudo de Veneza, imprime à sua obra uma significativa acentuação da luz e da cor, que traduz em telas como "Estudo ao ar-livre", "Efeitos de luz".

Na sua primeira exposição individual[191], realizada na SNBA em 1917, Sousa Lopes apresenta múltiplas paisagens de Veneza, assim como da Nazaré, onde patenteia igualmente a sua sensibilidade aos fenómenos lumínicos. Faziam parte dessa exposição, assumida já como uma retrospetiva com grande sucesso, as seguintes telas sobre esta praia: n.º 25 "Nazaré – sol de manhã", n.º 87, "Estudo (Praia da Nazaré)", n.º 95 "Uma onda – Nazaré", n.º 96 "Dia de sol – Nazaré", n.º 98 "Efeito de luar – Nazaré"; n.º 101 – Impressão de tarde na Nazaré", n.º 105 "Nazaré (pertence a exma. Sr.ª D. Amélia Gomes)", n.º 107 "Efeito de luar – Nazaré (pertence ao sr Alfredo Serra)", n.º 112 "Nazaré", n.º 117 "Trecho do mar – Nazaré", n.º 120 " Nazaré, tarde", n.º 122 "Saída dos barcos (Nazaré)", n.º 130 "Nazaré – pôr do sol", n.º 170 "Praia da Nazaré (pôr do sol)", n.º 187 "Tourada na Nazaré"; entre as águas-fortes, figurava com o número 260 "As peixeiras (Nazaré)"[192].

Nesse mesmo ano, Portugal entrava na Grande Guerra e Sousa Lopes partia para França, como oficial-artista, para documentar a presença do contingente nacional no palco do conflito militar[193]. Ao voltar da Europa, segue-se uma década de febril atividade; nas palavras de Diogo de Macedo, "de temperamento agitado, (…) tão depressa trabalhava em Lisboa ou em Paris, como pintava na Nazaré e na Costa Nova, nas praias do Mediterrâneo, em Veneza ou em Marrocos. O marinhista não tinha

[191]Na exposição individual de 1917, Sousa Lopes apresenta 204 pinturas, entre desenhos e gravuras águas-fortes. Cf. *Exposição Sousa Lopes. Pintura a óleo, desenho, água-forte*. Lisboa: SNBA, 1917, pp. 34-44. Esta exposição é mencionada pelo nazareno José Pedro em *A Nazaré. Coisas ouvidas, lidas e vistas por José Pedro. Extractos do jornal "O Mensageiro"*. *Caderno n.º1 – 1683 a 1919* [Espólio Humberto Sousinha Macatrão / MDJM]: "10 março (1917?) – o pintor Sousa Lopes realizou uma exposição na SNBA onde apresenta 2 quadros sobre a Nazaré, n.º 170 "Pôr do Sol", na praia da Nazaré, n.º 96 "Dia de Sol" (Nazaré)". Sobre os resultados desta exposição na popularidade do pintor, consultar GONÇALVES, 2016, p. 178.

[192] *Exposição retrospectiva do pintor Sousa Lopes. Desenhos e gravuras*. Lisboa: SNI, dezembro 1945. No catálogo desta exposição refere-se o n.º 26 como sendo a gravura "Peixeiras da Nazaré" (300$00), mas não reproduz imagem da mesma.

[193] Sobre o papel de Sousa Lopes como artista-oficial na Grande Guerra, consultar a tese de doutoramento de Carlos da Silveira GONÇALVES, 2016.

sossego; o retratista ignorava as tréguas; e o compositor operava em delírio de permanente labor"[194].

É neste período que realiza a sua segunda exposição individual (1927, SNBA), onde apresenta "Pescadores do Furadouro", peça em tamanho natural que concretiza uma soberba evocação da vida da pesca costeira e da qual António Ferro refere que não seria "com certeza, um impressionista que podia ter levantado esse *panneau* admirável dos Pescadores, onde os homens se elevam como ondas, onde as figuras são pintadas e esculpidas, onde a certeza foi buril e pincel"[195]. Dois anos depois, Sousa Lopes é nomeado como diretor do Museu Nacional de Arte Contemporânea, sucedendo a Columbano, e partir de então fixa-se definitivamente em Lisboa.

Em 1934, apresentava no seu *atelier* da Casa do Regalo (na Tapada das Necessidades) três trabalhos a fresco, entre os quais o tríptico "Os Moliceiros", que representava, em cada um dos painéis de tamanho natural, uma fase da faina da apanha do moliço na ria de Aveiro[196]. No ano seguinte, decora as sobreportas da Assembleia Nacional também a fresco, uma das quais dedicada à Pesca, com figuras inspiradas nos rostos nazarenos.

Mais marcantes na galeria do maritismo pictórico português, e paralelos a estas representações monumentais afins dos novos recursos de afirmação do nacionalismo, são os seus registos do litoral a partir dos anos 1930, onde a intensidade da cor e da luz se alia a uma pincelada forte e a toques espatulados próximos do expressionismo, a que

---

[194] MACEDO, 1953, p. 11.

[195] António Ferro "Um grande pintor". *Diário de Notícias*, 13.03.1927, citado por PEREZ, Maria Felisa Henriques Pereira – *Adriano de Sousa Lopes. Director do Museu Nacional de Arte Contemporânea: entre a Continuidade e a Mudança*. Dissertação de Mestrado em Museologia. Lisboa: FCSH-UNL, 2012, pp. 26-27. Refere ainda esta autora que, na opinião de Ferro, as "telas molhadas de luz" apresentadas por Sousa Lopes só aparentemente seriam "filhas legítimas" de impressionistas como Signac, Monet ou Besnard, assinalando que nestes existia uma maior dispersão que "afogava o desenho", enquanto a pintura de Sousa Lopes denotava "uma firmeza de parada militar – todas as coisas obedecem ao Sol mas não se desmancham"; o quadro não estava "matriculado em nenhuma escola", não se distinguindo quem "mandava", se o desenho, se a cor.

[196] Este tríptico foi adquirido pelo Estado, encontrando-se na Escola Naval do Alfeite, segundo documento da Junta Nacional de Educação de 14.06.1947 (http://arquivo-ec.sec-geral.mec.pt/DetailsForm.aspx?id=24761 - consulta a 4 abril 2019); no Museu Marítimo de Ílhavo encontra-se um estudo, em tela, de um dos painéis. Em 1935, entre os três frescos destinados a decorar sobreportas na Assembleia Nacional encontrava-se um dedicado à "Pesca". Também na "Primeira Exposição de Arte Retrospectiva (1880-1933)", que decorreu na SNBA em 1937, Sousa Lopes apresentou um desenho em cartão para um fresco "Pescadores". Cf. PEREZ, 2012, p. 36 e GONÇALVES, 2016, p. 45.

não são alheios os valores internacionais de um certo modernismo. Na Nazaré, Sousa Lopes utiliza essas mesmas técnicas para pintar trechos do mar ou da praia. Em "Mar (Nazaré)" (c.1930, MNAC inv. DEP1266(21)[197], fica bem evidente não só porque foi o artista português que melhor pintou o espetáculo inerente ao movimento vigoroso das águas oceânicas, como também foi um dos raros pintores que assim representou o mar da Nazaré, na captação da ondulação forte que lhe é associada. "Casario da Nazaré", MNAC inv. DEP1266(63), escolhe um enquadramento urbano sobre a praia, numa vista distanciada e picada, mas a realidade é subjetivamente transformada através de um puro exercício matérico de pinceladas expressivas, aliadas a uma vibrante intensidade cromática e luminosa, que funde os espaços paisagem-casario-mar. "Praia em Portugal" (CAM inv. P1590) opta por uma visão próxima da cena piscatória, mais cúmplice e entendida no local, como se o pintor fizesse parte da mesma, captando um momento de saída de uma barca do mar puxada pelos bois.

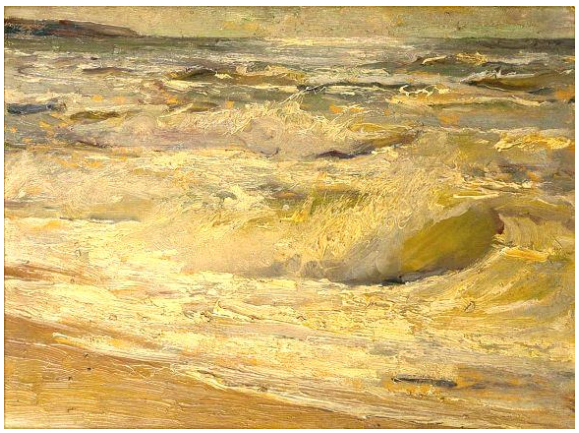


Fig. 44 – Adriano Sousa Lopes, "Mar (Nazaré)", c. 1930.

Fig. 45 – Adriano Sousa Lopes, "Casario da Nazaré", s.d

[197] Ver SILVEIRA, 1998, 252-255.

Estas obras de Sousa Lopes sugerem-nos as palavras de Consuelo Luca de Tena[198] para as pinturas "Mar" e "estudos de mar" de Sorolla, captadas nas praias de Valência ou na costa rochosa e enseadas de Jávea: "A água é pródiga em fenómenos óticos que, ainda que sendo naturais, se manifestam à vista como fragmentos quase abstratos; a observação deste meio translucido permite recriar-se em toda essa riqueza visual, sem necessidade de recusar o "natural". / Assim se percebe o gesto e a pincelada do pintor a cada traço, a plástica impõe-se ao descritivo e a pintura reivindica o seu caracter corpóreo, vivo, carregado de emoção" (sublinhado nosso).

Na Nazaré, onde possuía uma casa de férias, Sousa Lopes era uma presença assídua e observadora do quotidiano, inscrevendo-se naturalmente no círculo sociocultural da vila, de que também fazia parte o nazareno Álvaro Laborinho, que o fotografou vestido com camisa à pescador, na companhia do pintor Guilherme Filipe, num passeio na Lagoa da Moita[199], em 1939. Nesse ano, em setembro, na primeira Festa do Mar, que teve a direção artística de Guilherme Filipe, Sousa Lopes foi um dos membros do júri para eleger a Alegria, a Dor e a Graça do Mar, entre as "mulheres marítimas mais cheias de expressão destes sentimentos"[200]. É da Nazaré que também se correspondia frequentemente com o escritor Afonso Lopes Vieira, que encontrava na vizinha praia de São Pedro de Moel o seu refúgio mais próximo do mar[201].

Fig. 46 – Álvaro Laborinho, "Souza Lopes, Guilherme Filipe num passeio na Lagoa da Moita", 1939.

[198] LUCA DE TENA, Consuelo (dir.) – *Sorolla, el color del mar*. Madrid: Museo Sorolla, 2013, pp. 32-40. Também José de Figueiredo assinalou similitudes com a "primeira e superior maneira de Sorolla", na tela de Sousa Lopes "Vers la bénédiction des boeufs" (ou "Procissão no Turcifal"); cf. PEREZ, 2012, p. 22.

[199] Álvaro Laborinho (1879-1970), "Souza Lopes, Guilherme Filipe, num passeio na Lagoa da Moita", 1939 (MDJM inv. 2205 e 2206 Fot.).

[200] Cf. *Primeira "Festa do Mar". Praia da Nazaré X-IX-MXMXXXIX. Por Afonso Lopes Vieira, Guilherme Filipe, Hipólito Raposo, Joaquim Manso, J. de Almada Negreiros*. Nazaré, 1939.

[201] A este propósito, guarda-se na Biblioteca Municipal de Leiria Afonso Lopes Vieira um importante conjunto documental, de que são exemplos os postais remetidos por Sousa Lopes ao escritor, firmados na Nazaré: Postal "[Nazareth – Batel que chegou]", 25.09.1910 (BALV n.º 33093) e Postal "[Nazareth – Partida de pescadores]", 22.10.1940 (BALV n.º 33093). Para mais conhecimento sobre o assunto, consultar a tese de doutoramento de GONÇALVES, 2016.

Enquanto diretor do Museu Nacional de Arte Contemporânea, Sousa Lopes consegue comprar para esta instituição várias obras relacionadas com a Nazaré, que manifestam a sua preferência por motivos regionais[202]. Em 1933, adquire "Na fonte" (inv. 732)[203], de Lino António, e "As pedras à tarde (Nazaré)", de Alfredo Roque Gameiro; da sua filha Raquel, foram compradas as aguarelas "Cenas da Praia da Nazaré" (inv. 610), em 1929, e "Interior (Nazaré)" (inv. 795), em 1935. Em 1940, não obstante a redução da verba, o diretor adquire o óleo "Nazarenas" (inv. 963), de Eduardo Malta e, um ano depois, compra "Rapaz da Nazaré", de Moïse Kisling (1891-1953)[204], pintor que era seu cunhado[205] e permaneceu um ano em Portugal na sequência da Guerra, realizando uma exposição individual no SPN. Em 1942, depois da 39ª exposição da SNBA, é adquirido o grande conjunto "Gente de Mar" (Tríptico da Nazaré) (inv. 1015), de Lázaro Lozano; finalmente, já nos últimos meses da sua direção, em 1943, incorporou a tela "Peixinheiras" (inv. 1070), de Lino António.

Na Nazaré, Sousa Lopes encontrou também os rostos dos homens do mar para os seus múltiplos estudos preparatórios dos grandes painéis a fresco do salão nobre da Assembleia Nacional, encomenda extraordinária para enaltecer episódios dos

---

[202] PEREZ, 2012, pp. 61, 70-73 e "Tabela de Incorporações Sousa Lopes" (https://run.unl.pt/bitstream/10362/7982/4/TABELAINCORPORA%C3%87OES_SOUSALOPES.pdf - consulta em 4 abril 2019). Consultar também FRANÇA, José-Augusto – "Sousa Lopes". *Colóquio*. 2ª série, n.º 45, junho 1980, p. 68.

[203] Embora a obra não esteja identificada como sendo na Nazaré, reconhecemos o motivo como uma das fontes existentes na vila.

[204] Mais desenvolvimento sobre a pintura de Kisling de temática nazarena no capítulo 2.4 "Outros discursos. Entre o paradigma e a (não)conformidade". Moïse Kisling (1891-1953) foi um pintor francês de origem polaca, fez parte da comunidade artística de Montparnasse, próximo de Modigliani, Soutine, Gris e Picasso. Na sequência de uma exposição na galeria Druet (1919), alcançou sucesso nas duas décadas seguintes, ficando famoso pelos seus retratos femininos e nus. De ascendência judaica, teve de fugir quando a França foi ocupada pela Alemanha nazi, refugiando-se em Lisboa em 1940, onde é ajudado pelo cunhado, o pintor Sousa Lopes, enquanto aguardava a sua viagem para os Estados Unidos; durante a permanência em Portugal, produz várias obras, entre as quais algumas sobre a Nazaré, onde vai acompanhado por Sousa Lopes. Apresenta uma exposição individual no SPN em 1941. Nesse ano, para a América, ganhando notoriedade em Nova Iorque e Washington, vivendo na Califórnia até 1946, quando regressa definitivamente a França (Provence). Cf. KESSEL, Joseph – *Kisling. 1891-1953*. 2ª ed., Turim: Jean Kisling, 1989; FRANÇA, 1991, p. 210; PEREZ, 2012, p. 71 e GONÇALVES, 2016, pp. 40, 91.

[205] Kisling era casado com Renée, irmã de Guite, uma francesa com quem Sousa Lopes casara em 1920. Em 1939, Sousa Lopes casa em segunda núpcias com Adalgisa da Costa Serra e Moura, que conhecera na Nazaré. Cf. GONÇALVES, 2016, p. 40.

Descobrimentos e que o ocupou a partir de 1937[206]. Dessa realidade nos conta Pedro de Aguiar, que era diretor da Casa de Leiria, em Lisboa, numa reportagem a propósito da exposição aí realizada em 1939 pelo artista nazareno Manuel Coelho da Silva: "(...) nesse meio [Nazaré] tão procurado pelos artistas, – onde encontrei o grande Pintor Mestre Adriano de Sousa Lopes a estudar os tipos-modelos para os seus *marinheiros das descobertas* (…)"[207]; no mesmo sentido discorre Acácio Leitão na revista *Panorama* em 1941: "ainda ultimamente ali encontrou alguns modelos para os seus homens do *infante*" [208].

No retrato dos tipos populares, Sousa Lopes estrutura os rostos através de um desenho mais firme, algo intemporal ou próximo de um gosto oficialmente mais aceitável; é essa representação mais encenada e contida que encontramos em "Nazarena" (CAM P1592), um busto de uma jovem de lenço e chapéu na cabeça, em pose a toda a largura da tela, cujo fundo é ocupado pela enseada da praia e pelo casario, onde mesmo aí denotamos uma pincelada mais contida e distanciada da deformação expressionista das suas imagens do trabalho e da pesca artesanal.

Fig. 47 – Adriano Sousa Lopes, "Nazarena", s.d.

[206] Sobre estes painéis refere PEREZ, 2012, p. 37: "Nos anos seguintes, recolheu, na zona da Nazaré, retratos de homens do mar, em estudos preparatórios para a encomenda destinada aos grandes painéis a fresco do salão nobre do edifício da Assembleia Nacional. Estes painéis, um pouco à maneira de Puvis de Chavannes e glosando temas dos Descobrimentos, parecem marcados, sobretudo ao nível da composição, por algum retrocesso no percurso do artista «pelo empenho académico com que assumiu o programa decorativo»".

[207] AGUIAR, Pedro de – "Manuel Coelho da Silva. Lavrante de Metais" in *Manuel Coelho da Silva expõe de 21 a 31 de Maio de 1947 no "Silva Porto".* Casa Alcoa de Aires de Sousa Borges: Nazaré, 1947.

[208] LEITÃO, Acácio – "Nazaré. Tema inesgotável". *Panorama.* N.º2 (2ª ed.), julho 1941, pp. 25-27.

Mais do que as movimentações das ondas do mar ou das atividades costeiras submetidas às cambiantes atmosféricas, de que Adriano Sousa Lopes nos deixou magníficos trechos, a partir dos anos 1930 o que vai diferençar a pintura sobre a Nazaré é a sua humanização, ou melhor, o crescente enfoque nos rostos e na singularidade das vivências desta comunidade piscatória, que torna o retrato, individual ou de grupo, num dos géneros mais glosados a partir de então.

Na década de 1930, está definida a consagração de uma imagem da Nazaré como terra piscatória aliada à tradição pitoresca, mesmo no plano artístico. Numa publicação[209] dedicada à indústria conserveira em Portugal, editada e dirigida por Leitão de Barros[210] em 1938, era reservado um capítulo aos "Pintores modernos da vida do mar", da autoria de José de Bragança[211]. A Nazaré é aqui sobremaneira exaltada, numa narrativa orientada para demonstrar como os artistas se tinham deslocado do Portugal rural para o mar. Os naturalistas tinham introduzido o assunto, mas o mérito estava na geração coetânea.

Segundo o autor, apesar de Silva Porto ter sabido "pintar a água", de João Vaz "das marinhas" ter pintado o Sado ("mais paisagem com água do que vida do mar"), de Sousa Pinto e Veloso Salgado terem exposto "tipos do mar" mas recolhidos na Bretanha, o tema não fora devidamente abordado, "renegando o seu grande passado, o seu destino maior" ao se voltarem para o Portugal rural. Por influência estrangeira, verificara-se uma mudança com António Ramalho ou nos "prelúdios" de Marques de

---

[209] BRAGANÇA, José de – "Os pintores modernos da vida do mar". *In* BARROS, Leitão de (dir.) – *O Livro de Ouro das Conservas Portuguesas de Peixe*. Lisboa: Instituto Português de Conservas de Peixe, 1938, s.p.

[210] Afonso Pinto, na sua tese de doutoramento, analisa os discursos visuais do Estado Novo tal como foram concebidos por Leitão de Barros, sob a forma de revistas ilustradas, álbuns fotográficos, filmes, reconstituições históricas e exposições, procurando ver qual o seu papel no modo como Portugal se mostrou aos portugueses, num percurso onde "se inventaram tradições e se realizou uma nação e um regime político como se se tratassem de um filme". Cf. PINTO, Afonso Manuel Freitas Cortez – *Portugal (1928-1968): Um Filme de J. Leitão de Barros*. Tese de Doutoramento em História da Arte Contemporânea. Lisboa: FSCH-NOVA, 2015.

[211] Historiador e crítico de arte, José de Bragança (1892-1982) formou-se em Filologia Moderna na Sorbonne, tendo lecionado no College Saint-Barbe e colaborado na *Revue de France*, no *Temps* e na *Illustration*. No regresso de Paris, em 1922, foi temporariamente Professor Auxiliar na Faculdade de Letras do Porto; mas, a sua carreira foi sobretudo como investigador no domínio da História da Arte, sendo um dos protagonistas na controvérsia em torno da chamada "Questão dos Painéis" de S. Vicente, e especializou-se no estudo do retrato na arte europeia da Renascença. Cf. ARAÚJO, Francisco Miguel Araújo – "José de Bragança (1892-1982". In *Dicionário de Historiadores Portugueses. Da Academia Real das Ciências ao final do Estado Novo.* Lisboa: Centro de História da Universidade de Lisboa (disponível em http://dichp.bnportugal.pt/historiadores/historiadores_braganca.htm - consulta em 4 abril 2019).

Oliveira, Artur Loureiro e António Carneiro, para então se "generalizar o gosto dos temas marinhos", desde os finais do século XIX. Criara-se então a "voga de pintar barcos em águas paradas em horas do poente (…). De Silva Porto a Roque Gameiro, de Marques de Oliveira a João Vaz, de Pousão a Sousa Lopes, de António Ramalho a Constantino Fernandes, de D. Carlos a quantos modernos pintores, o número dessas telas é considerável (…)".

No entanto, a virtude estava na geração dos anos 1930 que "reaprendera", seguindo-se o rol dos artistas que para tal mais tinham contribuído; "Almada Negreiros, Eduardo Viana, Carlos Botelho, Rebocho e tantos, parece na verdade serem europeus, mas não negando a sua atávica herança de «heróis do Mar, nobre povo!»". Continuando a lista de artistas, incluem-se não apenas os membros de uma geração modernista como outros continuadores das linguagens oitocentistas ou que enveredaram por caminhos mais academizantes ao encontro de um gosto burguês e de um país cada vez mais fechado e centrado na vertente descritiva e de uma ingénua veracidade popular: a par de Sousa Lopes, Eduardo Viana, Abel Manta, Almada Negreiros ou Sara Afonso, surgem-nos os trabalhos de Eduardo Malta, da família de aguarelistas Roque Gameiro (Alfredo, Raquel e Martins Barata), e os trabalhos de Guilherme Filipe, Abílio de Mattos e Silva e Lino António.

A maioria dos artistas são referenciados no artigo graças à sua obra dedicada à Nazaré. José de Bragança exortava essa geração a interessar-se pelo mar, mas não pelo mar em si, antes pelas suas gentes; e foi por aqui que a Nazaré, "fonte inesgotável de quadros e tipos, tomou consciência da sua riqueza".

Em 1946, o escultor Diogo de Macedo[212] admitia que os artistas portugueses já tinham começado a retratar o mar, sobretudo os portos ou as praias; se possuíamos poucas composições de sentido histórico, direta ou indiretamente, o mar já inspirara "alguns dos nossos melhores artistas plásticos (…) em documentários da luz e do pitoresco das costas", embora fossem raros os "que se lançam ao turbilhão das águas, vão pelo mar fora e pintam o mar só pela sua beleza". O então diretor do Museu Nacional de Arte Contemporânea instigava que se premiasse "essa paixão", através da

[212] MACEDO, 1946, s.p.

organização de concursos e do “colher do vivo os motivos pitorescos”, lembrando o exemplo meritório da Póvoa de Varzim e, mais recentemente, o da Nazaré.

2.2 Guilherme Filipe e Lino António, os "pintores das paisagens e gentes da Nazaré"

> *Nós, os pescadores da Nazaré oferecemos-te a nossa terra e o nosso mar.*
> *Oferecemos-te os nossos costumes, as nossas lendas, as nossas alegrias e as nossas tragédias.*
> *Por algo nos procuram os poetas, os escritores, os músicos e os pintores.*[213]

No artigo "Pintores modernos da vida do mar", da autoria de José de Bragança[214], publicado n'*O Livro de Ouro das Conservas Portuguesas de Peixe*, em 1938, obra volumosa editada e dirigida por Leitão de Barros e destinada a consagrar este setor económico tão elevado pelo regime salazarista, a Nazaré recebe diversos enaltecimentos pelos artistas que a ela se vinham dedicando, reorientando a temática do seu trabalho para as gentes do mar e suas manifestações mais vernaculares. Neste artigo, para além de Abílio de Mattos e Silva (1908-1985), da reprodução de uma aguarela de Raquel Roque Gameiro Gameiro (1889-1970), da obra "Maria Otília – Nazaré" (1936), de Eduardo Malta (1900-67), e das imagens do drama trágico da película *Maria do Mar* (1930), de Leitão de Barros, sobressaem as referências aos pintores Guilherme Filipe (1897-1971) e Lino António (1898-1974); em notícias sucessivas, até aos anos 1960, estes dois pintores serão reiteradamente mencionados como "artistas da Nazaré"[215], por aqui terem vivido ou constituído *atelier* e lhe terem dedicado obras significativas, ao mesmo tempo que nelas se reconhece um contributo substancial para a criação de uma imagética sobre a Nazaré, que se foi consolidando ao longo do século

[213] Frase reproduzida em *Nazaré. A mais típica praia de Portugal.* Nazaré: Casa Alcoa, 1951. Trata-se de uma publicação turística sobre a Nazaré, ilustrada com fotografias e reprodução de obras de Manuel Fernandes, Abílio de Mattos e Silva e Lino António. Em 1949, já saíra uma publicação semelhante, mas em versão espanhola – *Nazaré. Pueblo de Pescadores. Portugal*. Nazaré: Comissão Municipal de Turismo, 1949 – ilustrada com desenhos de Abílio de Mattos e Silva e pinturas de Eduardo Malta e Lino António e onde também era reproduzida aquela frase: "Nosotros, los pescadores de Nazaré te ofrecemos nuestros hogares, nuestro cielo y nuestro mar. / Te ofrecemos nuestras costumbres, nuestras leyendas, nuestras alegrias y nuestras tragedias./ Por algo nos buscan los poetas, nos músicos y los pintores…".

[214] BRAGANÇA, José de – "Os pintores modernos da vida do mar". *In* BARROS, Leitão de (dir.) – *O Livro de Ouro das Conservas Portuguesas de Peixe*. Lisboa: Instituto Português de Conservas de Peixe, 1938, s.p. Sobre a análise deste artigo ver também o capítulo 2. 4 "Representações visuais da Nazaré. A oficialização do paradigma".

[215] Parte da investigação para este capítulo foi publicada em SANTOS, Dóris – "Guilherme Filipe e Lino António, os 'pintores das paisagens e gentes da Nazaré". *Caderno de Estudos Leirienses*. Vol. 4, Leiria: Editora Textiverso, 2015, pp. 335-344.

XX e ainda hoje é muito presente nos discursos identitários, quer internos, quer externos.

Fig. 48 – Álvaro Laborinho, "Guilherme Filipe entre os barcos na praia", s.d.

Do "pintor observador" de finais do século XIX / inícios de novecentos, os anos 1930-1950 trazem-nos um "pintor participante" – apelidado mesmo de "pintor pescador" como Guilherme Filipe –, que vive no seio da comunidade, trava amizades com os seus membros e se compromete com a salvaguarda de um pressuposto estado de integridade antropológica, replicado nas suas telas e desenhos.

Lino António e Guilherme Filipe faziam parte dos "primeiros artistas tidos como descobridores" por Fernando de Azevedo[216]. Nos anos 1920 e 1930, antes do desenvolvimento turístico da vila, "quando a praia da Nazaré era um mito ainda vivível", todos os artistas amaram o seu sortilégio, e "quer o paisagismo, quer a sua figuração, vindas dos modernistas (como de resto, também os passadistas), se banharam naquelas águas (…)". A exploração e a apropriação posterior, acusa aquele autor num texto de análise ao percurso do pintor Abílio de Mattos e Silva, "é que veio estiolar a paisagem e a gente".

[216]Fernando de Azevedo (1990) em *Abílio. Abílio de Mattos e Silva. Pintura, desenhos, cenários, figurinos*, Óbidos, CMO, 1993, p. 5.

Lino António, o "melhor cantor dos nazarenos"

"A praia da Nazaré foi a verdadeira Academia" de Lino António[217], pintor da segunda geração modernista que Diogo de Macedo[218], em 1932, antevira que se tornasse no "grande pintor dos pescadores" e no "melhor cantor dos nazarenos", quando a sua "enternecida visualidade possa, com a dor da ansiedade, ir perscrutar no âmago dessa pobre gente, a heroicidade exaltada, que com amor e às cegas, os levam a engrossar a nossa História Trágico-Marítima". É também ele um dos artistas referenciados no já citado artigo de Macedo, "O mar e os artistas portugueses"[219], com a pintura "Tipos da Beira-Mar", datada de 1922.

Fig. 49 – Álvaro Laborinho, "Lino António e Rocheta" [Álvaro Laborinho à esquerda, Lino António à direita], s.d.

Além da pintura, Lino António dedicou-se à carreira do ensino técnico, nomeadamente na Escola de Artes Decorativas António Arroio, de que foi Diretor. Mas, ao longo das várias exposições em que esteve presente, das individuais às coletivas, para

[217] Lino António da Conceição (Leiria, 1898 - 1974) foi um pintor representante da segunda geração modernista. Após uma breve frequência da Escola de Belas-Artes de Lisboa, matriculou-se na Escola de Belas-Artes do Porto em 1915. Em 1918, em Leiria, organiza a sua primeira exposição individual; nesta cidade, fez parte de uma tertúlia com o mestre Narciso Costa, o futuro arquiteto António Varela, o artista Luís Fernandes, o poeta Américo Durão e o médico e escritor Américo Cortez Pinto, entre outros; com os três primeiros, retratou-se na pintura coletiva "Nós" (1923). Em 1924, na SNBA, realiza aquela que considerou efetivamente a sua primeira exposição individual, onde definiu duas tendências temáticas que nortearam o seu trabalho futuro: a vida urbana de Leiria e o litoral e as suas gentes, especialmente a Nazaré. É um dos autores da redecoração do *Bristol Club* (1925-26), importante espaço da vida cultural lisboeta. Esteve presente no I e no II Salão dos Independentes em 1930 e 1931. A partir do final da década de 1930, trabalha em inúmeras encomendas públicas. Com importante ação pedagógica, destaca-se o seu ensino na Escola António Arroio, cuja direção apenas deixa em 1968, por limite de idade. Para mais informação consultar os catálogos de LEANDRO, Sandra (coord.) – *Lino António (1898-1974)*. Leiria: Câmara Municipal de Leiria, 1998 e LEANDRO, Sandra (coord.) – *Nós e os Outros*. Leiria: Câmara Municipal de Leiria, 2019.

[218] MACEDO, Diogo de – "Lino António. O pintor da Nazaré". *Ilustração,* 1932, p. 7.

[219] Idem – "O Mar e os artistas portugueses". *Panorama*. Vol. 5, n.º 29, 1946, sp.

além de cenas da região de Leiria, sua terra natal, assistimos a uma clara propensão temática das obras apresentadas, centrada no litoral e suas gentes, especialmente na Nazaré[220].

"Corre em seu sangue o ritmo e a fascinação do Mar e de tudo o que se lhe prenda. A gente do mar encanta-o pela esbelta e forte beleza plástica dos seus corpos, e pela grandiosa simplicidade das suas almas", comenta o seu amigo e poeta Américo Durão no prefácio do catálogo da exposição de 1924[221]. "Mestra inspiradora" de Lino António, a "bela e pitoresca Nazaré, com sua glauca cor e tão característica gente"[222], motivou as formas modernas dos seus primeiros tempos, afins de uma "maneira que pessoalizou", na expressão de José-Augusto França[223].

No seu percurso, as composições exclusivamente masculinas são raras; destacamos "Pescadores da Nazareth" ou "Pescadores. Nazareth", exposta em 1930 na 27ª exposição da SNBA e atualmente pertencente ao Museu Calouste Gulbenkian (inv. 83P729)[224], onde os pescadores com as suas camisolas axadrezadas e remos ao alto, junto das embarcações e secundados por algumas mulheres, assomam como firmes heróis prontos a entrar ao mar.

Fig. 50 – Lino António, "Pescadores", 1930.

[220] LEANDRO, 1998, p. 25.

[221] *Lino António. I Exposição. Pintura e Desenho.* Lisboa: SNBA, 1924, com prefácio de Américo Durão, p. 7. Sobre a exposição de 1924 cf. ainda P., A. – "Pintura. Exposição de telas e desenhos do pintor Lino António nas Belas-Artes". *Diário de Lisboa*, 8 fevereiro 1924, p. 5. O pintor apresenta 72 trabalhos, dos quais vários sobre Nazaré, apontando-se as influências de Eduardo Viana e do espanhol Vasquez Diaz.

[222] "Guardo saudosamente (…) aquele seu período bem modernista, de autêntico impressionismo, com obras às quais Cézanne fez favores, plenas de largueza, de *pochade* forte e farta, numa alegria policromaticamente simples (…). Cito: Mercado da Ribeira – Lisboa e alguns quadros, se não todos, da bela Nazaré"; cf. SEGURADO, Jorge – "Lino António". *Belas Artes Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*. N.º 28/29 (2ª série), 1975, pp. 189.

[223] FRANÇA, José-Augusto – *A Arte em Portugal no século XX*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1974, p. 307.

[224] Deste Museu faz parte ainda um desenho "Sem Título", datado de 1926, inv. DP393, esboço de um grupo de cinco homens reclinados e em conversa na areia, junto a várias fateixas, odres e outras artes de pesca.

Os nazarenos motivam-lhe ainda alguns quadros onde, apesar da pequena dimensão, "consegue ser grande (…) e dar todos os pormenores numa pincelada que é borrão, mais que *pochade*"[225], de que é exemplo, entre outros, o "Retrato do Bombas" (anos 1920-30, MDJM 175)[226]. O quadro resume-se ao rosto masculino de feições severas, cuja cor trigueira enfatiza o verde dos olhos prolongado pelas manchas axadrezadas de uma presumível "camisa à pescador"; as pinceladas densas da execução modernista não nos concedem mais pormenores sobre a personagem, sendo o fundo exíguo que a situa no universo nazareno, sugerido pelo casario branco e pelo grupo das mulheres de negro, alvitrando narrativas secundárias.

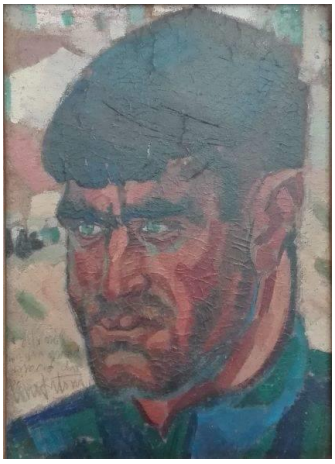


Fig. 51 – Lino António, "Retrato do Bombas", s.d. (anos 1920-30).

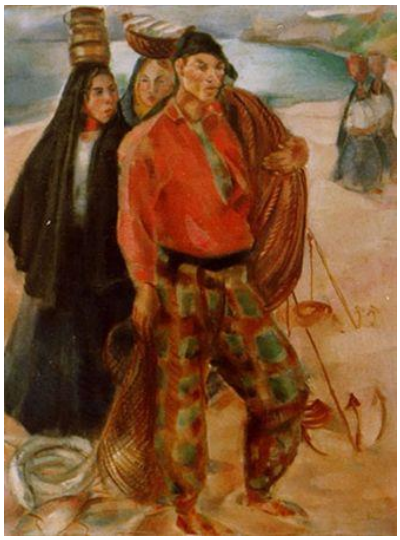
Em composições maiores, Lino António proporciona-nos apontamentos da vida das gentes da Nazaré, com as figuras principais em primeiro plano, envergando a sua indumentária tradicional e os apetrechos de pesca, secundadas pelo espaço da praia, com vista para o mar ou casario que, mais do que cenário, desvia o nosso olhar numa diagonal, para descortinarmos pequenas cenas secundárias mais espontâneas, onde se podem distribuir os barcos de proas bicudas, as redes ondulantes ou grupos de mulheres ou pescadores em reunião. É esta organização que encontramos em "Gente do Mar", c.1933 (MJM 67)[227], "Nazaré – Concertando a rede"[228], c. 1923, dedicada a Álvaro

[225] P., A. – "Pintura. Exposição de telas e desenhos do pintor Lino António nas Belas-Artes". *Diário de Lisboa*, 8 fevereiro 1924, p. 5.

[226] O título desta pintura faz supor a familiaridade de Lino António com o retratado, possivelmente a figura típica de Manuel Meca Bombas, pescador e pintor de foquins da Nazaré. Está dedicada ao Eng. Silvino Brilhante Piriquito, proprietário da Pensão Ribamar, que a depositará no Museu Dr. Joaquim Manso em 1972.

[227] Embora esta pintura esteja datada de 1943 na ficha MatrizNet, retifica-se a sua data para 1933, uma vez que é referenciada na *Gazeta das Caldas*. Caldas da Rainha, 25.11.1933 e no catálogo da *Exposição Provisória dos Trabalhos Oferecidos ao Museu José Malhoa* (1934), como oferta do autor à nova instituição.

[228] Reproduzida em LEANDRO, 1998, p. 59, cat. 11 e no catálogo LEANDRO (coord.), 2019, com ficha de peça por Dóris Santos, pp. 186-187, cat. 106. Dedicada pelo pintor, no canto inferior direito: "À D. Libania / ao Sr. Álvaro / com muito respeito / gratidão / Lino António". Numa fotografia da autoria de Álvaro Laborinho, hoje pertencente ao arquivo do Museu Dr. Joaquim Manso, identificamos este quadro exposto na sala-de-jantar da família, onde se sentam mãe e filha (Libaninha), junto de uma fotografia do outro filho ausente – o diplomata Álvaro Brilhante Laborinho, por quem Lino António nutriu longa amizade desde os tempos académicos de Lisboa e a quem dedica o seu desenho "Peixinheira" (1923).



Laborinho (1879-1970)[229] e sua esposa, ou em "Deus te guie"[230], 1923. Dedicada por Lino António ao Dr. Joaquim Brilhante, esta última pintura vai buscar o nome à embarcação de arte xávega nela representada; mas, na metade inferior, em primeiro plano e a toda a largura, dorme um pescador e, a um canto, senta-se a sua mulher, sustentando paciente o queixo com a mão.

Fig. 52 – Lino António, "Gente do Mar", 1943.

Entre os anos 1920 e 1940, quer em esboços desenhados[231], quer em pinturas concluídas, é recorrente uma composição com um grupo de mulheres, de olhar cabisbaixo ou melancólico, dispostas em torno de peixes metódica e paralelamente expostos na areia. "Há como que um fatalismo nessas figuras sombrias mas de olhos lindos (…)", insinua Diogo de Macedo[232]. O coletivo feminino em espera, organizado à volta do pescado, cujo amanho e venda é da sua responsabilidade em terra; a figuração humana contemplativa em espera ou numa desolada resignação, apoiando o rosto numa das mãos; os volumes corporais embiocados pelas capas triangulares sugeridas por manchas negras; a infância inocente, que vaticina o futuro, e a maternidade que "cria aos peitos os homens que amanhã hão-de lutar com o Mar"[233], sugerida pela presença de uma mulher com o filho nu nos braços e frequentemente a mamar, recuperando o modelo clássico das veneráveis *madonas* (neste caso, "madonas marítimas"[234]). Todos estes elementos integram um arquétipo pictórico, deveras

[229] Mais informação sobre o fotógrafo Álvaro Laborinho em AAVV – *O mar da Nazaré. Álbum fotográfico. Álvaro Laborinho*. Nazaré: IPM-MDJM/CMN, 2002 e biografia Laborinho, Álvaro no MatrizNet (consulta 24 outubro 2018). Consultar o capítulo 2.5 "A fotografia na reprodução e democratização do discurso identitário".

[230] Reproduzida em LEANDRO, 1998, p. 60, cat. 198. Também Guilherme Filipe representa esta embarcação na pintura "Vida da Nazaré", 1942 (MDJM 86), onde igualmente encontramos um pescador dormitando na praia.

[231] São exemplos o desenho "Nazarenas", 1927 (cf. LEANDRO, 1998, p. 100, cat. 40) ou a capa do catálogo *Exposição Lino António no estúdio do SPN – abril de 1944.*

[232] MACEDO, 1932, p. 7.

[233] BRAGANÇA, 1938, sp.

[234] Sobre a participação de Lino António no II Salão dos Independentes, escreveu-se no *Diário de Lisboa*: "Lino António, que já se emancipou da influência de Vasquez Dias, tem umas madonas marítimas, que

metafórico, resumido na pintura "Nazarenas na praia" divulgada em 1938 na publicação *O Livro de Ouro das Conservas Portuguesas de Peixe*[235]; identifica-se igualmente em "Na praia. Nazaré" (1944)[236], assim como na cena central de "Litoral" (1930)[237] e em "Peixinheiras" (1938, MNAC 1070)[238].

Fig. 53 – Lino António, reproduzida em *O Livro de Ouro das Conservas …* (1938)
Fig. 54 – Lino António, "Na praia. Nazaré" reproduzida em *Panorama*, n.º 20, 1944.

À semelhança desta última, "Peixeiras na praia – Nazaré"[239] (c. 1944, MNSR 1005) é uma tela preenchida por duas figuras femininas encostadas a um barco, uma adormecida sobre o regaço da outra, tendo aos pés uma rede com três peixes; a representação exacerbada da dimensão dos membros confere-lhes uma força que contrasta com a tranquilidade do rosto adormecido e o habitual desenrolar das cenas secundárias, onde se dispersam outras mulheres envoltas pelas suas capas negras e um grupo de pescadores que arrasta as redes pelo areal acima. Esta pintura integrou a

são duma espantosa beleza" (*Diário de Lisboa*, n.º 3083, 19 maio 1931, p. 4). Cit. por LEANDRO, 1998, p. 27.

[235] BRAGANÇA, 1938. Cf. a reprodução também em LEANDRO, 1998, p. 73, cat. 25.

[236] Reproduzida em LISBOA, Fernão de – "Exposição de Lino António no SPN". *Panorama*. N.º 20, 1944, s.p.

[237] Reproduzida em LEANDRO, 1998, cat. 54.

[238] Adquirido para o MNAC em 1943 por Sousa Lopes, nos últimos meses da sua direção; cf. PEREZ, Maria Felisa Henriques Pereira – *Adriano de Sousa Lopes. Director do Museu Nacional de Arte Contemporânea: entre a Continuidade e a Mudança*. Dissertação de Mestrado em Museologia. Lisboa: FCSH-UNL, 2012, p.73. Esta pintura aparece também frequentemente referenciada como "Peixeirinhas".

[239] Intitulada "Raparigas" na reprodução que ilustra a sua presença na "8ª Exposição de Arte Moderna do SPN". *Panorama*. N.º 19, 1944, s.p.

Fig. 55 – Lino António, "Peixeiras na praia – Nazaré", s.d. (c. 1944).

representação portuguesa na I Bienal de São Paulo, em 1951, vindo a ser adquirida pelo MNSR dois anos depois[240].

Os rostos femininos, a ¾ ou frontais, são também reiteradamente o centro dos desenhos de Lino António, definidos por um traço firme. É exemplo a "Peixinheira" de 1923, envolta pelo lenço e chapéu nazareno, que nos olha com uma força inquietante; um desenho excecional oferecido e dedicado ao amigo Álvaro Brilhante Laborinho[241], após o encerramento da exposição de 1924, onde figurou.

Após o período criativo dos anos 1920-40, o "mar modernista"[242] dos pescadores e suas mulheres vai cedendo primazia às formas e cores das embarcações e a outras técnicas, como a aguarela, na trajetória derradeira de uma "pintura que foi do mundano ao decorativo e que, finalmente, sacrificou uma frescura de busca pictórica a uma maneira forte mas convencional de estilizar plasticamente a realidade", segundo análise de José-Augusto França[243].

"Nazaré vista do Sítio"[244], de 1962, é já uma pintura fugaz a aguarela, da conhecida perspetiva aérea sobre a praia a partir do alto do Suberco; explorando as

[240] Quando foi apresentada na I Bienal de São Paulo (1951), ainda pertencia ao autor. Adquirida para o MNSR através do Fundo João Chagas. Cf. MatrizNet inv1005MNSR (consulta 23.10.2018).
[241] Dedicado "Ao Álvaro / à sua amizade / ao seu talento / Lino António/ 1924"; reproduzido em LEANDRO, 1998, p. 105, cat. 45 e *Idem*, 2019, p. 190, cat.108. Segundo Jorge Segurado, com quem Lino António trabalhou, "os seus desenhos objectivos ou descritivos, muito sóbrios; as suas composições bem equilibradas (…) constituem peças inteiras de unidade, de viva emoção, por vezes banhadas de lirismo, ou, de quando em quando, abraçando trágicas expressões (quadros, sobretudo da Nazaré)"; cf. SEGURADO, 1975, p. 188.
[242] LEANDRO, 1998, p. 48.
[243] FRANÇA, 1974, pp. 300-302.
[244] Pintura reproduzida em LEANDRO, 1998, p. 116, cat. 66.

potencialidades aguadas da técnica, Lino António resolve em sintéticas manchas cromáticas a ligação entre o mar, a praia, o casario e os acidentes geológicos que os envolvem.

Mas foi a evidência da dimensão trágica de uma comunidade que tirava do mar o seu sustento que tornou Lino António num estimado "portuguesíssimo pintor trágico-marítimo que tem nas gentes melancólicas e predestinadas da Nazaré os seus melhores modelos e nas ondas, – que se encapelam e se desfazem, que se franjam de espumas e se entenebrecem de ameaças – os seus melhores fundos. (…)"[245]; assim o descrevia o jornalista do *Diário da Manhã*, em abril de 1944 a propósito da sua exposição no Estúdio do SPN.

Guilherme Filipe, o "pintor pescador"

Guilherme Filipe[246], aluno da Escola de Belas-Artes de Lisboa e com formação espanhola, refugia-se na Nazaré em finais dos anos 1930. Segundo as suas palavras, para aí foi arrastado pelo pintor Sousa Lopes (1879-1944)[247], quando este "andava à busca

[245] "Um Pintor de Mar e de Pescadores expõe no Estúdio do SPN". *Diário da Manhã*, 13 abril 1944.
[246] Guilherme Filipe Teixeira (1897, Fajão – Lisboa, 1971) foi aluno da Escola de Belas-Artes de Lisboa e frequentou também cursos livres na SNBA e os *ateliers* de José Malhoa e Conceição Silva. Tendo como patrono Cândido Sotto Mayor, vive em Madrid entre 1917-1923, onde é discípulo do pintor Sorolla e participa em várias tertúlias com personalidades como o criador literário Ramón Gómez de la Serna. No regresso a Portugal, instala-se em Coimbra e o poeta Eugénio de Castro proporciona-lhe um *atelier* na Faculdade de Letras; em 1922 e 1923 realiza aí duas importantes exposições, mudando-se depois para Lisboa. Muito crítico do provincianismo cultural do país, volta a sair com destino a Paris e Espanha. No regresso definitivo a Lisboa, em 1932, para além da pintura, dedica-se a atividades culturais e políticas; é fundador da Escola de Acção Artística no Estoril e, mais tarde, em 1944, do Jardim Universitário de Belas-Artes em Lisboa (JUBA). No final da década de 1930, afasta-se da vida cultural da capital e refugia-se na Nazaré, aqui colhendo os motivos de muitas das suas pinturas; integra a comissão organizadora da primeira Festa do Mar (setembro 1939) e foi um elemento ativo na organização de um Museu da Nazaré. Em 1958, apoiou a candidatura de Humberto Delgado à presidência da República; esse facto e a sua permanente crítica em relação ao estado da arte no país, apontando a falta de colecionadores e de críticos e a deficiente formação do público, confinam-no a um período de algum isolamento, dedicando-se à pintura de painéis religiosos para a ermida da sua terra natal. Morre em 1971, cabendo ao escritor e amigo Miguel Torga o elogio fúnebre e as palavras inscritas na sua sepultura. Está representado em museus e instituições de Coimbra, Lisboa, Porto, Nazaré, Caldas da Rainha, Arganil e Fajão, assim como em várias coleções particulares em Portugal e no estrangeiro. Mais informação sobre o pintor em FRANÇA, José-Augusto – "Folhetim Artístico. Lembrança de três pintores". *Diário de Lisboa*, 15 julho 1971 e biografia Filipe, Guilherme no MatrizNet (consulta 24 outubro 2018).
[247] Cf. o capítulo anterior.

de figuras parecidas com as dos marinheiros de Gama e Cabral. A Nazaré foi para ele um documentário excepcional. Ele partiu, mas eu fiquei…"[248].

Pensando permanecer apenas um ou dois meses, Guilherme Filipe acaba por viver na vila alguns anos, "numa casinha rústica", pintando o mais que podia, "a-fim-de criar algumas 'ilustrações' do mundo nazareno, pequeno como tamanho, mas enorme como humanidade"[249].

Guilherme Filipe tem uma produção singular, de um pintor modernista mas à parte dos circuitos artísticos da época, conforme constata o jornalista e seu amigo Joaquim Manso, em 1939: "Sempre conheci este pintor votado à sua arte como um solitário à sua cruz"[250]. Como também observa José-Augusto França, "Guilherme Filipe foi um artista de qualidade irregular, (...). No todo um ingénuo de cultura e sensibilidade e um marginal, deslocado em anos de sossego"[251].

Após concluir a formação nas Belas-Artes de Lisboa, evade-se para Madrid, onde vive uma "quadra inquieta e ansiosa, de estudo e convívio"[252] entre 1917 e 1923; na capital espanhola, é discípulo do pintor Sorolla e participa assiduamente em várias tertúlias da intelectualidade madrilena.

Em 1923, em Coimbra, apresenta uma exposição cujo catálogo é prefaciado por Vitorino Nemésio[253], que não pudera escrever para a sua primeira exposição realizada

---

[248] "O pintor Guilherme Filipe exalta a beleza da Nazaré". *Diário de Lisboa*. N.º 5995, 31 julho 1939, p. 5.
[249] *Ibidem*, p. 5.
[250]"Banquete de Homenagem. Guilherme Filipe foi consagrado o pintor da Nazaré". *Diário de Lisboa*, 16.10.1939. Joaquim Manso (Cardigos, 1878 - Lisboa, 1956) foi um escritor e jornalista, fundador e diretor do *Diário de Lisboa*. Formado em Teologia, foi ordenado sacerdote e, como Padre Manso, escreve as brochuras "Commentarios", entre 1901 e 1903. A seu pedido, libertou-se dos votos religiosos e, em 1913, obteve o grau de bacharel em Direito na Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra. Colaborou em diversos jornais, até que, em 1921, foi sócio fundador do jornal *Diário de Lisboa*, do qual foi diretor durante 35 anos. Autor de vasta produção literária, de que se refere, entre outros, os seguintes títulos: "O Pórtico e a Nave", "Fábulas", "Malícia sem maldade", "O Fulgor das Cidades", "Alma Inquieta", "Pedras para a Construção dum Mundo", "Manoel", "Primavera da Lenda" e "A Consciência Nua e Abandonada". Possuía casa de veraneio no Sítio da Nazaré, próxima da moradia do seu amigo, o construtor civil nazareno Amadeu Gaudêncio; está entre os mentores da primeira "Festa do Mar" na Nazaré (1939) e escreveu diversos textos sobre a Nazaré. É nessa casa que o Museu da Nazaré se vem a instalar, por doação do imóvel ao Estado através de Amadeu Gaudêncio, em 1968. Em sua homenagem, é com o nome de Museu Etnográfico e Arqueológico do Dr. Joaquim Manso que abre ao público, em 1976. Mais informação em biografia Manso, Joaquim no MatrizNet (consulta 24 outubro 2018).
[251] FRANÇA, 1974, p. 300.
[252] DIONÍSIO, Sant'Anna – "Guilherme Filipe – pintor, sonhador e andarilho da cidade, do mar e da montanha*". Primeiro de Janeiro*, 5 janeiro 1972.
[253] *Segunda Exposição Guilherme Filipe*. Coimbra, 1923.

no ano anterior. Nemésio salienta o isolamento de Guilherme Filipe: "No arraial dos olhadores de quadros, Guilherme Filipe conseguiu passar como um doido varrido… com brochas. (…) Se é certo que não aplaudo os exotéricos, felicito entretanto Filipe por esta atitude isolada a que o obrigaram. Guilherme Filipe está pintando quási que só para si. (…)".

Descontente com o meio artístico nacional, em relação ao qual será sempre um grande crítico, volta a sair do país, expondo em Paris e em várias localidades espanholas. O regresso final dá-se em 1937, quando abandona as vivências citadinas e as lutas estéticas para se concentrar no período laborioso da Nazaré, não mais deixando de "transpor para as telas esse mundo que lhe enche a alma" – "o meio-ambiente físico e humano da Nazaré, tal a fidelidade da cor das suas paisagens, a realidade e a força humana dos seus retratos, a minúcia quase documental dos seus quadros de interior", relatava Tomaz Ribas em 1955[254].

"A Nazaré vive e sonha com o Mar. Essa vida e esse sonho já um Guilherme Filipe os pintou no vibrante das suas telas", escrevia Vasco da Gama Fernandes, no *Diário de Lisboa*, em fevereiro de 1941[255]. Anos mais tarde, em 1958, ainda assim era descrito numa entrevista que *O Século*[256] realizou a propósito da sua exposição em Lisboa, onde figuravam muitas pinturas sobre a Nazaré: "A bela praia portuguesa tem nele um dos principais intérpretes. Soube captar o seu 'mundo', sentir o seu viver, interpretar a sua alma. Em suma, a Nazaré ficou nas suas telas com a verdade da sua ambiência e a riqueza da sua paisagem humana".

Para os desenhos e telas, que com alguma frequência expunha na sua casa-atelier na Rua Castilho 67, n.º 5, de Lisboa, Guilherme Filipe passou os rostos daqueles com quem privava no quotidiano na Nazaré, rostos de pescadores e peixeiras, de perfil ou a ¾ (como "Pescador da Nazaré" e "Nazarena", MDJM 29 e 30), em busto ou corpo inteiro, que para ele posavam no *atelier*. Trazidas para primeiro plano, estas figuras ganham protagonismo e grandeza psicológica através da linha precisa do desenho ou

[254] RIBAS, Tomaz – "Guilherme Filipe. O pintor das paisagens e da gente da Nazaré". *Portugal Ilustrado*. N.º 37, set/out 1955.
[255] FERNANDES, Vasco da Gama – "A Nazaré e o seu Porto". *Diário de Lisboa*, 27 fevereiro 1941.
[256] GALHARDO, José Carlos – "O pintor Guilherme Filipe afirma: estamos a assistir a uma invasão de pintura, espécie de «perigo amarelo»". *O Século*, 14 dezembro 1958.

em pinceladas de forte colorido, distanciando-se da exatidão académica dos rostos bem delineados das "Nazarenas" (1939, MNAC 963) de Eduardo Malta, mais facilmente apreciados pelo gosto oficial, ou da intensidade dramática da galeria de retratos da autoria de Lázaro Lozano (1906-1999), como o "Zé-Fecha a Porta", "Tó Maria", "João Galego" ou a "Piedade", da coleção do Museu Dr. Joaquim Manso.

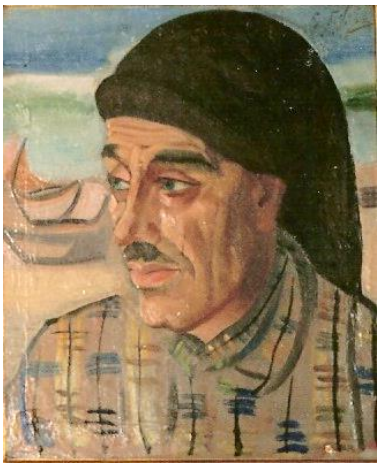


Fig. 56 – Guilherme Filipe, "Pescador da Nazaré", s.d.

A mulher é a heroína de muitas das suas composições, apresentada nos vários ângulos do universo feminino[257]: a velhice amarga mas quiescente; a mulher de trabalho, imbuída da vitalidade necessária para a labuta diária (como a figura frontal e simétrica de "Peixeira da Nazaré", MNAC 1859, que transporta à cabeça uma caixa de peixe); ou a mulher-sedutora, que "encantou" o(s) pintor(es) e que com a formosura da sua juventude exibe orgulhosamente as bordas das "7 saias". Está neste último caso a jovem costureira Maria Santana Vigia Chiquito (c.1923-1951)[258], com quem Guilherme Filipe vive durante alguns anos, representada no óleo "Mulher da Nazaré" (s.d., MDJM 142) e certamente modelo de outras obras (como é evidente na pintura em que uma jovem nazarena revela as suas várias saias, no contraluz de uma janela que abre para o mar[259]).

[257]A título de exemplo, vejam-se as pinturas reproduzidas no artigo "Guilherme Filipe. O pintor das paisagens e da gente da Nazaré". *Portugal Ilustrado*, n.º 37, set/out 1955. Para além do óleo "Velho pescador da Nazaré" envolto pelo gabão, visualizamos "Velha Mulher da Nazaré", "Rapariga da Nazaré", "Peixeira da Nazaré" (sem título) e a pintura de uma jovem exibindo as saias à janela.

[258] Maria Santana Vigia Chiquito (c.1923-1951), filha de Ana Vigia e José Chiquito, era uma jovem costureira nazarena por quem Guilherme Filipe se apaixonou e com quem teve um relacionamento durante o período em que vivia entre a Nazaré e Lisboa. Maria Santana casaria posteriormente com Jacinto Mafra, com quem tem o filho António Manuel Vigia Mafra (n.1949), que nos facultou esta informação. Vítima de doença, morre muito jovem, com cerca de 27 anos.

[259] Reproduzida em "Guilherme Filipe. O pintor das paisagens e da gente da Nazaré". *Portugal Ilustrado*, n.º 37, set/out 1955.

Fig. 57 – Guilherme Filipe, "Mulher da Nazaré", s.d.

Fig. 58 – Guilherme Filipe no atelier, entre as suas pinturas. *Portugal Ilustrado*, set/out 1955.

Noutra linha de trabalhos, a sua paleta de cores puras dá expressão ao trabalho quotidiano de que era um observador atento; seja num mercado ao ar livre na Praça Manuel Arriaga ("Paisagem da Nazaré", 1954, FCG 81P170), seja em quadros de interior, onde assistimos à azáfama das peixeiras transportando as caixas entre a praia e o interior da lota ("Nazaré. Na Lota", s.d., MJM 172) ou à quietude de uma cabana onde um pescador cose as suas redes, rodeado pelo mulherio em pausa ou envolvido na lide doméstica[260]. Nestas pinturas do coletivo, a narrativa das várias sub-cenas socorre-se de escalas diferenciadas na figuração, de acordo com os desígnios mais ou menos

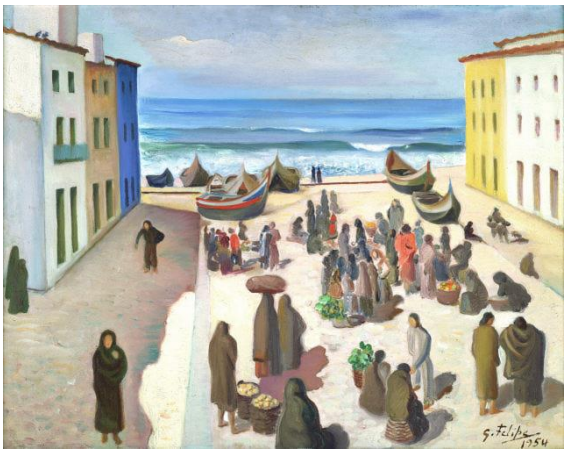


Fig. 59 – Guilherme Filipe, "Paisagem da Nazaré", 1954.

Fig. 60 – Guilherme Filipe, "Vida da Nazaré", 1942.

[260] Coleção particular dos herdeiros de Amadeu Gaudêncio.

metafóricos pretendidos pelo artista – como é bem evidente em "Vida da Nazaré" (1942, MDJM 86) ou "Praia da Nazaré" (1945, MNSR 1073).

Fig. 61 – Guilherme Filipe, "[Interior de cabana]", s.d.

Nas pinturas de paisagem urbana, em perspetivas distanciadas sobre o mar, tomadas a partir do Sítio ou da encosta do promontório, Guilherme Filipe explora os volumes cúbicos do casario branco, aqui e ali contrastando com os negros das viúvas[261].

Guilherme Filipe não se limitou a pintar, mas viveu no seio da própria comunidade nazarena; a par de uma elite intelectual e burguesa arrebatada por este "universo encantado" (Jan Brogger)[262], o pintor preocupava-se com a salvaguarda do seu estado de genuinidade inicial. Assim como outros intelectuais que então frequentavam a Nazaré, numa atitude atravessada por afetos, entre uma prática folclorista, a reivindicação de uma relativa superioridade da vida popular e um gesto pessoal de identificação com a comunidade, Guilherme Filipe usava frequentemente boina e "camisa à pescador"[263]; é assim que se deixa fotografar por Álvaro Laborinho,

[261] De paradeiro desconhecido, são exemplos destas perspetivas as pinturas "Nazaré (óleo)" reproduzida no *Primeiro de Janeiro*, 05.01.1972; a pintura "Nazaré", datada de 1943 (lote 70 do leilão 251, de 2 fevereiro 2011 / Palácio do Correio Velho); ou ainda a pintura reproduzida nas fotografias de Mário Novais do arquivo multimédia da Biblioteca de Arte da FCG (CFT032.1.56 e CFT032.1.123).

[262] BROGGER, Jan – *Pescadores e Pés-Calçados*. Nazaré: Livraria Susy, 1992 [trad. de *Pré-bureaucratic europeans. A Study of a Portuguese fishing community.* Trondheim: University of Trondheim, 1989], p. 230.

[263] Também encontramos Sousa Lopes de "camisa à pescador" ou o poeta Afonso Lopes Vieira; este último assim é retratado por Eduardo Malta ou fotografado junto da viúva nazarena Maria Ferreira Laranjo (1892-1977), avó do pintor Mário Botas e a quem dedica um poema. Cf. NOBRE, Cristina – "O espólio literário de Afonso Lopes Vieira". *Caderno de Estudos Leirienses*. Leiria: Editora Textiverso. Vol. 7, 2016, p. 40. Para desenvolvimento da questão da afirmação da nação a partir das etnografias populares e da hiperbolização de certos traços identitários dos trajes tradicionais, consultar, entre outros, CASTELO-

entre os barcos de arte xávega no areal ou no seu *atelier*, junto a várias pinturas em execução (uma delas semelhante ao óleo "Mulher da Praia", MDJM 63)[264].

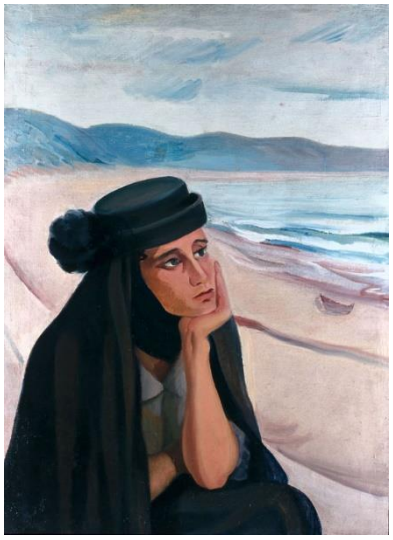


Fig. 62 – Guilherme Filipe, "Mulher da Praia", s.d.

Fig. 63 – Álvaro Laborinho, "O pintor Guilherme Filipe no seu atelier de pintura", s.d.

Não lhe podemos atribuir uma arte comprometida com a denúncia das agruras da classe piscatória, desígnio tão caro aos neorrealistas (que também contemplam a Nazaré); nem ações comprometidas com a transformação social e educacional do pescador e sua família; mas reconhecemos no pintor um combate permanente pela defesa das suas vivências e modos de trajar tradicionais, que sentia ameaçados perante os novos ditames económicos e a descaracterização trazida pelo avanço do cosmopolitismo turístico. Este empenho na salvaguarda do traje tradicional, que tanto justifica a sua frequente representação no conjunto pictórico, como a participação do pintor na organização de eventos e campanhas de mobilização da comunidade, é transversal às demais inquietações da elite intelectual e burguesa, onde se destaca o papel inelutável de Abílio de Mattos e Silva[265].

Estas eram, aliás, preocupações irmanadas com as fórmulas oficiais, em larga medida subjacentes às iniciativas de organismos como o SPN / SNI, para o qual

BRANCO, Salwa Ed-Shawan; BRANCO, Jorge Freitas (dir.) – *Vozes do Povo. A folclorização em Portugal*. Lisboa: Etnográfica Press, 2003.

[264] Cf. fotografias inv. 1654 e 1666 Fot, da autoria de Álvaro Laborinho e pertencentes ao arquivo do Museu Dr. Joaquim Manso.

[265] Mais desenvolvimento sobre o assunto no capítulo seguinte.

Guilherme Filipe chegou a afirmar ter sido chamado a participar por António Ferro, embora recusado, por se considerar, acima de tudo, pintor[266]. Esta estetização e "objetificação da cultura popular"[267] durante o Estado Novo tende a petrificar e "superficializar" identidades locais em favor da representação de um ideário nacional assente na ruralidade e no mar. Sabendo que as classes médias altas e os estrangeiros eram o público-alvo das iniciativas folcloristas, o "mundo à parte" como o da Nazaré devia ser mantido em respeito pelos preceitos iniciais que uma elite selecionava, encenava ou reinterpretava para seu contentamento, e onde se inscreviam as práticas artesanais da pesca, o receituário do traje, o folclore e as manifestações da piedade religiosa. E nesse processo de seleção / encenação do popular, a arte e os artistas tiveram também o seu papel.

Ficou a dever-se a Guilherme Filipe a direção artística da primeira "Festa do Mar"[268] na Nazaré, que decorreu a 10 de setembro 1939. Fizeram parte da comissão organizadora o Comandante do porto da Nazaré (Tenente Joaquim Batista), o Presidente da Câmara Municipal (José Maria Lúcio Codinha), Tito Calixto[269] na qualidade de Secretário da Casa da Nazaré e o "Povo" (conforme é referido no boletim do evento). O programa contou com uma missa à beira-mar, desportos náuticos, o alar da rede e um cortejo na praia.

Fig. 64 – Desenhos de Guilherme Filipe reproduzidos no desdobrável da Primeira "Festa do Mar", 1939.

[266] Segundo GALHARDO, 1958, António Ferro convidara várias vezes Guilherme Filipe para o Secretariado, mas o artista recusara porque "não deixava de ser um organismo defensor do Estado Novo" e "(…) porque, acima de tudo, sou pintor, e só pintor tenho querido ser".

[267] LEAL, João - "Usos da cultura popular" e ALVES, Vera Marques - "O povo do Estado Novo". *In* NEVES, José (coord.) – *Como se faz um povo. Ensaios em História Contemporânea de Portugal.* Lisboa: Tinta-da-China, 2010, pp. 125-137 e 183-194.

[268] Cf. *Primeira "Festa do Mar". Praia da Nazaré X-IX-MXMXXXIX. Por Afonso Lopes Vieira, Guilherme Filipe, Hipólito Raposo, Joaquim Manso, J. de Almada Negreiros*. Nazaré, 1939 e "A Festa do Mar na Nazaré". *Século Ilustrado*, 10 setembro 1939.

[269] Tito Callixto era Chefe de secretaria da Confraria de Nossa Senhora da Nazaré (1933 – anos 1970). Ao longo da sua vida, reúne milhares de objetos sobre a região que, nos anos de organização do Museu Dr. Joaquim Manso (1970-80), são vendidos ou doados a esta instituição, por si ou pela irmã Noémia Calixto. Todos os restantes bens seriam legados ao Museu após a sua morte, uma enorme coleção que comporta várias áreas temáticas, nomeadamente a Arqueologia, a Etnografia, a Cerâmica, a Numismática e a Geologia, para além de um rica biblioteca.

.

No Sítio, entre outros eventos, incluiu a inauguração do Padrão a Vasco da Gama, a exibição de ranchos e bailes e um bodo de pão e vinho aos pescadores.

Os desenhos de rostos nazarenos da autoria de Guilherme Filipe ilustram o folheto com o programa do evento, a par da capa assinada por Almada Negreiros e dos textos de Afonso Lopes Vieira, Hipólito Raposo e Joaquim Manso. O pintor integrou também o júri[270] para eleger a Alegria, a Dor e a Graça do Mar, entre as "mulheres marítimas mais cheias de expressão destes sentimentos".

Por esta ocasião, o pintor e escritor popular António Vitorino Laranjo (1888-1980)[271] escreveu e ofereceu-lhe o soneto "Um Pintor"[272].

Dia lindo. As gaivotas, entretanto,
Vão cortando a luz viva d'esplendor
Qu'ilumina êste lindo e são recanto
Onde chega a ternura dum PINTOR.

É vê-lo contemplar, perscrutador,
Nuns olhos encovados, como um santo,
Aureolados de sonho animador,
A beleza do nosso mar d'encanto.

Tem no sereno olhar, suavidade,
N'alma traz o elixir puro do bem
E no coração, luz d'amor: bondade.

Não vive só, a tela aqui o tem
É do reino do belo e da verdade
E no vigor dos tons, um Deus também.

A 16 de setembro, no banquete em sua homenagem que teve lugar na Pensão Bau, um grupo de senhoras ofereceu-lhe um "barquinho-bibelot" pintado a três cores, "destinado a conduzir o marinheiro-pintor a todas as latitudes do seu sonho". Toda

[270] O júri era composto pelos escritores Afonso Lopes Vieira, Branquinho da Fonseca, Joaquim Manso e Hipólito Raposo, o médico Bissaya Barreto, o pintor Sousa Lopes e Diogo de Macedo.
[271] Ver biografia no capítulo seguinte.
[272] Poema "Um Pintor" (dactilografado), com indicação manuscrita a lápis "a G. Filipe" (no canto superior direito); "Nazaré / 1939 / oferecido por mim ao Pintor Guilherme Filipe" [Arquivo António Vitorino Laranjo / MDJM].

aquela plêiade de intelectuais e a "melhor sociedade nazarena" consagrou-o como "pintor da Nazaré", expressão de Joaquim Manso no discurso de encerramento[273].

A relação entre o pintor e este jornalista já era de longa data, conforme nos pode atestar uma carta[274] de Guilherme Filipe ao Diretor do *Diário de Lisboa*, agradecendo a publicação do artigo de Vitorino Nemésio sobre a sua exposição em Coimbra:

> *Depois da minha exposição ainda não poude escrever-lhe a agradecer a publicação do artigo do Vitorino Nemésio, sobre a mesma exposição. / Faço-o agora e ao mesmo tempo aproveito a ocasião para (?) manifestar ao meu (?) amigo a admira(ção?) que tenho (?) pelo seu / (f.2) jornal e pela sua bela orientação. / O "Diário de Lisboa" é o único jornal que merece as honras de "Diário". / Eu felicito-o pelo seu aniversário e faço votos para que ele não deixe nunca de sair com esse ar tão moderno e tão simpático que o caracteriza. / Adeus meu ilustre amigo; disponha sempre de mim / (f. 2 v). como quiser. / Um abraço do / Guilherme Filipe / Hotel Avenida / Coimbra.*

De 1924 data o pequeno desenho "Retrato do Dr. Joaquim Manso" (MDJM inv. 68 Des.) e de 1941 a pintura a óleo do jornalista com o *Diário de Lisboa* na mão (MDJM 1 Pint., oferta de Amadeu Gaudêncio em 1972)[275]. Era na moradia alpendrada de Joaquim Manso, localizada no Sítio, ou na Horta de Álvaro Laborinho, que com

---

[273] "Banquete de homenagem. Guilherme Filipe foi consagrado o pintor da Nazaré". *Diário de Lisboa*, 16 outubro 1939. Discursaram Afonso Lopes Vieira, Dr. Laborinho, Amadeu Gaudêncio, Tito Calixto, Raimundo Alves, José Maria Braz Codinha (Presidente da Câmara Municipal da Nazaré), Guilherme Filipe e, por fim, Joaquim Manso.

[274] Excerto da carta de Guilherme Filipe, remetida do Hotel Avenida, Coimbra, para Joaquim Manso, s.d. (1923?) [Arquivo Joaquim Manso, cxa. 7 / MDJM]. Identificamos ainda as seguintes cartas de Guilherme Filipe para Joaquim Manso [Arquivo Joaquim Manso, cxa. 13 / MDJM]: Carta sobre a sua chegada a Coimbra, depois de um percurso no norte de Espanha, solicitando a publicação do *Diário de Lisboa* sobre a sua exposição no Salão Nobre da Câmara Municipal de Coimbra (21.10.1925, 3 folhas manuscritas); carta de Guilherme Filipe alvitrando a publicação de um artigo no *Diário de Lisboa* com a sua proposta da criação de uma residência para artistas, atendendo ao clima de conflito [II Guerra Mundial] que se vivia (não datada, c. 1939-1945; 5 folhas manuscritas); carta do pintor agradecendo as palavras de proteção manifestadas por Joaquim Manso no *Diário de Lisboa* a propósito da sua prisão, cujo motivo desconhecia (1 folha manuscrita, não datada).
Cf. também bilhete-postal de Guilherme Filipe para "Dr. Joaquim Manso / Ilustre Director do / Diário de Lisbôa / Rua Luz Soriano / Lisbôa"; carimbo "Nazaré 29.05.1939"; ed. A. Laborinho (Álvaro Laborinho), com reprodução da sua fotografia "Portugal – Nazaré. Regressando da faina" [Arquivo Joaquim Manso, cx.2 / MDJM]; talvez numa deslocação para preparar a Festa do Mar de setembro de 1939, Filipe troca com Joaquim Manso algumas breves impressões sobre a viagem de regresso de Lisboa. Cf. *ANEXO IV.*

[275] Da autoria de Guilherme Filipe, o filho de Joaquim Manso, Pedro Manso Lefèvre, doou ainda ao Museu da Nazaré a pintura "Mulher na Fonte" (1931, inv. 84 Pint.) e o desenho de 1943 com o inv. 61 Des., que faziam parte da coleção de arte do pai.

frequência esta elite cultural e política se reunia na Nazaré. Laborinho fotografava para a posterioridade os momentos lúdicos ou os passeios culturais, que podiam incluir a visita ao Santuário de Nossa Senhora da Nazaré, a subida ao Monte de São Brás ou sessões de retrato com "o trajo de cá". Em julho de 1942, numa carta[276] dirigida a Álvaro Laborinho, a inglesa Marguerite Lea Winsor, da Embaixada da Grã-Bretanha, em Lisboa, agradecia o envio das fotografias tiradas durante as férias e expressava a sua alegria pelas recordações tão saudosas da estadia na Nazaré e do almoço sua "na quinta", na companhia de Guilherme Filipe e Joaquim Manso.

Fig. 65 – Dr. Joaquim Manso e esposa, com Álvaro Laborinho, Guilherme Filipe e duas inglesas, na casa do Sítio da Nazaré, 1942.

Esta intelectualidade é quem enceta esforços para criar um museu. Em 1940, enquanto moderador de uma conferência de Joaquim Manso sobre a Nazaré, na Casa do Distrito de Leiria, Afonso Lopes Vieira deixava o aviso: "(…) Nazaré, enlevo de artistas, paraíso de pintores – e vila trágica a cuja classe marítima é cada vez mais urgente acudir!"[277]. Na sala, numa sessão abrilhantada pelo Rancho Tá-Mar, para além de nazarenos como Tito Calixto e Amadeu Gaudêncio, encontravam-se na assistência os escritores João de Barros e Virgínia Vitorino e os pintores Sousa Lopes e Guilherme Filipe, entre outros.

Em novembro de 1955, no *Diário de Lisboa*[278], o pintor Abílio de Mattos e Silva explanou a ideia de um museu instalado num edifício de raiz (para o qual viria a convidar

[276] Carta da inglesa Marguerite Lea Winsor, da Embaixada da Grã-Bretanha, R. São Domingos à Lapa, 37, Lisboa, datada de 29 julho 1942, e dirigida a Álvaro Laborinho. (1 folha f/v, dactilografada) [Arquivo Álvaro Laborinho / MDJM]. Transcrição de excertos: "Já mandei algumas das fotografias para o Sr. Felipe". "A Sra. e Sr. Manso parêce estão bons da saúde. Tivemos o prazer de jantar com eles no sabado passado: para nós foi mais uma alegria de estar com eles mais uma vêz". No arquivo do Museu Dr. Joaquim Manso existem diversas fotografias de Álvaro Laborinho que consideramos retratarem as férias mencionadas nesta carta, embora não estejam intituladas, nomeadamente inv. 2172-2175, 2179, 2227-2236 Fot.

[277] "Na Casa do Distrito de Leiria A Nazaré foi ontem evocada numa admirável conferência pelo sr. dr. Joaquim Manso". *Diário de Lisboa*, 1 março 1940.

[278] "Preconiza-se a criação do Museu da Nazaré para conservar os valores do seu folclore inconfundível". *Diário de Lisboa*, 9 novembro 1955.

o arquiteto João Simões a apresentar um anteprojeto, em 1957)[279], com salas para pintura e fotografia e estúdios-alojamentos para os artistas que desejassem trabalhar na Nazaré, "atelier ao ar livre dos artistas" (Norberto de Araújo)[280].

Nas páginas do mesmo jornal, em maio de 1959, era Guilherme Filipe quem pugnava por um esforço dos artistas para que a Nazaré mantivesse as suas "características de terra de pescadores e de artistas, e então corresponda à propaganda que dela se faz (…)", urgindo tomar medidas radicais que deveriam ser sugeridas pelos próprios artistas, os mais interessados em que a Nazaré se salve "na medida em que mantenha o seu passado como museu-atelier vivo"[281].

O pintor lamentava o abastardamento que vinha verificando, sobretudo na altura de maior afluência turística, propondo a organização de uma comissão de estética e de higiene. "É por isso que eu creio que para salvar a Nazaré do mau gosto e da consequente desilusão dos turistas deveria começar-se por ouvir os artistas que mais a conhecem e amam. Concretamente: deveriam ser os próprios artistas os primeiros a tomar a iniciativa de se constituírem em comissão de estética, a fim de assentar num plano de acção" que, a seu ver, passaria por agregar aos artistas também os médicos (uma comissão de estética, mas também de higiene). À parte de fações políticas, todos deveriam colaborar, propondo uma série de nomes para a comissão: arquitetos António Varela, Bento de Almeida, Cassiano Branco, Eugénio Correia, Ernesto Korrodi, João Simões e José Cortês; construtor civil Amadeu Gaudêncio; escritores Alves Redol, Branquinho da Fonseca, Miguel Torga e Luís Teixeira; pintores Almada Negreiros, Abel Manta, Abílio Mattos e Silva, José Leitão de Barros, Jaime Martins Barata, Lino António e Júlio Pomar; escultores António Duarte, Barata Feio, Leopoldo de Almeida, Martins Correia; silvicultores Joaquim Rodrigo (também pintor) e Vieira Natividade; médicos

[279] GARCIA, Eduíno Borges – *O Museu da Nazaré. Antecedentes históricos do Museu Etnográfico e Arqueológico do Dr. Joaquim Manso.* Lisboa: Livraria Portugal, 1976, pp. 10-12. Sobre a história do Museu da Nazaré cf. também SANTOS, Dóris – "O Museu da Nazaré. Da identidade à problematização das representações do mar". *I Congresso de História e Património da Alta Estremadura*. Ourém: CEPAE, 2011, pp. 624-635.

[280] Expressão do jornalista Norberto de Araújo (1889-1952) citada em PEDRO, José – "A Nazaré por José Pedro (Excertos)". *Livro do I Congresso de Actividades do Distrito de Leiria*. Lisboa: IAC, 1944, p. 127.

[281] FILIPE, Guilherme – "Salve-se a Nazaré – para a arte, para os pescadores e para o turismo". *Diário de Lisboa*, 31 maio 1959.

António Carvalho, Hermínio Laborinho, Joaquim Inácio Brilhante, Marques Laborinho, Lança Cordeiro.

Em março de 1965, Guilherme Filipe escrevia novamente "em defesa da Nazaré"[282]. Receava que a terra estivesse "em risco de se perder": "perder-se-á completa e irremediavelmente se não se lhe acode já, sem perda de tempo, isto é, se o progresso não for natural e responsavelmente dirigido por artistas, no sentido tradicional da própria estética nazarena imanente, porque a Nazaré tem a sua estética própria e são os artistas, os pescadores e os seus inúmeros devotos, os que mais profundamente a sentem" (sublinhado nosso). Criticava os nazarenos que estavam a deixar de viver na típica casa térrea ou de vestir como os seus avós. Mas os "amigos da Nazaré" ("pessoas cultas e influentes da terra") deviam empenhar-se em salvá-la enquanto era possível. Por isso, com o apoio da SNBA, convocara uma reunião com arquitetos, escritores, pintores e escultores, para se constituir uma Comissão de Defesa da Nazaré, com o objetivo de colaborar com o Estado no propósito do progresso se processar no respeito pela tradição e se "defender a Nazaré como índice de cultura". Entre os nomes dos convocados, destacamos Amadeu Gaudêncio, Branquinho da Fonseca e prof. Jorge Dias; escultores António Duarte, Barata Feio, João Fragoso e Leopoldo de Almeida; pintores Jaime Martins Barata e Lino António; arquitetos Conceição Silva, Jorge Segurado, João Simões, Cabeça de Padrão e José Cortês.

No entanto, estas comissões não chegaram a ser constituídas e a Liga dos Amigos da Nazaré, fundada em 1956, foi tentando mobilizar a população para o projeto do Museu, apelando às doações nas páginas do seu boletim *Nazaré*. Após anos de entraves vários, em 1968, o benemérito Amadeu Gaudêncio doou ao Estado a casa de veraneio que pertencera ao seu amigo Joaquim Manso, falecido em 1956, com o intuito de aí se instalar o ambicionado Museu da Nazaré. Com este novo alento, a instituição era finalmente criada por decreto-lei em 1970, como Museu Etnográfico e Arqueológico do Dr. Joaquim Manso[283]. Guilherme Filipe, sonhando com "uma galeria de arte, onde pintores vindos de fora, de toda a parte, encontrariam abrigo e um local amplo e

[282] Idem – "Em defesa da Nazaré". *Diário de Lisboa*, 26 março 1965.
[283] Atualmente, o Museu Dr. Joaquim Manso é tutelado pelo Ministério da Cultura / Direção Regional de Cultura do Centro. Sobre a criação do Museu cf. capitulo 3.2 "Um «museu de artistas» na programação de um «museu da cultura do mar» na Nazaré".

adequado às exposições das suas obras"[284], integrou o seu primeiro "Grupo de Amigos" (1969)[285], vindo o Museu, inaugurado a 6 de junho de 1976, a possuir várias obras da sua autoria, por compra ou doação[286].

Após a dinâmica plástica oitocentista, em que o mar aparece como espaço de beleza e devaneio, e das vistas do naturalismo atentas aos ritmos do trabalho e das atmosferas, pintores como Lino António e Guilherme Filipe elevaram a dimensão humana na pintura da Nazaré, através de construções marcadas pela omnipresença das populações, trabalhando, descansando ou simplesmente fazendo-se acompanhar das formas e coloridos da sua indumentária, apetrechos e embarcações.

Dos arrojos modernistas dos primeiros anos, Lino António e Guilherme Filipe, assim como muitos outros artistas que representaram a Nazaré até aos anos 1960, foram certificando uma visão oficial e alimentando uma galeria que testemunha uma quimera sobre a "Nazaré dos Pescadores" sobre a qual se continua a viver, com o empenho da própria comunidade, não obstante os novos desafios que vêm do mar, hoje sobretudo baseados no turismo e no desporto.

Já assim o sentenciara o escritor Joaquim Manso, no banquete de homenagem a Guilherme Filipe em 1939: "é possível que mais tarde (…) a Nazaré se transforme, perdendo o carácter simpático e singelo que faz dela a mais deliciosa e afectuosa das nossas praias populares. Os quadros de Guilherme Filipe ficarão como uma colecção de altíssimo preço em que a Nazaré de hoje será a Nazaré eterna"[287].

---

[284] BORGES, 1976, p. 28.

[285] A primeira Assembleia-Geral, em 25 Janeiro 1969, é presidida por Amadeu Gaudêncio, secretariado por Abílio de Mattos e Silva e Guilherme Filipe. Segundo DIONÍSIO, 1972, "Durante as duas derradeiras décadas, o Artista sonhou com a implantação do seu Alpendre-Museu no pedaço de promontório que possuía na Nazaré".

[286] Do Museu Dr. Joaquim Manso fazem parte nove obras da autoria de Guilherme Filipe: duas são adquiridas ao autor em 1975 (inv. 29 e 63 Pint.) e outra (inv. 86 Pint.) é doada por Filipe da Nazareth Fernandes (filho do industrial conserveiro Agostinho Fernandes); dois retratos dizem respeito à representação de Joaquim Manso (inv. 1 Pint. e 68 Des.) e dois outros desenhos eram da coleção de arte deste último.

[287] "Banquete de homenagem – Guilherme Filipe foi consagrado o pintor da Nazaré", *Diário de Lisboa*, 16 outubro 1939.

2.3 Representações visuais da Nazaré. A oficialização do paradigma

> *Que admira que os pintores se sintam atraídos pelo pitoresco da curiosíssima praia estremenha, se tudo é belo na Nazaré?*
> *O céu, o mar, os trajes, os hábitos, as festas, as embarcações, tudo é duma originalidade espantosa, constituindo por isso mesmo um manancial fecundíssimo, não só para artistas, mas para escritores e etnógrafos, que encontram em todos os cantos, retalhos de raro encantamento!*
> António Montês, 1944[288]

A representação artística da Nazaré concorreu para a fixação e vulgarização de uma imagem sobre a mesma, importante não apenas para a comunidade, mas para a própria representação nacional[289]; incluiu-se na imagem que o país criou sobre si mesmo e projetou para o exterior. Neste processo de traçar imagens comunitárias, inseparável da definição da identidade coletiva, não podemos ignorar que o olhar dos artistas está inscrito num circuito de elites, apesar da sua maior ou menor proximidade afetiva com o mundo que é representado nas suas obras; pelo que, na temática que aqui nos interessa particularmente, a sua visão não deixa de ser uma visão exógena sobre os atores das culturas marítimas que, para além do fascínio que despertam, sempre foram marginais em relação à cultura dominante – uma "contracultura", como refere José Maria Trindade[290].

[288] MONTÊS, António – "Bonifácio Lázaro, o pintor da Nazaré". *Boletim da Junta de Província da Estremadura.* Lisboa: Junta de Província da Estremadura. II Série, n.º 5, 1944, pp. 79-81. António Montês (1896-1967) foi um grande teorizador do regionalismo desde os anos 1920 e um dos principais mentores e primeiro diretor do Museu José Malhoa, instituição localizada nas Caldas da Rainha, criada por uma Liga de Amigos e que, a partir de 1940, ficou sob a tutela da Junta de Província da Estremadura, reforçando a sua missão de representar os autores, as paisagens e os costumes dessa região, onde a Nazaré também se integrava. Sobre a presença de obras de temática nazarena neste museu ver o capítulo 3.2 "Um «museu de artistas» na programação de um «museu da cultura do mar» na Nazaré". Para maior desenvolvimento sobre a figura de António Montês consultar SANTOS, Dóris – "MONTÊS, António". *In* FERREIRA, Emília; MONTEIRO, Joana d'Oliva; SILVA, Raquel Henriques da (coord.) - *Dicionário Quem é Quem na Museologia Portuguesa*. Lisboa: IHA - FSCH/NOVA, 2019, pp. 208-2011.

[289] O nosso entendimento sobre os processos de construção da imagem nacional é tido à luz das referências bibliográficas analisadas na Introdução.

[290] "A cultura dos pescadores, sendo uma cultura popular ou de classe, é também uma contracultura, no sentido de cultura de um grupo dominado por oposição à cultura dominante, assente no valor e posse da terra como critério determinante de prestígio e poder"; cf. TRINDADE, José Maria – *A Nazaré dos Pescadores. Identidade e transformação de uma comunidade marítima.* Lisboa: Edições Colibri, 2009, p. 147.

Por outro lado, nesta análise, não estamos a considerar a produção autodidata nem a denominada arte *naïf*, de que a Nazaré também granjeou copiosa produção[291], entre autores como António Vitorino Laranjo[292] e Manuel Coelho da Silva[293], para o primeiro caso, e A. Lazarino, Raimundo Ventura[294] e José Júlio Santos Zarro[295], para o segundo tipo de produção. Em composições de sensibilidade mais *ingénua*, fora das regras clássicas da composição e da formalidade dos circuitos expositivos, este conjunto significativo de autores espelha a sua nostalgia por uma Nazaré piscatória de meados do século XX e a permanência de uma imagem de cariz popular que cativou (e continua a atrair) um público local e sobretudo forasteiro, nacional ou estrangeiro. Esta produção multifacetada suscita-nos leituras de interesse sobretudo etnográfico e documental; mas o seu maior valor advém do facto de nos estimular uma reflexão sobre a capacidade

[291] No Museu Dr. Joaquim Manso foi organizada uma "Primeira exposição de arte *naïf* de artistas nazarenos", em 1983.

[292] António Vitorino Laranjo (1888-1980), conhecido por "Pitó" foi um poeta e pintor autodidata nascido na Nazaré, com uma produção muito diversificada, sobre papel, cartão ou tela, retratando figuras típicas ou episódios piscatórios do quotidiano da localidade. Trabalhou como tesoureiro da Câmara Municipal, mas participava ativamente na vida dos seus conterrâneos. Foi autor de múltiplos textos e letras de canções populares dos ranchos, romarias, festividades e marchas do Carnaval da Nazaré. Parte das suas obras e documentação encontra-se no Museu Dr. Joaquim Manso, assim como na Fundação Mário Botas, uma vez que era primo de Mário Botas (1952-1983), considerando-se que teve um papel determinante na formação da sensibilidade artística deste singular pintor nascido na Nazaré. Cf. *Pintura de A. V. Laranjo. Centro Cultural da Nazaré. 20.11 a 12.12.2004*. Nazaré: Fundação Mário Botas / CMN, 2004 (desdobrável).

[293] Ourives de profissão, natural de Baltar, Manuel Coelho da Silva (1909-1995) fixou-se na Nazaré nos anos 1930, depois de um percurso por Lisboa e Alcobaça. Nesta vila piscatória, a par do seu estabelecimento de ourivesaria, conviveu de perto com as gentes locais e as suas lides diárias, que foram o motivo central da sua obra artística, quer sobre placas de cobre, quer em óleos sobre tela ou cartão, gradualmente substituídos por aguarela, experimentando ainda o barro. Sobre o mesmo, escreveu o nazareno José Soares, para a abertura da exposição "Coelho da Silva. A Nazaré do Mar e da Terra" (MDJM, outubro 2015): "Um *naif*?, Ingénuo mas não tanto. Afinal, para além da fidelidade formal aos seus modelos, gente ou objecto, ele extraía deles a verdade íntima das coisas e dos seres, sem o que nem o mais habilidoso dos perfecionistas pode considerar-se um criador: só existe corpo porque a alma o quer. A matéria nada é se não for animada pelo espírito". Cf. biografia de "Silva, Manuel Coelho da" no MatrizNet (consulta em 11 maio 2019) e desdobrável da exposição *Coelho da Silva. A Nazaré do Mar e da Terra*. Nazaré: Museu Dr. Joaquim Manso, 2015.

[294] Raimundo Ventura (1917-2002) foi um artista e escritor nazareno autodidata, paralelamente às suas diversas ocupações profissionais. Cedo revelou aptidão para a música (integrou a Banda Musical Nazarense), para o artesanato e para a pintura. Nesta última, documentou múltiplas realidades socioculturais da Nazaré, sobretudo em pequenas composições. No artesanato, dedicou-se à produção e venda de miniaturas de barcos de arte xávega. Colaborou com o jornal "Notícias da Nazaré" e, em 1995, publicou o livro "História dos Sítios e das Gentes". Cf. VENTURA, Raimundo – *História dos Sítios e das Gentes.* Nazaré: Notícias da Nazaré – Editores (colab. Junta Freguesia da Nazaré), 1995.

[295] José Júlio Santos Zarro (1936-2014) era pescador e foi um conhecido pintor *naïf* da Nazaré. Durante anos, andou na pesca do bacalhau, assim como nas embarcações de recreio, sendo o seu pai o popular "Zarro", que passeava os banhistas de barco no Verão. Após o abandono da pesca, dedicou-se por completo à pintura de motivos nazarenos, vendendo os seus quadros "na frente do mar", onde registava a praia com os barcos e pescadores, em composições ingénuas, de traço simples e colorido primário. Cf. biografia de "Zarro, José" no MatrizNet (consulta em maio 2019).

de produção da memória pela própria comunidade, como esta desenvolve mecanismos de (re)memorização e projeção para o exterior de uma imagem de si própria e com consciência do seu sucesso – uma autorrepresentação centrada nas embarcações tradicionais, nos pescadores e peixeiras de vestes negras ou coloridas, enquadrados pelo cenário praia / promontório, tratados através de um traço ingénuo e de colorido primário e organizados em composições que se desviam das regras e perspetiva académica.

Segundo Hooper-Greenhill[296], no campo de estudo da cultura visual, o conhecimento do objeto desenvolve-se através de um círculo hermenêutico, dentro do qual a interpretação é entendida como uma construção cultural historicamente situada, que nunca está completamente terminada; neste movimento dialógico contínuo entre o todo e as partes, o significado vai sendo constantemente modificado à medida das relações que se vão estabelecendo. Mas, mais importante do que o conhecimento discursivo efetuar uma seleção sobre o que pode e deve ser a "realidade", é o facto do mesmo produzir a aceitação de uma verdade tida como absoluta e ofuscar os elementos extemporâneos a essa escolha. Na perspetiva de Foucault, e segundo aquela autora, na medida em que todo o conhecimento discursivo regula as práticas sociais, esse conhecimento torna-se poder.

Neste sentido, observamos que, consciente ou inconscientemente, a realização artística inspirada na Nazaré vai participando na sua exotização e folclorização, reforçada pelo Estado Novo a partir dos anos 1930, embora encontremos as raízes desse processo pelo menos nas duas décadas anteriores[297].

Como observa Eduardo Lourenço[298], a vida cultural portuguesa ao longo do século XIX e boa parte do século XX estruturou-se em redor da "preocupação obsessiva"

[296] HOOPER-GREENHILL, Eilean – *Museums and Interpretation of Visual Culture.* Londres / Nova Iorque: Routledge, 2000, pp. 76, 107.
[297] LEAL, João – *Etnografias portuguesas (1870-1970): cultura popular e identidade nacional.* Lisboa: D. Quixote, 2000 e CAREPA, José – *Identidade e Memória. A construção simbólica da Nazaré*, 2002 [policopiado].
[298] Cf. LOURENÇO, Eduardo – *O Labirinto da Saudade*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1978, p. 28. Eduardo Lourenço adverte para o facto da ideologia republicana se ter alimentado do ultranacionalismo gerado pelo Ultimato Inglês, afirmando que "poucos períodos da nossa História foram tão 'patrióticos' como aquele que a República inaugurou".

com a identidade nacional, num processo que Rui Ramos[299] apelidou de "refundação da nacionalidade". Já desde o século XIX, a busca romântica das origens e das identidades nacionais justificara o início dos primeiros levantamentos etnográficos e artísticos ao nível do território, acompanhados pela reflexão literária e pelos escritos dos primeiros teorizadores. Mas as décadas de 1910 e 1920 da jovem República foram, desde logo, um período de exaltação patriótica, que favoreceu uma intensificação sem precedentes do trabalho de fixação de tradições identitárias ligadas à Nação; desenvolveu-se a ideia de regionalismo como preliminar indispensável ao desenvolvimento e ao verdadeiro patriotismo, noção que iria ter prolongamento nas décadas seguintes.

O discurso nacionalista do Estado Novo em torno da cultura popular prolonga as linhas centrais da I República, mas agora servidas por meios de propaganda muito mais eficazes, sendo decisiva a ação do Secretariado da Propaganda Nacional (SPN) para a estilização da cultura popular como essência da nacionalidade, através de exposições, espetáculos, festivais, edições e outras iniciativas, de acordo com uma "etnografia artística"[300] que se interessava mais por mostrar e celebrar os elementos da cultura popular do que explicá-la.

Na memória laboriosamente construída da Nazaré, as artes visuais têm também parte de responsabilidade não necessariamente por um desígnio premeditado dos seus autores, mas em larga medida pelo facto de terem sido exaltadas e amplamente divulgadas pelas estruturas oficiais as obras que se supunham mais adequadas à reprodução imagética nacional.

Para Pedro Penteado e José Maria Trindade[301], investigadores que têm trazido relevantes contributos para a revisão da história e da identidade nazarena, compete à história e à antropologia contextualizar imagens e discursos produzidos sobre os grupos, bem como o que estes produzem sobre si próprios, assim obrigando a (re)leituras da identidade comunitária. Curiosamente, a construção da identidade popular por uma intelectualidade regional e nacional, perfeitamente datada, transformou-se num

[299] RAMOS, Rui – "A invenção de Portugal". *In* MATTOSO, José (dir.) – *História de Portugal: a segunda fundação (1890-1926)*. Vol. 6, [S.l.]: Círculo de Leitores, 1994, pp. 570-571.
[300] LEAL, João, 2000, pp. 44-54.
[301] PENTEADO, Pedro; TRINDADE, José Maria – "A Nazaré e os seus Pescadores: entre representações sociais e novas leituras histórico-antropológicas". *Oceanos – Os Pescadores*. N.º 47/48, Lisboa: CNCDP, jul/dez 2001, p. 82.

modelo de sucesso, que contou com a colaboração da própria comunidade, que gostou (e continua a gostar) de se rever na imagem fabricada, que tende a se fixar numa pressuposta idade mítica e a escamotear as durezas sociais da mesma. Na opinião do antropólogo José Maria Trindade[302], este discurso etnocêntrico exacerbado foi aceitável para todos, ao trazer contrapartidas favoráveis para a comunidade, e com um êxito que perdura até hoje, o que é crucial no contexto atual de transformação social da Nazaré, em que se procede "a uma redefinição do que é ser nazareno", e quando a sobrevalorização do turismo e das novas formas de relacionamento com o mar (que não a pesca) suscitam inquietações sobre a permanência de uma identidade centrada na "Nazaré dos Pescadores" e sobre a necessidade de diferenciação em relação a outras zonas costeiras do país.

A exaltação da autenticidade do litoral

A partir dos anos 1920-30, os discursos literários e turísticos tendem a apresentar a Nazaré como o modelo de um mundo cândido que era preciso preservar face ao avanço da modernidade. Na conferência "Passeio nas Minhas Terras", proferida na Casa do Distrito de Leiria em 1940, Afonso Lopes Vieira (1878-1946) afirmava que a Nazaré era uma "tribu (...) tão impermeável à influência dos forasteiros burgueses que, vivendo paredes meias com eles, guarda intacto o carácter e íntegra a fisionomia (…). O Nazareno pescador é um dos tipos mais profundamente *nacionais*, caldeado na costa do país a que arribou um dia (...)"[303]. O escritor, que tinha a sua "casa-barco" ou "casa-búzio" [304] na praia de São Pedro Moel e que "entendeu como poucos que uma autêntica estética portuguesa teria de inspirar-se nas actividades do mar"[305], ia com frequência à Nazaré e tinha vários amigos entre a população local, mesmo no seio da comunidade piscatória; estabeleceu uma especial relação de amizade com a peixeira Maria Ferreira Laranjo, a

[302] TRINDADE, 2009, p. 14.
[303] VIEIRA, Afonso Lopes – "Passeio nas minhas terras". *De Nova Demanda do Graal,* Lisboa: Bertrand, 1942 e excerto reproduzido em MOURÃO-FERREIRA, David (coord) – *Portugal. A Terra e o Homem. Antologia de textos de escritores do século XX*. Vol.2, 1ª série. Lisboa: FCG, 1979, p. 190.
[304] Cf. NOBRE, Cristina – *Fotobiografia. Afonso Lopes Vieira. 1878-1946*. Leiria: Imagens & Letras / Região de Leiria, 2009 e "Lopes Vieira, Afonso". *In* SOUSA, Acácio de; VINAGRE, Ana Bela; NOBRE, Cristina (coord.) – *Dicionário dos Autores do Distrito de Leiria. Atualização ao século XX*. Leiria: Magno Edições, 2004, p. 577.
[305] NEMÉSIO, Vitorino – "O Mar". *Panorama*. II Série, n.º 7 e 8, 1953.

quem dedicou um poema no livro *Onde a Terra se acaba e o Mar começa* (1940), em agradecimento pelo almoço que a nazarena lhe preparara montando uma mesa na própria praia:

Minha boa Amiga senhora Maria
Laranjo, da praia da Nazaré,
em quem tanto admiro essa fidalguia
de um povo que na Europa o mais fino é,
muito agradecido pelo almoço Real
que aí me deu junto às ondas do mar;
tivera Camões comido um igual,
fazia-lhe versos, mas não a zombar[306].

Noutra passagem daquela conferência, Afonso Lopes Vieira volta a distinguir a autenticidade da Nazaré e o labor quotidiano ainda manual, que a aproximava da qualidade heroica, sustida pela devoção religiosa: "Nazaré! que prodígio este, aqui ao mesmo tempo encantador e confrangedor, o de podermos ver, numa época motorizada em que as mãos dos homens para pouco mais servem que para ordenar os ritmos mecânicos, – que prodígio este de vermos diante de nós a vida de uma tribo primitiva, animada de heroísmo quotidiano que se ignora, amparada pela fé ardente em Deus!".

No mesmo sentido é a observação da jornalista francesa Suzanne Chantal (1908-1994) em 1958, na introdução ao álbum *Nazaré*, com desenhos de Tom: "É surpreendente que uma cidade onde, há anos, passam tantos turistas, tenha conseguido preservar uma autenticidade intacta"[307].

[306] Excerto do poema, em VIEIRA, Afonso Lopes – *Onde a Terra se acaba e o Mar começa*. Lisboa: Bertrand, 1940. Maria Ferreira ou Maria Ferreira Laranjo (1892-1977) ficou viúva muito nova, mãe de quatro filhos, conseguindo vir a ser proprietária de uma armazém de pesca e vender peixe para várias localidades. Dotada de grande beleza que o traje negro realçava, foi representada por Eduarda Lapa no pastel "Nazarena – Maria Ferreira" (MDJM 40) e fotografada por Álvaro Laborinho (MDJM 2169-2170); regista-se o seu convívio também com outras personalidades, como o pintor Sousa Lopes, Cid dos Santos e Reinaldo dos Santos. Afonso Lopes Vieira ofereceu-lhe e autografou um exemplar do livro *Onde a Terra se acaba e o Mar começa* com a seguinte dedicatória "À sua querida e / boa amiga senhora / Maria Laranjo / ofª / (assinatura)". Maria Ferreira era avó do pintor Mário Botas e prima de António Vitorino Laranjo. Cf. reprodução de correspondência e fotografias entre Maria Laranjo e Afonso Lopes Vieira (que é fotografado junto da viúva usando "camisa à pescador", assim como foi pintado por Eduardo Malta em 1939) em NOBRE, 2009, pp. 118, 128, 156-157 e *Idem* – "O espólio literário de Afonso Lopes Vieira". *Caderno de Estudos Leirienses*. Leiria: Editora Textiverso. Vol. 7, 2016, p. 40.

[307] Cf. Suzanne Chantal em MELLO, Thomaz (Tom) – *Nazaré.* Lisboa: Ática, 1958, p. 42. Texto original em francês: "On s'est étonné qu'une bourgade où, depuis des années, déferlent les touristes, ait pu conserver

A autenticidade era suportada pela beleza natural e ímpar do conjunto Mar – Promontório; pela espiritualidade do culto multissecular a Nossa Senhora da Nazaré, graças a cuja intercessão D. Fuas Roupinho fora milagrosamente salvo de se precipitar no mar em 1189; pelos modos apaixonados das suas gentes, cuja indumentária variava entre a cor vibrante da festa e o negro cerrado do luto. A par da brancura das ruelas estreitas que se precipitavam paralelamente em direção ao mar, destacava-se ainda o exotismo multicor da faina piscatória artesanal desenrolada em pleno areal. A inexistência de porto de abrigo, cuja construção foi tão reclamada[308] pela população durante décadas, trazia aos nazarenos o infortúnio dos dias sem saída para o mar e a aflição dos temíveis naufrágios; mas, enquanto noutras localidades costeiras a construção dos portos tinha trazido a modernização e a sua transformação socioeconómica, o facto do porto da Nazaré só ter sido construído em 1983 acabou por fazer perdurar no areal práticas coletivas e artesanais de pesca, e com elas o cromatismo das embarcações em madeira e de um traje funcional, conjunto que brindava qualquer artista com um espetáculo plasticamente muito sedutor.

Esta "riqueza de motivos" assente nos vetores paisagem (beleza natural), lenda (sagrado), tipicidade das práticas económicas (trabalho tradicional, traje e vivências comunitárias), não olvidando a expressividade eloquente das suas gentes, fundamentava o "charme pitoresco da Nazaré" e tornava-a no "paraíso de artistas (…) oriundos de longínquas paragens do mundo, ávidos de beleza e ineditismo"[309].

Naquela sessão de 1940, o jornalista e escritor Joaquim Manso profere também uma conferência sobre a Nazaré[310]. Perante uma sala cheia de personalidades do mundo

une authenticité intacte". Suzanne Chantal foi jornalista, escritora e crítica de cinema, casada com o jornalista português José Augusto (dos Santos).

[308] A este propósito consultar nomeadamente REMÍGIO, Manuel – *O Porto de Pesca da Nazaré*. Nazaré: CMN, 1950 e FERNANDES, Vasco da Gama – "Nazaré e o seu porto". *Seara Nova*. Lisboa, n.º 961, 12.01.1946. Cf. também AZEVEDO, Manuela de – "Gente da Nazaré". *Diário de Lisboa*, 15, 16, 18 e 20.11.1946; a propósito do naufrágio da traineira Redinha, com 14 tripulantes a bordo, a autora escreve vários artigos sobre o carácter da "gente da Nazaré", as suas dificuldades quotidianas, as melhorias já efetuadas pelo Estado em termos da ação social e da saúde (como a construção do Bairro dos Pescadores, profilaxia da tuberculose, seguros, …), mas concluía sobre a urgente necessidade de construção de um porto de abrigo.

[309] PASTOR, Artur – *Nazaré*. Lisboa: Livraria Portugal, 1958, p. 12.

[310] "Na Casa do Distrito de Leiria A Nazaré foi ontem evocada numa admirável conferência pelo sr. dr. Joaquim Manso". *Diário de Lisboa*, 01.03.1940. Sobre a figura de Joaquim Manso, ver a biografia no capítulo anterior e ler o capítulo 3.2 "Um «museu de artistas» na programação de um «museu da cultura do mar» na Nazaré".

da cultura, como os escritores João de Barros e Virgínia Vitorino, os pintores Sousa Lopes e Guilherme Filipe, para além de nazarenos como Amadeu Gaudêncio, Tito Calixto e os membros do Rancho Tá-Mar (que após a cerimónia foi atuar no Teatro Maria Vitória, na peça *Nazaré*), Joaquim Manso proferiu um discurso de cariz laudativo, como se vaticinava neste tipo de sessão. Nele identificamos os argumentos que tornavam a Nazaré "como uma aldeia de desenhos animados, que a Branca de Neve e os 7 Anões gostariam de habitar". A matriz é sempre o mar, intrínseca a qualquer descrição sobre a Nazaré, "filha do mar, como os búzios, as ondas, as espumas e os luminosos sulcos que cortam a imensa superfície argêntea". Na luta diária do homem com o oceano ressaltava o carácter firme e afoito dos nazarenos, cujos pitorescos costumes e artes de pesca lhes conferia peculiaridade. A beleza natural da paisagem abarcava a Pedra do Guilhim, o Monte de São Bartolomeu e o Sítio – "proa rochosa onde se suspendeu o corpo e a alma de Fuas Roupinho". O íntimo religioso da comunidade é também contemplado na narrativa de Joaquim Manso, relembrando a importância do culto a Nossa Senhora da Nazaré e a vinda de Vasco da Gama ao Santuário antes e depois da viagem de descoberta do caminho marítimo para a Índia[311].

Como refere o nazareno José Pedro, no Congresso de Actividades do Distrito de Leiria, organizado em 1943:

> *A sua [da Nazaré] excelência é o enlevo dos banhistas e a admiração dos turistas. O seu doce clima, a luz do seu sol de uma luminosidade admirável, o azul do seu céu, as suas ruelas típicas, o seu aglomerado de casas caiadas muito brancas, os seus pitorescos contornos em volta da povoação, o regionalismo destacado dos seus habitantes, com a pureza da sua indumentária, são outros tantos atractivos para escritores, poetas e artistas, nacionais e estrangeiros, que aqui têem vindo reproduzir retratos, marinhas, paisagens e outros motivos.*
> *A Nazaré «é bem o atelier ao ar livre dos artistas» como disse algures Norberto de Araújo*[312].

[311] Facto que se assinalara em setembro de 1939, na Festa do Mar, com a inauguração de um Padrão de Vasco da Gama junto ao Bico e à pequena Capela da Memória, no Sítio da Nazaré. Antes das aparições de Fátima (1917), o Santuário de Nossa Senhora da Nazaré foi um dos principais centros marianos do país, de onde se expandiu o culto para todo o país e territórios conquistados ou colonizados por Portugal; no Brasil, em Belém do Pará, desde 1793, tem lugar anualmente o Círio de Nossa Senhora de Nazaré, que concentra na sua procissão cerca de 2 milhões de fiéis, sendo considerado Património Cultural Imaterial da Humanidade desde 2013. Cf. PENTEADO, Pedro – *Peregrinos da Memória. O Santuário de Nossa Senhora da Nazaré: 1600-1785*. Lisboa: Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica, 1998.

[312] PEDRO, José – "A Nazaré por José Pedro (Excertos)". *Livro do I Congresso de Actividades do Distrito de Leiria*. Lisboa: IAC, 1944, p.127.

É esta riqueza de motivos, alavancada na imprensa nacional e estrangeira (com o controlo do Estado) e nos desdobráveis turísticos (muitos ilustrados por Tom e Abílio de Mattos e Silva)[313], que o artista francês Paul Girol (1911-1988)[314] encontrou em 1955 quando "descobriu" a Nazaré, que para sempre influenciaria a sua obra: "Então, Portugal foi para mim uma revelação. Encontrava aí o mar, os céus azulados, a brilhante brancura das casas portuguesas e sobretudo a vida rude dos pescadores e das suas famílias, a profundidade dos olhares, a humanidade e amizade dos homens e das mulheres, a autenticidade de uma vida nova para mim. Aí realizei um longo trabalho, modificando inteiramente a minha maneira de ver e de sentir…"[315].

José Pedro é uma figura de destaque na história da Nazaré do início do século XX. Embora fosse comerciante, proprietário da "Loja do Povo" ("estabelecimento de ferragens, miudezas e mercearias"), na Praça Manuel de Arriaga e Rua Adrião Batalha, foi um homem de ação comunitária, política e culturalmente empenhado. Entre os vários cargos que assumiu, foi Delegado na Província da Sociedade de Propaganda de Portugal e Presidente da Comissão de Iniciativa (1926) e da Comissão Municipal; integrou a Comissão da Junta Autónoma do Porto da Nazaré, que desde os anos 1920 defendia a construção de um porto de pesca. Foi responsável por obras tão emblemáticas como o parque do Monte Pedralva, com arvoredo e lago para passeio dos banhistas. Foi correspondente do *Diário de Notícias* durante largos anos e, entre 1942-1947, publicou n'*O Mensageiro* (Leiria) um levantamento cronológico sobre a Nazaré. Consultar "O Porto de Abrigo da Nazaré. Uma obra de urgente necessidade, que será admirável factor de riqueza", *Diário de Notícias*, 09.09.1927; M.S. – "No Litoral Estremenho. Da vida da Nazaré. A Foz do Alcôa - Uma questão telefónica com seu pitoresco. O Monte Pedralva transformado num opulento parque (Do nosso enviado especial)". *Diário de Notícias*, 11.05.1929 e "Praias, Termas e Campos. O encantador parque do Monte Pedralva, na Nazaré". *Diário de Notícias*, 19.08.1930.

[313] As edições turísticas *Nazaré. Pueblo de Pescadores. Portugal*. Nazaré: Comissão Municipal de Turismo, 1949; *Nazaré. A mais típica praia de Portugal.* Nazaré: Casa Alcoa, 1951; *Nazaré Portugal.* Comissão Municipal de Turismo: Studio Tom, agosto 1957; as edições do *Festival do Trajo da Nazaré. Avril au Portugal. Nazaré:* Comissão Municipal de Turismo da Nazaré, 1962-1964, entre outras, apresentam na capa, contracapa ou no interior, reproduções de obras de Abílio, Tom, Lino António, Manuel Fernandes, Paul Girol, Artur Pastor e Eduardo Malta.

[314] Paul Girol (1911-1989), pintor francês, discípulo de Lucien Simon, em Paris. Após a vinda a Portugal em 1955, afirma-se decisivamente como artista plástico no panorama francês e internacional. Em 1958, realiza uma exposição na Galeria Chardin, em Paris, sob auspícios da Casa de Portugal. Em 1962, recebe o Grande Prémio de L'Ille de France e a medalha de prata da cidade de Paris; é nomeado oficial da Academia (no sector da educação) e, em 1972, é agraciado com o título de Cavaleiro da Ordem Nacional do Mérito (sector cultura). Em 1974, recebe a Medalha de Ouro "Artistas Franceses". Em 1970, recebe o Prémio Francis Smith pela Casa de Portugal e é convidado para expor na Nazaré, a vila piscatória que foi uma das suas principais fontes de inspiração. Parte da sua pintura de temática nazarena, sobretudo sobre papel, foi doada à Associação de Defesa da Nazaré. Em 2015, o Município da Nazaré atribuiu o nome do pintor à Galeria Municipal instalada na Biblioteca Municipal. No Museu Dr. Joaquim Manso, existem duas obras a tinta-da-china ("Pescadores", inv. 1 e "[Redes para a cabana]", inv. 7 Des.) e a aguarela "Lavadeiras da Nazaré" (inv. 2 Pint.) oferecida pelo autor, para além de postais com a reprodução de obras a tinta-da-China.

Entre outras referências, consultar "Um pintor francês expõe em Paris imagens da Nazaré". *Diário de Lisboa*, 16 nov 1958; COROSI, Lucien – "O pintor Paul Girol. Um parisiense que não conhece a Provença, mas esteve quatro vezes em Portugal para pintar a Nazaré". *O Primeiro de Janeiro*, 11.03.1959 e *Paul Girol*. s.ed.: s.l., 1986.

[315] *Paul Girol*. s.ed.: s.l., 1986.

Nas suas múltiplas litografias, desenhos monocromáticos e pinturas coloridas, repletas de olhos grandes e expressivos das mulheres e crianças cujos nomes ficamos a conhecer graças à identificação pelo próprio autor, é evidente esta comunhão de Girol com a humanidade singular da Nazaré: "esse carácter de um clã que mantém obstinadamente os costumes ancestrais; velhas mulheres agachadas, envoltas em enormes capas pretas e usando chapéus de feltro, pescadores vestidos com peças escocesas, usando o seu peculiar barrete de lã, rostos bronzeados pelo vento, o sol, o mar, olhos curiosamente puros, jovens graciosas cujos quadris ondulam sob uma espessura de sete saias de cores diferentes. (...)"[316].

Pierre Imbourg[317] considera que Portugal foi a revelação da vida de Paul Girol e que foi no coração dos pescadores portugueses que ele se sentiu plenamente à vontade. A sua paleta abriu-se e iluminou-se perante os céus portugueses e a vida dos pescadores tornou-se no tema principal das obras desenvolvidas durante cerca de 20 anos, permitindo-lhe realizar, em 1958, uma exposição com 34 quadros sobre a Nazaré na Galeria Chardin, em Paris, sob os auspícios da Casa de Portugal[318].

[316] Tradução do francês: "ce caractère d'un clan qui s'obstine à garder les coutumes ancestrales; vieilles femmes accroupies, enveloppées dans d'immenses manteaux noirs et coiffées de feutre, pêcheurs vêtus d'étoffes écossaises, coiffés de leur étrange tricot de laine, visages tannés par le vent, le soleil, la mer, yeux étrangement purs, jeunes filles gracieuses dont les hanches ondules sous une épaisseur de sept jupons de couleurs différentes. (...)". MICHEL, R. em *P. Girol: dessins – aquarelles – peintures; vente nouveau drouot, le lundi 6 mars 1989 à 14 heures. Exposition publique, samedi 4 mars 1989, de 11 heures à 18 heures [catálogo]*. Paris: Maître Claude Robert (Comissaire – Priseur), 1989, p. 25.

[317] IMBOURG, Pierre – *Paul Girol*, Malakoff: imp. Art et Travail, 1961. Segundo o autor: "En 1955, il découvrait le Portugal. Est-il exagéré de dire que ce fut la révélation de sa vie? (…) Il s'est établi à Nazaré, petit port pas encore trop dégradé par le tourisme officiel. Là, au coeur même du peuple des pêcheurs portugais, il s'est senti à son aise" (tradução: "Em 1955, ele descobriu Portugal. É exagerado dizer que foi a revelação da sua vida? (…) Fixou-se na Nazaré, pequeno porto ainda não muito adulterado pelo turismo oficial. Aí, no próprio coração do povo de pescadores portugueses, ele sentiu-se à vontade".) Também Guy Dornand identifica o interesse de Paul Girol por Portugal, e em particular pela Nazaré, pelo facto da mesma se manter num estado original de pureza, ainda não desvirtuada pelo turismo: "(...) le Portugal, sa terre d'évasion. Adorable Portugal point encore totalement sophistiqué par l'odieux tourisme et où le menu peuple des pêcheurs de Nazaré garde intactes les vertus et les grâces ancestrales, la pureté, la noblesse d'âme, la beauté des attitudes que chante Camoens et qui inspirent encore le poignant lyrisme des Fados. (…)" (tradução: "(…) Portugal, a sua terra de evasão. Adorável Portugal ponto ainda não totalmente sofisticado (?) pelo odioso turismo e onde o povo de pescadores guarda intactas as virtudes e as graças ancestrais, a pureza, a nobreza de alma, a beleza das atitudes que canta Camões e que inspira ainda o lirismo pungente dos Fados. (…)". Cf. DORNAND, Guy – *P. Girol*. Arcueil, s.d. (1967).

[318] *P. Girol: dessins – aquarelles – peintures….* 1989, p. 13. Cf. também "Um pintor português expõe em Paris imagens da Nazaré". *Diário de Lisboa*, 16.11.1958.

Um pintor francês
expõe em Paris
imagens da Nazaré

PARIS, 16. — O pintor francês Paul Girol expõe desde ontem até ao dia 27, na Galeria Chardin, nesta cidade, 34 quadros sobre motivos da Nazaré.

Nascido em 18 de Maio de 1911, em Saint-Maur (Seine), Girol entrou aos 16 anos para a Escola de Belas-Artes de Paris, onde trabalhou no «atelier» de Simon. Em 1934 o Governo concedeu-lhe uma bolsa de estudo que lhe permitiu estagiar em Espanha e em 1939 obteve o «Concours de Roma».

As suas numerosas exposições, realizadas não só em Paris como noutros pontos da França, mereceram sempre do publico e da crítica

«Mulheres na fonte», de Paul Girol

Fig. 66 – Paul Girol, "Título desconhecido", s.d.
Fig. 67 – Excerto de notícia do *Diário de Lisboa*, 16 nov 1958.

Assim se valida a frase de António Lopes Ribeiro proferida nesse ano: "(…) a Nazaré cedeu à sua ala de namorados imagens e figuras, histórias e casos, que muito ajudaram a formar essa 'imagerie' de Portugal que hoje corre o Mundo e faz com que o Mundo comece a correr até cá"[319].

Com o mesmo sentido escreveu Guilherme Filipe em maio de 1959, no *Diário de Lisboa*: "A maioria dos artistas portugueses há muitos anos que começou a interessar-se pela Nazaré devido à beleza das suas lendas, do seu mar, da sua paisagem, do casario branco, dos costumes e do carácter originais dos pescadores e da transparência da cor que envolve e anima este conjunto étnico único em Portugal"[320].

Nazaré, tema inesgotável na propaganda do Estado Novo

Antes de ser uma indústria lucrativa, o desenvolvimento do turismo está intimamente relacionado com o processo de construção das identidades regionais e

[319] Cf. MELLO, 1958, p.9. António Lopes Ribeiro iniciou a sua carreira de cineasta, ao lado de Leitão de Barros, com o documentário *Nazaré. Praia de Pescadores* (1929) e o filme *Maria do Mar* (1930); cf. *O Trajo. Um espaço renovado no Museu da Nazaré*. Nazaré: Museu Dr. Joaquim Manso, 1986.
[320] FILIPE, Guilherme – "Salve-se a Nazaré – para a arte, para os pescadores e para o turismo". *Diário de Lisboa*, 31.05.1959.

nacionais, porquanto impele à criação de discursos identitários que valorizam as especificidades, as características naturais e históricas de cada região ou localidade[321].

Desde finais do século XIX, estas particularidades demarcavam a Nazaré de outros destinos marítimos e piscatórios e eram constantemente enfatizadas nos roteiros turísticos e de informação balnear que se começava a produzir, através de discursos que se vão tornando cada vez mais mitificados. Quando surgem os primeiros guias turísticos – *Praia da Nazareth* (1901) e *Nazareth – Portugal. A melhor praia de banhos de Portugal* (1913)[322] –, com textos e ilustrações da época balnear, produzidos por autóctones ou por figuras ilustres que aqui veraneavam, os autores são unânimes em considerar a "Praia da Nazareth como a mais bela praia de banhos" graças à superioridade da sua beleza natural aliada à tipicidade das ruas e gentes da comunidade piscatória.

Em 1938, o jornalista italiano L. Taravella[323] achava que o pequeno centro costeiro da "Praia da Nazareth" era conhecido em todo o Portugal como um baluarte ("gelosa roccaforte") de tipicidade e costumes tradicionais, mas ainda considerava a sua popularidade como sendo sobretudo local – o turismo cosmopolita, sempre à procura do novo e do pitoresco, ainda a ignorava. No entanto, nos anos 1940-1950, a Nazaré tornou-se definitivamente num magnífico cartaz turístico do país; sintoma ou não disso, e "sabendo-se que o cartaz é um dos mais directos meios de expressão da propaganda"[324] foi o cartaz "Nazaré" que ganhou, em 1945, o 2º prémio da 1ª edição do "Concurso do Cartaz de Turismo" promovido pelo SNI, com uma proposta de Carlos Ribeiro inspirada nas "lâminas" do Milagre de Nossa Senhora da Nazaré, protegendo os

[321] VIDAL, Frédéric; AURINDO, Maria José – "Turismo e identidade nacional: uma nova imagem para Portugal". *Viajar. Viajantes e turistas à descoberta de Portugal no tempo da I República*. Lisboa: CNCCR, 2010, pp. 119-124.

[322] POÇAS Jr., J. C. – *A Praia da Nazareth*. Alcobaça, 1901 e *Nazareth – Portugal. A melhor praia de banhos de Portugal*. Nazaré: Typ. Freire, [1913].

[323] "Molti villaggi e borgate della costa lusitana vivono, così, prevalentemente della pesca, e tra questi è Praia da Nazareth, piccolo centro costiero, conosciuto, tra l'atro, in tutto il Portogallo come una specie di gelosa roccaforte di tipici e tradizionali costumi. / Tale rinomanza di Praia da Nazareth è tuttavia ancora prettamente locale. Il turismo cosmopolita, sempre alla ricerca del nuovo e del pittoresco, la ignora ancora (…)". Cf. TARAVELLA, L. – "Portogallo Pittoresco. Praia da Nazareth e i suoi pescatori". *Le Vie del Mondo. Revista Mensile della Consociazione Turistica Italiana*. Ano VI, XVII, n.º 12, dezembro 1938, pp. 1166-1179. Artigo sobre a Nazaré como praia de pescadores, ilustrado com fotografias de A. Dièns.

[324] Cf. "Concurso do Cartaz do Turismo". *Panorama*. Vol. IV, n.º 23, 1945. Neste Concurso do Cartaz de Turismo de 1945, o 3º lugar foi atribuído à proposta de Emmerico Nunes com um cartaz sobre Óbidos e o 1º lugar para Jorge Mattos Chaves sobre Elvas.

pescadores no plano inferior. Em 1959, dois cartazes "Nazaré Portugal"[325] faziam parte da coleção de oito vinhetas destacáveis que a revista *Panorama* proporcionava aos seus leitores; um da autoria de Gustavo Fontoura (1956) – uma imagem estilizada e colorida de barcos pontiagudos e peixes na praia, associados a uma nazarena e seu filho; e outro de Sebastião Rodrigues, que sintetizava a imagem do país e da Nazaré no busto negro de uma nazarena, em contraste com o fundo azul e uma oval amarela e laranja que tanto remete para formas solares como piscícolas.

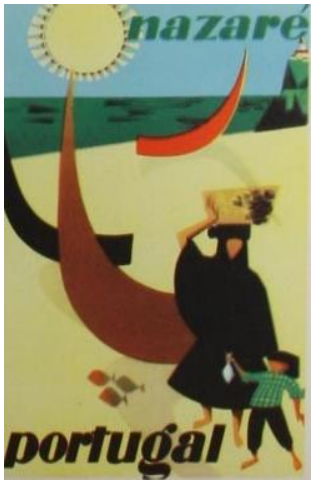


Fig. 68 – Cartaz "Nazaré – Portugal" (1956), de Gustavo Fontoura.

Como se afirmava em 1956, a propósito da participação do Rancho Tá-Mar num evento em Saragoça, "será esta mais uma brilhante página de propaganda do nosso folclore, pelo qual muito propriamente se diz ser hoje a Nazaré o Cartaz de Portugal"[326] (sublinhado nosso). Nesse ano era editado *Portugal*[327], de Yves Bottineau, cuja capa reproduzia uma aguarela de Yves Brayer de uma cena da faina piscatória que, para além de remeter para a vocação marítima do país, sugeria a comunidade nazarena, nomeadamente no padrão axadrezado e colorido do traje do pescador.

Em publicações mais ou menos desenvolvidas – de que é paradigmático o álbum fotográfico *Nazaré* (1958)[328], de Artur Pastor, realizado na sequência de uma prenda para a Rainha D. Isabel II de Inglaterra quando esta visitou a Nazaré em 1957 –, em roteiros, artigos de revistas e jornais, nacionais ou estrangeiros, acompanhando o incremento turístico do pós-Guerra, a Nazaré surge reiteradamente enaltecida, referenciando-se as pedras basilares de autenticidade acima descritas, sempre ilustradas por fotografias, e por alguma pintura ou desenho.

Na pintura sobre a Nazaré, a partir da segunda, e sobretudo da terceira e quarta décadas do século XX, o interesse fino-oitocentista e republicano pela descoberta dos valores populares e regionais atinge contornos de um paradigma visual, que vai

[325] *Panorama.* Lisboa. III Série, n.º 13, março de 1959.
[326] "Nazaré". *A Província*, 04.10.1956.
[327] BOTTINEAU, Yves – Portugal. Paris: Arthaud, 1956. Livro de viagens escrito em francês, reproduzindo, no interior, c. de 160 fotografias da autoria de Yan. Yves Bottineau é também autor de *Le Portugal et sa vocation maritime. Histoire et civilisation d'une nation*. Paris: CNLettres / E. de Boccard, 1977.
[328] PASTOR, 1958.

selecionando ângulos e conteúdos, trazendo a figuração humana para o primeiro plano, em detrimento da paisagem ampla, das *nuances* lumínicas e da narratividade das primeiras composições naturalistas. Retratos de busto ou corpo inteiro, em pose premeditada ou em movimentos congelados, preenchem a totalidade das telas para os seus protagonistas ostentarem os apetrechos de pesca e os trajes tradicionais, até à encenação laboral coletiva.

Nos anos 1940-50, esta enfatização temática acaba por se enredar numa apropriação pelo regime salazarista, quando este elabora todo um programa propagandístico intencional, baseado na cultura popular e no mar como pretérito e destino da Nação, no qual os artistas são chamados a participar, alguns por genuíno interesse plástico, outros em conivência com os propósitos oficiais. Os pescadores da Nazaré surgem então como os "modelos que serviram a Nuno Gonçalves" (Diogo de Macedo)[329], explanados nos Painéis de São Vicente, uma obra excecional da pintura quatrocentista portuguesa que fora redescoberta em 1883 no Paço Patriarcal de S. Vicente de Fora, e cuja autoria fora atribuída a Nuno Gonçalves, pintor régio de D. Afonso V. Este políptico, que originalmente deve ter estado integrado no retábulo do Altar de S. Vicente na Sé de Lisboa, passou a figurar no Museu Nacional de Arte Antiga e gerou uma acesa discussão e múltiplas teses quanto à autoria, organização, intenção e iconografia, sendo no entanto consensual que a galeria coletiva retratada se refere a vários estratos da sociedade portuguesa e aos mais importantes vultos da Corte de D. Afonso V, ao tempo da expansão militar no Norte de África. Segundo as designações propostas por José de Figueiredo em 1909, no cômputo de 58 personagens distribuídas presumivelmente em torno da dupla figuração de S. Vicente, um grupo é identificado como sendo os Pescadores[330], reunidos num dos seis painéis, para além dos Frades, do Infante D. Henrique, do Arcebispo, dos Cavaleiros e da Relíquia. Embora permaneça controversa a plena compreensão sobre o seu significado, o políptico acabou por se tornar numa obra simbólica da cultura portuguesa, apropriada para a construção de

[329] A propósito do pintor Lino António na Nazaré, comenta Diogo de Macedo em 1932: "Por lá tem topado (…) alguns modelos que serviram a Nuno Gonçalves, que estão num painel do museu". Cf. MACEDO, Diogo de – "Lino António. O pintor da Nazaré". *Ilustração,* 1932, p. 7.

[330] Em AAVV – *Nuno Gonçalves. Novos Documentos.* Lisboa: IPM, 1994, coloca-se a hipótese da rede do painel dos Pescadores ser um acrescento posterior. O rigoroso exame atualmente em curso poderá clarificar esta suspeita e os eventuais motivos que lhe estão subjacentes.

uma narrativa coletiva sobre a Nação, sendo doravante dela indissociável, quer pela fixação de uma iconografia específica sobre as personalidades e os estratos sociais representados, quer através de reinterpretações artísticas e literárias.

Aquela associação dos pescadores nazarenos aos pintados por Nuno Gonçalves foi um comentário de Diogo de Macedo à pintura de Lino António, em 1932; mas, a partir desta década de 1930, ela foi também reiteradamente afirmada por vários escritores e artistas na análise da produção pictórica sobre a Nazaré – a dimensão vernácula das pequenas narrativas dos pescadores era valorizada na medida em que citava a ligação ancestral ao épico marinheiro da gesta marítima nacional, remissão que, por sua vez, era valorizada pela ideologia oficial do regime[331].

Atentemos no comentário de António Montês, diretor do Museu José Malhoa, a propósito de uma exposição de Lázaro Lozano (1906-1999) na SNBA, em 1944, onde se destacavam, pela qualidade e quantidade, os assuntos da Nazaré: "Como sempre, o mar não apareceu, pois o que interessa ao artista é a indumentária, o misticismo, a etnografia, as virtudes essenciais dum povo são e crente que tem, gravadas no rosto, páginas de aventura e heroísmo, de valentia e abnegação, e em cujas veias corre o mesmo sangue dos navegadores de quinhentos"[332].

"O nazareno dir-se-ia saído dum retábulo quinhentista, pela sua fisionomia primitiva, escassamente divorciada das tradições, inspiradora e romântica, de acentuado portuguesismo", escrevia Artur Pastor no seu álbum *Nazaré* (1958). Nesse ano, também António Lopes Ribeiro comentava no prefácio do livro homónimo com reprodução de desenhos e pinturas da autoria de Tom: "Tudo gente do Mar (…). Cabeças iguais às que serviram de modelo a Nuno Gonçalves, no painel famoso, e que Tom apontou com mão firme e aguada sensibilidade"[333].

Anos mais tarde, quando entrevistavam Bonifácio Lázaro Lozano a propósito da sua pintura da Nazaré, era ainda esta conexão que o marcava; para ele, as viúvas de várias gerações e os pescadores que as acompanham eram as figuras dos retábulos

[331] A este propósito consultar também CUNHA, Paulo Manuel Ferreira da – "O pescador: representações do homem e do seu meio no cinema português". *Oceanos*. Nº47/48, Lisboa: CNCDP, jul/dez 2001, p. 204.
[332] MONTÊS, 1944, p. 80.
[333] MELLO, 1958, p. 16.

primitivos, dos Painéis de São Vicente: "o que ali me impressionou foi o ser humano. Havia uma coisa que me dominava; era o drama do povo… eu vivia em 1480… (…) Eu estava ali, em 1933, mas espiritualmente não estava lá. Então, as figuras dos 'Painéis' vi-as andar ali na Praia. (…)"[334].

A promoção da Nazaré como praia de banhos e terra de turismo já vinha sendo elaborada pelas autoridades locais desde os finais do século XIX e durante a I República, quando o concelho se passou a chamar de Nazaré, em vez de Pederneira (1912). Em 1913, sob patrocínio do Município, foi editada a publicação *Nazareth – Portugal. A melhor praia de banhos de Portugal*, no ano seguinte foi organizada a Comissão de Propaganda da Nazaré e, em 1915, a Nazaré foi oficialmente declarada localidade de turismo. Em 1922, ficou instalada a Comissão de Iniciativa da Nazaré, a qual, após algumas dificuldades iniciais, passou a ser presidida por José Pedro em 1926 e se empenhou na promoção de diversas ações que valorizassem turisticamente a localidade, como a edição do roteiro *Nazaré – Portugal*, em 1936. Em 1937, esta comissão dava lugar à Comissão Municipal de Turismo[335].

Mas, além do empenho destes organismos locais irmanados da política nacional, para a valorização turística da Nazaré teve um papel fundamental o SPN, criado em outubro de 1933 para dirigir e divulgar a propaganda nacionalista do Estado Novo, consubstanciada na "Política do Espírito", tal como entendida por António Ferro (1895-1956), diretor deste organismo até 1949. Jornalista e escritor ligado ao primeiro modernismo português, Ferro era entusiasta das ditaduras, fascinado pela ideia do poder totalitário e pela sua associação ao ideário estético-político do futurismo. Foi ele o propulsor da conceptualização e concretização da política propagandista do regime durante a sua primeira década, baseando-a em ideias fundamentais como o uso da cultura enquanto meio de propaganda para glorificar o regime e o seu chefe, a conciliação dos valores tradicionais do ruralismo conservador com a estética moderna e o estabelecimento de uma cultura nacional baseada nas raízes e na cultura popular; para as implementar, chamou àquele organismo múltiplas competências na área da

[334] Excerto de uma entrevista a Lázaro Lozano por Fernando António Baptista Pereira, in *Homenagem a Bonifácio Lázaro Lozano. Exposição na Casa Bocage …*. Setúbal: Câmara Municipal de Setúbal, s.d. (1991).
[335] Cf. "A Nazaré. Coisas ouvidas, lidas e vistas por José Pedro". *O Mensageiro*, 04.07 e 18.12.1944 e 29.06.1946 e SANTOS, Dóris (coord.) – *Nazaré. Memórias de uma praia de banhos*. Nazaré: MDJM, 2010.

regulamentação, centralização da informação, organização de festas e manifestações públicas, promoção de prémios e exposições de arte, e edição de publicações que dessem a conhecer a Nação e a atividade do Estado.

Para o efeito, contava com a colaboração de artistas e escritores. À tradicional demissão dos governos portugueses em relação aos artistas, António Ferro contrapunha um Estado preocupado, tendo no SPN um órgão animador que estimulava e que "quer[ia] chamar a si, em nome da ordem e do equilíbrio, o modesto papel da irreverência oficial"[336]. Mas não obstante a aliança entre Arte e Poder ter sido globalmente positiva, o Secretariado era um instrumento de propaganda do Estado Novo, implementando a "Política do Espírito" tal como preconizada por António Ferro, articulando o nacionalismo cultural e o folclorismo com a vanguarda modernista.

Esta constância discursiva assente no binómio tradição / cultura popular baseava-se na ideia de autenticidade, que fez reclamar características originais das regiões ("províncias") e suas comunidades, num processo de objetificação da cultura popular promovido pela via oficial; daqui frequentemente resultaram situações em que o registo documental e o ficcional, a recolha e a reconstituição / recriação se imiscuíram, em apresentações destinadas sobretudo a uma elite de classe média / alta e estrangeiros.

Para Daniel Melo[337], o Estado Novo acabou por ativar dois movimentos em relação à revivificação da cultura popular. Por um lado, fazia o povo interessar-se por instituições e iniciativas por si patrocinadas, para fazê-lo participar como agente ativo deste "processo regenerador". Por outro lado, promovia a divulgação junto do público em geral, sobretudo do urbano ou do letrado, da cultura popular oficializada, com o objetivo de "aproximar as elites do povo rural, "o modelo por excelência".

A Nazaré integra-se num dos mais sistemáticos apontamentos de estetização levados a cabo pelo SPN (recorde-se que "António Ferro tinha pela Nazaré desvelos especiais"[338]) que, num projeto mais amplo de "educação do gosto", harmonizado com

[336] FERRO, António - *Arte Moderna*. Lisboa: Edições SNI, 1949, p. 12.
[337] MELO, Daniel – *Salazarismo e cultura popular (1933-1958)*. Lisboa: ICS, 2001, p. 207.
[338] António Lopes Ribeiro no prólogo da edição de Tom, *Nazaré*, 1958, p. 9.

o nacionalismo cultural, a apresenta como uma das povoações mais originais e genuínas entre as paisagens e as gentes portuguesas.

O "exemplo nazareno" funcionava para o regime como um dos símbolos de um mundo que era preciso preservar face ao avanço da modernidade, adequando-se ao propósito restaurador da "Política do Espírito" e à sua aposta na promoção de uma identidade idealizada de um pequeno país que conciliava uma história grandiosa com as tradições populares, um "oásis" de paz e ordem num mundo em convulsão.

Ainda que já viessem sendo anunciadas desde os finais do século XIX, ao ritmo crescente do turismo balnear, como já acima expusemos, é no Estado Novo que se fixam as imagens identitárias nas quais a terra ainda hoje se revê. Se conferirmos as páginas da *Ilustração Portuguesa* das primeiras décadas do século XX, raramente a Nazaré surge referenciada, ao invés de comunidades piscatórias do Norte, de Ílhavo e Aveiro ou de Cascais; mas, nos anos da Ditadura, a Nazaré e os seus pescadores são recorrentemente convocados para as páginas ilustradas da imprensa nacional. Se reconhecemos que não foi a política cultural salazarista que construiu o paradigma identitário nazareno (de que a própria comunidade se serviu, beneficiando dos proventos do turismo perante o declínio progressivo da pesca), devemos no entanto admitir que em larga medida ela contribuiu para a sua fixação e divulgação, alinhando-o e fazendo-o participar na imagem da própria Nação.

Nos anos de afirmação do Estado Novo, a Nazaré e os seus pescadores, barcos pontiagudos, traje colorido e folclore desfilam nos vários eventos comemorativos e nas feiras com que o país se apresenta a si próprio e no estrangeiro. Em maio de 1937, no Grande Cortejo Folclórico organizado pela Emissora Nacional, que concentrou no Campo Grande os grupos de todas as regiões do país, a Nazaré marcou presença com um barco de arte xávega puxado por bois, que transportava os velhos lobos-do-mar e o cabo-de-mar Joaquim da Rita (1854-1939), rodeado por pescadores e pelo rancho Tá-Mar[339]. Na Exposição Internacional de Paris desse ano, encontrávamos referência à pesca e à Nazaré na Sala de Turismo do Pavilhão de Portugal, assim como na Exposição

[339] Sugere-se a visualização dos minutos 7:33 a 8:04 do filme realizado por F. Carneiro Mendes (1893-1976), *O Grande Cortejo Folclórico*, ID CP-MC: 7001852 (disponível em Cinemateca digital - http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=3051&type=Video).

Universal e Internacional de Bruxelas de 1958, onde estava em exposição o emblemático barco de arte xávega. A sua representação é inequívoca no Pavilhão do Mar e da Terra na grandiosa Exposição do Mundo Português que, em 1940, marcou a celebração do regime; para além do programa festivo e etnográfico contemplar a atuação do Tá-Mar, havia pescadores e peixeiras da Nazaré em permanência naquele recinto localizado na Secção da Vida Popular do Centro Regional, que em 1948 abriria como Museu de Arte Popular. No âmbito das Festas Centenárias da Província da Estremadura, que tiveram lugar em agosto desse ano no Parque das Caldas da Rainha, uma família da Nazaré habitava a Casa do Pescador, prosseguindo esta encenação reconstitutiva de ambientes, vivificada por pessoas autóctones dos universos representados, apresentadas como "tipos sociais" e transformadas em "objetos de exposição"[340].

Fig. 69 – Barco de Arte Xávega no Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas de 1958

.

Em 11 de janeiro de 1936, no Teatro Nacional D. Maria II, estreava a peça de três atos *Tá-Mar*[341], ambientada na Nazaré e com argumento de Alfredo Cortez[342], produção

[340] SANTOS, Dóris – *Museu de José Malhoa. Como se faz um museu de arte: imagem e discurso(s)*. Lisboa: FCSH-UNL, 2005 [Policopiado. Dissertação de Mestrado em Museologia e Património], pp. 41-46 No conjunto de casas regionais portuguesas do Portugal dos Pequenitos, uma iniciativa de Bissaya Barreto iniciada em 1938 e inaugurada em junho de 1940, também figura uma casa dos pescadores da Nazaré, com um registo azulejar do Milagre de Nossa Senhora da Nazaré.

[341] "Tá-Mar" ("está mar") é uma expressão nazarena empregue quando o mar está bravo. No início de janeiro de 1936, Amélia Rey Colaço, Robes Monteiro e outros artistas estiveram na Nazaré para comprar indumentária e apetrechos de pesca e estudar o gesto e a fala dos pescadores e peixeiras. Numa das apresentações da peça, na denominada "Noite dos Pescadores", estiveram presentes representantes da Nazaré que, no final, dançaram no palco; considera-se, por isso, que o Rancho Folclórico "Tá-Mar", que ainda existe e fora criado em 1934 com a denominação de Rancho da Nazaré, deve o seu nome a esta peça e depois desta sua exibição (cf. "A Nazaré Cousas ouvidas, lidas e vistas por José Pedro". *O Mensageiro*, 23 e 30.03.1946). Em 1955, a peça de Alfredo Cortez foi apresentada em Paris, no Teatro Hebertot, e foi ainda reposta em 1956, por ocasião do Festival de Teatro Português. Com poema de Alfredo Cortez, música de Ruy Coelho, cenários de Abílio e corpo de baile do SNI, *Tá-Mar* teve ainda uma apresentação em ópera no Teatro Nacional de São Carlos (1958, 1963). Consultar fotografias e as maquetes dos cenários da peça *Tá-Mar* em http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet (Museu Nacional do Teatro, "Tá Mar").

[342] Consultar a biografia do dramaturgo Alfredo Cortez (1880-1946) em http://cvc.instituto-camoes.pt/pessoas/alfredo-cortez.html (consulta em maio 2019); a ele se deve também o argumento e

pela companhia Rey Colaço - Robles Monteiro e interpretações de José Cardoso, Palmira Bastos, Amélia Rey Colaço, entre outras. Para além desta peça, que teve várias reposições e uma versão lírica nos anos 1950, a opereta *Nazaré*[343] foi levada ao Teatro Maria Vitória e ao Teatro Variedades em 1940, protagonizada por Vasco Santana, entre outros atores.

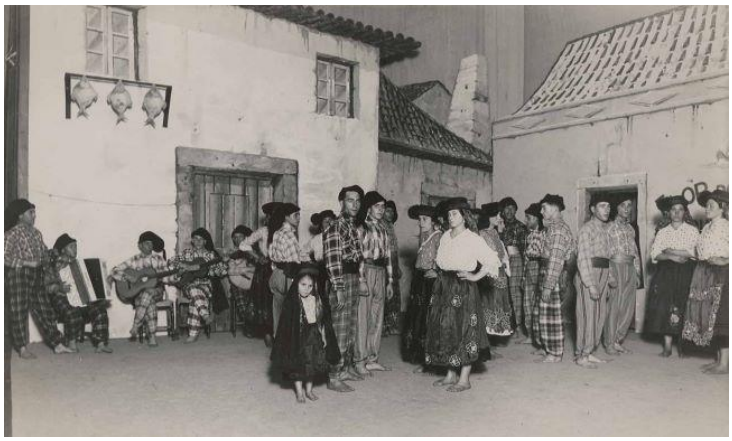


Fig. 70 - Pescadores da Nazaré que dançaram no palco do Teatro Nacional, na Noite dos Pescadores, durante a exibição da peça "Tá Mar", 1936.
Fig. 71 – Francis Graça e Madeleine Rosay no bailado "Nazaré", 1948.

Entre as várias ações promovidas pelo SPN, em 1940 foi criada a primeira companhia profissional de bailado português – o Verde Gaio, que era a evidência da relação paradoxal "onde um conservadorismo folclórico se articula com alguns traços de uma estética moderna"[344]. O tema Nazaré integrou o programa da companhia[345], nomeadamente em dois espetáculos apresentados no Teatro Nacional de São Carlos, e depois exibidos com grande sucesso em Paris, no Theatre Champs-Elysées (1949). O primeiro, "Imagens da Terra e do Mar"[346], estreou-se em dezembro de 1943 e era

diálogo de *Ala Arriba* (1942), um filme de Leitão de Barros baseado na comunidade piscatória da Póvoa de Varzim.

[343] Opereta *Nazaré*, com argumento de Fernando Santos, Almeida Amaral e Fernando Ávila, música de Raul Ferrão, Raul Portela e Fernando Carvalho, realização de Piero e interpretações de Maria das Neves, Vasco Santana, Hermínia Silva, entre outros. Teve uma apresentação também em 1964.

[344] ROUBAUD, Maria Luísa – "O Verde Gaio: uma política do corpo no Estado Novo". *In* CASTELO-BRANCO, Salwa Ed-Shawan; BRANCO, Jorge Freitas (dir.) – *Vozes do Povo. A folclorização em Portugal*. Lisboa: Etnográfica Press, 2003, pp. 337-354. (disponível https://books.openedition.org/etnograficapress/588 - consulta em 8 junho 2019). Cf. também SANTOS, Vítor Pavão (coord.) - *Verde Gaio. Uma Companhia Portuguesa de Bailado (1940-1950)*. Lisboa: MNT/IPM, 1999.

[345] Sobre a presença da Nazaré no currículo do bailado da Companhia Verde Gaio cf. NABAIS, António; SANTOS, Vítor Pavão – *Nazaré e a Companhia Portuguesa de Bailado "Verde Gaio" (1950-1950)*. Nazaré: MDJM / IPM / CMN, 2005.

[346] Com argumento de António Ferro, música de Frederico Freitas, coreografia de Francis Graça e figurinos de Paulo Ferreira.

referente aos costumes e trajes de todas as províncias portuguesas, onde se incluía um par da Nazaré; o segundo, "Nazaré"[347], teve estreia em dezembro de 1948, com argumento e coreografia de Francis Graça, música de Frederico de Freitas, cenário e figurinos de José Barbosa (na estreia em Portugal) e Eduardo Anahory (na apresentação em Paris), interpretações de Francis e Ruth Walden; remetia para a história trágico-marítima, baseando-se na vida dos homens e mulheres na praia da Nazaré, na sua luta diária com o mar, que é fonte de alimento mas também de morte e de naufrágios.

Este desígnio de estetização da Nazaré patrocinado pelo SPN é evidente nas páginas da revista *Panorama*, órgão impresso de maior destaque na atividade deste organismo. José Guilherme Victorino[348] analisou o papel desta revista na propaganda e no turismo do Estado Novo, nomeadamente durante a sua primeira fase, sob orientação de António Ferro, entre 1941 e 1949. Segundo este investigador, a partir de 1941, a *Panorama* constitui-se como elemento-chave de afirmação de uma fórmula que tinha sido apresentada com sucesso em várias exposições internacionais a cargo do SPN, que funcionaram como "ensaios para a estetização do poder", a saber: "a existência de uma especificidade portuguesa, feita de clima, paisagem, património, tradições, que, sob a prudente orientação de Salazar, poderia um dia abrir as portas a uma copiosa fonte de divisas"[349]. Neste propósito, a revista foi enformada de um explícito discurso ideológico, simultaneamente "reformista e tradicionalista", que chegou a apelar à reinvenção de certos usos tradicionais, que se consideravam perdidos pela influência estrangeira. A *Panorama* possuía, assim, também uma vertente formativa, alicerçada num projeto cultural apostado na renovação do "gosto" que, no que respeita às artes, se baseava num modelo experimental proposto por Ferro, de compromisso entre a arte popular, baseada no artesanato, e uma expressão plástica herdeira das vanguardas. Finalmente, e tendo a "província" como unidade turística a explorar, contribuindo as partes para a

[347] Até 1954, o bailado "Nazaré" apresentou-se em diversos palcos do país. No estrangeiro, para além de Paris, salientam-se as presenças nos Theatre Beaulieu, em Lausanne (1957), em Bruxelas com a "Dança dos Pescadores" (1958) e no Japão (1971). Cf. NUNES, Rita Alexandra Ferreira - *Bailado nacional… emanação da terra e da história… Contributo para o estudo da Companhia de Dança Verde Gaio. Memória dos protagonistas, bailados, teatros e municípios*. Trabalho de Projeto de Mestrado em Práticas Culturais para Municípios. Lisboa: FCSH-UNL, 2014 (disponível em http://hdl.handle.net/10362/14684 – consulta 8 junho 2019).

[348] VICTORINO, José Guilherme – *Propaganda e Turismo no Estado Novo. António Ferro e a revista Panorama (1941-1949)*. Lisboa: Alêtheia Editores, 2018.

[349] Idem, *ibidem*, p. 430.

unicidade nacional, Ferro pretendia a criação de uma "consciência turística" nacionalista, "realçando-se na *Panorama* as características antropológicas e etnográficas da 'especificidade' portuguesa, na base desse ideário".

Nestas anotações da *Panorama*, por vezes como apontamento rácico, alude-se com frequência à força plástica e turística de várias comunidades e festividades populares, como a dos Campinos, da "Aldeia mais Portuguesa", das feiras e romarias, e também da Nazaré. Segundo Victorino, estes pontos foram "essenciais para Ferro ensaiar o *seu* próprio roteiro turístico, ao longo dos anos 30, trazendo jornalistas estrangeiros a comprovar a existência de um país mitificado".

Os registos na revista oscilam entre o etnográfico e o turístico. O primeiro lança as suas raízes nas pesquisas iniciadas em décadas anteriores[350], com os primeiros etnógrafos portugueses, e num sentimento patriótico que ganhara alento desde o Ultimato de 1890. Mas, este registo etnográfico deriva frequentemente numa idealização estetizante, ao serviço do registo turístico, a que, segundo Victorino, "toda a estratégia da comunicação se acabou por subordinar"[351]. O turismo estava, portanto, também ao serviço da propaganda e a *Panorama* foi um órgão por excelência de veiculação do seu ideário, entendendo aquele não apenas numa perspetiva de fomento económico, mas essencialmente numa vertente ideológica ao serviço da "formação do gosto" e de busca de um forte sentimento identitário. Recordemo-nos que, a partir de 1940, o SPN recebe também as competências do Ministério do Interior nesta matéria do turismo e, a partir de 1944, passa a denominar-se Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI).

Neste processo de divulgação das "terras e das gentes portuguesas" foi essencial fazer coincidir a palavra político-social com a imagem, ou seja, a par do texto tornou-se crucial a recolha e a seleção das imagens que o acompanhavam, organizadas metodicamente para se obter a encenação que colaborava na prossecução dos objetivos editoriais de formação do gosto e de uma "consciência turística". Como alvitra Victorino,

[350] No desenvolvimento da antropologia portuguesa, João Leal estabelece vários períodos, sendo o quarto compreendido entre a década de 1930 e 1970, politicamente coincidente com o Estado Novo; um dos grupos mais ativos desta fase é constituído pelos etnógrafos mais ligados ao regime, cuja "Política do Espírito" reservou um lugar importante à etnografia e ao folclore. Cf. LEAL, João, 2000, pp. 35-36.
[351] VICTORINO, 2018, pp. 306-309.

Ferro sabia que, através da criação de uma "consciência turística", a *Panorama* fazia mais pelo ideário nacionalista do que toda a retórica em torno dos debates de reaportuguesar Portugal[352].

Entre os membros da "família portuguesa", assim como para a paisagem rural se exaltavam os Campinos no embate diário com a força da lezíria ribatejana e Monsanto com a grandeza das fragas interiores, em perfeita comunhão com os valores da paisagem marítima estavam os pescadores da Nazaré, representantes da permanente luta com os elementos atlânticos. A Nazaré e as suas gentes surgem logo no segundo número da *Panorama*, em julho de 1941, num artigo intitulado "Nazaré. Tema inesgotável", de Acácio Leitão[353]. A partir daí, a Nazaré aparece direta ou indiretamente mencionada com regularidade na revista[354].

Este artigo assenta numa forte retórica visual, destinada a apresentar ao leitor uma exposição impressiva de um *museu vivo*[355], de uma comunidade de pescadores tidos como descendentes dos Fenícios, diretos representantes de uma cultura única e assente no mar, que importava conhecer e divulgar:

> *É que na Nazaré, como em nenhuma outra, tudo é praia e mar (…) tudo é marinheiro, tudo é marinho, tudo é mar!*
>
> *Ali, na Nazaré, o mar não só se vê e escuta; respira-se, sente-se, vive-se, com tal vibração e sugestões que quem um dia apenas se lembra ou sonha com o Mar, é o mar da Nazaré.* [356]

[352] Idem, *ibidem*, p. 357. Cf. nomeadamente cap. IV "A criação de uma "consciência turística", a partir da p. 251.
[353] LEITÃO, Acácio – "Nazaré. Tema inesgotável". *Panorama.* N.º2 (2ª ed.), julho 1941, pp. 25-27. Acácio Leitão (1894-1945) era advogado e poeta nascido em Leiria; dispersou a sua obra por jornais de Coimbra, Leiria e Porto, tendo também colaborado na revista "Presença". Cf. "Leitão, Acácio Teixeira". *In* SOUSA, VINAGRE & NOBRE (coord.), p. 561. Neste número da *Panorama*, a Nazaré é também referenciada no artigo "Casas Económicas", ilustrada com a fotografia de Denis Salgado de um recanto do Bairro dos Pescadores da Nazaré, recentemente inaugurado; assim como no artigo "Bailados portugueses em São Carlos", onde se reproduz uma fotografia do Bailado "Litoral", inspirado na Nazaré.
[354] Consultar *ANEXO III* "*Panorama. Revista Portuguesa de Arte e Turismo*. Referências à Nazaré".
[355] VICTORINO, 2018, pp. 311-313.
[356] LEITÃO, 1941, p. 25.

Para além da paisagem, do traje masculino e feminino, dos modos de ser e das diferenças de comportamento entre a mulher e o homem (que "só sabe estar no mar"), das práticas da faina piscatória e do contraste entre a tragédia dos naufrágios e a festa do folclore, a dimensão artística da vila assume uma relevância fulcral neste artigo. Diz-nos Acácio Leitão: "Basta, porém, passar algumas horas na Nazaré para se observar e sentir como a *Praia* é rica de motivos e temas para artistas e homens de letras"[357]. Esta vertente plástica é explanada através da referência a vários artistas que se dedicavam a pintar a Nazaré, acompanhada por reprodução das suas obras, nomeadamente Raquel Roque Gameiro, Lino António, Eduardo Malta, Sousa Lopes ("ainda ultimamente ali encontrou alguns modelos para os seus homens do *infante*") e Guilherme Filipe ("chegado à Nazaré há anos, por lá ficou a pintar"); incluíam-se também alguns autores estrangeiros, como o pintor Moïse Kisling (com as obras "Barcos" e "Rapaz da Nazaré"[358]), o espanhol Vázquez Díaz e o americano John Barber ("também foi por dois dias e ficou dois anos"). Acácio Leitão alude ainda à Nazaré como fonte de inspiração para as filmagens de Leitão de Barros e para o dramaturgo Alfredo Cortez, com os três atos da peça *Tá-Mar*. Ao cinema e ao teatro, junta-se a fotografia, com as imagens de Denis Salgado, "Como os pescadores levam os filhos" e "Raparigas da Nazaré", centradas nos rostos e nas singularidades dos costumes locais, assim como a perspetiva aérea sobre a praia a partir do Sítio, da autoria de Mário Novais, vista icónica da beleza sem-par da Nazaré e a que podemos associar a frase de Blaise Cendrars (1887-1961): "Nazaré, uma varanda sobre o mar, a última varanda da Europa, com vista para o mundo"[359]. É com este escritor que Acácio Leitão finaliza o artigo, reproduzindo parte do seu testemunho deslumbrado sobre a sua visita à Nazaré em março desse ano, a convite de António Ferro.

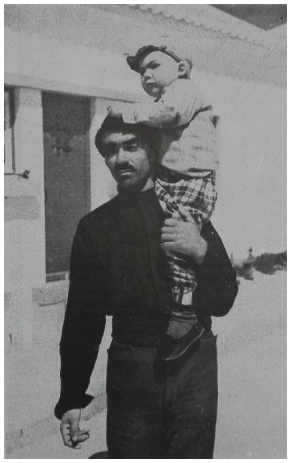


Fig. 72 – Fotografia de Denis Salgado, "Como os pescadores levam os filhos".

[357] Idem, *ibidem*, p. 27.

[358] Moïse Kisling (1891-1953), artista francês de origem polaca, cunhado de Adriano de Sousa Lopes; "Rapaz da Nazaré" foi adquirido pelo Estado para o MNAC, durante a direção deste último pintor.

[359] Tradução do francês: "Nazaré, un balcon sur la mer, le dernier balcon de l'Europe, donnant sur le monde". Blaise Cendrars (1887-1961), pseudónimo de Frédéric Sauser, poeta e romancista francês nascido na Suíça, dedicado sobretudo à literatura de viagem, tendo vivido e viajado por várias partes do mundo. Colaborou na revista *Portugal Futurista* e passou por Portugal em 1941.

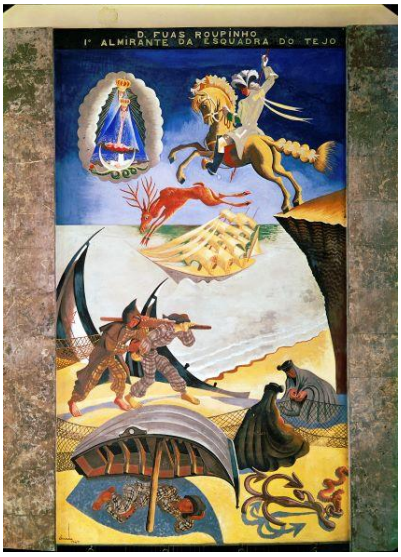
Parte destes autores tinha já sido referenciada e associada à Nazaré no artigo "Pintores modernos da vida do mar"[360], da autoria de José de Bragança, publicado n'*O Livro de Ouro das Conservas Portuguesas de Peixe* em 1938, nomeadamente Raquel Roque Gameiro, Eduardo Malta, Guilherme Filipe, Lino António e Leitão de Barros. Neste volume, são também as imagens da película *Maria do Mar* que, acompanhadas pela legenda "tipos da praia da Nazaré", ilustram o artigo sobre os "Pescadores Portugueses"[361], o que não só testemunha a importância das comunidades piscatórias no processo de objetificação da cultura popular, como alerta para o facto de este se ter concretizado através de mecanismos onde nem sempre foram claras as fronteiras entre o documentário do país autêntico e o cinema ficcional[362].

Presenciamos, pois, esta manifesta consagração da Nazaré ao nível pictórico, fotográfico, dramático e cinematográfico, que foi ganhando preceitos cada vez mais legíveis, quer pela reiterada publicação de alguns trabalhos, quer pelos discursos promovidos a partir dos mesmos, trazendo autores e conteúdos para uma argumentação doutrinal que parece sobrepor-se ao genuíno propósito plástico que pode ter estado na sua génese. A Nazaré é integrada na seleção temática que orienta desde o início os objetivos editoriais da *Panorama* e de toda a própria propaganda gizada pelo SPN / SNI à luz da "Política do Espírito", sendo os artistas e intelectuais chamados a corroborar esse discurso ideológico que radica numa forte componente visual e estética.

A produção da lenda religiosa, o imaginário sobre os pescadores e a organização social da comunidade piscatória, assim como a sua folclorização a partir dos anos 1930, têm a sua síntese no painel de Almada Negreiros (1893-1970), "Milagre de Nossa Senhora da Nazaré" (1945), que integra o conjunto dos seis murais a fresco da Gare

[360] BRAGANÇA, José de – "Os pintores modernos da vida do mar". *In* BARROS, Leitão de (dir.) – *O Livro de Ouro das Conservas Portuguesas de Peixe*. Lisboa: Instituto Português de Conservas de Peixe, 1938, s.p.
[361] MORAIS, Castelo de – "Pescadores Portugueses". *In* BARROS (dir.), 1938, s.p.
[362] A este propósito cf. COSTA, Catarina Alves – "Filme etnográfico e pescadores: à procura de uma perspectiva antropológica". *Argos. Revista do Museu Marítimo de Ílhavo*. Nº 1, Ílhavo: CMI / Museu Municipal de Ílhavo, agosto 2013, pp. 82-87. Segundo esta investigadora, só nos anos 1950 se começa a desenhar a ideia de que uma aproximação documental seria a única possibilidade de alcançar o autêntico país: "É esta veia que conseguimos detectar, um caminho paralelo ao oficial, ao institucional, e que realizadores como Leitão de Barros ou Oliveira revelavam já, numa 'atitude de ruptura e recusa do passado recente, uma ideia redentora e regeneradora (*apud* CUNHA, 2007, p. 82)."

Marítima de Alcântara (1943-45)[363]. A iconografia do milagre mariano a "D. Fuas Roupinho, 1º Almirante da Esquadra do Tejo" patenteia o alcance nacional deste culto[364], na sua articulação com os mares e os pescadores, estes últimos representados no plano inferior, em labuta ou no descanso da faina. Somando a esta inclusão da Nazaré na nova porta marítima de Lisboa (e do país), acresce o mural "Evocação da Nazaré"[365], que Paulo Ferreira pintou no Museu de Arte Popular em 1948, entre as decorações murais com motivos estremenhos, e que corrobora o paradigma identitário assente na trilogia da ideologia nacional do sagrado (Virgem da Nazaré), do trabalho (pesca, representada pelo alar das redes) e das tradições (reveladas pelo barco típico, traje e danças populares).



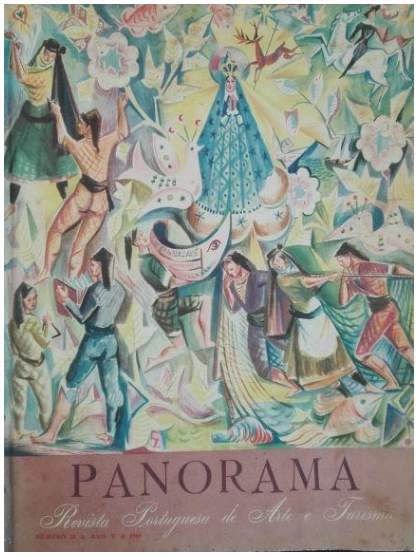


Fig. 73 – Almada Negreiros, "Dom Fuas Roupinho. 1º Almirante da Esquadra do Tejo" ou "Milagre de Nossa Senhora da Nazaré" (1945), painel na Gare Marítima de Alcântara.
Fig. 74 – Capa da revista *Panorama* (n.º 35, 1948) com mural pintado por Paulo Ferreira no Museu de Arte Popular.

[363] Sobre estes painéis cf. o artigo de MACEDO, Diogo de – "A Arte e a Gare Marítima de Alcântara". *Panorama.* Vol. 6, n.º31, 1947, onde é reproduzido o painel sobre o "Milagre de Nossa Senhora da Nazaré". Almada Negreiros foi o autor da capa da publicação com o programa da Primeira Festa do Mar, realizada na Nazaré em setembro de 1939, com a organização artística do pintor Guilherme Filipe. *Cf. Primeira "Festa do Mar". Praia da Nazaré X-IX-MXMXXXIX. Por Afonso Lopes Vieira, Guilherme Filipe, Hipólito Raposo, Joaquim Manso, J. de Almada Negreiros.* Nazaré, 1939.
[364] No contexto do Estado Novo, algumas publicações favoreceram o aproveitamento ideológico e político da lenda do Milagre de Nossa Senhora da Nazaré, como o pequeno livro dedicado a D. Fuas Roupinho, da autora Virgínia de Castro e Almeida (1943), publicado pelo SPN no 1º número da coleção "Grandes Portugueses", com o objetivo de contar a vida deste herói nacional aos jovens da Mocidade Portuguesa. Cf. PENTEADO, 1998, pp. 28-29.
[365] O mural é reproduzido como capa da revista *Panorama* de 1948 dedicada à inauguração do novo Museu de Arte Popular, em Belém. Cf. *Panorama.* Vol. 6, n.º 35, 1948.

A beleza e as virtudes femininas

No artigo de Acácio Leitão é reproduzida a pintura "Nazarenas" (1939, MNAC 963)[366] de Eduardo Malta (1900-1967)[367] *(fig. 30)*. Duas jovens mulheres da Nazaré ocupam todo o primeiro plano da pintura, sentadas na praia junto a um costal com sardinhas, fazendo-se menção às embarcações e ao casario no limite superior da tela. A jovem à direita enverga a capa preta e o típico chapéu com borla, deixando antever o vermelho da blusa e os caseados coloridos das "saias de baixo"; a figura da esquerda sugere uma situação de luto, pois não usa o chapéu, mas apenas um lenço negro sobre a cabeça e, ao peito, um fio de ouro com a reprodução da fotografia do familiar falecido. Servindo-se da técnica apurada e realista que lhe conferiu grande sucesso, Malta envolve as duas peixeiras numa aura de beleza e melancolia que cria uma imediata empatia com a dimensão trágica da vida destas mulheres, que ambas parecem aceitar com resignação.

Nas palavras de Fernando de Pamplona[368], em 1941, "uma delas, a mais triste e mais delgada, é a Maria Otília, modelo favorito que Eduardo Malta tantas vezes pintou já, outrora plena de viço e de juventude, solteirinha e louçã, com o seu chapelinho e seu negro manto, hoje casada e com filhos, ainda formosa, de pela fina e macerada, os olhos mansos sofredores, a fronte ensombrada em que o tempo já lavrou ligeiros sulcos – e, a seu lado, a irmã mais nova, de olhos negros de veludo, cheios de sonhos, de ilusões primaveris…".

A "modelo favorito" é a que o pintor individualizara em pinturas como a tela "Maria Otília – Nazaré" (1936) reproduzida no *Livro de Ouro das Conservas Portuguesas de Peixe* (1938)[369]. Nesta obra, Malta concede à jovem nazarena de olhar plácido o estatuto de um retrato de *atelier*, onde a grande borla do chapéu tradicional sobressai

[366] LEITÃO, 1941. Cf. também, entre outras, *A Arte e o Mar*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, p. 205 e SILVA, Ricardo do Espírito Santo – *Retratos de Eduardo Malta*. Lisboa: Bertrand, s.d.

[367] Eduardo Malta (1900-67) nasceu na Covilhã e estudou na Escola de Belas Artes do Porto. Distinguiu-se sobretudo como retratista, produzindo uma vasta e ilustre galeria de personalidades em Portugal, América do Norte e do Sul, França, Alemanha, Inglaterra, Espanha, entre outros países. Foi diretor do MNAC entre 1959-1967. Sobre o pintor ver FRANÇA, José-Augusto - *A Arte em Portugal no século XX (1911-1961)*. 3ª ed. Venda Nova: Bertrand Editora, 1991, pp. 314-331.

[368] PAMPLONA, Fernando de – "Um pintor da mulher". *Mocidade Portuguesa Feminina*, n.º 48, abril 1943.

[369] BRAGANÇA, 1938. Com o título de "Maria Otília – Nazaré" é também colocada em destaque outra pintura no artigo "Eduardo Malta expõe no estúdio do Secretariado da Propaganda Nacional". *Século Ilustrado*, n.º 176, 17 maio 1941.

do volume triangular definido pela capa negra que a envolve. O resultado é a sublimação de uma beleza etérea, que escamoteia as agruras impostas pelo sol e pela maresia numa vida infantil rapidamente tornada adulta.

EDUARDO MALTA

expõe no estudio do Secretariado da Propaganda Nacional

EDUARDO Malta, pintor de elegancias e do grande mundo, abriu a sua ultima exposição no «estudio» do S. P. N., solenemente inaugurada pelo Chefe do Estado. Os quadros expostos representam, na sua maior parte, mulheres do nosso tempo e as suas várias atitudes. Cada tela, porém, é mais que um retrato, pois constitue, no est lo fino e nervoso do pintor, um estudo psicologico da Eva moderna. A personalidade do artista interpreta, melhor ainda que Van Dogen, as linhas e os anseios femininos. Alguns dos seus quadros aqui reproduzidos, valem mais que todos os louvores. Eduardo Malta continua a trilhar o seu caminho de incontundivel e glorioso artista.

Fig. 75 – Pinturas de Eduardo Malta, "Maria Otília – Nazaré", reproduzidas no *Livro de Ouro das Conservas Portuguesas de Peixe* (1938) e no *Século Ilustrado*, 17 maio 1941.

Malta foi um retratista copioso; quer a desenho, quer a óleo, proporcionou às personalidades da sociedade portuguesa do seu tempo um modelo adequado à vontade de perpetuar uma imagem de prestígio. Mas, foi também um retratador do homem comum; a Nazaré interessava-o pela figura humana, fascínio que expressou nestas duas obras icónicas que, mais do que na pintura género, se podem inscrever na categoria do retrato.

Esta iconicidade advém-lhes, em parte, da sua exibição frequente em exposições ou da sua reprodução em publicações e roteiros turísticos, como *Livro de Ouro das Conservas Portuguesas de Peixe* (1938); no roteiro *Nazaré. Pueblo de Pescadores. Portugal* (1949)[370], editado pela Comissão Municipal de Turismo; ou na publicação de Maria Lamas, *As mulheres do meu país* (1948)[371], entre outros. "Nazarenas" foi adquirida

[370] Neste roteiro é reproduzida a pintura "Nazarenas". A capa é preenchida com a reprodução de um desenho de Abílio, datado de 1945, representando um grupo de mulheres e uma criança que ostenta um pequeno barco na mão. No interior, para além da obra de Eduardo Malta e de dois outros desenhos de Abílio, é também reproduzida uma pintura de Lino António (sem legenda). Cf. *Nazaré. Pueblo de Pescadores. Portugal*. Nazaré: Comissão Municipal de Turismo, 1949.

[371] Nesta publicação, é reproduzido o desenho "Mulher da Nazaré" (1941). Col. Agostinho Fernandes.

pelo Estado para o MNAC em 1939, integrando-se no discurso sobre a arte contemporânea que se estava a construir para a Nação; entre outras, figurou na exposição "Eduardo Malta", que teve lugar no Estúdio do SPN em 1940[372], e na Exposição de Arte Portuguesa em Lourenço Marques, em 1948.

Por outro lado, o lugar indubitável destas duas pinturas na galeria sobre a Nazaré explica-se também pelo que elas simbolizam no quadro da apologia das qualidades *sui generis* da mulher, corroborando a ideia comummente compartilhada da sua grande visibilidade na sociedade nazarena. A mulher é, aliás, um elemento muito presente na representação artística da Nazaré, quer integrada em cenas coletivas, quer como protagonista individual, tratada sobretudo enquanto objeto de observação e criação masculina, mas também pela própria mulher-artista como observadora[373].

Já em 1913, Marcelino Mesquita[374] apontava o contraste entre a energia voluntariosa da mulher e a simplicidade e serenidade do homem, à primeira atribuindo o desgosto trágico da pobreza, assim como a gestualidade e um modo próprio de falar, envolvendo-se ainda na descrição específica do seu traje. Mas foi em *Pescadores* (1923) que Raul Brandão teceu declaradamente uma das mais antigas observações conhecidas sobre "o pseudo-conceito de matriarcado na comunidade piscatória da Nazaré"[375], na seguinte frase: "Aqui o seu trabalho é tão palpável que toda a gente afirma que a mulher da Nazaré é a alma desta terra. (…) Da praia para cima só elas põem e dispõem" [376].

---

[372] Nesta exposição, foram exibidas as pinturas "Nazarenas" (n.º 12, 20.000$00) e "Lídia (Nazaré)" (n.º 14, 8.000$00). Cf. catálogo *Exposição Eduardo Malta. SPN, Lisboa, Abril 1940*. Lisboa: Ed. Império, 1940.

[373] Segundo Filipa Lowndes Vicentes, o binómio homem observador / mulher observada tem sido tão hegemónico na arte elitista e minoritária como na cultura visual popular e maioritária. Sobre a hegemonia do olhar masculino na representação feminina e as "possibilidades do desejo" onde a mulher é "objeto passivo" consultar nomeadamente o capítulo "Poder olhar: mulheres observadas, mulheres observadoras (séculos XIX e XX)" de VICENTE, Filipa Lowndes – *A arte sem história. Mulheres e cultura artística (Séculos XVI-XX).* Lisboa: Babel, 2012, pp. 179-206.

[374] Marcelino Mesquita tece estas comparações no intento de mostrar o recente desenvolvimento da Nazaré graças aos proventos trazidos pelo turismo balnear que vinha crescendo desde os finais do século XIX. Segundo ele: "Foi a colónia balnear que a desenvolveu. A simples pesca, difícil e tantas vezes impossível no Inverno, não teria nunca conseguido fazel-a sahir do estado de aldeia pobre, por vezes, à miséria e à fome"; a Nazaré era então uma terra "monótona, triste, apagada", com mulheres sempre de escuro, sentadas pelas portas, numa longa pobreza. Mas, desde que se vinha afirmando como praia de banhos a Nazaré mudara: "a Praia da Nazareth é hoje uma povoação cheia de vida, num progresso constante". Cf. MESQUITA, Marcelino – *A Nazareth. Sítio e Praia. Lenda. História. Casos.* Lisboa: Typ. A Editora Limitada, 1913.

[375] SOARES, José - "Nazaré Matriarcal – um equívoco?". *In Os Mitos da Lagoa.* Nazaré: Câmara Municipal da Nazaré, 2002, p. 91.

[376] BRANDÃO, Raul - *Os Pescadores*, 1923.

Não entrando por uma investigação dos domínios antropológico e sociológico – que, num quadro comparativo com outras comunidades piscatórias[377], nos permitiria efetuar uma leitura mais criteriosa sobre a centralidade da mulher na Nazaré – certo é que, aqui, a mulher era (e continua a ser) dotada de grande visibilidade, no dia-a-dia e na identidade que se criou em torno da mesma, através de discursos quer externos, quer internos.

Uma economia baseada na pesca, em que o elemento masculino, para garantir o sustento da família, estava ausente no mar grande parte do tempo (no mar próximo, da pesca costeira, ou no mar distante, das águas da Terra Nova), propiciou à mulher uma capacidade adicional de gestão da vida doméstica e incutiu-lhe a responsabilidade de todos os encargos relacionados com o tratamento e comercialização do pescado, o que em parte justifica a visão incutida (e partilhada pela comunidade) de que a Nazaré é uma sociedade matriarcal. Os homens estabelecem entre si laços de camaradagem que organizam e estabelecem hierarquias no mundo do mar, que é só deles; o barco é o espaço limite desse poder, a "arca bíblica" que lhes facilita um embate diário com os humores marítimos, que desde cedo aprendem a conhecer; mas, uma vez desembarcados, como que perdem essa determinação, resguardam-se na taberna, a preparar as redes e aparelhos ou mesmo a dormitar estirados sobre a areia, cenas que observamos nos pormenores de várias pinturas e fotografias. A mulher, por sua vez, era dotada de uma grande inteligência criativa e capacidade prática para gerir a casa na ausência do marido e cuidar da penúria dos rendimentos económicos do casal, tendo ainda um papel determinante na educação dos filhos; na assunção do seu papel de esposas e mães de família, as "Mulheres do mar eram, e são, mães dos seus filhos e dos pais dos seus filhos"[378].

Em 1995, movida por esta ideia sobre o poder da mulher na Nazaré, Christine Escallier[379] pretendeu estudar a efetividade do "status e função da mulher" e confrontar

[377] João Delgado alerta para a necessidade de estudar o papel central das mulheres nas comunidades piscatórias em "Questões perenes na transversalidade do tempo". *In* BELCHIOR, Raquel (coord.) - *Pelos que andam sobre as águas do mar. Notas de um processo artístico e antropológico*, Lisboa: edições Galateia, 2018, pp. 129-133. Também José Soares estabelece uma comparação entre as mulheres da Nazaré e da Póvoa do Varzim em SOARES, 2002.

[378] João Delgado *In* BELCHIOR, 2018, p. 131.

[379] ESCALLIER, Christine – *L'Empreinte de la mer. Identité des Pecheurs de Nazaré – Portugal. Ethnologie d'une communauté de peuchers*. Thèse de Doctorat en Ethnologie. 2 Vols. Université Paris X – Nanterre,

os comportamentos teóricos com a realidade. De acordo com o seu estudo, na Nazaré, o sucesso residia em parte na divisão sexual do trabalho que fazia com que os homens trabalhassem no mar enquanto as mulheres tinham a omnipresença nas atividades ligadas ao mar mas realizadas em terra; inquietando-se sobre as mudanças que poderiam advir nessa divisão e no papel tradicional da mulher com o crescente peso do turismo e a recente construção do porto de abrigo (1983), a autora acabava por concluir que "reconhecendo as virtudes das suas mulheres [na gestão dos bens familiares], os pescadores delegam-lhes todos os poderes. Não se trata, então, de uma tomada de poder pelas mulheres, mas de uma justa associação no interior dos casais"[380].

Segundo o antropólogo José Maria Trindade[381], a rigorosa separação entre o mar e a terra acentua a dicotomia masculino-feminino, quer na divisão sexual do trabalho, quer na arrumação simbólica do cosmos e do espaço social, o que marca profundamente a mundivisão da comunidade piscatória da Nazaré. No entanto, a ideia de matriarcado deve ser aplicada com alguma reserva, optando o autor pela noção de matrifocalidade: "uma das características mais notáveis da Nazaré aos olhos de quem vem de fora, é a forte personalidade das mulheres nazarenas, e sobretudo a sua visibilidade na vida da comunidade. São de facto as mulheres dos pescadores quem assume a condução das suas famílias, a resolução dos seus problemas, quer se trate de questões legais ou patrimoniais, cabendo-lhes ainda as questões tradicionalmente atribuídas às mulheres, como o tratar da casa, do marido e dos filhos. Os pescadores, pouco mais fazem que tratar dos assuntos da pesca. Este tipo de organização familiar, em que a mulher assume o papel de chefe de família designa-se por matrifocalidade"[382].

Département d'Ethnologie: Paris, 1995 [policopiado]. Segundo a investigadora, e de acordo com essa imagem generalizada relativa ao papel da mulher na Nazaré, o homem em terra tem poder inferior e não se envolve nas decisões comunitárias; por isso, reconhece-se que o nazareno é mais "individualista". Afirma ainda: "Étudier les activités de pêche et l'organisation sociale des équipages, c'est aussi étudier les relations hommes / femmes, la division sexuelle du travail, le statut et la fonction des femmes dans la communauté maritime".

[380] ESCALLIER, Christine – O papel das mulheres da Nazaré na economia haliêutica. *Etnográfica.* Vol. III (2), 1999, pp. 307-308 (disponível em http://ceas.iscte.pt/etnografica/docs/vol_03/N2/Vol_iii_N2_293-308.pdf).

[381] TRINDADE, 2009, pp. 96-98.

[382] Idem, *ibidem*, p. 84. Entre 1978-1983, o norueguês Jan Brogger efetuou uma investigação sobre a Nazaré em que, através de trabalho de campo, pretendeu avaliar a "autoridade feminina" na estrutura familiar e na sociedade nazarena. Nesse estudo, intitulado "Pré-bureaucratic europeans. A Study of a Portuguese fishing community", e seguindo a terminologia de N. Tanner (1974), Brogger constatou que esta dominância feminina podia ser designada por matrifocalidade e que se verificava também uma

Também José Soares[383] é reservado em afirmar que a comunidade piscatória da Nazaré seja uma sociedade matriarcal. Acusa os etnólogos e curiosos de um certo deslumbramento, de um "entusiasmo envolvido em papel de fantasia", de se "verem na peugada de um fóssil vivo, como seria dar de caras com uma sociedade matrilinear em pleno coração da civilização europeia contemporânea"[384]. É verdade que, na Nazaré, as pessoas são normalmente conhecidas pela aposição aos seus nomes próprios dos de suas mães e é inegável a exuberância da mulher nazarena, que ofusca a "grandeza discreta do homem". Mas, segundo aquele estudioso, estas posturas "relevam do facto de à mulher estar tradicionalmente acometida a função de governo (economia e administração) e de a sua irrequietude temperamental e a necessidade de complementar o sustento da família a levarem a trabalhar fora de casa (mercado de peixe e serviços correlativos), desenvolvendo assim um quadro de relações públicas que lhe enaltece o vulto social". Ora, "governo não quer dizer autoridade"; assim como a Rainha do xadrez tem um espaço e uma ação que a torna na peça mais valiosa, mas não deixa de ser uma súbdita do Rei, também a mulher nazarena justifica não um matriarcado, mas pelo contrário, a "supremacia de um patriarca" – ou seja, "está-se a falar de acção e não de poder" e os homens continuavam a deter todas as prerrogativas do chefe. Mas esta afirmação de que, na Nazaré, se trata mais de um patriarcado do que um matriarcado não implica a conclusão de que, por isso, a mulher se confina a um estatuto inferior; bem pelo contrário, a elas se reconhece uma "inteligência prática e o

matrilinhagem: "o estatuto social de um nazareno é, em larga medida, determinado pela importância da sua linhagem materna" (p. 120). Para além destes aspetos, acaba por concluir por uma classificação como uma sociedade verdadeiramente matriarcal, visível em aspetos como o facto de os irmãos serem destituídos de toda a autoridade, facto desconhecido em outros sistemas matrilineares – "isto torna o sistema familiar da Nazaré único na literatura etnográfica" (p. 57). A este propósito consultar os capítulos "Autoridade feminina" (p. 34) e "A família matrifocal em perspectiva" (p. 74) em BROGGER, Jan – *Pescadores e Pés-Calçados*. Nazaré: Livraria Susy, 1992 [trad. de *Pré-bureaucratic europeans. A Study of a Portuguese fishing community.* Trondheim: University of Trondheim, 1989].

[383] SOARES, 2002, pp. 81-93.

[384] José Soares segue a visão de Françoise Heritier (1978), segundo a qual "Matriarcado é o primeiro tipo de organização social, em que a mulher é a base da família". Mas são raras as organizações em que as mulheres detêm efectivamente o poder, sendo no entanto frequente a matrilinearidade, assim como a matrilocalidade, associadas a "uma participação dominante da mulher nas actividades económicas do grupo". Assim a autora fala nomeadamente de "sociedades matrilineares, ou seja, sociedades em que o poder económico e político está na posse dos homens que pertencem a grupos definidos socialmente por uma regra de filiação que passe exclusivamente pelas mulheres", não significando, portanto, que na sociedade matrilinear inicial as mulheres e a sociedade não estivessem sob controlo masculino. Assim, "o termo matriarcado, que implica a ideia de poder feminino, foi e continua a ser frequentemente utilizado em referência a situações reais do matrilinearismo". Cf. SOARES, 2002, p. 83.

seu proverbial dom de uma aguda e construída intuição" e "a força anímica" da grandeza discreta do homem[385].

Por outro lado, e ainda segundo o mesmo investigador, em contrapartida à referência de Raul Brandão de 1923, a literatura que durante o século XX foi dando notícia das particularidades culturais da Nazaré, "desde Júlio César Machado e António Brilhante, passando por Leitão de Barros, Júlio Cortez Isaac, Alfredo Cortez, Alves Redol, até Miguel Torga, Bernardo Santareno e Branquinho da Fonseca, entre outros, ao mesmo tempo que dão relevo à aura mítica da mulher, nas suas qualidades de companheira e amorosa mãe de família, sem naturalmente deixar de sublinhar a exuberância e voluntariedade que a caracterizam, é na figura do homem que põem toda a ênfase: à volta dele constroem os enredos e enaltecem o destemor e a capacidade de solidariedade e sofrimento, colocando-o no centro da tragédia e do drama forte que tem sido a vida da comunidade"[386].

Também José Maria Trindade[387] patenteia esta clivagem entre a exuberância da mulher e a sua importância na vida social e familiar e a postura mais discreta do pescador em terra. Essa diferença é ainda na atualidade reconhecida pela comunidade quando, por exemplo, nas cegadas de Carnaval, o pescador é representado como uma figura austera e se canta a sua coragem na luta contra o mar, enquanto a mulher é sempre representada como uma voluntariosa e zaragateira.

Ainda hoje, vemos esses nazarenos que transportam consigo o passado piscatório, com as mãos atrás das costas, de pé ou sentados nos bancos da marginal, olhando o mar, em conversas baixas ou em silêncio, na mesma atitude observadora e expectante de outrora. Assim os vemos nas pinturas de Lino António, Guilherme Filipe e Lázaro Lozano, como figuras hieráticas e determinadas ou introspetivas e recolhidas no peso do gabão.

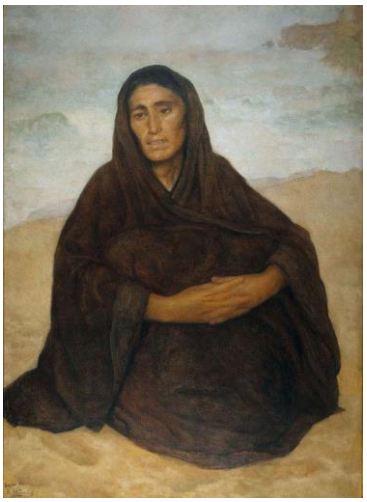
Fig. 76 – Pintura de Guilherme Filipe reproduzida em *Portugal Ilustrado*, 1955.

[385] Idem, *ibidem*, pp. 84-86, 91-93.
[386] Idem, *ibidem*, p. 91.
[387] TRINDADE, 2009, p. 87.

A mesma observação é empreendida por Maria Luísa Roubaud[388] a propósito das estruturas coreográficas do Verde Gaio, onde são evidentes os estereótipos de género. As figuras masculinas apresentam-se segundo uma imagem corporal verticalizada, e de acordo com um modelo comportamental ativo-transformador, enquanto a mulher é apresentada segundo imagens corporais horizontalizadas e de acordo com um modelo comportamental passivo-conservador. "A metáfora evocada é a de que os homens chegam e partem, e de que as mulheres permanecem".

Nesta galeria artística sobre a Nazaré, ao invés da sóbria magnanimidade do pescador, a figuração da mulher expressa um "mundo de contrastes", tal como o seu temperamento, assim como a terra que o seu traje representa, que oscila entre a alegria e a dor, a festa e o luto, a interiorização resignada e o agastamento exaltado, a prece silenciosa e o grito de aflição, a beleza da juventude e os sulcos da ancianidade. E foi esta imagem da mulher "forte de carácter", mas "grácil na sua feminilidade" e "empolgante de exuberância" (José Soares[389]), que foi sendo reiterada e cristalizada nas mais variadas manifestações artísticas nos anos 1930-50; desde as mulheres "piramidais" em espera na praia (como a "Piedade" de Lázaro Lozano e a "Peixeira da Nazaré" do seu amigo espanhol Juan Ávalos), às mulheres de negro envolvidas numa beleza etérea (como as "Nazarenas" de Eduardo Malta), até à vaidade da juventude (da "Mulher da Nazaré", de Guilherme Filipe, MDJM 142) ou à determinação emanada do olhar perscrutante de Alzira pintada num quadro por Manuel Fernandes (1910-1998), que Álvaro Laborinho fotografou ainda no cavalete no *atelier*[390].

[388] ROUBAUD, Maria Luísa – "O Verde Gaio: uma política do corpo no Estado Novo". *In* CASTELO-BRANCO, Salwa Ed-Shawan; BRANCO, Jorge Freitas (dir.) – *Vozes do Povo. A folclorização em Portugal*. Lisboa: Etnográfica Press, 2003, pp. 337-354 (disponível https://books.openedition.org/etnograficapress/588).
[389] SOARES, 2002, p. 86.
[390] A modelo foi a nazarena "Alzira", com quem Manuel Fernandes casou e foi inspiração para muitos dos seus retratos, envergando o traje tradicional da Nazaré, como no desenho "Nazarena" (1942, da coleção do MDJM 30 Des.), ou nesta pintura fotografada por Álvaro Laborinho quando ainda estava no cavalete (MDJM inv. 2168 Fot.) e que viria a ser mutilada, encontrando-se atualmente na posse de familiares. Cf. *Exposição de pintura: Centenário do Mestre Manuel Fernandes*. *Casa do Brasil / Casa Pedro Álvares Cabral. 8 de Outubro a 31 de Outubro de 2010.* Santarém: Câmara Municipal de Santarém, 2010 e *Mestre Manuel Fernandes. 1910-1998*. S.l.: s.d. (brochura da exposição), p. 3.



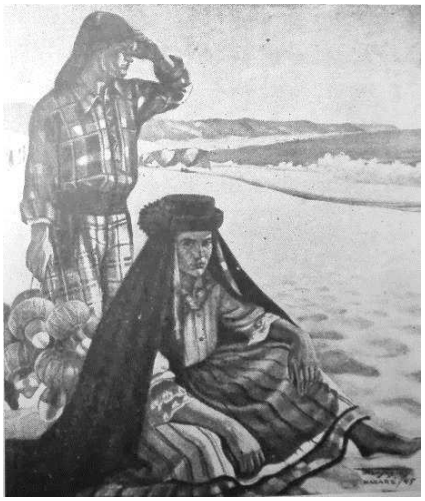


Fig. 77 – Lázaro Lozano, "Piedade", 1936.
Fig. 79 – Fotografia de Álvaro Laborinho de um quadro de Manuel Fernandes com a nazarena Alzira.

Fig. 78 – Juan Ávalos, "Peixeira da Nazaré", 1945-1947.
Fig. 80 – Pintura de Manuel Fernandes (1945) reproduzida na brochura *Nazaré. A mais típica praia de Portugal* (1951).

A súmula de todas estas expressões encontramo-la na evocação da maternidade. Jaime Cortesão[391], num texto sobre a Nazaré, depois de descrever a paisagem, os espaços urbanos e monumentais, as histórias e lendas, a pesca e a arte xávega, acaba por se focar na mulher, no seu traje e uso de várias saias, na linguagem exuberante, no dia-a-dia no trabalho do peixe, terminando na evocação do seu papel materno de gerar e criar os futuros pescadores: "E dos seus ventres fecundos nasce continuamente a mesma raça de pescadores, aos quadradinhos, que só no mar são verdadeiramente

[391] CORTESÃO, 1966, p. 181.

homens e a terra humilha e apouca, como ao peixe fora de água". Recordemo-nos das "madonas marítimas" de Lino António, dos retratos de Paul Girol e, num registo diferente na linguagem neorrealista, das Nazarenas de Maria Barreira ou Vasco Pereira da Conceição.

Este papel supremo da maternidade tinha a sua correspondência em Nossa Senhora da Nazaré[392] e na sua iconografia primeva como uma Virgem do Leite. É emblemático desta associação o desenho de Barata Feio (1899-1990) reproduzido num folheto de oração a Nossa Senhora da Nazaré, datado de setembro de 1943; nele, o autor baseia-se na iconografia da "imagem milagrosa" que se encontra no altar do Santuário, desenhando a Virgem a amamentar o Menino, mas contemplada por uma nazarena de capa em igual ato de amamentar o filho, estabelecendo entre ambas uma plena comunhão nesta experiência eminentemente humana e feminina[393].

No mesmo ano, também se deve a Barata Feio a escultura em barro "Rapariga da Nazaré" (MNAC 1067)[394], cuja cabeça se encontra inclinada sobre o peito, coberta

Fig. 81 – Desenho de Barata Feio reproduzido no folheto *Nossa Senhora da Nazaré…*, 1943.

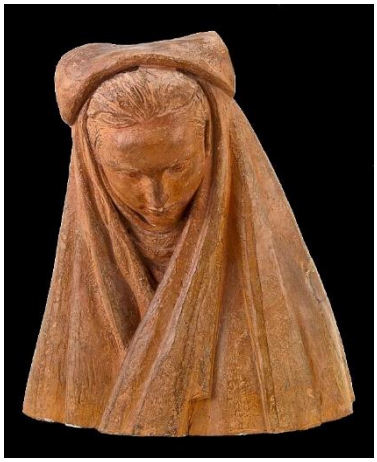


Fig. 82 – Barata Feio, "Rapariga da Nazaré", 1943.

[392] Conforme nos relembra Idanise Hamoy, e é preconizado no Dogma da Imaculada Conceição (1854), "Maria assume corporal e espiritualmente sua maternidade, comunga dessa experiência eminentemente feminina, recebe sua sublime santidade e torna-se a primeira redimida livre de todo o pecado". Sobre a iconografia de Nossa Senhora da Nazaré consultar HAMOY, Idanise Sant'ana Azevedo - *Imagens de Nossa Senhora De Nazaré: Iconografia, devoção e conservação*. Doutoramento em Artes. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, 2017, pp. 81-112 e MACHADO, Maria Antónia Graça Saavedra; MACHADO, João L. Saavedra – *Nossa Senhora da Nazaré na Iconografia Mariana*. Nazaré: MEAJM, 1982.

[393]Folheto *Nossa Senhora da Nazaré. Oração para as suas Esmolas o Seu hospital a Sua Casa*. Lisboa: A. Tipográfica, 06.09.1943 [Arquivo MDJM 804/2012 Doc.]

[394] Entre outras, cf. LAPA, Pedro - *Museu do Chiado: Arte Portuguesa (1850-1950)*. Lisboa: IPM/ Museu do Chiado, 1994 e *A Arte e o Mar*. Lisboa: FCG, 1998, p. 206.

pela capa, seguindo a linguagem plástica de um modernismo "moderado" consentido por António Ferro, ao serviço da descoberta dos tipos populares incentivada pelo SPN.

Em 2017-2018, foi ainda esta ideia de matriarcado que sustentou ideologicamente a seleção de atores para o projeto artístico e antropológico "Pelos que andam sobre as águas do mar"[395], que pretendeu criar um espetáculo de teatro-documentário, através de um projeto de investigação teatral sobre o litoral português – com base na obra *Os Pescadores*, de Raul Brandão, e no trabalho realizado nas comunidades da Nazaré, Montijo, Setúbal, Olhão e Sesimbra. Diz Raquel Belchior[396], coordenadora do projeto: "havia uma imagem. Uma fotografia de mulheres vestidas de preto na praia. A nossa Nazaré começou por aí, por essa imagem. Mulheres-corvos. Mulheres que aparentemente esperam, parecem avançar contra o vento. Brandão escreve que são a vida desta terra. (…) Mulheres que eram mães e pais, algo que se acentuava durante os meses em que os homens iam para a pesca do bacalhau. A Nazaré é matriarcal e, mesmo quando o negro traje aparece, há um brilho nestas mulheres, uma coragem. (…) A Nazaré matriarcal é mais do que uma ideia. Puxando redes, transportando peixe, vendendo-o, salgando-o, elas eram verdadeiras mulheres do mar. Um trabalho descrito como complementar que, na realidade, era determinante para a reprodução da economia da pesca e da família. (…) a ideia de termos apenas mulheres em cena nasce daqui".

O traje tradicional, que se mostra discreta ou expressamente nas pinturas da mulher da Nazaré, e que varia entre o negro cerrado dos lutos e o colorido exuberante das saias e dos aventais de festa, é a expressão mais evidente da ideia da nazarena que tanto encantou os artistas em meados do século XX. Na atualidade, a permanência do seu uso no dia-a-dia por uma meia centena de mulheres torna-as símbolos da sobrevivência de um passado nostálgico, elementos conservadores da tradição face ao homem que se abriu a novos mundos. As "sete saias"[397] reservadas para ocasiões

[395] O projeto deu origem à publicação BELCHIOR, 2018.

[396] Idem, *ibidem*, p. 74.

[397]Na realidade, as nazarenas reservam as "sete saias" para ocasiões de exceção, para os domingos ou dias de festa; no dia-a-dia, envergam apenas duas a três saias. Mas, mesmo nos momentos festivos, podem usá-las em menor ou maior número, de acordo com a sua silhueta ou gosto. Ainda hoje, o traje permanece em uso no quotidiano, por umas dezenas de mulheres, naturalmente matizado pela evolução dos tecidos, dos padrões e da realidade socioprofissional.

excecionais, para o domingo e dias de festa, encerram em si toda a peculiaridade da Nazaré que a mulher orgulhosamente patenteia, um número que comporta uma simbologia muito rica – sete saias como as sete ondas do mar, os sete dias da semana, as sete cores do arco-íris, as sete virtudes – numa sucessiva gradação de cores do debruado, cada vez mais fortes à medida que se evolui das saias de baixo para as de cima, entre o que se oculta e o que se exibe, o íntimo e o exterior. Como afirmam Maria Paula Cerejeiro e João Martins[398], "as sete saias constituem o símbolo de uma vivência tradicional que se pretende perpetuar em coexistência com novos padrões culturais".

A encenação e publicitação do paradigma

Em 25 de julho de 1936, o Conselho Nacional de Turismo deliberou subsidiar Alberto Sousa (1880-1961) para a tarefa de reproduzir o traje regional da Nazaré[399]. Este aguarelista vinha desenvolvendo um percurso consolidado ao nível da representação do país, das suas paisagens e costumes populares, num registo naturalista a que a técnica se prestava bem e que colheu muito sucesso entre o público nacional. Datam de 1940 várias aguarelas representando figuras e aspetos da Nazaré que foram pintadas pelo artista no âmbito das Festas Centenárias na Província da Estremadura, em cujo programa também se inseriu a abertura do Museu José Malhoa num novo edifício construído de raiz, sob a tutela da Junta de Província da Estremadura[400]. "Alzira" (1940, MJM 452)[401] é exemplo de uma dessas aguarelas que integraram a coleção do museu

[398] CEREJEIRO, Maria Paula; MARTINS, João – "As Sete Saias". *In* TEIXEIRA, Madalena Braz (coord.) – *Museu Nacional do Traje. Julho a Dezembro 1990*. Lisboa: SEC/IPPC/Museu Nacional do Traje, 1990. Para os autores, "a história da Nazaré confunde-se, de certa maneira, com a história do Mar. "Quando os homens regressam, fechando o ciclo, é tempo de festa, é tempo das sete saias. Este número comporta uma simbologia rica que procura preencher o seu mistério. Sete saias como os sete dias da semana, as sete virtudes, as sete cores do arco-íris, as sete ondas do mar? (…). Dentro, o que se oculta; fora, o que se exibe. Unindo esses dois extremos, sucede-se uma gradação de cores cada vez mais suaves, saias sempre mais íntimas, numa casta multiplicação de panos que recorda o seu atributo de virtude. (…). Ao mesmo tempo, porém, a sua relação com o retorno dos homens sugere um erotismo muito subtil, marcado pela saudade da ausência e pelo encanto de uma espera prolongada". Sobre o traje da Nazaré, entre outros, cf. *Traje do Litoral Português*. Nazaré: Museu Dr. Joaquim Manso / IPM, CMN, 2003 e *Como trajava o povo português*. Lisboa: INATEL, 1991.

[399] "A Nazaré. Coisas ouvidas, lidas e vistas por José Pedro". *O Mensageiro*, 11.05.1946.

[400] SANTOS, 2005, p. 58.

[401] Anotado a lápis "Alzira (do Rancho da Nazaré)"; aguarela dedicada pelo pintor ao amigo António Montês, pelo seu trabalho incansável na organização das Festas Centenárias nas Caldas da Rainha. Cf. DANTAS, Júlio – *Alberto Souza. 600 reproduções seleccionadas das suas Aguarelas e Desenhos*. Lisboa: Bertrand Editora, 1950; HENRIQUES, Paulo (coord.) – *António Montês e o Museu de José Malhoa*. Caldas

caldense – uma bonita e sorridente nazarena do Rancho da Nazaré, é retratada de pé, em traje de festa, exibindo o avental preto de dois folhos coloridamente bordado. Em contraponto, Alberto Sousa regista em "Mulher da Nazaré" (1940, MJM 148) a versão de trabalho do traje, evidente no figurino simples e na economia de cores reduzidas basicamente aos castanhos, que têm o seu eco na expressão séria da figura.

Fig. 83 – Alberto de Sousa, "Alzira", 1940

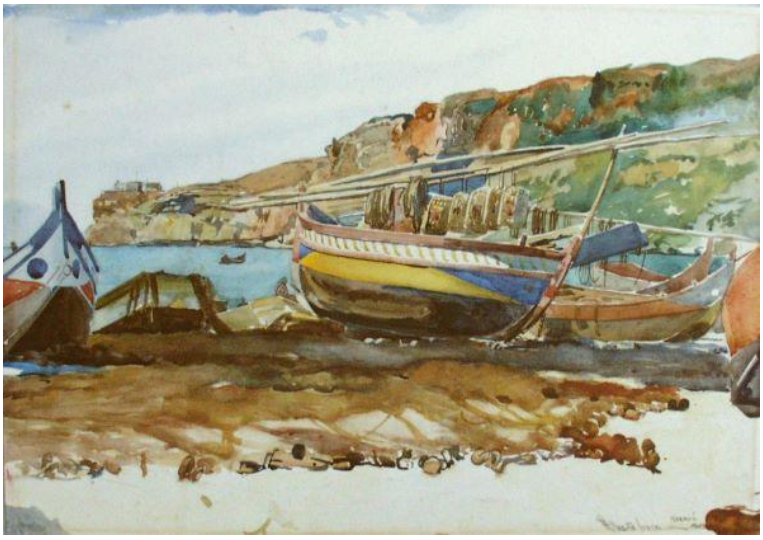


Fig. 84 – Alberto de Sousa, "Barcos de pesca", 1940.

Se estas duas aguarelas serviam o propósito de ilustrar os trajes da região estremenha, noutras composições o mesmo intuito regionalista era cumprido através da reprodução das atividades e embarcações tradicionais. "Barcos de pesca" (1940, MJM 144)[402] coloca em destaque uma grande embarcação, cuja verosimilhança a identifica com a célebre barca "Maria Eulália" que hoje se encontra no Museu de Marinha, em Lisboa, e que continua a ser rememorada por toda a comunidade.

Nesta questão da arte ao serviço da cristalização estética da Nazaré teve um papel essencial o pintor, cenógrafo e figurinista Abílio de Mattos e Silva[403], mentor de

da Rainha: IPM, Museu de José Malhoa, 1996 e o catálogo da exposição *A Província da Estremadura na obra de Alberto Souza* realizada no Museu José Malhoa, em setembro de 1951 (MONTÊS, António – *A Província da Estremadura na obra de Alberto Souza*. Lisboa: Gazeta dos Caminhos de Ferro, 1951).

[402] As pinturas MJM 144 e 148 foram adquiridas pela Junta de Província da Estremadura para integrar o Museu José Malhoa, na sequência da exposição inaugural do seu edifício.

[403] Abílio Leal de Mattos e Silva (Sardoal, 1908 – 1985) foi pintor e cenógrafo, depois de ter efetuado o curso dos liceus em Coimbra e de ter iniciado Direito na Universidade de Lisboa. Abandonando os estudos para ingressar na função pública, é colocado na Nazaré entre 1931 e 1936, período em que contacta com diversos artistas nacionais e estrangeiros presentes nesta vila. A partir de 1936, após colaboração na peça *Tá-Mar* de Alfredo Cortez, passa a residir em Lisboa e inicia uma longa carreira como cenógrafo e

um ambicioso plano de recolha de informação sobre o traje tradicional, que teve o seu início quando residiu na Nazaré e culminou no emblemático livro *O Trajo da Nazaré* (1970)[404].

Abílio residiu na Nazaré entre 1931 e 1936, enquanto funcionário público. Mas a sua juventude criativa rapidamente o desviou da rotina laboral para se enamorar "pela beleza plástica e humana dessa terra ímpar e pela poderosa e singular personalidade da sua gente. A paisagem física e humana da Nazaré alojaram-se afincadamente no espírito, no coração e na [sua] memória (…)", escreveu Tomaz Ribas[405], seu amigo e companheiro das áreas do teatro e da cenografia. Uma paixão que lhe ficou para toda a vida – compartilhada com a de Óbidos, onde a Casa do Arco foi o refúgio do bulício da capital[406] – e que o fez comprometer-se ativamente com a vida social e cultural da Nazaré[407].

figurinista no domínio do bailado, da ópera e do teatro, vindo a ser diretor de cena do Teatro de S. Carlos. Foi assistente da FNAT (1941-1951) e executou múltiplas ilustrações para publicações e ações de divulgação do Estado. Nessa qualidade, desenvolveu também uma profícua atividade no Ministério da Economia, onde ilustrou muitas publicações da Campanha Agrícola. Participou em diversas exposições coletivas e colaborou em revistas como a *Presença, Atlântico* e *Agricultura*. Manteve sempre uma ligação estreita com a Nazaré, que inspirou grande parte da sua obra, efetuando um estudo minucioso sobre o traje tradicional, publicado em 1970; empenhando-se na defesa do património e da cultura nazarena, foi um dos primeiros mentores da ideia de criar um Museu da Nazaré, integrando a respetiva secção da Liga dos Amigos da Nazaré (1955-56). Óbidos foi outro tema sempre presente na sua vasta produção, aí existindo o Museu Abílio desde 2005. Em 1986, dando cumprimento à vontade de seu marido, Maria José Salavisa doa ao Museu Dr. Joaquim Manso um importante conjunto de pinturas de temática nazarena. Entre as suas obras publicadas, destacam-se *Óbidos, vila antiga de Portugal*" (1938), *O Trajo da Nazaré* (1970) e *30 Anos de Teatro* (1971). Entre outros, para maior desenvolvimento, consultar RIBAS, Tomaz – *30 Anos de Teatro, catálogo.* Lisboa: Teatro Nacional de S. Carlos, 1970; *O Trajo. Um espaço renovado no Museu da Nazaré*. Nazaré: Museu Dr. Joaquim Manso, 1986; AZEVEDO, Fernando de – *Abílio. Pintura, Desenho, Cenários, Figurinos, catálogo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990; e SANTOS, Vítor Pavão; AZEVEDO, Fernando de; SALAVISA, Maria José – *Abílio, catálogo*. Óbidos: Município de Óbidos, 2008.

[404] SILVA, Abílio de Mattos e – *O trajo da Nazaré*. Lisboa: Astória, 1970.

[405] Texto inicial de Tomaz Ribas em SILVA, 1970, p.7.

[406] O pintor Fernando de Azevedo afirma que Abílio teve duas paixões: "a Nazaré e Óbidos. E, bem cedo a primeira destas. Em princípio dos anos 30 do século, e dos seus vinte de vida, até meados da década, pinta, e desenha, sobretudo, a vila mística do pescador português, entretanto descoberta e paixão ainda e *leit motiv* doutros artistas também e não só portugueses. (…) E, depois da Nazaré, cena aberta, vem Óbidos, o cenário fechado". Cf. *Abílio. Abílio de Mattos e Silva. Pintura, desenhos, cenários, figurinos*. Óbidos: CMO, 1993, pp. 5-6.

[407] Deve-se a Abílio de Mattos e Silva a primeira referência desenvolvida à proposta de organização de um Museu da Nazaré, em 1955. Cf. SANTOS, Dóris – "SILVA, Abílio de Mattos e". *In* FERREIRA, Emília; MONTEIRO, Joana d'Oliva; SILVA, Raquel Henriques da (coord.) - *Dicionário Quem é Quem na Museologia Portuguesa*. Lisboa: IHA - FSCH/NOVA, 2019, pp. 208-211.

Aqui, durante cinco anos, conviveu com artistas nacionais e estrangeiros. Entre os primeiros contam-se nomes como Almada Negreiros, Lino António, Guilherme Filipe, Jorge Barradas, entre tantos outros que então estavam a "descobrir" esta terra mítica do pescador português. Entre os estrangeiros salientamos os americanos John Barber e Barry Green e o inglês Hagedorn[408].

Nessa década de 1930, Abílio desenha e pinta a óleo cenas coletivas na praia – como o quadro "Barcos típicos da Nazaré" (1933, MDJM 159) – ou figuras individuais da comunidade – como os rapazes (1936, MDJM 123 e 1941, Museu Abílio)[409] –, em que denota uma influência *neocezanniana* no tratamento da mancha cromática. Refere Jorge de Guimarães[410] a propósito destas obras iniciais de Abílio: "A experiência da Nazaré marcou definitivamente toda a obra de Mattos e Silva (…). A obra pictórica de Mattos e Silva, do período da Nazaré, tem uma qualidade de mancha, de pincelada, que plasma entre o que entendo por cor e *matière*, que lhe confere uma maior ressonância e amplitude de pintor, ainda não disciplinado pelo dia-a-dia do ganha-pão do desenho".

Fig. 85 – Abílio de Mattos e Silva, "Barcos típicos da Nazaré", 1933.

Fig. 86 – Abílio de Mattos e Silva, "Rapaz da Nazaré", 1936.

[408] Cf. MACHADO, João Saavedra (Dir.) – *O Trajo. Um espaço renovado no Museu da Nazaré*. Nazaré: Museu Dr. Joaquim Manso, 1986; "Pintura e desenho da Nazaré de Abílio de Mattos e Silva". *Gazeta da Nazaré*. Ano V, n.º 41, maio 1986 e "Dia Internacional dos Museus. 'O trajo, um espaço renovado no Museu da Nazaré'. Exposição do legado de Abílio de Mattos e Silva". *Voz da Nazaré*, maio de 1986.

[409] SANTOS, Vítor Pavão; AZEVEDO, Fernando de; SALAVISA, Maria José – *Abílio, catálogo*. Óbidos: Município de Óbidos, 2008, p. 95.

[410] No discurso da homenagem da exposição realizada no Museu Dr. Joaquim Manso, em 1986. Cf. MACHADO, 1986.

Como observa Fernando de Azevedo, não será de esquecer Abílio, ao lado de Lino António ou de Guilherme Filipe, nessa tradução do fascínio da Nazaré: "Os seus quadros e desenhos e, talvez melhor estes, ganham como que uma espécie de expressão e de traço ritualizado de geração, traço ritmado e quase ingénuo, por vezes, onde um país ainda por encontrar, se descobre, belo, admirável e antiquíssimo. Onde alguma teatralidade é possível, miticamente desejável mesmo. A exploração de tudo isso é que veio estiolar a paisagem e a gente. Mas estes primeiros artistas eram descobridores"[411].

Em 1936, Abílio deixou a Nazaré, mas foi convidado por Alfredo Cortez para elaborar os cenários de *Tá-Mar*. Com esta peça de grande sucesso e laureada com o Prémio Gil Vicente pelo SNI, Abílio iniciou uma longa carreira como cenógrafo e figurinista, áreas em que António Lopes Ribeiro viria a reconhecê-lo como um verdadeiro especialista: no raro panorama nacional de cenógrafos e figurinistas, Abílio juntava as duas funções, conseguindo na sua realização cénica uma fidelidade às épocas e aos lugares invocados pela arte dramática; "estiliza sem atraiçoar – raríssima qualidade"[412].

Abílio distancia-se da pincelada a óleo dos primeiros anos e envereda pela maior soberania da linha e pelas cores proporcionadas pelo guache, que acompanhariam o seu trabalho essencial de figurinista da cena teatral portuguesa. A partir de então, nas suas obras, encontramos uma Nazaré tratada sobretudo como cenário, sem dramas nem heroísmos, onde os seus tipos populares são exibidos com uma graciosidade anatómica estilizada, expondo as minudências das suas indumentárias de festa ou de trabalho, como se estivessem em palco ou num desfile, conversando em grupos nos recantos geométricos e brancos dos pátios, as mulheres vendendo o peixe pelas ruas estreitas, os pescadores bebendo e confraternizando na taberna, grupos e pares tocando e cantando, cantando e bailando,… Esta evolução é clara se compararmos o óleo "Casario

[411] Fernando de Azevedo em *Abílio. Abílio de Mattos e Silva. Pintura, desenhos, cenários, figurinos*. Óbidos: CMO, 1993, pp. 5-6.

[412] RIBEIRO, António Lopes – "A policromia espectacular de Abílio de Mattos e Silva" [excerto de artigo não identificado e não datado. Arquivo MDJM]. Segundo o cineasta, coube ao século XX valorizar na arte dramática a realização cénica: "Esta passagem crucial da peça escrita para peça 'representada' no palco – aquilo a que nós chamamos a passagem do 'horizontal' para a 'vertical' – exige a colaboração de verdadeiros artistas (…). Em Portugal não abundaram nunca os especialistas destas funções, cenógrafos e figurinistas". Por isso, era com gratidão que reconhecia em Abílio se ter dedicado a estas duas funções: "Nele, a fidelidade às épocas e aos lugares não lhe embaraça o poder criador. Estiliza sem atraiçoar - raríssima qualidade".

da Nazaré" (1934, MDJM 122) e o guache "Rua da Nazaré" (1943, MDJM 124); embora ambas as pinturas representem um episódio similar do encontro de um grupo de nazarenas numa ruela da vila, detetamos na última uma maior estilização do traço e orientação das cores em termos cenográficos.

Fig. 87 – Abílio de Mattos e Silva, "Casario da Nazaré", 1934.

Fig. 88 – Abílio de Mattos e Silva, "Rua da Nazaré", 1943.

O seu magnífico sentido da cor culmina no livro *O Trajo da Nazaré*, repleto de reproduções de guaches e aguarelas[413] com grupos de nazarenos em traje de trabalho, festa e luto, em recantos e pátios da vila. Apesar de só ter sido editada em 1970, esta primeira (e única até hoje) monografia minuciosa do típico trajar dos pescadores e peixeiras da Nazaré sustenta-se na recolha etnográfica realizada pelo autor nos anos 1930-40, quando se encheu de apontamentos e conselhos da costureira Mariana Carepa. Para além das ilustrações, as notas pormenorizadas e os desenhos de grande precisão sobre a confeção das várias partes do traje, que Abílio pressentia já em

[413] Os originais destas ilustrações encontram-se no Museu Dr. Joaquim Manso, por legado de Abílio e Maria José Salavisa de Mattos e Silva, no total de 49 obras de arte entre óleos, guaches e desenhos, apresentadas numa exposição no Salão Nobre dos Paços do Concelho da Nazaré, realizada em maio de 1986, marcando também o 10º ano de inauguração do Museu. A sessão evocativa decorreu a 19 de abril de 1986, promovida pelo Museu e pela Câmara Municipal da Nazaré, um ano após a morte do autor. Este gesto correspondia a uma vontade expressa por Abílio, de doar ao Museu da Nazaré os originais dos desenhos e guaches que ilustram o livro-álbum "O Trajo da Nazaré". Cf. MACHADO, 1986; "Câmara Municipal da Nazaré homenageia Mattos e Silva". *Diário Popular*, 18.04.1986 e "Museu da Nazaré comemora 10 anos". *Correio da Manhã*, 18.04.1986.

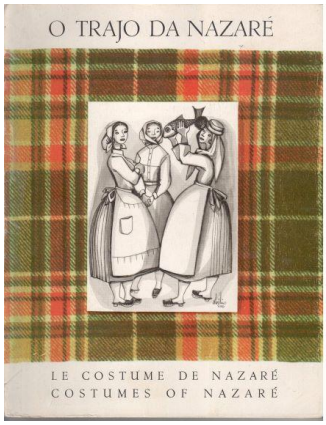


Fig. 89 – Capa do livro de Abílio de Mattos e Silva, *O Trajo da Nazaré* (1970).

mudança, fazem deste álbum "uma obra que se impõe como obra de arte e como obra documental de particular valor etnográfico"[414], escreve Tomaz Ribas na abertura.

Mas, do ponto de vista etnográfico, Abílio não estava preocupado em questionar as origens do traje nazareno, que se singularizava, entre outras características, pelas "sete saias" e aventais bordados da mulher e pelo axadrezado colorido do escocês dos pescadores; nem se importava com o facto de o traje já ter conhecido alterações em relação às suas pesquisas e ilustrações de três ou quatro décadas anteriores. Pelo contrário, essas ilustrações sistematizavam os modelos de uma Nazaré quimérica dos anos 1930-40, antes da perversão operada pelo turismo e pela abertura do pós-Guerra. E por este prisma, mesmo depois do alvoroço revolucionário do Portugal de Abril de 1974, este soberbo álbum artístico acabou por se impor mais como receituário acrítico a que todos regressam quando querem reclamar a observância da pureza inicial do traje da Nazaré, tornou-se num ícone para a firmeza na etno-identidade da Nazaré autocentrada no seu traje, reivindicado como único e dos mais belos do país.

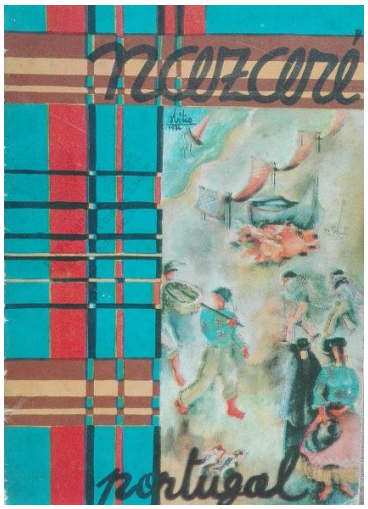


Fig. 90 – Roteiro turístico *Nazaré Portugal* (1936), ilustrado por Abílio.

Antes deste álbum, o papel de Abílio fora já fundamental na transmissão de uma imagem ilustrada sobre a Nazaré através da edição de postais, cartazes e roteiros turísticos. A primeira produção gráfica que lhe conhecemos, versando a Nazaré, é o cartaz a vermelho e preto "Nazaré. Praia de Banhos. Terra de Pescadores" (1934) e um conjunto de postais datados de 1934-1936, editados pela Comissão de Iniciativa da Nazaré e pela Casa Alcoa, desenhados num traço negro ainda esteado no gosto modernista.

Numa linha mais naturalista, nos anos 1940-1950, são reproduzidos em diversas publicações uns desenhos datados de 1945; um deles representa um grupo de mulheres

[414] Texto inicial de Tomaz Ribas em SILVA, 1970, p. 8.

acompanhadas por uma criança com um barco na mão – exibido, por exemplo, como capa do roteiro turístico *Nazaré. Pueblo de Pescadores*, editado pela Comissão Municipal de Turismo em 1949; outro desenho apresenta uma nazarena sentada na areia, com o cabelo esvoaçante e mão na cabeça, tendo o mar como fundo, que serviu tanto de contracapa do opúsculo de divulgação turística *Nazaré. A mais típica praia de Portugal*[415] (1951), como de capa da brochura de Manuel Remígio[416], *O Porto de Pesca da Nazaré* (1950), edição da Câmara Municipal da Nazaré que pugnava pela construção de um porto de abrigo. Nesta última, a expressão angustiada da figura feminina – das poucas que assim se conhece de Abílio – adaptava-se à citação das ameaças do mar explanadas no interior da publicação, onde também se reproduzia outro desenho de Abílio datado de 1936, de um casal de nazarenos num recanto da vila.

Fig. 91 – Bilhete-Postal "Costumes da Praia da Nazaré – Portugal", com ilustração de Abílio / 1934.

Fig. 92 – Ilustração de Abílio reproduzida na contracapa da brochura *Nazaré. A mais típica praia de Portugal*, 1951.

O traço estilizado e a vivacidade das cores do Abílio figurinista contaminarão progressivamente a sua obra gráfica subsequente, como visualizamos em postais com desenhos de 1957 ou numa capa da revista *Via Portucale* de 1965[417].

[415] *Nazaré. A mais típica praia de Portugal.* Nazaré: Casa Alcoa, 1951. Folheto turístico de 18 páginas, contendo reproduções fotográficas e as letras do folclore da Nazaré, como "Vira da Nazaré", de Graciete Branco; "Toma lá dá cá", de António Vitorino Laranjo; "Ciúmes do Mar", de João Santos, e "Camisinha" de Saul d'Almeida. A ilustração da capa, atribuída ao pintor Manuel Fernandes, ocupa uma barra vertical à esquerda, em xadrez verde e vermelho, onde se distribuem, a traço vermelho, três grupos representativos do folclore, da praia de banhos e das vivências piscatórias; deste artista, no interior, é reproduzida uma pintura de 1945 de um jovem casal de nazarenos, estando a nazarena sentada na praia, olhando frontalmente, e o pescador atrás, erguido a observar o mar, segurando várias cabaças a mão direita.

[416] Cf. REMÍGIO, 1950.

[417] Capa da *Via Portucale*. *Revista Ilustrada das Actividades da Companhia Portuguesa Rádio Marconi*, n.º 24, setembro 1965.

Fig. 93 – Abílio de Mattos e Silva, "Dança. Nazaré", 1966.

Em 1967, produziu para a TAP a série "Danças Portuguesas", com oito ilustrações representativas das manifestações regionais do folclore nacional, entre as quais se incluiu um garboso e alegre par nazareno. Esta série foi apresentada aos viajantes da companhia aérea portuguesa em duas versões – uma, em forma de folheto cartonado com uma dobra picotada, que permitia destacar e colecionar postais de 23x15 cm; outra, em dimensão A4, sem os postais, acompanhada pela partitura e letra da música associada ao par dançante – o "Não vás ao mar, Tonho", no caso da Nazaré. Estas recordações folclóricas foram multiplicadas em pequenas travessas de porcelana encomendadas à Vista Alegre, alinhando a TAP com a propaganda do regime na exploração do veio regionalista[418].

"Pintor solitário no seu tempo" [419], que não se integrou em escolas, correntes ou grupos, Abílio transmitiu-nos como poucos a jovialidade das danças e cantares da Nazaré, o seu lado airoso e de festa, a vertente alegre das gentes do mar, em alternativa ao luto cerrado e heroico sob a ameaça constante do dedo da fatalidade, exaltado por outros autores. A Nazaré era, afinal, uma terra de contrastes e foi sobretudo pela sua exuberância colorida e turisticamente apelativa que Abílio se encantou…

As pinturas a óleo ou a guache de Abílio podem, hoje, na sua maioria, serem apreciadas no Museu Dr. Joaquim Manso, na Nazaré, e no Museu Abílio, em Óbidos. Individualmente consideradas, permitem-nos efetuar análises estéticas mais cuidadas e reorganizá-las em diferentes discursos e ligações. Mas não podemos ignorar o que significaram, e ainda significam, para a consagração iconográfica da Nazaré e que, em grande parte, esse peso adveio-lhes não tanto da sua apresentação nos circuitos

[418] A pintura original "Dança. Nazaré" (1966) encontra-se no Museu Dr. Joaquim Manso (inv. 162). Cf. SILVA, Jorge - https://almanaquesilva.wordpress.com/category/abilio-de-mattos-e-silva/ (consulta em maio 2019)

[419] Tomaz Ribas citado por Saavedra Machado em "Nazaré, um espaço privilegiado na arte de Abílio". *In* MACHADO, 1986, s.p. Cf. também *Exposição de Abílio patrocinada pela Câmara Municipal de Óbidos*, julho 1984.

habituais de exposição e mercado da arte, mas pela copiosa divulgação proporcionada pelos projetos editoriais de larga circulação em que se integraram.

Thomaz de Mello (1906-1990), mais conhecido como Tom[420], foi outro artista de multifacetada atividade com significativa responsabilidade na "ilustração" da Nazaré. Pintor, desenhador, ceramista, gráfico, caricaturista e decorador, distanciando-se do verismo pictórico da preponderância naturalista, Tom foi uma figura maior da segunda geração modernista e das artes gráficas portuguesas entre os anos 1920 e 1950, cujo entusiasmo pelas formas de arte popular se identificou com os propósitos do SNI, fazendo-o percorrer o país de lés-a-lés para recolher objetos para o Museu de Arte Popular, de que foi também um dos artistas decoradores.

Os seus desenhos e pinturas sobre a Nazaré, ainda que de pendor geométrico, foram primordiais na estetização da Nazaré, ação potenciada pela sua divulgação nos meios editoriais e publicitários. De tal maneira que, ainda hoje, as mesmas imagens são usadas e reproduzidas vezes sem conta pela comunidade, fazendo eco às palavras do jornalista que assim escrevia no boletim da Liga dos Amigos da Nazaré em 1958, a propósito de uma exposição de Tom na Casa de Portugal, em Paris:

> *Quem viu a exposição e sinta dentro do coração o amor à Nazaré, não poude [sic] deixar de vibrar como se entre as obras de arte que se admiraram e a alma de cada um de nós se estabelecesse uma corrente de qualquer fluido estranho. (…) Tom integrou-se verdadeiramente na alma colectiva da Nazaré; (…) Tom transmitiu aos seus quadros a alma nazarena, e esta só pode transmiti-la quem está integrado na nossa vida. (…) Tom comungou com a Nazaré e desde esse momento ficou sendo nazareno*.[421]

[420] Tom, nome artístico de Thomaz de Mello (Rio de Janeiro, 1906 - Lisboa, 1990), nasceu no Rio de Janeiro, onde foi ator e decorador teatral, tendo vindo para Lisboa em 1926, sendo uma figura incontornável da segunda geração modernista e das artes gráficas portuguesas do século XX. Realiza a sua primeira exposição individual em 1928, assim iniciando a uma multifacetada atividade artística nas áreas da pintura, desenho, cerâmica, vidro, caricatura, ilustração, decoração, mobiliário, artes gráficas e publicidade. Até à década de 1930, produziu caricatura e ilustração para várias publicações como a *Ilustração, A Voz* e *O Papagaio*. Com António Pedro, em 1932, fundou a UP, a primeira galeria de arte moderna em Lisboa. Desenvolveu uma carreira longa e diversificada, com múltiplas exposições individuais e coletivas, realizando também trabalhos em tapeçaria. Integrou o grupo de pintores-decoradores-ilustradores do SNI, colaborando nos pavilhões de várias exposições nacionais e internacionais. Defensor acérrimo da arte popular, percorreu o país para recolher objetos para o Museu de Arte Popular, inaugurado em 1948. Entre outros, consultar CARVALHO, N. Lima de – *Recordando Thomaz de Mello / Tom. Exposição homenagem. Galeria de Arte do Casino do Estoril*. Estoril: Galeria de Arte do Casino do Estoril, 1992; *Originais de selos nos 100 Anos da República*. Lisboa: Fundação Portuguesa das Comunicações, 2010.

[421] "Se fosse eu que mandasse". *Nazaré*. Ano II, n.º 19, Nazaré: LAN, agosto 1958, p.5. O artigo testemunha o sucesso da exposição de Tom na Casa de Portugal em Paris, "sucesso extensivo à terra".

Ainda que tenha realizado um número considerável de exposições individuais, e participado nas exposições de Arte Moderna do SPN/SNI entre 1935 e 1951, as obras de Tom ganharam maior presença junto do público português graças à sua integração nos circuitos editoriais; a sua prolífica atividade criativa motivou a edição de livros autorais e temáticos que acentuaram a dimensão ilustrativa e sintética da sua obra – fazendo parte de um discurso visual cuidadosamente preparado, as obras reproduzidas em tais publicações vêm a sua individualidade subtraída em favor da função maior de "ilustrar" o país, as suas gentes e expressões regionais.

Fig. 94 – Tom, "Nazarenas", reprodução na *Panorama*, 1941.

Num dos primeiros números da *Panorama*, em 1941, encontramos o desenho "Nazarenas"[422], um conjunto de rostos expressivos esboçados numa linha elementar, como que num grito coletivo. Mas são os álbuns posteriores, do final da década e dos anos seguintes, que melhor traduzem a especificidade do trabalho de Tom e o seu compromisso com o levantamento da realidade etnográfica do país e sua estetização.

Entre os oito álbuns artísticos editados por Tom, as páginas dos volumes *Por terras de Portugal* (1948) e *Nazaré* (1958)[423] enchem-se de formas angulosas e coloridas ou de esquissos a preto, onde a linha é o elemento plástico omnipresente na definição dos barcos de popas rasas e proas afiladas e nas silhuetas dos pescadores e mulheres da Nazaré, que lhe "tomaram o tempo todo, o espaço todo"[424].

Para o álbum *Por terras de Portugal*, Tom desenhou os recantos característicos de Lisboa, as suas varinas e fadistas, e percorreu o país, de norte a sul, desde o Porto, Guimarães, Coimbra, a Portimão e Tavira, entre outras. Mas é a Nazaré, com figuras agrupadas ou isoladas, que ocupa número considerável de páginas da publicação, numa multiplicidade de motivos – os pescadores, as tabernas, a caminho da praia, à espera do

[422] *Panorama*. Vol. 1, n.º 5 e 6, 1941. Também na secção "Registo das Artes" da *Panorama*. III série, n.º 11, setembro 1958, surge uma pequena referência e a reprodução de uma aguarela de Tom sobre a Nazaré.
[423] MELLO, Thomaz (Tom) – *Por terras de Portugal. Desenhos de Thomaz de Mell*o. Lisboa: Ática, 1948 e Idem – *Nazaré*. Lisboa: Ática, 1958.
[424] António Lopes Ribeiro no prólogo de MELLO, 1958, p. 16.

peixe ou o seu transporte em cabazes, a aflição pela eminência dos naufrágios, etc. Assim escrevia Diogo de Macedo[425] na introdução do álbum:

> *Abandonado um dia na Nazaré, a praia portuguesa que mais pintada tem sido por estrangeiros, [Tom] voltou-se para o casario, para o areal, para o Sítio, para o nascente e para o poente, para os barcos, para os pescadores e para as mulheres encapotadas, e quase sem sair do metro quadrado do ponto de observação, encheu meia centena de páginas que dispersou, numa exaltação febril de arquivo, como tantas vezes lhe tem acontecido noutros pontos do mundo (…).*

Dez anos depois, Tom dá corpo a um extraordinário ensaio visual sobre esta sua paixão pelos homens do mar. *Nazaré* é um livro-álbum que demonstra a sua singular virtuosidade gráfica, mas que, sobretudo, se inscreve perfeitamente nos moldes culturais e interesses da elite do Estado Novo pela cultura popular, fazendo-se acompanhar por um prólogo de António Lopes Ribeiro e um estudo de Suzanne Chantal, traduzido para Inglês e Francês.

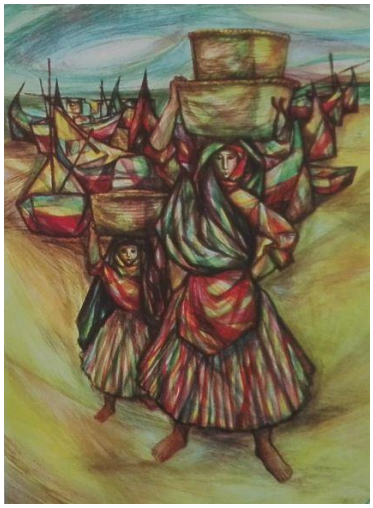


Fig. 95 – Ilustração de Tom reproduzida no álbum *Nazaré* (1958).

Fig. 96 – Ilustração de Tom reproduzida no álbum *Nazaré* (1958) e na brochura *Avril au Portugal* (1964).

Ao longo das páginas, cheias de anotações visuais que variam entre o carácter espontâneo e a maior complexidade, são raros os apontamentos de paisagem; os barcos de arte xávega são a inspiração para vertiginosas composições de linhas entrelaçadas, em frisos horizontais ou em agrupamentos verticais, explorando o contraste entre as popas rasas e as proas altas e afiladas; mesmo quando os barcos não são o tema

[425] Diogo de Macedo na introdução de Idem, *ibidem*, p. 13.

principal, adivinhamos esta obstinação com as suas curvas e formas pontiagudas, que percorre todo o livro, assim como toda a sua obra dos anos 1940-50 sobre a Nazaré, atravessada pela sugestão do movimento ondeante do mar. Mas, surgem também os pescadores, com as redes ou junto aos barcos, sentados ou estirados; e as mulheres de capa pela cabeça ou com o seu chapéu negro adornado de pompom, ora à espera do peixe, ora carregando os filhos e as bilhas, os cabazes e costais, à cabeça ou ao colo, ora bailando na praia,… O Milagre de Nossa Senhora da Nazaré também lá está presente, numa composição a preto e branco onde um grupo de homens e mulheres em prece ladeia um eixo vertical ocupado por uma embarcação e a imagem de Nossa Senhora.

Nesse ano de 1958, Tom ganhou a Medalha de Ouro em Munique com a tapeçaria "Nazaré"[426], executada pela manufatura de tapeçarias de Portalegre sobre um cartão do artista onde, a traço negro, dispõe em círculos e linhas diagonais complexas um conjunto de embarcações pontiagudas.

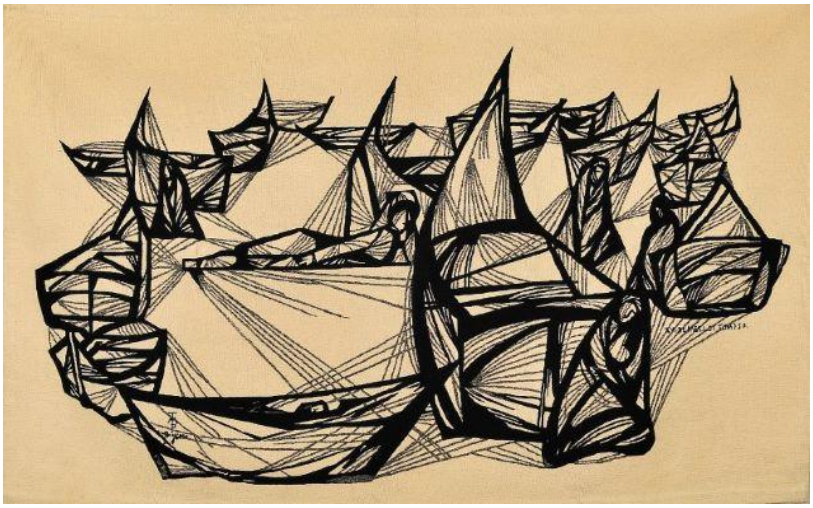


Fig. 97 – Tapeçaria "Nazaré", de Tom, Medalha de Ouro em Munique, 1958.

Esta internacionalização de Tom e da Nazaré ia a par da projeção do próprio país e da imagem da Nação que o Estado tencionava passar além-fronteiras. Ainda naquele ano, em abril, os trabalhos de Tom integraram também uma exposição com o tema "Nazaré" na Casa de Portugal, em Paris. O jornalista Armando Boaventura[427], n' *O*

[426] *Exposição retrospectiva de 45 anos na obra de Thomaz de Mello. Tom*. Palácio Foz, Lisboa, 1973.
[427] BOAVENTURA, Armando – "Exposição de motivos da Nazaré na Casa de Portugal em Paris". *O Primeiro de Janeiro,* 19.04.1958. O Museu Dr. Joaquim Manso possui um número considerável de caricaturas de Armando Boaventura, provenientes da coleção de arte do jornalista Joaquim Manso, em parte reproduzidas nas páginas do *Diário de Lisboa*.

Primeiro de Janeiro, mencionava que o jornal *Fígaro* escrevera sobre a mesma, sobre a Nazaré e os quadros de Tom, concluindo o jornalista português que "A Nazaré é justamente considerada como um cartaz de Portugal, mas não no sentido vulgar e muito menos no sentido pejorativo. (…)".

Em agosto, o boletim *Nazaré* editado pela Liga dos Amigos da Nazaré, no artigo "Se fosse eu que mandasse", regozijava-se com o sucesso da exposição, "sucesso extensivo à terra"[428]. No mesmo número do boletim, outro artigo escrito sob o pseudónimo de Zé de Guelhim[429] elogiava também o seu êxito, que patenteava a enorme capacidade da Nazaré para atrair artistas nacionais e estrangeiros e ser um fator de propaganda do país, aproveitando o autor para alertar para a necessidade da vila corresponder às expetativas geradas nos turistas com a oferta de estruturas adequadas, para o efeito construindo um hotel condigno, até então inexistente.

Recordemo-nos que 1958 é também o ano do lançamento do livro-álbum *Nazaré*, de Artur Pastor, ano pois de evidente consagração da Nazaré no plano visual. Mas enquanto no álbum de Pastor as fotografias apontam para conexões metafóricas através das suas legendas poéticas, no livro de Tom as ilustrações são destituídas de títulos, o que lhes confere o "poder impressionante dos símbolos":

> *(…) Mais do que à paisagem, Thomaz de Mello prendeu os olhos à humanidade nazarena, às silhuetas e aos rostos, isolados ou agrupados, 'tirados pelo natural' ou transpostos audaciosamente através da sua fértil imaginação, que às vezes é, muito portuguesmente, imaginosa saudade. Assim, as estampas de Tom ganham o poder impressionante dos símbolos, dando à verdade nazarena a mais pessoal das interpretações*.[430]

Da aguarela à ilustração da Nazaré

Os Roque Gameiro[431] foram dos primeiros a pintar a Nazaré a aguarela, frequentando a praia também como estância balnear, sobretudo nos anos 1920 e 1930.

[428] "Se fosse eu que mandasse". *Nazaré*. Nazaré: LAN. Ano II, n.º 19, agosto 1958, p.5.
[429] Zé de Guelhim – "Apontamentos. A Nazaré e os Artistas". *Nazaré*. Nazaré: LAN. Ano II, n.º 19, agosto 1958, p. 6.
[430] António Lopes Ribeiro em MELLO, 1958, p. 10.
[431] Alfredo Roque Gameiro (Minde, 1884 – Lisboa, 1935) foi um dos mais conceituados aguarelistas portugueses. Iniciou a sua atividade como desenhador-litógrafo numa oficina familiar, em Lisboa (1874).

O pai, Alfredo Roque Gameiro (1864-1935) "foi o primeiro grande aguarelista da Nazaré"[432]; representa-a num registo aquarelístico muito naturalista, atento ao quotidiano da pesca e atividades complementares, inseridas na paisagem colhida ao ar livre, sensível à luminosidade e às transparências que a técnica permite explorar. Embora cada uma tenha construído individualmente o seu percurso e desenvolvido personalidade artística própria, as filhas Raquel, Helena e Mamia seguiram as pisadas do pai no gosto pela Nazaré, pintando os seus recantos, a lida piscatória e cenas da praia.

Durante toda a vida, Alfredo Roque Gameiro sentiu um apelo indelével pelo mar. Daí que, para Maria Lucília Abreu[433], as suas marinhas mereçam um capítulo especial na sua obra. De acordo com depoimento da filha Mamia, foi em 1924 que alugaram "uma casa em Almoçageme e aí da praia da Adraga e todas as praias até à Ericeira e Nazaré nenhuma ficou sem o seu olhar (…). Ninguém pintou o mar como ele"[434]. Chegava a acampar na praia para observar e estudar a mutação das águas do mar; é assim que Malhoa o representou com o filho Ruy e possivelmente com Mamia, a pintar na Praia da Maçãs ("Dois artistas pintando à beira-mar", 1918).

Como pensionista do Estado, frequenta a Escola de Artes e Ofícios de Leipzig (1883), assumindo no regresso a Portugal a direção artística das Oficinas da Companhia Nacional Editora. Participa regularmente nos salões anuais do Grémio Artístico e depois da SNBA, onde foi várias vezes medalhado. No estrangeiro, entre outras, obtém a menção honrosa na Exposição Universal de Paris (1900) e apresenta-se com a filha Helena numa exposição no Brasil, em 1920, com grande sucesso. Foi professor na Escola Industrial do Príncipe Real (1894) e, em 1911, abriu um *atelier* em Lisboa, onde ministrava cursos de aguarela. Nas suas obras, onde aliava a qualidade técnica ao rigoroso desenho, explorou temáticas variadas, desde o retrato, a paisagem, as cenas rurais, urbanas e sobretudo marinhas. Como ilustrador, iniciou a sua atividade com *Álbum de Costumes Portugueses* (1888), seguindo-se *Os Lusíadas* (1900), *Quadros da História de Portugal* (1917) e *História da Colonização Portuguesa do Brasil* (1924), os romances *As Pupilas do Senhor Reitor* e *A Morgadinha dos Canaviais*, de Júlio Dinis, *A Sereia*, de Camilo Castelo Branco, ou *O Romance das Ilhas Encantadas*, de Jaime Cortesão, sendo ainda de destacar o seu álbum *Lisboa Velha* (edição do autor, com prefácio de António Lopes Vieira). Dos cinco filhos, Raquel (1889-1970) e Helena (1895-1986) dedicaram-se também à aguarela, Mamia (1901-1996) à pintura a óleo e Ruy (1906-1935) à escultura, tendo Manuel (1892-1944) iniciado um percurso artístico idêntico, mas acabado por seguir outra via profissional. Em Minde, existe o Museu de Aguarela Roque Gameiro e, na Amadora, a Casa-Museu Roque Gameiro, onde o artista residiu com a família. Entre outras, para maior desenvolvimento consultar ABREU, Maria Lucília – *Roque Gameiro. O Homem e a Obra*. Lisboa: ACD Editores, 2005 e GOUVEIA, Cristina – *Alfredo Roque Gameiro. A Casa, a Família e a Obra*. Amadora: Câmara Municipal da Amadora, 2016.

[432] Armando Boaventura, num artigo sobre a Nazaré escreveu: "(…) como Roque Gameiro, foi o primeiro grande aguarelista da Nazaré. Depois foram os artistas Martins Barata, Raquel Roque Gameiro e Tom (…)".Cf. "Datas e Memórias". *O Século*, 28.12.1958.

[433] ABREU, 2005, p.85.

[434] Reproduzido em ABREU, 2005, p. 85 e LEANDRO, Sandra – *Ver tudo. Màmía Roque Gameiro (1901-1996). Pintura e ilustração*. Amadora: CMA, 2018, pp. 12-13.

Fig. 98 – Alfredo Roque Gameiro, "Nazaré à tarde", s.d.

A praia da Nazaré serviu ao pintor como motivação para variados contextos captados a partir de pontos de vista diferentes, desde o areal ou o mar, ao cimo da falésia ou à beira-rio (foz do rio Alcôa); panoramas distanciados e tomados num registo naturalista são povoados por múltiplas personagens, ora pescadores, ora burgueses citadinos, estes últimos presentes quando a praia é abordada como espaço de vilegiatura e de convívio social, como em "Praia da Nazaré" (1929, CMMOS/CMP)[435] ou "Nazaré à tarde" (col. particular)[436].

"Nazaré" (s.d., Museu de Minde) denota a extraordinária acuidade visual de Roque Gameiro que lhe permite captar os ínfimos pormenores da praia, onde se distribuem figurinhas de mulheres ocupadas na azáfama de transportar o peixe, as quais, para além de conferirem escala perante a imensidão do mar ou a elevação do promontório, são alvo de grande minúcia na representação dos seus trajes e na diversidade de movimentos.

Fig. 99 – Alfredo Roque Gameiro, "Nazaré", s.d.

[435] Reproduzida em LEANDRO, 2018, pp. 110-111 e VASCONCELOS, Maria João (coord.) – *Casa Museu Marta Ortigão Sampaio. Exposição de colecção de pintura*. Porto: CMP, 1996, p. 41.
[436] Pintura reproduzida em LUCENA, Armando – "Roque Gameiro. Mestre insígne da aguarela". *Panorama.* IV Série, n.º 10, junho 1964, pp. 3-6 e ABREU, 2005, pp. 108-113.

Fig. 100 – Alfredo Roque Gameiro, "Foz do Alcoa", s.d.

Outro cenário que captou o interesse do pintor foi a foz do rio Alcoa que, à época, era um local muito frequentado pelos nazarenos, para a denominada "pesca da lagoa", para as mulheres lavarem a roupa e as esteiras, ou para se passear os veraneantes de barco. "Nazaré" (s.d., Museu de Minde)[437] é uma dessas aguarelas da linha ziguezagueante do rio, onde circulam duas pequenas embarcações; com o nome mais explícito de "Foz do Alcoa" (s.d., MJM 100), Roque Gameiro representa um momento mais soalheiro e frequentado desse recanto, alargando o cenário até ao cais empedrado onde vários barcos estão atracados; nas margens, concentram-se pequenas figuras de pescadores e de mulheres lavando na água calma do rio que se prolonga em perspetiva, até à abertura para o mar.

Este registo naturalista da aguarela adequava-se ao desígnio de representar os costumes populares e granjeou muita simpatia entre as elites portuguesas, tendo paralelo não só nos trabalhos encomendados a Alberto Sousa, já acima referidos, como na obra de outros aguarelistas seus contemporâneos. Alfredo de Morais (1872-1971) foi um desses nomes que elegeu a Nazaré, expondo com regularidade na secção de aguarela dos salões anuais da SNBA[438]. "Barco carregando redes" (s.d., CMMOS/CMP) é exemplificativa das múltiplas cenas da faina diária na praia; num momento de chegada de um barco de arte xávega, os pescadores instalam a rede no interior do carro de bois, conjunto antecedido, em primeiro plano, por um pescador que transporta os remos às costas e por um par de mulheres conversando junto a uma gamela. O sucesso das aguarelas de Alfredo de Morais foi transposto para a edição de postais, entre os quais é

[437] Pinturas reproduzidas em ABREU, 2005, pp. 108-113.
[438] Consultar *ANEXO I* "Salões / Exposições Anuais. Referências à Nazaré".

muito popular o que reproduz uma nazarena sorridente, acompanhada pelo seu costal de peixe[439].

Fig. 101 – Alfredo de Morais (1872-1971), "Barco carregando redes", s.d.

Fig. 102 – Postal "Nazaré – Peixeira" com ilustração de Alfredo de Morais.

Com Raquel Roque Gameiro Ottolini[440] a aguarela foi o meio eleito para representar cenas de trabalho coletivas e prazenteiras, como a reproduzida a cores no *Livro de Ouro das Conservas Portuguesas de Peixe* (1938) – um grupo feminino amanha o peixe no areal, acompanhado por um jovem pescador de pé, em alegre conversa.

[439] VASCONCELOS, 1996, p. 41.Também o filho, Narciso Alfredo de Morais, pinta esta vila, onde apresenta uma exposição no Hotel Club, em 1925; sobre a Nazaré, identificamos pinturas da autoria de ambos em diversas exposições da SNBA. Consultar *ANEXO I* "Salões / Exposições Anuais. Referências à Nazaré".

[440] Raquel Roque Gameiro (1889-1970) foi aguarelista, filha de Alfredo Roque Gameiro, casando com Jorge Ottolini (surge frequentemente como Raquel Roque Gameiro Ottolini). Iniciou a sua aprendizagem com o pai, mas desenvolveu um percurso artístico individual, vindo a ser bolseira do Instituto de Alta Cultura. Como ilustradora, depois da estreia na publicação infantil de Contos tradicionais de Ana de Castro Osório, multiplicou o seu trabalho por múltiplos livros, desde *O Mandarim* de Eça de Queirós, contos infantis de António Sérgio, manuais escolares ou o *Primeiro Livro do Bébé*, com notável êxito editorial. Colaborou em diferentes periódicos, entre os quais o *Diário de Notícias*, *O Século*, *O Comércio do Porto*, *Os Serões* ou a revista *Eva*. Expôs as suas aguarelas com regularidade nos salões anuais da SNBA, onde foi diversas vezes medalhada. Em 1933, com o pai e a irmã Helena, apresentou-se numa exposição conjunta no Porto. Em termos internacionais, expôs em Londres, na Casa de Portugal (1935) e na Society of Women Artists Exhibition; na Exposição de Artistas Portugueses (1945), no Rio de Janeiro, e no Salão Internacional de Aguarela Hispano-Português (1945), em Madrid.
Para mais desenvolvimento, consultar Cf. LEANDRO, Sandra – *Mão inteligente. Raquel Roque Gameiro (1889-1970). Ilustração e Aguarela*. Amadora: Câmara Municipal da Amadora / Casa Roque Gameiro, 2017. Ver também PORTELA, Artur – "Vida artística. Uma brilhante exposição de aguarelas de Raquel Roque Gameiro". *Diário de Lisboa*, 15.04.1952.

Neste género de composição, a intenção descritiva obedecendo a esquemas teatralizados e o contorno negro da figuração tendem a aproximá-la da ilustração, vindo a proporcionar a edição de vários postais; nomeadamente uma edição de postais a sépia por iniciativa do SPN, com a legenda "Portugal – Nazaré – Praia de Pescadores e de Turismo. Aguarela de Raquel Roque Gameiro Ottolini" (c. 1933)[441]. Estes postais, reproduzindo aguarelas anteriores de cenas na praia, ora de grupos de mulheres em conversa, ora de cenas coletivas de trabalho no amanho e venda do peixe, denunciam a vocação de ilustradora da autora e a aplicação de elementos do receituário estético da representação das vivências populares da Nazaré, que se ajustava à construção idealizada e cliché sobre a mesma, perfeitamente afim dos padrões propalados pelo Estado Novo.

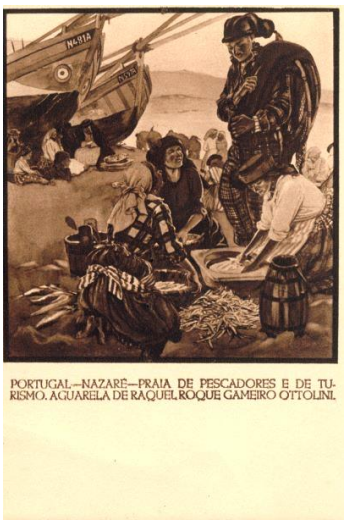


Fig. 103 – Postal reproduzindo uma aguarela de Raquel Roque Gameiro, c. 1933.

Diogo de Macedo[442], em 1932, atribuía à filha de Roque Gameiro a responsabilidade de ter sido uma das primeiras a "cantar" a Nazaré: "(…) a Nazaré é recatado lugar para inspirar os poetas e comover os plásticos. Por isso alguns a têm cantado e descantado". Em primeiro lugar foi uma senhora – a "D. Raquel Gameiro", que depois levou "toda uma plêiade de apaixonados"; então, "outros e novos, vieram à conquista dessa Índia inspiradora".

Ao longo dos anos, sobretudo entre as décadas de 1920-40, Raquel foi divulgando as suas aguarelas em diversas exposições[443], sempre obtendo rasgados elogios pela sua capacidade de trabalhar as transparências da água do mar e pelo realismo pitoresco das cenas representadas. Com o pai e a irmã Helena, em 1933, organizam uma exposição muito concorrida no Salão Silva Porto, a propósito da qual

[441] Cf. postais da coleção do MDJM inv. 981 a 986 Doc. e LEANDRO, 2017. Uma das aguarelas da série de postais dos anos 1930 – "Scenas da Nazareth" – fora exposta na 26ª exposição da SNBA em 1929, a par de outros três trabalhos sobre a Nazaré, sendo reproduzida no respetivo catálogo. Cf. *Sociedade Nacional de Belas-Artes XXVI Exposição*. Lisboa: Tip. do Comércio – Oficina Gráfica, Lda., 1929, p. 41. Consultar *ANEXO I* "Salões /Exposições Anuais. Referências à Nazaré".

[442] MACEDO, 1932, p. 7.

[443] Na sua exposição individual de 1935, Raquel Roque Gameiro apresentou uma secção "Aguarelas – Nazaré", onde figuravam as seguintes obras: "Scenas da praia", n.º 17 e 18; "Ofertas a Nª Sª da Nazaré", n.º 19; "Interior", n.º 20; "Vista do mercado", n.º 21; "Barcos", n.º 22; "Na fonte", n.º 23. Cf. *Raquel Roque Gameiro. Catálogo da exposição, 1935*. [s.l]: Editorial Império, 1935.

comentava o jornal *O Commercio do Porto Ilustrado*: "(…) As figuras fixadas nas suas aguarelas, apesar do seu ar estilizado, teem um hálito de realismo flagrante – teem carácter. (…) Todos os seus quadros expostos são admiráveis. *Na praia* – com uma surpreendente linha do horizonte – *À beira-mar* e *Praia da Nazaré* – duma perspectiva de mestre – são trabalhos magníficos; é simplesmente admirável a fluídica transparência da água do mar. *Volta da Feira*, *Volta do trabalho* e *Mercado da Nazaré* teem pitoresco, movimento, ambiente"[444].

É esse "seu encanto pelas coisas simples" que o jornalista do *Diário de Lisboa* elogia, a propósito da aguarela "A praia da Nazaré" que a artista levou à "Exposição de aguarelas e desenhos de Raquel Roque Gameiro e seus discípulos", apresentada na SNBA, em dezembro de 1939: "(…) *A praia da Nazaré*, com a sua duna de oiro, salpicada de peixe, e aquelas notas humanas de ternura, tão pessoais no talento da artista, como o pequerrucho, dormindo na saia da mãi(sic) vale, não apenas pela maestria da execução – incomparável – mas pela ternura da artista, o seu encanto pelas coisas simples, que ninguém reproduz como ela"[445].

No mesmo sentido são as palavras de Artur Portela, anos mais tarde, a propósito da pintura "Lavadeiras da Nazaré", apresentada pela artista noutra exposição com as suas discípulas, em 1946: "Raquel é um caso de milagre! (…) Ainda aquelas 'Lavadeiras da Nazaré'. Que tipos! Como as figuras das mulheres se recortam no ambiente pálido, que o disco cristalino da água reflecte. A alegria da faina irradia, propaga-se, canta na retina!"[446].

---

[444] "*Exposição Roque Gameiro e suas filhas D. Raquel e D. Helena*". *Commercio do Porto*, 02.02.1933. Na exposição "Mulheres portuguesas", organizada por Maria Lamas, Cristóvão Aires (filho) e Gustavo de Matos Sequeira, em 1930, nas salas do jornal *O Século*, por iniciativa do semanário *Modas & Bordados* desse jornal, Raquel apresentou, entre outras, "Praia da Nazaré" e "À beira-mar" Cf. LEANDRO, 2017 e CRISTOVÃO, Aires; SEQUEIRA, Gustavo de Matos - *Mulheres portuguesas*. Lisboa: Sociedade Nacional de Tipografia, 1930.

[445] "Uma linda exposição de Raquel Roque Gameiro e das suas discípulas". *Diário de Lisboa*, 17.12.1939, p. 5, cit. em LEANDRO, 2017, p. 23.

[446] LEANDRO, 2017, p. 33. Em dezembro de 1946, na "Exposição de Desenho Aguarela e Pastel de Raquel Roque Gameiro e suas discípulas", entre os 18 trabalhos, Raquel apresenta os seguintes sobre a Nazaré: "Na horta (Nazaré)", "Lavadeiras da Nazaré" e "Olhando o mar (Nazaré)"; Cf. *Exposição de Desenho Aguarela e Pastel de Raquel Roque Gameiro e suas discípulas*. Lisboa: Casa Portuguesa, 1946 e PORTELA, Artur – "Uma exposição notável de aguarelas de Raquel Gameiro e as suas discípulas". *Diário de Lisboa*, 04.12.1946, p.6.

Raquel revelou-se uma exímia aguarelista e nessa qualidade produziu obras únicas sobre o litoral português, nomeadamente da zona da Ericeira e da Nazaré. Como afirma a historiadora de arte Sandra Leandro, "pintar com água, estar próximo dela e representá-la foi a fonte de algumas das mais notáveis obras de Raquel Roque Gameiro"[447], sendo exemplares as aguarelas "Mulheres na Praia" (1926, MJM 460), hábil exercício de transparência, "Cenas da praia da Nazaré [concertando as redes]" (1929) e "[Puxando as redes na praia da Nazaré]" (c.1916-29)[448], esta última destacando-se pela excecional qualidade do ritmo ziguezagueante da composição, que traduz o impressionante esforço das gentes do mar.

Fig. 104 – Raquel Roque Gameiro (1889-1970), "Mulheres na Praia", 1926.

Sandra Leandro questiona se estes registos são verdades ou fantasias etnográficas[449], porquanto denotamos uma vontade de registar e concentrar todos os pormenores do quotidiano que a autora ia observando e apreendendo nas suas estadias na Nazaré, como se empreendesse um inventário ou a ilustração de quadros ideais. Afastando-nos das apropriações propagandísticas para que muitas das suas obras foram sendo enredadas, é indiscutível a sua relevância documental para o estudo etnográfico de uma época e do quotidiano nazareno.

Nas cenas de interior como "[Mercearia – Nazaré], (c. 1930) ou "Interior (Nazaré)" (1930, MNAC)[450] essa intenção de pintar o cenário com todos os pormenores foi explorada ao máximo. Nesta última aguarela, no interior de um estabelecimento comercial, reúnem-se várias mulheres para ponderar a compra de um par de chinelas por uma jovem nazarena; este universo feminino, onde as crianças estão também

[447] LEANDRO, 2017, p. 40.
[448] Reproduzidas em Idem, *ibidem*, p. 40.
[449] Idem, *ibidem*, p. 44.
[450] Idem, *ibidem*, pp. 41 e 49.

contempladas, é apenas perturbado pela presença masculina de um pescador, de barrete e camisa de escocês, que assiste à cena encostado ao balcão. Nas prateleiras da loja, completamente repletas, identificamos os diversos produtos aí vendidos, onde se destaca um bacalhau seco pendurado. Uma primeira leitura parece não despertar mais interesse que o de uma pintura de costumes convencional, mas ela ganha maior densidade se percebermos a menção à raridade do ato que justifica a pintura – o da compra de chinelas –, que é alvo de escrutinada seleção pelo grupo feminino, perante a escassez monetária do agregado familiar, que nos é sugerida pela figura da nazarena, de semblante amargurado, a olhar para a chinela que segura na mão. Não que haja nesta aguarela uma intenção de denúncia social, sabendo-se que, à época, a maioria da população piscatória nazarena andava descalça[451]; antes lhe subjaz uma vontade de suscitar a piedade perante a vida deste povo piscatório, pobre mas exemplar em honestidade e coragem, que inspirava à autora esmerados quadros populares contornados a traço negro, muito próximos da ilustração.

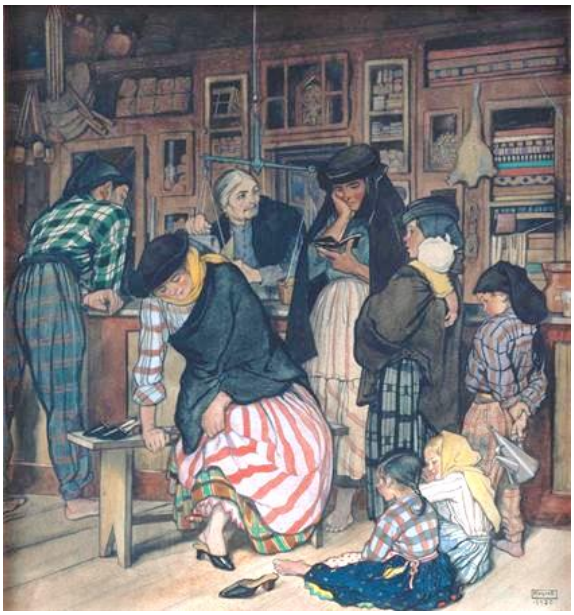


Fig. 105 – Raquel Roque Gameiro, "Interior (Nazaré)", 1930.

Esse é o mesmo sentimento que atravessa a aguarela "Olhando o mar" (1943, MM), onde as várias gerações anseiam no arrebate da porta de casa por quem possa não vir do mar, desde a velha matriarca que segura o terço, a jovem mãe e a filha recostada no seu colo, ao pescador no seu gabão, que nos sugerem a frase de Manuela de Azevedo, nas páginas do *Diário de Lisboa*, em novembro de 1946, a propósito do naufrágio da traineira "Redinha": "Este burgo (...) é dos maiores centros piscatórios do

[451] O uso dos sapatos manifestava um estatuto diferenciado na comunidade, reflexo de pertença à burguesia, a grupos não ligados à pesca ou, ainda que dentro desta, capacitados com maior desafogo financeiro, com posse de artes ou embarcações. "A indústria turística suscitou o desenvolvimento de dois estratos sociais na Nazaré, a burguesia e os pescadores, ou de acordo com o dialecto local: Pés-calçados e gente-da-praia. Em virtude dos pescadores, ou gente-da-praia, andarem geralmente descalços, o uso de sapatos tornou-se o sinal distintivo do estatuto burguês" (BROGGER, 1992, p. 25).

país. Rende à volta de 15 mil contos o seu pescado – mas são quase todos pobres, os bons dos pescadores. Bons e temerosos. A fama dos 'lobos do mar' que eles são, sem dúvida, criaram-na à custa de muitos actos de heroísmo"[452].

Raquel Roque Gameiro foi, de facto, uma das mais virtuosas ilustradoras portuguesas da primeira metade do século XX. A ela se ficaram a dever inúmeras ilustrações de capas de publicações, quer de adultos quer infantis, revistas, manuais escolares, cartazes, selos[453], postais[454], telegramas e postais de boas festas dos CTT, sobretudo nos anos 1940 e 1950.

Em 1958, foi dado à estampa *Nazaré*[455], de João Correia Vieira, com capa e ilustrações de Raquel. Três alegres crianças, dançando entrelaçadas e deixando antever as várias saias, dão cor à capa azul deste pequeno livro de poesias, escrito por "um amigo da Nazaré para amigos da Nazaré", que conta em verso a história e costumes da "mais típica praia do nosso país". Esta publicação é mencionada na imprensa local, designadamente no Boletim editado pela Liga dos Amigos da Nazaré[456], que a ela se refere como um "hino à vida nazarena pois ali si descreve a vida do pescador, a faina da pesca, o milagre de Nossa Senhora da Nazaré, a paisagem, etc., com desenhos de Raquel Roque Gameiro".

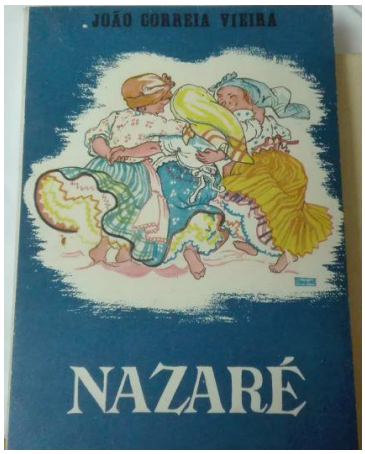


Fig. 106 – Livro *Nazaré* (1958), de João Correia Vieira, ilustrado por Raquel Roque Gameiro.

A irmã Helena (1895-1986)[457] pintou apenas até às primeiras três décadas, pouco expondo após o falecimento

[452] AZEVEDO, Manuela de – "Gente da Nazaré". *Diário de Lisboa*, 15.11.1946, p. 1.
[453] Entre os vários selos desenhados por Raquel, uma nazarena exibe alegremente um peixe no selo intitulado "Praia da Nazaré" (1941), da série "Costumes Portugueses", que a artista desenvolve entre 1936-1941, com o ilustrador Álvaro Duarte de Almeida. Cf. LEANDRO, 2017, p. 48.
[454] Entre os postais, a primeira emissão de "Costumes Portugueses" (1941), destinada a apresentar os costumes pitorescos e tradicionais e os trajes populares, inclui a "Mulher da Nazaré", a par da tricana de Coimbra, do saloio dos arredores de Lisboa, da peixeira de Lisboa, da vianesa, do campino do Ribatejo e da ceifeira do Alentejo. Cf. LEANDRO, 2017, p. 32 e WEBER, Cristina - "As artes plásticas e a arquitetura em Portugal no Estado Novo". *In* SANTIAGO, Isabel; ALMEIDA; Joel de (coord.) - *Comunicar na República. 100 Anos de Inovação e Tecnologia*. Lisboa: FPC, 2011, p. 101 (disponível em https://www.fpc.pt/Portals/0/Flipbook/HTML/files/assets/seo/page1.html - consulta maio 2019).
[455] VIEIRA, João Correia – *Nazaré*. Lisboa: Edições Paulistas, 1958.
[456] "Um livro". *Nazaré*. Nazaré: LAN. Ano II, n.º 19, agosto 1958, p.1.
[457] Helena Roque Gameiro era filha de Alfredo Roque Gameiro e casada com o realizador de cinema Leitão de Barros. Durante 25 anos foi professora na Escola de Artes Decorativas António Arroio, vindo a ser distinguida como Grande Oficial da Ordem da Instrução Pública. Foi professora particular de inúmeras

do seu pai, ocorrido em 1935. Era casada com Leitão de Barros, realizador determinante na construção visual da Nazaré graças às suas produções fílmicas "Nazaré. Praia de Pescadores" (1929) e "Maria do Mar" (1930), pioneiras na cinematografia nacional e internacional[458].

Também ela representou a Nazaré, mas dentro da paisagem, que foi o seu género mais cultivado[459], na esteira da reprodução realista de um naturalismo longo, expondo nos salões da SNBA ou com o pai e a irmã Raquel, como sucedeu na já mencionada exposição de 1933, no Salão Silva Porto, onde esta artista apresentou "Praia da Nazaré", "Praia – Nazaré" e "Logar de hortaliça, na Nazaré"[460].

Por fim, do núcleo familiar dos Roque Gameiro, Mamia[461] era a filha mais nova, que embora pintando a aguarela se deixou seduzir por outras técnicas, como a pintura a óleo; foi a óleo que enquadrou o conjunto urbano a norte da vila, em "Recanto da Nazaré" (1925, MDJM 68), ou tomou a perspetiva a partir do ponto de vista oposto, em "Nazaré" (1926, col. particular)[462], definindo a praia através de magníficos recortes de claro-escuro proporcionados pela luz solar e pelas sombras projetadas pelos edifícios, funcionando as pequenas figuras humanas essencialmente como escala e contextualização.

---

discípulas. Acompanhou o pai ao Rio de Janeiro e a São Paulo, em 1920, com êxito assinalável. Adotando a técnica da aguarela, expôs com regularidade nos salões das SNBA ou em certames com a restante família; mas, com a morte do pai, pouco expôs a partir de 1935. Entre 1930-1931, dirigiu a revista "EVA" com a irmã Mamia. A temática das flores é a dominante no cômputo da sua obra. Cf. LEANDRO, Sandra (coord.) – *Flor de Água. Helena Roque Gameiro. 1895-1985: aguarelas e artes aplicadas*. Amadora: Casa Roque Gameiro, 2016 e LEANDRO, Sandra – "Helena Roque Gameiro". *In* CASTRO, Zília Osório; ESTEVES, João (dir.) – *Dicionário no Feminino.* Lisboa: Livros Horizonte, 2005, pp. 385-387.

[458] Ver capítulo 2.5 "A fotografia na reprodução e democratização do discurso identitário".

[459] Cf. LEANDRO, 2016, pp. 22 e 45. Após 20 anos sem expor, em 1972, Helena realizou uma exposição no atelier-escola na rua D. Pedro V, onde apresentou a pintura "Uma rua da Nazaré" (cf. *Helena Roque Gameiro "Aguarelas de outro tempo".* S.l: Neogravura, 1972, p. 6.)

[460] Cf. *Exposição de Aguarelas de Alfredo Roque Gameiro e suas filhas Raquel e Helena*. S.l.: s.n., 1933, pp. 3-4 e LEANDRO, 2016, p. 17. Desta artista ver também as referência às pinturas "Nazareth" (n.º 128) e "Paisagem (Nazareth)" (n.º 132), no catálogo da *7ª Exposição de Arquitectura, aguarela, desenho, gravura e miniatura*. Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1929.

[461] Maria Emília Roque Gameiro (1901-1996), conhecida por Mamia, era a filha mais nova do aguarelista Alfredo Roque Gameiro e casada com o pintor Jaime Martins Barata. Estudou com a pintora Mily Possoz (1888-1967) e trabalhou a aguarela, guache e óleo. Em 1919, expôs na SNBA e, em 1923, realizou a sua primeira exposição individual. Notabilizou-se também como ilustradora de livros infantis e de publicações periódicas. Mencione-se ainda o seu trabalho na área da miniatura, nomeadamente nas representações de histologia, no IPO, entre 1935 e 1940. Cf. LEANDRO, 2018.

[462] Reproduzida em Idem, *ibidem*.

Mamia era casada desde 1926 com Jaime Martins Barata (1899-1970)[463], também ele autor de múltiplas aguarelas da Nazaré, da sua paisagem, embarcações e personagens, como os pescadores ou as meninas de "Estudos de personagens da Nazaré" (MDJM 93), que apresentava com regularidade nos salões da SNBA desde 1916[464]. Foi junto à arriba da praia da Nazaré que Martins Barata pintou a futura esposa em 1924 ("Mamia – Nazaré"), envergando um luminoso vestido branco[465].

Fig. 107 – Mamia Roque Gameiro, "Recanto da Nazaré", 1925.

Fig. 108 – Jaime Martins Barata, "Estudos de personagens da Nazaré", s.d.

A heroicidade trágico-marítima

Na pintura sobre a Nazaré, raramente o elemento central da criação incide na exploração plástica do elemento oceânico, assim como são invulgares as cenas de pesca em alto mar ou as perspetivas tomadas a partir do mar (mesmo na fotografia). O que captou a atenção dos artistas foi o conjunto etnográfico das vivências locais ligadas à pesca, tendo por cenário privilegiado a praia e o que nela se passa enquanto espaço confinante onde se desenrola a complementaridade dos trabalhos masculino / feminino, mar / terra, raramente incluindo os lazeres e os banhos burgueses. A praia é

[463] Jaime Martins Barata (1899-1970) foi professor de liceu de Matemática em diversas escolas de Lisboa até 1947. Mas foi sobretudo na área artística que se notabilizou, iniciando como aguarelista. Foi fotojornalista e ilustrador de publicações como *ABC*, *ABCzinho* e *Notícias Ilustrado* e dirigiu com o cunhado Leitão de Barros os periódicos *O Domingo Ilustrado*, *Notícias Ilustrado* e *O Século Ilustrado.* Em 1940, sob a direção de Cottinelli Telmo, pintou grandes painéis com cenas da História de Portugal para a Exposição do Mundo Português, prosseguindo nos anos seguintes com pinturas murais de grandes dimensões a fresco, a maior parte encomendas do Estado para edifícios públicos. A partir de 1947, foi consultor artístico dos Correios. Para maior desenvolvimento consultar *Originais de selos nos 100 Anos da República*. Lisboa: Fundação Portuguesa das Comunicações, 2010.

[464] Cf. nomeadamente os boletins da *2ª Exposição de Aguarela, Desenho e miniaturas*, SNBA, 1916 e das exposições de 1926, 1927, 1928. Consultar *ANEXO I* "Salões / Exposições Anuais. Referências à Nazaré".

[465] LEANDRO, 2018, pp. 30-32.

o espaço da suspensão do tempo, bitolando-se este pelas idas ao mar, que marcam os ritmos de toda a comunidade; tempo em que se procede à manutenção das embarcações ou ao conserto das artes, que se descansa sob as redes ondulantes suspensas nas varolas, se espera para entrar ao mar, se esperam os lances e a chegada do peixe; tempo do bulício que exige o esforço grupal para varar a embarcação ou alar as redes, do corrupio das "cabazeiras" transportando o peixe das barcas para a lota, do amanhar e vender do peixe no mercado; tempo da vigilância dos que ficam em terra, com os olhos sempre postos no mar – dos "lobos de mar" ou dos "velhos de terra", cujo mar lhes trouxe a ciência da experiência, mas lhes roubou a juventude e saúde para novas aventuras; das mulheres, cujo domínio é a terra, mas que no mar depositam todas as suas angústias e expectativas; das crianças, que se vão iniciando na lide coletiva e refazendo desde o berço os mesmos rituais, …

John Mack[466] fala-nos da condição limiar da praia, uma fronteira entre o mar e a terra que se altera diariamente com as marés, "um lugar ambíguo, um lugar situado entre duas realidades (…) onde nas culturas dos povos costeiros tudo o que é metamórfico começa e acaba". O historiador aponta o exemplo das comunidades do Taiti, para quem a praia é vista mesmo como um lugar "tapu", ou seja, um lugar sagrado e de transformação. Para ele, um barco em terra constitui por si só um objeto de fronteira ("o navio é por excelência a heterotopia"), é a presença do mar em terra, reflexão que nos inquieta a efetuar uma leitura mais profunda em relação a tantas pinturas da praia da Nazaré, repletas de embarcações. Mas, alvitra ainda o investigador, tal como o barco e a praia, também a morte em si mesma, tão iminente nas comunidades piscatórias, contém a ideia de limiar.

A exaltação da relação mar-trabalho no espaço-praia da Nazaré, que temos vindo a analisar, não silenciou o mar-tormenta, porquanto este cadenciou as existências familiares e os anseios coletivos. A sua ameaça sempre premente fez-se sentir na fatalidade das figuras expressionistas de Bonifácio Lázaro Lozano[467], pintor cujos rostos

[466] MACK, John – *O Mar. Uma história cultural*. Silveira: BookBuilders, 2018, pp. 255-256, 331-332.

[467] Bonifácio Lázaro Lozano (Nazaré, 1906 – Madrid, 1999) foi pintor de ascendência espanhola, nascendo na Nazaré onde os pais trabalhavam na indústria conserveira. No ano seguinte, a família rumou a Setúbal, onde se estabeleceu com uma fábrica de conservas. Com cerca de 14 anos, Lázaro Lozano tornou-se aluno de José Nolasco, na Escola Técnica de Artes e Ofícios, e seis anos depois ingressou na Escola de Belas-Artes de Lisboa, discípulo de Veloso Salgado. Em 1931, concluiu a sua formação em Madrid, na Real

deformados e gestos lancinantes incorporam este "sentido trágico da vida"[468]. Como observa Maria del Mar Lozano Bartolozzi, filha do pintor e historiadora de arte que se tem dedicado ao estudo da sua obra: "Lázaro quer expressar a dignidade que se produz na valentia titânica dos pescadores portugueses e o sofrimento calado das mulheres que esperam na orla do mar a volta daqueles com a incerteza e angústia permanente"[469].

Nascido na Nazaré, em 1906, para onde os pais de origem espanhola tinham vindo trabalhar na indústria conserveira, Lázaro Lozano daqui saiu com apenas um ano de idade, quando a família se mudou para Setúbal. Repartiu a sua vida e formação entre Lisboa e Madrid – é frequente classificá-lo como "pintor ibérico" –, mas a iconografia da sua pintura denota sempre uma marcada força social centrada nas famílias dos pescadores da sua terra natal; a sua maior inspiração foi, de facto, o ambiente marítimo do povo atlântico da Nazaré.

Fig. 109 – O pintor Lázaro Lozano (à direita), acompanhado pela família e pelo fotógrafo Álvaro Laborinho (sentado), na Nazaré, c. 1941-42.

Discípulo de Veloso Salgado na Escola de Belas-Artes de Lisboa, Lozano continuou os estudos em Madrid, onde obteve o diploma da Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,

Academia de Bellas Artes de San Fernando. Em 1934, recebendo o "Prémio Conde de Cartagena" e uma bolsa de estudo por essa Academia, escolheu a Nazaré como destino. Os trabalhos aqui produzidos durante dois anos foram expostos en Madrid, em 1936, data em que regressou à capital espanhola com a família (casado com Maria Alice desde 1932 e pai de Ana Lázaro), aí permanecendo durante a Guerra Civil. Com uma carreira repartida entre Portugal e Espanha, participou em múltiplas exposições individuais e coletivas e produziu uma obra muito vasta, repartida por várias fases, desde a carga expressiva das figuras da Nazaré até a uma certa espiritualidade final; mas as "Gentes do Mar" e da Nazaré permaneceram sempre como a sua maior inspiração. Para além do Museu Dr. Joaquim Manso, está representado em vários museus nacionais, como o MNAC, Museu José Malhoa, Museu Dr. Santos Rocha (Figueira da Foz) e Museu de Setúbal, e em Espanha, com destaque para o MUBA - Museo de Bellas Artes de Badajoz, Museu de la Real Academia de San Fernando e Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (Madrid). Entre outras consultar as seguintes obras *100 Anos Bonifácio Lázaro Lozano*. Nazaré: Museu Dr. Joaquim Manso, 2006; AAVV - *Bonifácio Lázaro Lozano. Exposición Antológica. Exposição Antológica*. S.l.: Comisión Lázaro, 2001 [catálogo] e BARTOLOZZI, Maria del Mar Lozano – *Una vida em cuadernos. Dibujos de Lázaro Lozano.* Badajoz: MUBA – Museo de Bellas Artes de Badajoz / Diputación de Badajoz, 2018.

[468] Fernando Pamplona (1971) cit. em *Homenagem a Bonifácio Lázaro Lozano. Exposição na Casa Bocage Galeria Municipal de Artes Visuais*. Setúbal: Câmara Municipal de Setúbal, s.d. (1991).

[469] BARTOLOZZI, 2018, p. 34.

em 1931. Em 1934, quando conseguiu uma bolsa de estudo com o Prémio Conde de Cartagena, em vez de ir para Roma ou Paris como era hábito entre os jovens artistas, o pintor escolheu a Nazaré como destino, aqui vivendo durante dois anos.

Os trabalhos produzidos neste período foram objeto de uma exposição em Madrid, em 1936, data em que voltou à capital espanhola com a família, aí permanecendo durante a Guerra Civil. Mas, a partir de então, toda a sua obra ficou marcada por esta experiência na Nazaré, que teve em Lázaro Lozano um dos seus principais "cantores":

> *Nazaré es, acaso, el pueblo de pescadores más bello de Europa, más reciamente dramático, más espiritualmente místico que conozco / Y bastan, por ejemplo, solo dos cuadros… / para compreender que Nazaré que, hasta ahora no ha encontrado su novelista, ni su escultor, acaso haya encontrado ahora su pintor… / que dibuja como el más recio, seguro y plástico de los escultores y que pinta con una fortaleza clássica, sin frialdad ni adulación museales…*[470], dizia-se em 1941.

António Montês, em 1944, considerava-o como "o pintor da Nazaré"[471], incorporando no Museu José Malhoa algumas obras do artista. Além de reconhecer a qualidade da sua pintura, assim dava também cumprimento à vocação de representação regional da instituição museológica, conforme escreve no Boletim da Junta de Província da Estremadura: "Bonifácio Lázaro foi acumulando sucessos sobre sucessos, e como desenha bem e pinta melhor, percorre a Espanha de lés a lés e, onde chega, canta hinos de louvor à sua terra natal, à sua Nazaré, que é também nossa, pois é da Estremadura"[472].

O historiador de arte Fernando António Baptista Pereira considera vital esta produção dos anos 1930 e 1940, embora a temática dos pescadores assista a atividade

[470] Radio Nacional, Madrid, 4 julho 1941, cit. por BARTOLOZZI, 2018, pp. 18-19.
[471] Cf. MONTÊS, 1944 e SANTOS, Dóris – *Museu de José Malhoa. Como se faz um museu de arte: imagem e discurso(s)*. Lisboa: FCSH-UNL, 2005 [Policopiado. Dissertação de Mestrado em Museologia e Património]. Lázaro Lozano figura na exposição dos Artistas do Distrito de Leiria, organizada em 1943 no museu caldense; ao longo dos anos, doará à instituição vários óleos e desenhos, sendo-lhe dedicada uma sala (sala "Lázaro Lozano") em 1963.
[472] MONTÊS, 1944, p. 80.

pictórica de Lázaro Lozano até aos últimos anos da sua vida[473]: "(…) passando pelo impacto que os homens e mulheres da Nazaré causaram na temática e nos processos da sua pintura, fazendo-o antecipar, nos finais da década de 30 e nos inícios de 40, certas preocupações do realismo social dos anos seguintes, a obra de Lázaro Lozano conhece uma constante experimentação no tratamento da figura humana – o seu grande *tema,* a sua grande fascinação" [474].

Com uma produção extensa, catalogada em mais de 800 obras[475], entre óleos, aguarelas e desenhos a lápis, o tema dos pescadores foi arquétipo da aturada pesquisa e da constante experimentação que Lázaro Lozano foi produzindo ao longo de um longo percurso radicado na figuração, conseguindo pungentes ou inquietantes interpretações dos indivíduos representados.

A ele devemos soberbos retratos de pescadores, como "Cabeça de João Galego" (1942, MDJM 95), "Zé – Fecha a Porta" (1943, MDJM 88) ou "Tó Maria" (1943, MDJM 89)[476] onde, com a característica economia da paleta reduzida a ocres e castanhos, "costumbrista" de filiação espanhola, se sobreleva a densidade psicológica do retratado, graças a um olhar frontal que nos perscruta. Mesmo que inclua a representação do mar, "temos que insistir em que o absorvente na inspiração deste pintor é o tema humano", não no seu "mundo externo, mas na consciência", como comenta José Camon Aznar[477]. Assim o atesta também o quadro do velho "Lobo do Mar" (1942, MJM 174), retrato fiel

[473] Em BARTOLOZZI, 2018, p. 35, é apresentado o bloco n.º 18 do autor, contendo 23 desenhos, da década de 1970, onde se incluem numerosos esboços de pescadores em composições grupais, como os que transportam os seus remos diante de umas casas urbanas de Nazaré, que aparecem também nas suas obras dos anos 1980. Numa das páginas do bloco de desenhos n.º 29, aparece um trio de pescadoras descalças como as que fará em várias pinturas da Nazaré, dramáticas e algo teatrais, para marcar situações vividas no universo piscatório.

[474] Cf. "Extractos de uma entrevista com o pintor com Fernando António Baptista Pereira, em 1991" em *Homenagem a Bonifácio Lázaro Lozano. Exposição na Casa Bocage Galeria Municipal de Artes Visuais*. Setúbal: Câmara Municipal de Setúbal, s.d. (1991).

[475] *Bonifácio Lázaro Lozano. Exposición Antológica. Exposição Antológica*. Comisión Lázaro, 2001-2002 (desdobrável).

[476] Sobre estas figuras populares da Nazaré cf. *Figuras do Quotidiano da Nazaré. 1ª mostra. 23 fevereiro / 7 abril*. Nazaré: Museu Dr. Joaquim Manso, 1985.

[477] José Camon Aznar, director do Museu Lázaro Galdeano, em *Bonifácio Lázaro Lozano.* Estoril: Galeria de Arte Sabine, 1993.

do “Zé da Fatia”, embrulhado no varino de surrobeco, “olhando com saudades as ondas com que tantas vezes lutou numa cartada de vida ou morte”[478].

Fig. 110 – Lázaro Lozano, “Tó Maria”, 1943.

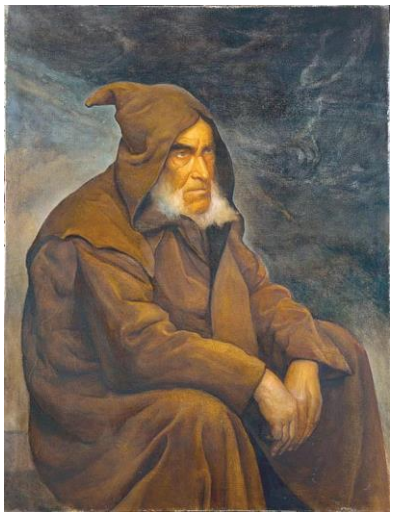


Fig. 111 – Lázaro Lozano, “Lobo do Mar”, 1942.

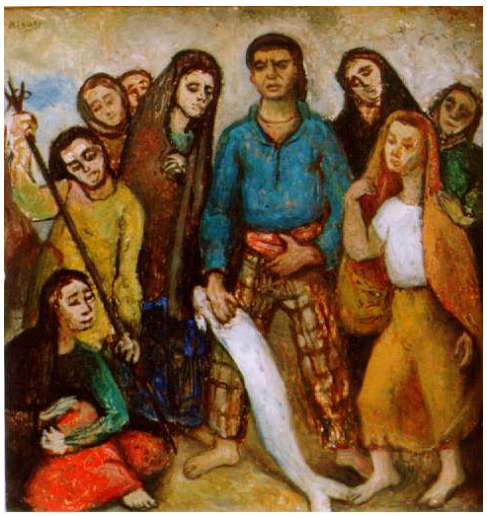


Fig. 112 – Lázaro Lozano, “Gente do Mar”, s.d.

Fig. 113 – Lázaro Lozano, “Apostolado del Mar”, 1963.

Nos quadros que se distanciam do género do retrato individual para os agrupamentos humanos, Lázaro Lozano abre a paleta a um colorido mais diverso e intenso – como “Gente do Mar” (s.d., MJM 278) – e deforma os rostos em rasgos afilados que, sendo uma marca própria, correspondiam a um triângulo invertido, segundo o

[478] MONTÊS, 1944, p. 81. A pintura “Lobo do Mar” foi oferecida em 1944 pelo autor ao Museu José Malhoa; figurou na exposição dos Artistas do Distrito de Leiria, realizada neste museu caldense em 1943 (cf. *Exposição dos artistas do distrito de Leiria*. Lisboa: Neogravura, 1943), no Salão da Primavera desse ano da SNBA, assim como na exposição individual do pintor na SNBA, promovida em março de 1944 (cf. *Exposição Bonifácio Lázaro Lozano.* Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1944).

pintor[479]. São esses rostos que podemos ver em "Apostolado del Mar" (1963, MUBA), um óleo grandioso que, em 1963, ganhou o primeiro prémio na I Grande Bienal de Pintura Extremeña, em Mérida, e o Diploma de Honra do Ministério da Educação; quatro pescadores estão sentados lado a lado numa barca, ostentando uma âncora, uma taça de vinho, um pedaço de pão e um peixe, atributos que estabelecem claras remissões para a iconografia bíblica.

Neste tipo de composições, Lázaro Lozano não se preocupa com a representação fidedigna das personagens (que perdem o nome e a individualidade), mas antes as torna em símbolos do universo social e etnográfico que as (en)formou, residindo nessa vertente alegórica parte da intensidade dramática da obra. Na aguarela "O arrasto da rede" (1962, MJM 353), metade da composição vertical é marcada pelo grupo colorido dos pescadores no barco, que puxam a rede para o seu interior, enquanto o registo superior é ocupado pelo grupo observador em terra, formado sobretudo pelas mulheres de negro. Lozano explora aqui ao mesmo tempo o encerramento entre as figuras, que é transversal a muitas das suas composições grupais. Escreve Maria del Mar Lozano Bartolozzi: "as composições de grupos interessam-lhe enquanto reflexo do conceito de solidariedade e vizinhança, importante na sua ideia sobre a humanidade dos povos..."[480].

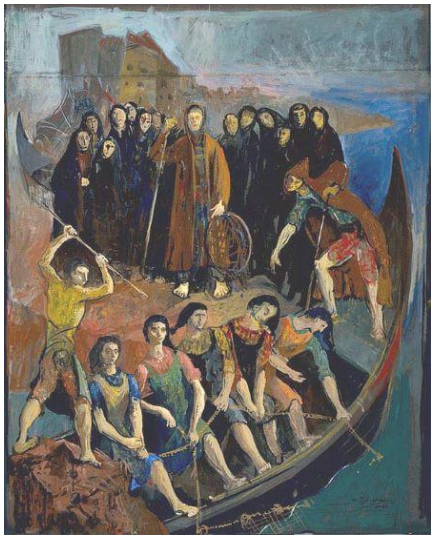


Fig. 114 – Lázaro Lozano, "O arrasto da rede", 1962.

Sentimos essa cumplicidade na partilha do prenúncio da desgraça, nos instantes de incerteza do retorno do mar dos entes queridos, como nas telas "Viúvas na praia" (1946, MDJM 31) ou "Três mulheres e o mar" (s.d., MDJM 102), visões dolorosas da aflição feminina estampada no rosto e sublinhada pelo ambiente enegrecido de um mar de cores verdes, que nos recordam uma das muitas passagens do livro *Uma fenda na muralha*, de Alves Redol:

[479] BARTOLOZZI, 2018, p. 23; remete para ÁVILA CORCHERO, Mª J., "Lazaro Lozano en Portugal". *In* LOZANO BARTOLOZZI, Mª M. *et al., Bonifácio Lazaro Lozano*, p. 59.

[480] Tradução de: "le interesan las composiciones de grupos como plasmación del concepto de solidaridad y vecindad, importante en su idea sobre la humanidad de los pueblos...". Cf. BARTOLOZZI, 2018, p. 34.

Mari 'Zarro, a avó, continua sentada no mesmo sítio, onde se deixou ficar quando percebeu as iras do temporal. Já conhece aquela ameaça de cor. Chama pelo neto, num fio lamentoso que confrange o Tó, embuçado no gabão de luto, a olhar a noite saturada de tragédia. A velha sabe que o Mar acabará por lho entregar, mas chama por ele:
- Ah Manel!... Ah neto! Manel!...
Puxa a capa para a cabeça, sente frio muito fundo, mal sussurra o apelo, mas insiste. Deve estar a lembra-se do filho, do Carlos, e dos outros homens que o Mar levou.[481]

A propósito deste tipo de obras, escreveu Fernando de Pamplona[482]: "Há um sentido trágico da vida nas figuras de Lazaro Lozano – imagens expressionistas deformadas pela angústia, de faces encovadas e de olhos cheios de espanto, a pressentirem a cada instante os abismos da desgraça. (...) Lozano sente como poucos o drama dessas gentes do litoral, marcadas pelo dedo da fatalidade, cujas danças e cantares alternam com o luto".

Fig. 115 – Lázaro Lozano, "Três mulheres e o mar", s.d.

Noutra linha de trabalhos, a mesma amargura trágica está presente mas de uma forma mais contida; os rostos deformados e as pinceladas soltas dão lugar a rostos serenos, perfeitamente delineados através de um menor empastelamento da tinta, e a tonalidade monocromática dos castanhos envolve as figuras numa melancólica e resignada quietude perante o fado dos naufrágios. Assim é "Piedade" (MDJM 90), uma triste nazarena representada por Bonifácio em 1936, sentada na praia numa composição piramidal[483], com o mar revolto como fundo. A mesma seriedade encontramos estampada em "Criança da Nazaré" (1936, MMSR), uma

[481] REDOL, Alves – *Uma fenda na muralha*, 1959.
[482] Depoimento de Fernando de Pamplona (Lisboa, 24.12.1971) reproduzido em *Bonifácio Lázaro Lozano.* Estoril: Galeria de Arte Sabine, 1993.
[483] Tipo de composição que Lozano estuda em vários desenhos reproduzidos em BARTOLOZZI, 2018, p. 29.

Fig. 116 – Lázaro Lozano, "Criança da Nazaré", 1936.

menina totalmente envolta pela capa preta, apenas deixando visíveis os bicos da saia, os pés descalços e o rosto em triângulo intervertido onde sobressaem os olhos melancólicos que nenhum sorriso ilumina. É o inevitável fado que Miguel Torga coloca no término da obra dramatúrgica *Mar* (1941)[484], nas palavras da protagonista Mariana: "É o mar que os cria, e é o mar que os leva… E nós só podemos cobrir-nos de luto e chorar por eles…".

Em "Gente do mar" (1934, Museu Rainha Sofia), um jovem casal sentado serenamente na praia nada tem para apresentar de apetrechos do seu labor no mar, senão a sua humanidade paciente, diante de um mar de ondas encapeladas – o pescador de rosto de traços vincados e semblante carregado, vestido com o seu traje de trabalho; a nazarena envolta pela capa negra onde assoma o rosto iluminado artificialmente à maneira de um retrato de estúdio e cuja beleza da juventude nos remete para as telas que Eduardo Malta viria a pintar ou para a pintura de Manuel Fernandes datada de 1945 e reproduzida na brochura de propaganda *Nazaré. A mais típica praia de Portugal* (1951).

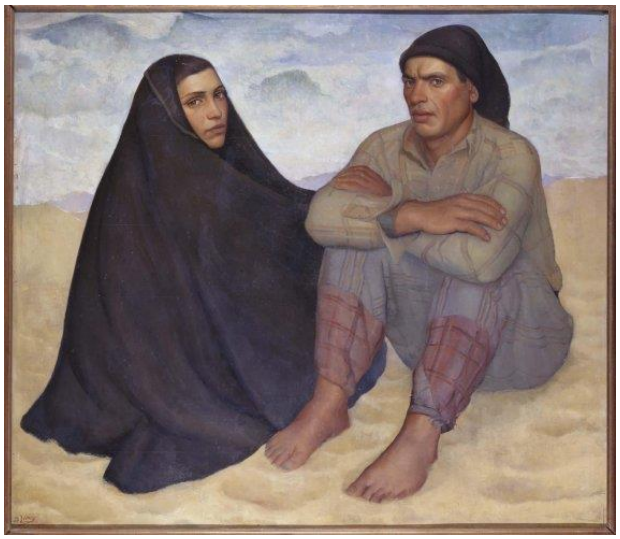


Fig. 117 – Lázaro Lozano, "Gente do mar [Gente del mar]", 1934.

"Gente do mar"[485] é um título comum nas obras de Lázaro Lozano (como aliás noutros artistas seus contemporâneos), que o pintor desenvolveu em grande escala em

[484] TORGA, Miguel – *Mar*. 2ª ed. Coimbra, 1958, p. 123.
[485] Os títulos oscilam entre "Gente do mar" e "Gente de mar".

"Gente de Mar. Tríptico da Nazaré" (1942, MNAC 1015)[486]. De forma colossal, este conjunto, que obteve o Prémio Rocha Cabral na exposição anual da SNBA de 1942, harmoniza-se com a imagem oficialmente pretendida pelo Estado sobre a construção fatídica, mas sustida e heroica, da Nazaré. Centra-se no trio das mulheres marcadas pela dor, expressa de forma mais exacerbada pela velha viúva de braços erguidos em sinal de prece, ladeada por duas mulheres mais novas, que deixam ver uma nesga do mar; nos painéis laterais, mais estreitos, posam sobre a areia dois pares de pescadores de diferentes gerações, numa atmosfera escurecida que preconiza o drama quotidiano da faina pesqueira. A propósito desta obra, mais uma vez, os críticos de arte estabelecem à época um paralelismo entre esta comunidade de pescadores e a gesta nacional da Expansão: "No tríptico da Nazaré, Lázaro Lozano conseguiu recordar que esta gente de grande alma e de firme querer conserva a vontade que possuíram os homens da grande era dos Descobrimentos"[487], escreve em 1942 Luís Reis Santos, grande especialista em história da pintura portuguesa e flamenga dos séculos XV e XVI.

Fig. 118 – Lázaro Lozano, "Gente de Mar. Tríptico da Nazaré", 1942.

Na mesma senda de agrupamentos de encenação mística, Bonifácio pintou no ano seguinte o tríptico "Gente de Mar" (1943, Museu Rainha Sofia), ou "Pescadores da Nazaré", que obteve a Medalha de Prata na Exposição Anual de Belas Artes de Madrid. O lugar central é agora concedido ao grupo dos pescadores, todos firmemente de pé, com rostos bem marcados e iluminados, exibindo as artes de pesca como redes, galrichos, odres e cabaças[488]. O vermelho e o ocre das ceroulas e da cinta do pescador

[486] Este tríptico figurou no salão da SNBA de 1942 e foi adquirida pelo Estado para o MNAC; cf. *Sociedade Nacional de Belas Artes: XXXIX Exposição de pintura, desenho, gravura e escultura*. Lisboa: Bertrand (Irmãos) Lda., 1942, cat. 98.

[487] Frase reproduzida em *Homenagem a Bonifácio Lázaro Lozano. Exposição na Casa Bocage Galeria Municipal de Artes Visuais*. Setúbal: Câmara Municipal de Setúbal, s.d. (1991).

[488] Podemos identificar um dos rostos da pintura no desenho "Estudo de cabeça" (1943, MJM 167) que figurou na sua exposição individual na SNBA, em dezembro de 1947. Cf. *Exposição de Pintura de Bonifácio*

central prolongam-se pelas cores das saias das mulheres que ocupam as duas telas laterais, mais estreitas; estas preenchem-se com trios femininos de capas negras, onde duas mulheres ladeiam uma terceira ajoelhada e com olhar dirigido para o alto, numa postura piedosa que evoca os trípticos quinhentistas dos altares devocionais.

Fig. 119 – Lázaro Lozano, "Gente de mar", 1943.

Bonifácio Lázaro Lozano é o responsável por trazer à Nazaré outros artistas, entre os quais o espanhol Juan Ávalos (1911-2006)[489], que conhecera nos primeiros tempos de Madrid. Entre o pintor e o escultor desenvolveu-se uma profícua amizade que os levou a partilhar aprendizagens e exposições e motivou a vinda de Ávalos a Portugal, chegando a ter *atelier* em Lisboa. Expuseram em conjunto no Museu de Arte Moderna

Lázaro Lozano na Sociedade Nacional de Belas-Artes de 21 a 30 de Dezembro de 1947. Lisboa: Neogravura, 1947.

[489] Juan de Ávalos (1911-2006), escultor espanhol, discípulo da Escola de Belas Artes de Madrid (1926-1931). Foi nomeado professor na Escola Municipal de Artes e Ofícios de Mérida (1933) e subdiretor do Museu Arqueológico de Mérida (1934). A partir dos anos 1930, desenvolveu uma estreita amizade com Lázaro Lozano, que se mudara para Madrid em 1931. Esta amizade, levou-os a partilhar exposições e aprendizagens e motivou a sua vinda a Portugal, onde veio a receber a Menção Honrosa para Artista Estrangeiro do X Salão de Arte Moderna de Lisboa (1949). Expõem em conjunto no Museu de Arte Moderna de Madrid (1939), na SNBA (1945) e no Salão Silva Porto (1947). Graças a Lázaro Lozano, a Nazaré foi a principal fonte de inspiração dos seus trabalhos sobre a realidade portuguesa (Exposição de "Tipos Portugueses", a convite da SNBA, 1946) e é com obras dessa temática que figura no Museu de José Malhoa, Museu Dr. Joaquim Manso e Museu Municipal Dr. Santos Rocha, da Figueira da Foz. Foi o escultor do memorial de "Valle de los Caídos", entre outros trabalhos de grande monumentalidade que desenvolveu para o regime franquista e múltiplas obras escultóricas para igrejas espanholas. Realizou vários projetos escultóricos para países da América Central e do Sul. Sobre a relação entre Lázaro Lozano e Juan Ávalos e a sua presença em Portugal cf. *100 Anos Bonifácio Lázaro Lozano*. Nazaré: Museu Dr. Joaquim Manso / IPM, 2006, pp. 4-5, 11; ÁVILA CORCHERO, 2001, p. 59; BARTOLOZZI, 2018, p. 16 e SAIAL, Joaquim – "Relações da escultura entre Portugal e Espanha nas décadas de 40 e 50 do século XX". *Revista de Estudios Extremeños*. Vol. LXIII, n.º 2, maio-agosto 2007, pp. 567-584 (disponível em https://www.dip-badajoz.es/cultura/ceex/reex_digital/reex_LXIII/2007/T. LXIII n. 2 2007 mayo-ag/RV001094.pdf - consulta 10 maio 2019).

de Madrid, em 1939, na SNBA numa exposição promovida pelo Instituto Espanhol, em 1945, e no Salão Silva Porto, em 1945 e 1947[490].

A Nazaré foi a principal fonte de inspiração de Juan Ávalos para os seus trabalhos sobre os "tipos portugueses". "Pescador da Nazaré" (1945-47, MDJM 2)[491] tornou-se numa das suas esculturas mais conhecidas do período português, apresentada na Exposição de Arte Moderna do SNI, em 1947, onde obteve a 2ª Medalha da SNBA, representando o conhecido pescador "Tó Maria", de pé, jovem e determinado, a quem Lázaro Lozano também dedicou um retrato de busto (1943, MDJM 89). No mesmo período, o escultor concluiu "Peixeira da Nazaré" (MDJM 1)[492], uma pequena escultura de uma mulher sentada e envolta na capa, inscrita na composição piramidal que também observamos na pintura "Piedade" de Lozano.

Fig. 120 – Juan Ávalos, "Pescador da Nazaré", 1945-47.

Em 1946, foi com Juan Ávalos e o pintor setubalense Luciano dos Santos (1911-2006) que Lázaro Lozano empreendeu uma viagem pela Europa, que lhe permitiu receber novas influências dos pintores renascentistas italianos[493]. Nesse ano, Luciano

[490] Cf. *Exposición Juan Avalos y Bonifácio y Lázaro Lozano*. Lisboa: Instituto Espanhol, 1945; *Bonifácio Lazaro Lozano e Juan Avalos*. Porto: Salão Silva Porto, 1945 e *Escultura e pintura a óleo de Juan Avalos e Bonifácio Lázaro Lozano*. Porto: Salão Silva Porto, 1947 (neste último, Silva Porto apresenta os gessos patinados "Pescador da Nazaré", por 8.000$00 e "Cabeça de Pescador", por 6.000$00, e o mármore "Mulheres da Nazaré", por 10.000$00).

[491] Em 1949, a filha do Dr. Pedro de Aguiar, de Leiria, ofereceu o gesso ao Museu José Malhoa, que posteriormente mandou executar um bronze (MJM 51-A). Desde 1974, o gesso encontra-se depositado no Museu da Nazaré. O Museu Municipal Dr. Santos Rocha, na Figueira da Foz, também possui um bronze da mesma obra (inv. 99-H-007), incorporado em 1948. Cf. também *11ª Exposição de Arte Moderna*, Lisboa: SNI, 1947, n.º cat. 17.

[492] É com a escultura "Mulher da Nazaré" (ou "Peixeira da Nazaré") e com "Mi estudiante" que, em 1947, Ávalos participa na Exposição de Arte Extremenha, em Badajoz, na comemoração do IV Centenário da Morte de Hernan Cortés. Em 1949, a filha do Dr. Pedro de Aguiar, de Leiria, ofereceu a escultura em barro vermelho ao Museu José Malhoa (MJM 50), que posteriormente a passou a bronze (MJM 50-A), tendo o barro sido transferido a título definitivo para o Museu da Nazaré, em 1974, na altura da organização desta instituição. Também o Museu Municipal Dr. Santos Rocha, na Figueira da Foz, possui um exemplar (inv. 99-H-007), incorporado em 1950.

[493] Luciano Santos (1911-2006), pintor setubalense, aluno na ESBAL, Prémio Malhoa (1934) e Prémio Columbano (1946). Em 1940, recebeu o "Prémio Nacional" da 3ª Missão Estética de Férias, atribuído pelo Ministério da Educação Nacional. Exerceu o Ensino Técnico Profissional nas Escolas Industriais de João Vaz de Setúbal, Machado de Castro e Afonso Domingues de Lisboa. Para além da pintura, trabalhou

pinta o óleo "A Lota. Nazaré"[494], que viria a ser exibido na representação portuguesa da 1ª Bienal de São Paulo (1951): num ângulo picado do núcleo urbano para a praia, visualizando-se o promontório até à Pedra do Guilhim, entrevemos o colorido das mulheres com cabazes à cabeça ou o xadrez das vestes masculinas; a multidão dispersa-se em vários grupos sentados no areal, com destaque para as duas filas das mulheres, pequenas manchas negras, que vendem o peixe sob o olhar da polícia no passeio. Entre outras obras dedicadas à Nazaré, Luciano foi também autor de um retrato de "Nazarena", tratada com dureza do modelado e apresentando metade das sete saias erguidas sobre os ombros, sobre a qual escreveu Fernando de Pamplona, nos anos 1950: "Luciano soube descobrir e captar o carácter racial das mulheres da Nazaré, corajosas, rijas, afeitas às durezas da vida, às suas feras batalhas. Está neste caso «Nazarena» (…)".

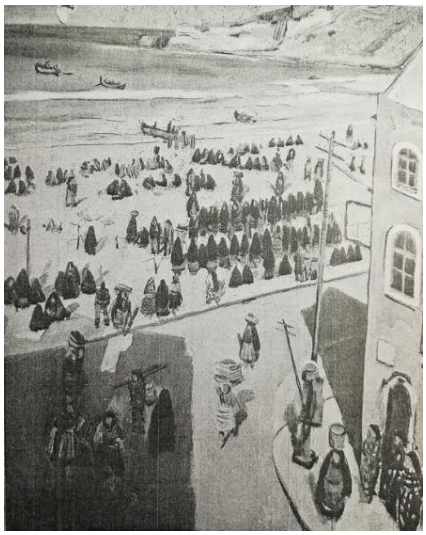


Fig. 121 – Luciano dos Santos, "A Lota. Nazaré", 1946, publicada no catálogo *Arte moderna portuguesa através dos prémios artísticos do SNI…*, 1948.

Em 1960, um crítico espanhol comentava a propósito da exposição realizada por Lázaro Lozano nos salões da Casa da Cultura, de Badajoz, onde figuravam várias pinturas de temática nazarena:

também em escultura, cerâmica e vitral. Sobre a viagem à Europa empreendida com Lázaro Lozano cf. BARTOLOZZI, 2018, p. 18.

[494]Pintura de localização atual desconhecida e reproduzida numa fotografia a cores de José Luís Tinoco do arquivo multimédia da Biblioteca de Arte da FCG (DI 599). Na época, surge reproduzida em catálogos como: *Arte moderna portuguesa através dos prémios artísticos do SNI. 1935-1948*. Lisboa: SNI, 1948; *Exposição dos artistas premiados pelo SNI*. Lisboa: SNI, 1949 e *Exposição do pintor Luciano*. Porto: Salão Silva Porto, 1949 (onde apresentou as pinturas "Nazarena", "Nazareno", "Nazarenas" e "Barco"). No edifício do extinto Governo Civil de Leiria figurava uma pintura de Luciano dos Santos igualmente datada de 1946, representando a praia da Nazaré repleta de múltiplos e coloridos barcos de arte xávega, entre os quais se distribuem grupos de pescadores e nazarenas, transportando o peixe, as redes ou envolvidos noutras atividades da faina.

> *Lázaro contemplou, viveu longas horas entre o povo português de Nazaré, de frente para o infinito do oceano Atlântico, a partir da praia, sem abrigo portuário. Nos dias invernais, assistiu ao sacrifício mortal dos pescadores; presenciou a vida marinheira destes heróis no oceano ou nos barcos encalhados e nas areias brilhantes de peixes; comoveu-o o temperamento trágico das mulheres na noite, entre fogueiras, vendavais e gritos de angústia e desespero. Bonifácio Lázaro conseguiu apropriar-se do coração, forte, de uma raça viva.*[495]

Assim como Lázaro Lozano conseguiu apossar-se do coração da "raça viva" da Nazaré, muitos outros artistas inspiraram-se também nesta comunidade, cuja singularidade, sempre tão exaltada, pode ser resumida no facto de resultar da "combinação humano e natureza", como afirmou Jaime Cortesão[496]. Não podemos identificar uma "escola de arte", como as que se organizaram em França em finais de oitocentos, quando vários artistas se concentraram em localidades específicas do Norte ou Sul de França, comungando de ideias e técnicas afins. Na Nazaré, a partir dos anos 1930, após uns primeiros "descobridores" ainda irmanados do espírito ar-livrista ou de intuitos de inventário etnográfico, afluiu toda uma plêiade de pintores, escultores, ilustradores, escritores, realizadores, dramaturgos e fotógrafos que trilharam os seus percursos autónomos, sem ter havido inovações ou singularidades grupais para a história da arte portuguesa.

Todavia, funcionando a Nazaré como um "paraíso" de inspiração, a vasta galeria produzida foi consubstanciando a imagem da "Nazaré dos Pescadores", que se prolongou e foi empolada até bem dentro do século XX. Uma imagem patrocinada pela política de revivificação da cultura popular do regime salazarista, que se cruzou com as instigações do turismo crescente. E não obstante as pesquisas individuais dos autores,

---

[495] Tradução de: "Lázaro ha contemplado, ha convivido largas horas entre el Pueblo portugués de Nazaret, frente a la infinitud del mar Atlántico, desde la playa, sin abrigo portuario. En las tomadas galemas invernales, asistió al sacrifício mortal de pescadores; presenció la vida marinera de estos héroes en el océano o en las barcas varadas y en las arenas brilladoras de peces; le conmovió el temple trágico de las mujeres en la noche, entre hogueras, vendavales y gritos de angustia y desesperación. Bonifacio Lázaro consiguió adueñarse del corazón, fuerte, de una raza viva". Cf. SEGURA, Enrique – "Bonifacio Lázaro". *Revista de Estudios Extremeños*. Tomo XVI, n.º2, maio 1960, p. 351 (disponível em https://www.dip-badajoz.es/cultura/ceex/reex_digital/reex_XVI/1960/T.%20XVI%20n.%202%201960%20mayo-ag/RV10218.pdf). Também referência em "Noticias. El pintor Bonifacio Lázaro". *Revista de Estudios Extremeños*. Tomo XVI, n.º1, abril 1960, p. 223.

[496] CORTESÃO, Jaime – *Portugal. A Terra e o Homem*. Lisboa: Artis, 1966, p. 180.

vislumbram-se vetores transversais, nomeadamente na seleção temática e na organização das composições, centradas na humanização, na tipicidade das práticas etnográficas, nas formas e cores das embarcações e na evocação da Nazaré como uma "terra de emoções". Estes vetores ficaram de tal forma arreigados que perduram na representação que a Nazaré continua a fazer de si própria e a projetar para quem a visita.

2.4 Outros discursos. Entre o paradigma e a (não) conformidade

> *Encolhem-se ambos, ouvem a voz terrível do Mar mesmo por cima da cabeça, apavoram-se, fecham os olhos, agora é o fim!*
> *O resto da companha grita mais e são vozes roucas e graves que clamam para terra.*
> *De repente abre-se um raso à proa. É por aquela fenda que temos de passar, se esta vaga grande não nos afundar. O Tó pensa naquilo, entrega o leme só aos velhos para acelerar o motor. E acelera-o.*
> *A onda desfaz-se, ainda se enrola à hélice, que espadana na água (…)*
> *- Vamos pra terra! Vamos pra terra!*
>
> Alves Redol, *Uma Fenda na Muralha*[497]

Entre os anos 1920 e os anos 1960, período em que balizámos a maior produção artística centrada na Nazaré e no mundo que esta oferecia, é inegável o que a mesma significou em termos de sedução para as artes plásticas. Refletimos anteriormente como esta atratividade beneficiou de uma promoção identitária e turística que vinha sendo elaborada desde finais do século XIX e ganhou maior alento à medida da própria organização turística do país. Este discurso estruturava-se em critérios diferenciadores, como o da pureza primitiva da comunidade, assente na fusão singular da beleza marítima e do modo de ser ingénuo e expressivo das suas gentes, que permaneciam arreigadas a práticas haliêuticas tradicionais, associadas a materializações etnográficas e manifestações festivas e religiosas de grande encanto visual. Por outro lado, a produção artística, divulgada quer nos circuitos artísticos nacionais (não obstante a insipiência destes[498]), quer em publicações ou na imprensa nacional, foi facilitando ou reforçando a imagem folclórica sobre a Nazaré irmanada com o projeto nacionalista do Estado Novo, em que esta comunidade foi reiteradamente convocada a participar, como parte imprescindível da efabulação da imagem nacional de um país à beira-mar, com um povo ordeiro e feliz na preservação das suas tradições e nas práticas de uma economia primária, numa Europa dilacerada pela II Guerra Mundial.

[497] REDOL, Alves – *Uma Fenda na Muralha*. Lisboa: Publicações Europa América, 1980 (1ª ed. 1959), p. 301.
[498] Consultámos sobretudo os catálogos dos salões anuais da SNBA e do SNI, além de algumas aquisições dos museus nacionais e dos poucos colecionadores.

Certo é que todos se deixaram seduzir por este "mundo à parte", "um verdadeiro museu da alma humana", na expressão de Alves Redol[499]. Exercício importante será o de analisar se todos os artistas que sentiram o apelo pelo estereótipo que era a Nazaré seguiram uniformemente o mesmo caminho ou se, à margem deste pressuposto, outras figurações foram questionando ou problematizando a imagem da Nazaré comumente aceite.

A internacionalização do paradigma

A atividade multifacetada de Abílio (1908-1985) e Tom (1906-1990) traduziu-se num valor significativo para a consagração iconográfica da Nazaré, suportada por projetos editoriais de larga circulação e difusão junto do público; a estes devemos associar, no plano fotográfico, o álbum *Nazaré*, de Artur Pastor (1922-1999), editado em 1958[500]. O alcance destas publicações é internacional e esse objetivo está explícito desde a sua génese; quer as brochuras turísticas a que Abílio e Tom emprestam as suas ilustrações, quer o álbum *O Trajo da Nazaré* (que só foi à estampa em 1970) do primeiro, ou os álbuns *Nazaré* de Tom e Artur Pastor, ambos de 1958, todos são acompanhados por versões ou textos traduzidos em francês e inglês, que os destinam também aos turistas estrangeiros, que se juntam aos nacionais.

Pelo menos desde o final dos anos 1920, numa conjuntura de maior facilidade de circulação proporcionada pelo ambiente de paz e bem-estar após a I Guerra Mundial, entre esses estrangeiros encontramos escritores e artistas movidos pela procura de inspiração para o seu trabalho, estabelecendo uma relação de empatia com a vila, à qual reconheciam a humanidade das gentes, a beleza da paisagem e amenidade do clima, alguns fixando residência durante meses ou anos.

[499] Numa entrevista realizada pelo nazareno José Soares a Alves Redol, em 1960, aquele intelectual e profissional de turismo pergunta ao escritor o que diria "se tivesse que concentrar numa pequena frase toda a espiritualidade e humanidade da Nazaré", ao que o Redol responde: "Num engaste de sonho a vida mais contrastada, como um verdadeiro museu da alma humana. Nunca a exuberância e a contenção, a dor mais funda e a alegria mais aberta se encontraram tão enlaçadas na mesma alma". Cf. SOARES, José – "Falam de nós os grandes. Entrevista com Alves Redol". *Nazaré. Boletim da Liga dos Amigos da Nazaré*. Nazaré: LAN, 1960, p. 5.

[500] Ver capítulos 2.3 "A folclorização da Nazaré no século XX e a oficialização de um paradigma visual" e 2.5 "A fotografia na reprodução e democratização do discurso identitário".

Os seus testemunhos servem para fortalecer a mensagem de internacionalização da Nazaré. Em 1936, eles preenchem já uma página completa do roteiro turístico editado pela Comissão de Iniciativa da Nazaré[501]. Para além dos escritores franceses François Mauriac (1885-1970) (perante o "povo bíblico" de pescadores, "sentiu-se num mundo intemporal"[502]) e Georges Duhamel (1884-1966) e dos belgas George Sarton (1884-1956) e Maeterlinck[503] (que se sente encantado pelas redes na praia, pelo traje dos pescadores, pelo casario, pelo mar e sol do paraíso), reproduzem-se depoimentos de vários pintores, como o da alemã Charlotte Pauly (1886-1981) e dos americanos John Barber (1898-1965) (considera a Nazaré como única do ponto de vista do artista, do pitoresco e qualidade do material para pintar, assim como pelo clima ameno que permite trabalhar fora de portas durante o inverno) e J. Barry Greene (1895-1966) (destaca o clima, o cenário, a hospitalidade amigável das pessoas e esperava poder regressar a este ancoradouro de artistas – "Artists-Haven"). Nestes anos, além destes artistas, devem ainda ser referenciados nomes como o pintor modernista espanhol Daniel Vázquez Díaz (1882-1969), o holandês Christian Huidekoper (1878-1939) e o inglês Karl Hagedorn (1889-1969)[504].

Entre estes artistas encontramos uma mulher, com um percurso e obra singular no contexto artístico da época – Charlotte E. Pauly[505], que chega à Nazaré em 1929, por

[501] "O que da Nazaré dizem literatos e artistas estrangeiros" em roteiro turístico *Nazaré – Portugal*, editado pela Comissão de Iniciativa da Nazaré em 1936, p. 16.
[502] Tradução do francês: "Je me trouvais tout à coup hors du temps".
[503] Só assinando o seu depoimento como Maeterlinck, cremos que se deve tratar do escritor e dramaturgo belga Maurice Maeterlinck, expoente da poesia e teatro simbolista, Prémio Nobel da Literatura em 1911. Maeterlinck trava conhecimento com António Ferro e sua esposa Fernanda de Castro, em Itália, e vem a Portugal no verão de 1935, a seu convite. Escreveu a introdução para *Oliveira Salazar: une révolution dans la paix* (1937) e, em 1939, com o início da II Guerra Mundial, regressa ao nosso país refugiando-se da situação politica na Bélgica. Cf. HUYLEBROUCK, Rosa – "Recepção portuguesa de Maurice Maeterlinck. Achegas bio-biográficas". *Varia*, pp. 187-193
(disponível em https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/2671.pdf – consulta 14 julho 2019).
[504] Cf. "Pintura e desenho da Nazaré de Abílio de Mattos e Silva". *Gazeta da Nazaré*. Ano V, n.º 41, maio 1986. Segundo notícia local, a 30 de novembro de 1935, dava-se conta da "chegada à Nazaré do pintor norte-americano J. Barry Green, que seduzido pelo pitoresco da terra e tudo que lhe diz respeito, resolveu fazer nela um longo estágio, para reproduzir na tela tudo quanto o impressione e sensibilize" (cf. "A Nazaré. Coisas ouvidas, lidas e vistas por José Pedro". *O Mensageiro*, Leiria, 16 março 1946); segundo a mesma fonte, a 12 de junho de 1930, chegava o pintor holandês Christian Huidekoper; a 15 de julho de 1936, estadia na Nazaré do pintor inglês Karl Hagedorn.
[505] Charlotte Elfriede Pauly (1886-1981)**,** pintora nascida em Stempen, na região de Oels na Silésia (hoje Stepin, comunidade de Dlugotleka, na Polónia), que na altura fazia parte do Império Alemão, como segunda filha de quatro crianças do latifundiário Adolf Pauly e sua esposa Marie. Entre 1909-1915, frequentou um curso de zoologia em Breslau, do qual desistiu, para estudar história da arte, arqueologia clássica, história, literatura e filosofia em Heidelberg, Berlim e Freiburg, preparando a dissertação "O

influência do seu mestre espanhol Daniel Vázquez Díaz[506]. Este era um pintor modernista nascido em Huelva, considerado um dos introdutores da vanguarda em Espanha, que já expusera no nosso país em 1922/23, vindo a desenvolver amizade com artistas portugueses como Guilherme Filipe (1897-1971)[507], Almada Negreiros (1893-

jardim lúdico veneziano. O seu desenvolvimento e as suas relações com a pintura veneziana" (1916). Doutorando-se em História da Arte em 1915, em Würzburg, decide ser pintora e estuda na Escola de Artes Aplicadas de Estugarda e numa escola de arte privada em Munique. Entre 1918 e 1924, vive entre a Silésia e Munique. Segue-se uma viagem por Espanha, entre 1925-1926, sendo aluna de Daniel Vázquez Díaz no seu ateliê de Madrid, onde regressa em 1928-1929; aqui, familiarizou-se com os poemas de Federico García Lorca e traduziu para alemão, provavelmente em primeira mão, o seu "Romancero Gitano". Em 1929, viaja pela Andaluzia, pelo Marrocos Espanhol e por Portugal. Depois de uma estadia em Lisboa, permanece na Nazaré até final de março de 1930; regressaria a esta vila entre maio de 1931 e fevereiro de 1932, após passagens por Paris e pela Silésia. Na Nazaré, Charlote Pauly encontrou o grande amor da sua vida, o jovem pescador Manuel Rola (1911-1960). Mas, na primavera de 1932, despedindo-se de vez de Portugal e deste amor impossível, em 1932 empreende um longo périplo pela Grécia, Turquia e Líbano, Médio Oriente, Palestina, Ásia Menor, Pérsia e o sul da União Soviética, até regressar à pátria no ano seguinte. Nessa primavera de 1933, organiza uma exposição no Museu de Belas Artes de Breslau, onde os trabalhos sobre os ciganos da Andaluzia e as cores árabes do Oriente não foram bem recebidos num ambiente cultural já alinhado pela Alemanha Nacional-Socialista, acabando por ser acusada como "pintora de ciganos", com sérias restrições ao seu trabalho. Durante a II Guerra Mundial, como membro da Sociedade Religiosa dos Amigos Quakers, consegue levar crianças judias para o estrangeiro. Trava amizade com o escritor Gerhart Hauptmann, cujo corpo acompanha em 1946, deixando definitivamente a Silésia nessa data. Este é um marco na sua vida, passando a viver em Berlim, até à sua morte. Entre 1957-1959, explora a prensa e o *design* gráfico, passando a desenvolver trabalhos que, em parte, recuperam motivos anteriores, como litografias sobre a Nazaré. Em 1974, organiza um ateliê e participa progressivamente em inúmeras exposições, com reconhecimento crescente. Biografia realizada a partir de KÜHNEL, Anita – "Biographie Charlotte Elfriede Pauly". *Ein Temperament, mir selbst fast unbekannt Charlotte E. Pauly (1886-1981) Arbeiten auf Papier*. 26 september – 4 november 2012. Galerie Parterre: Berlim, 2012 (disponível em http://www.galerieparterre.de/ausstellung.php?id=13 – consulta 10 julho 2019). Sobre a ligação desta artista à Nazaré e a recente informação prestada ao Museu Dr. Joaquim Manso pelos seus familiares consultar http://mdjm-nazare-lojaebiblioteca.blogspot.com/2012/11/edicoes-sobre-charlotte-e-pauly.html

[506] Daniel Vázquez Díaz (1882-1969) foi uma das figuras-chave da cultura artística espanhola de meados do século XX, sendo mestre e uma referência para muitos artistas de vanguarda dos anos 1920. Nascido em Nerva, estabeleceu-se em Paris em 1918, onde descobriu o cubismo, refazendo a sua linguagem, caracterizada pelo uso de cores sóbrias e cinzas e pelo vigor de planos. Vive em Montmarte, casando com uma escultora e sendo amigo do escultor Bourdelle. Antes do fim da Grande Guerra regressou a Madrid e, a partir de 1921, expôs em várias cidades e países, como Portugal, onde as suas obras foram divulgadas em revistas como a *Contemporânea* (na edição de janeiro de 1923 figura um retrato seu de Almada Negreiros) e se apresentou individualmente em 1941 (SPN). Com Gabriel García Maroto e Aurelio Arteta, estabeleceu as bases para uma construção alternativa e difundiu o "neocubismo", assinando em 1925 o manifesto da Sociedade de Artistas Ibéricos. Em 1929, pintou a sua obra mais famosa, os frescos do "Poema da Descoberta" no Mosteiro de La Rabida, dedicado a Cristóvão Colombo. Modernista incompreendido pelos académicos, conheceu um grande sucesso após os anos 1930, sendo as duas décadas seguintes de grande fecundidade criativa. A paisagem de Toledo e da zona basca (Fuenteferrabía) inspiraram significativamente a sua vasta obra; foi também um grande retratista, nomeadamente de personalidades e intelectuais da época, como Unamuno. Em Nerva, encontra-se o Museu Vázquez Díaz. Para mais desenvolvimento consultar AZCOAGA, Enrique; CALAMAI, Natália – *Vazquez Diaz*. Madrid: Sarpe, 1990 e GARFIAS, Francisco – *Vida y Obra de Daniel Vazquez Diaz*. Madrid: Iberico Europea, 1972.

[507] Vázquez Díaz era próximo de Guilherme Filipe, como testemunha um desenho de uma mulher nua reclinada, assinado pelo artista e dedicado "A Guilherme Filipe". De paradeiro desconhecido, o desenho está reproduzido numa fotografia de Mário Novais do arquivo multimédia da Biblioteca de Arte da FCG (CFT003.19699).

1970) e João Fragoso (1913-2000)[508], influenciando o percurso inicial de artistas como Lino António (1898-1974)[509].

As obras de Vázquez Díaz, entre o retrato, o nu e as paisagens, são estruturadas em linhas e cores cinzentas sombrias, filiadas nas formas cubistas e na herança *cézanniana* da sua formação francesa (1906-1918). São estas cores e formas que visualizamos na pintura "Marineros de Nazaré" (1928, col. particular)[510].

Nas suas visitas a Portugal na década de 1920, não temos conhecimento da data exata em que esteve na Nazaré, mas sabemos que permaneceu nesta vila por vários meses[511], que a temática marítima era particularmente cara ao pintor e que pelo menos aquele quadro é datado de 1928. A composição mostra a entrada de uma barca ao mar, engrandecendo o pintor o vigor da sua numerosa companha de pescadores de pele tisnada e barretes pretos, distribuídos por duas filas – uma, no cimo da embarcação, ritmando horizontalmente o esforço humano, pela sucessão paralela de corpos e remos ao alto; outra fila, no areal, traçando uma linha diagonal no ato coletivo de impulsionar a embarcação.

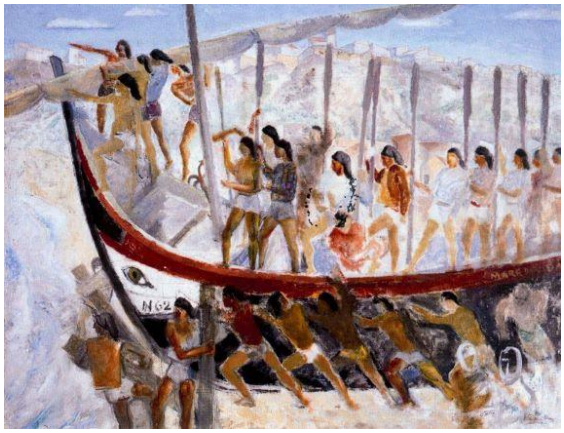


Fig. 122 – Daniel Vázquez Díaz, "Marineros de Nazaré", 1928.

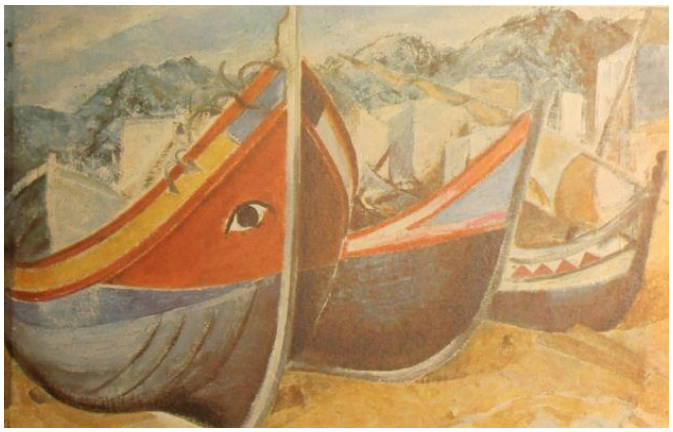


Fig. 123 – Daniel Vázquez Díaz (1882-1969), "Barcas de Nazaret", óleo, s.d.

[508] Fragoso realiza um busto do pintor, em bronze, 1951 (MNAC 1457).
[509] Cf. Capítulo "2.2. Guilherme Filipe e Lino António, os "pintores das paisagens e gentes da Nazaré".
[510] Consultável em http://www.foroxerbar.com/viewtopic.php?t=10476 (consulta a 10 julho 2019).
[511] Segundo "A Nazaré. Coisas ouvidas, lidas e vistas por José Pedro". *O Mensageiro*, Leiria, 23 agosto 1947, em 11 de janeiro de 1941 a imprensa dava conta que "Chega a Lisboa, Vázquez Díaz, grande pintor espanhol que vai expor no «estúdio» do SPN alguns dos seus últimos trabalhos. A Nazaré não pode desinteressar-se da informação acima, visto que Vázquez Díaz é um amigo valioso da nossa terra. Veio a Portugal em 1923 e por cá se demorou um ano. Voltou para Espanha e passados seis anos (1929) encontra-se novamente em Lisboa. Vivendo entre artistas, revelaram-lhe a Nazaré como terra privilegiada para a sua profissão e aqui se veio aninhar pelo espaço de quatro meses, trabalhando todos os dias para poder levar – como levou – um grande número de quadros que, em terras de Espanha, foram lembrar a praia mais popular de Portugal".

Noutras obras, Vázquez Díaz prefere como tema os próprios barcos que enchiam de cor a praia, captando as suas formas bojudas a partir de um ponto de vista baixo – como no óleo "Barcas de Nazaret" (s.d., col. particular) –; ou centra-se nos rostos dos nazarenos, como no desenho "El Nino del Pez" (s.d., col. particular)[512].

Depois do período de Paris, Vázquez Díaz regressou a Madrid em 1918 e abriu um ateliê, que se tornou um ponto de encontro de muitos intelectuais e onde acolheu numerosos discípulos. Entre estes, a historiadora de arte e pintora alemã Charlotte Pauly que, depois de um preâmbulo por várias cidades italianas e pelo Norte de África, descobriu a sua inspiração em Espanha e em Vázquez Díaz o seu verdadeiro mentor. O que a artista encontrou em Espanha nos trabalhadores do campo e nos ciganos, encontraria mais tarde em Portugal entre os agricultores e sobretudo nos pescadores da Nazaré, para onde veio recomendada pelo Mestre[513].

Nos anos 1920, querendo deixar a Alemanha industrializada, Charlotte Pauly refugia-se no sul, na Península Ibérica, para se dedicar a uma pintura de assuntos de uma vida simples e ainda intocada pelo consumismo da Europa civilizada. É isso que julga encontrar na Nazaré. Como refere Anita Kühnel[514], "as pessoas pareciam-lhe purificadas pelo poder da Natureza, pelo oceano omnipotente, enraizadas com um saber viver inato, não corrompidas pelas necessidades consumistas da Europa civilizada". Os pescadores, como o jovem Manuel Rola por quem se apaixonou, materializavam esses seres ideais que viviam em plena comunhão com a Natureza. Após

[512] Obras reproduzidas em GARFIAS, 1972, pp. 123, 108: "Barcas de Nazaret", s.d., óleo, col. particular Madrid e "El Nino del Pez", s.d., desenho, col. particular Madrid.

[513] Segundo notícia de 17 de março de 1930 reproduzida em "Efemérides". *Gazeta da Nazaré*, 30.03.1999, p. 14 (com base em "A Nazaré. Coisas ouvidas, lidas e vistas por José Pedro". *O Mensageiro*, Leiria, 14 abril 1945): "(…) Retirou há dias para Coimbra a apreciada pintora Charlotte Pauly, natural de Oels, Silésia, que esteve na Nazaré cinco meses. / Depois de ter percorrido várias cidades da Itália e o norte de África, passou à Espanha, onde, em Madrid, se relacionou com o pintor Vázquez Díaz, grande admirador da Nazaré, que lhe recomendou esta terra, como rico manancial para os artistas e amadores das Belas Artes, dado os seus variados aspectos de paisagem, costumes e indumentária. / Esta artista alemã, que é dotada de um vigor extraordinário, percorreu todos os recantos da Nazaré e seus arredores, conseguindo juntar um grande número de desenhos e quadros, a óleo e a aguarela, além de muitas fotografias, formando assim, uma colecção preciosa. Durante a sua estadia na Nazaré, enviou vários artigos para revistas alemãs, nas quais descreveu a vida e costumes dos pescadores nazarenos".

[514] KÜHNEL, Anita – *Ein Temperament, mir selbst fast unbekannt. Charlotte E. Pauly (1886-1981). Arbeiten auf Papier*. Berlim: Galeria Parterre, 2012 (desdobrável da exposição disponível em http://www.berlin.de/kunst-und-kultur-pankow/einrichtungen/galerie-parterre-berlin/archiv/2012/artikel.556193.php - consulta 14 julho 2019). Tradução do alemão: "Die Menschen schienen ihr geläutert von der Macht der Natur, dem alles beherrschenden Ozean, verwurzelt und von angeborener Lebenskunst, unverdorben von allen Bagatellbedürfnissen des zivilisierten Europas".

uma primeira estadia de cinco meses (1929-1930), a pintora voltaria à Nazaré durante outras temporadas, até fevereiro de 1932, juntando um número significativo de quadros a óleo, aguarelas e muitos desenhos tomados como apontamentos das figuras e vivências que observava no quotidiano, conjunto de obras hoje reunido entre os familiares alemães[515].

Fig. 124 – Pescadores transportando a rede de arte xávega, na praia da Nazaré. Fotografia de Charlotte Pauly, c. 1930-32.

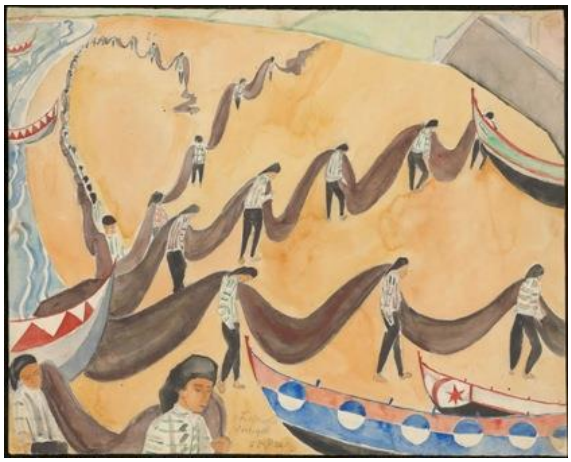


Fig. 125 – Charlotte Elfriede Pauly, "Fischer mit netzen am strand von Nazaré" ("Pescadores com redes na praia da Nazaré"), 1930

A cadência dos atos coletivos desenrolados no areal, verificada na pintura "Marineros de Nazaré" de Vázquez Díaz, fascinou igualmente a discípula alemã. Na aguarela "Fischer mit netzen am strand von Nazaré" ("Pescadores com redes na praia da Nazaré", 1930, col. particular), sobre o ocre da areia, entre o mar e as embarcações, linhas ondulantes a negro descrevem o transporte de uma extensa rede de pesca aos ombros de uma sequência de pescadores, curvos e cabisbaixos. A atenção prestada à decoração das embarcações, não obstante o seu tratamento sintético, denuncia o interesse cromático que as mesmas despertaram na artista, sensibilidade que a fará

[515] Informação sobre a exposição "Charlotte E. Pauly (1886-1981). Arbeiten auf Papier", que esteve patente na Galeria Parterre, em Berlim, entre 26 de setembro e 4 de novembro de 2012 disponível no site da Galeria http://www.galerieparterre.de/ausstellung.php?id=13 e no espaço do Museu Dr. Joaquim Manso http://mdjm-nazare.blogspot.com/2012/10/entre-26-de-setembro-e-4-de-novembro-na.html. O desdobrável KÜHNEL, Anita – *Ein Temperament, mir selbst fast unbekannt. Charlotte E. Pauly (1886-1981). Arbeiten auf Papier*. Berlim: Galeria Parterre, 2012, está disponível em http://www.berlin.de/kunst-und-kultur-pankow/einrichtungen/galerie-parterre-berlin/archiv/2012/artikel.556193.php
Sobre esta artista, consultar também as publicações KÜHNEL, Anita – *Charlotte E. Pauly*. Staatliche museen zu Berlin. Kupferstichkabinett. Ausstellung zum 100. Geburtstag am 6 Dezember 1986; *Charlotte E. Pauly (1886 -1981). Die Glückliche Halbinsel*. *Pólwysep szczescia. Spanien / Hiszpania*, 2000 e Idem – *Ein schlesisches Fräulein wird Weltbürgerin. Die Malerin und Schriftstellerin Charlotte E. Pauly in Selbstzeugnissen*. Berlin-Brandenburg: Vbb, 2012. (tradução: *Uma dama da Silésia torna-se cidadã do mundo. A pintora e escritora Charlotte E. Pauly em auto testemunhos*).

transpor “os sinais dos galeões”, pintados no muro do Sítio, para o fundo da monotipia que retrata o pescador Silvano da Rola[516] (“Portugiesischer fischer aus Nazaré / Pescador português da Nazaré”, 1960).

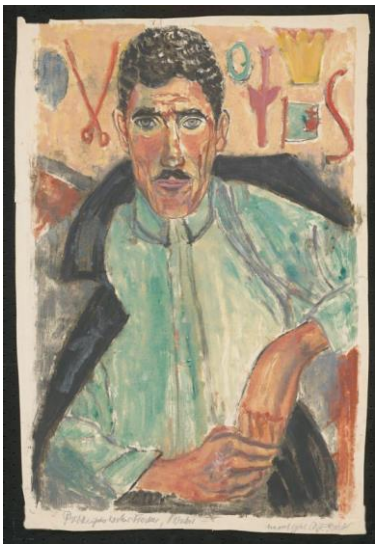


Fig. 125 – Charlotte Elfriede Pauly (1886-1981), “Portugiesischer fischer aus Nazaré” (“Pescador português da Nazaré”), 1960.

Fig.126 – “Muro dos sinais” no Promontório do Sítio. Fotografia de Charlotte Pauly, c. 1930-1932.

Os “sinais dos galões” eram sinais de comunicação entre as companhas dos galeões, embarcações de grande porte que pescavam na Nazaré e desapareceram após os anos 1930. Num muro branco no cimo do Promontório, onde a vista era mais ampla, os pescadores pintavam vários sinais, cada um remetendo para a simbologia associada à respetiva embarcação; serviam para os “velhos de terra” avisarem quem estava na praia sobre a proximidade ou o regresso da faina do respetivo galeão. Para uma artista como Charlotte Pauly, estes sinais eram sobretudo elementos plasticamente fascinantes, que a artista fotografa (das raras fotografias conhecidas sobre esta tradição que se perdeu no tempo e na memória local)[517] e isola em desenhos e no cenário de retratos. Nestas novas composições, perdem a sua utilidade comunicacional primitiva no meio piscatório da Nazaré, em favor da aplicação modernista dos seus aspetos

[516] Os retratados e motivos de várias pinturas e fotografias de Charlotte Pauly, cedidas pelos seus familiares ao Museu Dr. Joaquim Manso, foram identificados em 2012 por esta instituição, através de entrevistas junto de descendentes do pescador Manuel Rola.

[517] No âmbito da exposição "Do mar para terra. Formas de comunicação", organizada pelo Museu Dr. Joaquim Manso em 2012, foi possível recuperar a informação sobre os sinais fotografados por Charlotte Pauly (fotografias cedidas por familiares da artista e que integraram o arquivo do Museu), através de pesquisa documental, trabalho de campo e entrevistas junto de antigos pescadores. Cf. http://mdjm-nazare-objectodomes.blogspot.com/2012/11/sinal-barca.html (consulta 14 julho 2019).

formais, aliados ao magnetismo de um simbolismo indecifrável em contextos artísticos, o que nos suscita questões pertinentes sobre o grau de leitura destas obras, na conexão entre a crítica artística e a informação documental e sociológica que as mesmas comportam.

Fig. 128 – Pescador Manuel Rola no *atelier* de Charlotte Pauly.

Charlotte Pauly estimava a proximidade com os trabalhadores do mar, com quem criou entusiastas amizades que perduraram através de afetuosa correspondência remetida por intermédio da elite nazarena que sabia ler e escrever (como Álvaro Laborinho)[518]. Nas suas longas permanências na Nazaré, captou uma grande quantidade de fotografias[519], que primam pela curiosidade etnográfica e pela observação efetiva à faina que se desenrolava no areal, aos pormenores paisagísticos, aos humildes pescadores e suas famílias, inseridos nos seus ambientes diários ou em pose no seu *atelier*; estas fotografias seriam reutilizadas pela autora em décadas posteriores, como auxiliar mnemónico para novos trabalhos, após o regresso definitivo das suas viagens e fixação em Berlim, no pós-Guerra.

[518] Manuel Soares Zabumba (1911-1960), conhecido como Manel Rola, era filho de pais pescadores e humildes, um de cinco irmãos. Nas fotografias tiradas por Pauly, para além de Manuel, surgem também os seus irmãos, como o pescador Silvano da Rola e Arlinda Soares Fernandes, que morava na Rua da Regeneração, onde estaria provavelmente localizado o estúdio de Charlotte Pauly. Entre abril de 1930 e janeiro de 1931, a artista e Manuel Rola trocam correspondência, este auxiliado na escrita por nazarenos como Álvaro Laborinho; Pauly preocupava-se com a educação do jovem pescador (que se queixava da crise piscatória e da fome que grassava), pagando-lhe aulas privadas com a professora Antonieta Alegre (onde ele revelava dificuldades e desinteresse), remetendo-lhe dinheiro para compra de vestuário e para o apoiar profissionalmente. No entanto, Álvaro Laborinho alerta a amiga artista, por carta de 10 de abril de 1931, para o que considera um desperdício o envio de dinheiro, uma vez que o seu protegido ainda é muito novo para a constituição de uma sociedade de pesca ("Quanto ao rapaz Manuel Rola, não sou de opinião que V. Exa. lhe dei o dinheiro porque isso seria o mesmo que o deitar fora"). A artista abandona definitivamente Portugal e a Nazaré em fevereiro de 1932, cortando as ligações com este mundo idílico; em 9 de fevereiro de 1935, Manuel Rola escreve-lhe a lamentar a ausência da sua comunicação, pois já lhe enviara duas cartas, sem resposta, sentindo saudades por já não a ver há quatro anos, desejando que ela o chamasse para viver consigo, como tinha prometido (cartas conservadas entre os familiares de Charlote Pauly; reprodução cedida ao Museu Dr. Joaquim Manso).

[519] Charlotte fotografava possivelmente com uma Leica, que ainda não dominaria tecnicamente, com se comprova pelos enquadramentos e desfocagens de várias imagens. Recorre à fotografia sobretudo como suporte para a sua memória. Nessas fotografias, identificamos Manuel Rola, assim como os seus pais e os irmãos Silvino e Arlinda. É possível visualizar algumas destas fotografias, assim como inúmeras gravuras realizadas pela artista em 1958-59 em KÜHNEL, Anita – *Charlotte Elfriede Pauly*. *Verzeichnis der Tiefdrucke*. Berlin, 1993. (tradução *Charlotte Elfriede Pauly*. *Lista de gravuras*).

A partir do final dos anos 1950, a pintora já septuagenária começou a refletir sobre os caminhos artísticos que tinha percorrido entre 1925 e 1932 e que abruptamente tivera que abandonar durante o tempo do Nacional-Socialismo devido a repetidas ameaças[520]. Sobretudo através da impressão e da gravura, Charlotte Pauly converte e reintegra simbólica ou ritmicamente vários elementos das fotografias, aguarelas, pinturas e desenhos desses anos passados nas latitudes ibéricas ou orientais. Todos os protagonistas conhecidos das suas obras da juventude em Espanha, Portugal e Próximo Oriente reaparecem então no seu trabalho – comerciantes, ciganos e os pescadores e barcos da Nazaré –, explorados numa imagem completamente nova em monotipias, litografias e gravuras de ponta seca. Numa grande multiplicidade de gravuras[521], num traçado negro e sintético, algo *naïf*, encontramos o jovem Manuel, os rostos enrugados de velhas nazarenas ou dos pescadores embiocados no gabão; em cenas coletivas, povoadas de pequenas figuras, os pescadores atarefam-se na praia, as mulheres reúnem-se na fonte ou no mercado, a comunidade anima-se nas procissões e festividades. Damos o exemplo, a preto e branco, da litografia "Strand und Hafen von Nazaré" ("Praia e porto da Nazaré", 1959, col. particular)[522], com um tema semelhante à aguarela "Redes de pesca na praia da Nazaré", de 1930; mas agora a artista coloca a tónica no movimento fortemente inclinado dos pescadores a puxar as redes e os barcos, tendo estes proas disformemente pontiagudas.

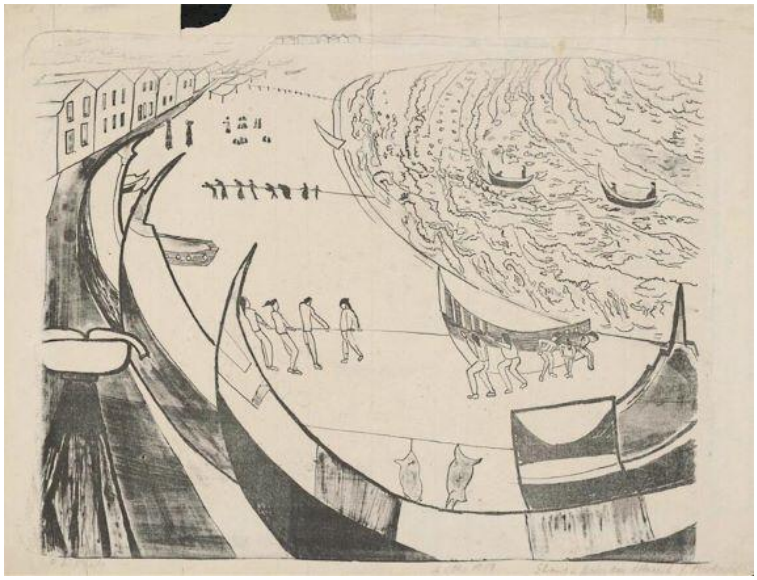


Fig. 129 – Charlotte Pauly, "Strand und Hafen von Nazaré" ("Praia e porto da Nazaré"), 1959.

[520] KÜHNEL, Anita – *Ein Temperament, mir selbst fast unbekannt. Charlotte E. Pauly (1886-1981). Arbeiten auf Papier*. Berlim: Galeria Parterre, 2012 (disponível em http://www.berlin.de/kunst-und-kultur-pankow/einrichtungen/galerie-parterre-berlin/archiv/2012/artikel.556193.php) e ZIMMERMANN, Sarah – *Ihr unbekanntes Temperament* (tradução: *Seu temperamento desconhecido*). Taz Archiv (disponível em https://taz.de/!553860/ - consulta 14 julho 2019).

[521] Reproduzidas em KÜHNEL, Anita, 1993, pp. 15-38.

[522] Reproduzida em http://www.galerieparterre.de/ausstellung.php?id=13&b=2

Ignoramos o eco efetivo da Charlotte Pauly dos anos 1920-30 no panorama artístico nacional e europeu, nomeadamente das suas pinturas e desenhos não académicos e ao mesmo tempo despretensiosos, com um seguro sentido de ritmo e cor. Para além de algumas referências na imprensa local e no já citado roteiro turístico sobre a Nazaré de 1936, não temos notícia da sua presença em exposições no território português. Mesmo na Alemanha, à qual regressa definitivamente depois de um longo périplo pelo Médio Oriente e acaba por ficar a viver em Berlim (do lado Leste) após o fim da Guerra, Charlotte Pauly só tem vindo a ser revelada e reconhecida desde os anos 1990, graças à investigação de Anitta Kühne. Como comenta Sarah Zimmermann, Pauly foi "uma jovem que viajou extensivamente, ostracizada pelos nazistas, esquecida após a Segunda Guerra Mundial, redescoberta tardiamente"[523].

Devemos também resgatar este magnífico conjunto pictórico sobre a Nazaré, cujo interesse reside muito para além da singularidade de ter sido produzido por uma mulher alemã, solteira e artista[524], senhora de uma fascinante independência e abertura intelectual, no universo da pequena e singela Nazaré e do ambiente conservador do Portugal de início da Ditadura. Mas, a par dos crescentes esmeros em rever o papel da mulher-artista na história da arte, nesta apreciação subjaz igualmente a necessidade de se legitimar a qualidade e modernidade da obra de Charlotte Pauly, não obstante a mesma não ter influenciado a definição da galeria artística sobre a Nazaré.

Outro sucesso ou projeção diferente teve John Barber, que conviveu com artistas modernistas portugueses[525] e se apresentou em várias exposições no território nacional.

---

[523] ZIMMERMANN, Sarah – *Ihr unbekanntes Temperament*. Taz Archiv (disponível em https://taz.de/!553860/ - consulta 14 julho 2019). Tradução do alemão: "Charlotte E. Pauly (1886–1981), als junge Frau weit gereist, von den Nazis verfemt, nach dem Zweiten Weltkrieg vergessen, spät wiederentdeckt".

[524] Embora Filipa Lowndes Vicentes considere fundamental não ignorar a identidade sexual, já que esta é um dado significativo na construção e na perceção contemporânea da obra, assim como no percurso da artista; no século XIX (e até bem dentro da centúria seguinte), o simples facto de ser "mulher" afetava a identidade de artista. "Não interessa apenas «descobrir mulheres artistas», mas importa analisá-las enquanto «mulheres», ou seja, tendo em conta que as suas identidades enquanto personagens históricas estão inevitavelmente marcadas pelo facto de elas serem mulheres". Cf. VICENTE, Filipa Lowndes – *A arte sem história. Mulheres e cultura artística (Séculos XVI-XX).* Lisboa: Babel, 2012, p. 32.

[525] A título de exemplo, refira-se a carta de John Barber ao artista leiriense Narciso Costa (1890-1969), datada de 28 de outubro de 1935 (escrita em Francês), perguntando-lhe sobre o pintor Miguel Barrias, a quem escrevera quatro cartas, sem obter resposta. Sabendo da sua amizade com ele, pede a intercessão do pintor e professor Narciso Costa para saber o que se passa (carta assinada: "John Barber / Posta Restante Nazaré". "PS. Je habite un maison em face de la mer rue Gomes Freire 7, et je serais heureux de votre visite quando vous passez par ici"). [Arquivo Pessoal de Narciso Costa, cota VI-28-D-6 / ADL].

As cenas coletivas do alar da rede, das conversas femininas junto à fonte ou no amanhar do peixe[526] atraíram também este pintor norte-americano, que frequentou a Nazaré nos anos 1920-30[527], e cuja influência ou diálogo é visível na fase inicial de Abílio de Mattos e Silva.

Entre os artistas com quem Abílio conviveu durante a sua residência na vila, entre 1931 e 1936, contam-se não só os portugueses Almada Negreiros, Lino António e Jorge Barradas, como os estrangeiros John Barber, Barry Green e Hagedorn. Esta procura modernista que notamos nos óleos iniciais de Abílio dos anos 1930 – como por exemplo "Barcos típicos da Nazaré" (1933, MDJM 159) *(fig. 85)* –, destituídos do pendor cenográfico do seu percurso figurinista seguinte, é particularmente evidente na similitude com as obras de Barber, identificada quer nos enquadramentos adotados, quer na técnica de definir os volumes através da mancha cromática de filiação cézanniana.

Barber, Abílio e Barradas estiveram presentes na exposição da SNBA em 1933[528], selecionando para essa mostra diversas obras de temática nazarena, nomeadamente: John Barber expôs "Femmes a Nazaré", "Le Carapau", "Tireuses de Filets", para além de "Idyle a Leiria", "Scène a Leiria" e "Peinture"; Abílio apresentou "Pederneira – Nazareth", "Rua - Sítio – Nazareth", "Vidas – Nazareth", "Barcos – Nazareth", "Bairro Norte – Nazareth", "Casas – Nazareth", "Telhados – Nazareth" e "Grande Conversa –

[526] Não conseguimos localizar estas pinturas, que se encontram reproduzidas a preto e branco no espólio de Diogo de Macedo (fotografias do Estúdio Mário Novais) do arquivo multimédia da Biblioteca de Arte da FCG (CFT003.101232 a 101234 – não é possível reproduzir as imagens por questões de direitos de autor): uma pintura com cinco mulheres a alar a rede de arte xávega (assinado "Barber" no canto inferior direito); uma cena coletiva de mulheres a amanhar o peixe, avistando-se embarcações e o casario da Nazaré (assinado "Barber" no canto inferior esquerdo); e uma pintura de cinco mulheres na fonte (assinado "Barber" no canto superior direito). Possivelmente as duas primeiras serão as pinturas "Tireuses de filets" e "Femmes à Nazaré", que Barber apresentou na SNBA em 1933.

[527] Em notícia da imprensa local publicada a 22 de novembro de 1935, informa-se que o pintor norte-americano John Barber, chegado de Nova Iorque, encontra-se pela quinta vez na Nazaré e só esta lhe proporcionou o inesgotável manancial que o artista aqui veio encontrar; ser-lhe-ia realizado um banquete de homenagem em dezembro desse ano, conforme notícia de 8 dezembro: "realizou-se na Nazaré, um banquete de homenagem ao pintor norte-americano John Barber, que há cinco anos seguidos, tem vindo a esta vila reproduzir quadros dos panoramas e costumes locais, alcançando sempre grande êxito na América, onde tem exposto, sendo adquiridos com facilidade pelo público, todos os seus trabalhos" (cf. "A Nazaré. Coisas ouvidas, lidas e vistas por José Pedro". *O Mensageiro*, Leiria, 16 março 1946).

[528] Catálogo da *Exposição de pintura, escultura e arquitectura sob o patrocínio da Soc. Nacional de Belas Artes.* Lisboa: SNBA, 1933.

Nazareth"; Jorge Barradas, "Composição – Nazaré", "Velha da Nazaré"[529], "Barcos – Nazaré", entre outras.

Fig. 130 – Jorge Barradas (1894-1971), "Mulher da Nazaré", 1933.

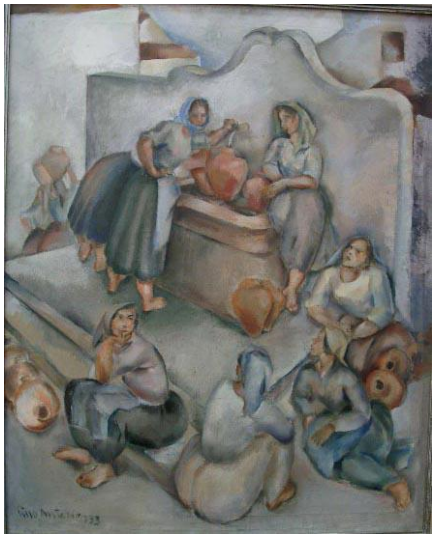


Fig. 131 – Lino António, "Na Fonte", 1933.

Note-se também a semelhança entre a pintura de Barber que envolve um grupo de cinco mulheres à conversa enquanto aguardam que os cântaros se encham na fonte[530] e o quadro "Na Fonte" de Lino António (1933, MNAC 732), o que atesta o ambiente criativo e de troca de experiências modernistas entre estes artistas que, nos anos 1930, se reuniam na Nazaré.

Em 1936, Barber expõe com o alemão Hein Semke (1899-1955) no salão do SPN[531], apresentando onze obras de motivo nazareno. O seu nome consta entre os artistas referenciados por José de Bragança no artigo "Os pintores modernos da vida do mar" (1938)[532], assim como no artigo "Nazaré. Tema inesgotável", da revista *Panorama*

[529] Não conseguimos localizar estas pinturas, mas "Velha da Nazaré" poderá ser o óleo "Mulher da Nazaré" oferecido pelo autor ao Museu José Malhoa (1933, MJM Inv. Pin 37), também referenciado em *Gazeta das Caldas*. Caldas da Rainha. Ano 9 (425), 31.03.1934, p. 5. Barradas produziu também peças de cerâmica inspiradas na Nazaré, de que é exemplo a pequena figura "Nazarena", 1945, em terracota policromada e vidrada.

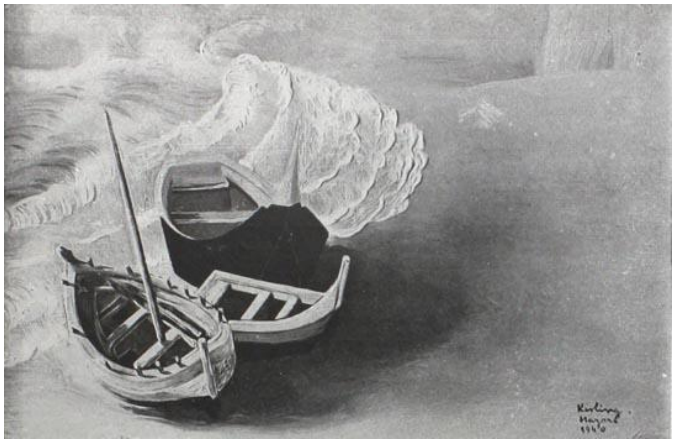
[530] Espólio de Diogo de Macedo. "Pintor Barber [Material Gráfico]. Estúdio Mário Novais" (Biblioteca de Arte da FCG, CFT003.101234 – não é possível reproduzir as imagens por questões de direitos de autor).

[531] Entre as 12 obras expostas por Barber, apenas a última do catálogo ("Construção duma estrada no Alentejo") não se referia à Nazaré, sendo as restantes: 1 – "Lota do Peixe"; 2 e 3 – "Na fábrica de conservas"; 4 – "Adriano"; 5 – "Rapaz da Nazaré"; 6 – "Rapariga da Nazaré"; 7 – "Mulheres da Nazaré"; 8 – "Na Taberna"; 9 – "Pescadores a descansar"; 10 – "Lavadeiras" e 11 – "Boeiros". Não conseguimos identificar a localização atual destas obras e o catálogo da exposição não as reproduz. Cf. *Exposição de John Barber doze quadros a óleo e Hein Semke sete esculturas no Estúdio do SPN*. Lisboa: SPN, 1936.

[532] BRAGANÇA, José de – "Os pintores modernos da vida do mar". *In* BARROS, Leitão de (dir.) – *O Livro de Ouro das Conservas Portuguesas de Peixe*. Lisboa: Instituto Português de Conservas de Peixe, 1938, s.p.

(julho 1941), onde é mencionado como o americano que "também foi por dois dias e ficou dois anos [na Nazaré]"[533].

Apesar do pintor tentar junto de Diogo de Macedo, diretor do Museu Nacional de Arte Contemporânea, que algumas das suas obras sejam adquiridas pelo Estado português[534], é a pintura de outro estrangeiro que é adquirida pela instituição em 1941 – o "Rapaz da Nazaré" (1940, MNAC 973), de Moïse Kisling (1891-1953). Naquele artigo da *Panorama*, Acácio Leitão seleciona esta pintura deste artista polaco e outra com três embarcações nazarenas recolhidas no canto esquerdo do quadro, deixando o restante espaço da tela para as espessas pinceladas do espraiar das ondas[535]. Em "Rapaz da Nazaré", onde denotamos algumas similitudes temáticas com o "Rapaz (da Nazaré)" (1936, MDJM 123) *(fig. 86)* de Abílio, Kisling coloca um jovem rapaz de barrete sentado e em pose, num fundo neutro, verificando-se as características do seu período inicial de realce do volume e fundo simplificado.



Figs. 132 e 133 – Moïse Kisling, "Rapaz da Nazaré" e "Barcos", 1940, reprodução em *Panorama*, julho 1941.

Em parte, esta representação da Nazaré[536] pode ficar a dever-se à ligação de Kisling ao pintor Adriano Sousa Lopes (1879-1944), que já vimos como sendo um dos

[533] LEITÃO, Acácio – "Nazaré. Tema inesgotável". *Panorama.* Lisboa. N.º2 (2ª ed.), julho 1941, p. 27.
[534] Cf. cartas de John Barber (1935) endereçadas da Nazaré a Diogo de Macedo, informando que já expunha em Portugal há oito anos e em várias cidades norte-americanas, pelo que o Estado português deveria adquirir obras suas, à semelhança do que fizera com outros autores estrangeiros (Espólio de Diogo de Macedo. Biblioteca de Arte da FCG). *Cf. ANEXO VII e VIII.*
[535] A pintura surge reproduzida a preto e branco na revista *Panorama*, julho 1941, "Barcos", assinada e datada no canto inferior direito: "Kisling / Nazaré / 1940". Não foi possível localizar esta pintura.
[536] Nos 3 volumes de *Kisling, 1891-1953*. Turim: Jean Kisling, 1971, localizámos algumas obras de temática nazarena, realizadas em 1940. No 2º Volume, "Jeune portugaise", 1940 (assinado e datado no canto superior direito "Kisling/Nazaré/1940"), óleo sobre tela, 73x60 cm, col. Mr. e Mme. Charles M. Wahl –

primeiros descobridores das potencialidades plásticas da vila piscatória[537]. A partir dos anos 1930, com a subida de Hitler ao poder e durante a II Guerra Mundial, Portugal foi um ponto de acolhimento para muitos judeus e refugiados políticos, forçados a sair dos seus países ameaçados pelas perseguições nazis; encontravam no país um porto seguro e de passagem, enquanto aguardavam o exílio em direção à América. Entre esse contingente de refugiados, estavam eminentes artistas e intelectuais que trouxeram uma lufada de ar fresco a um país fechado e conservador, a viver sob a ditadura de Salazar, que teve de saber lidar com esta indesejada invasão[538].

Kisling foi um desses refugiados. Era um pintor polaco de ascendência judaica que, após os estudos na Escola de Belas Artes de Cracóvia, rumara a Paris em 1910, granjeando bastante sucesso na capital francesa, onde integrou a comunidade de artistas *fauvistas* e cubistas reunida em Montparnasse. Em 1940, após o Armistício, Kisling veio para Portugal e ficou na casa do cunhado, o pintor Sousa Lopes. Visava a saída para os Estados Unidos, onde aportou em 1941 e adquiriu notoriedade, só regressando a França em 1946, depois do término do conflito[539].

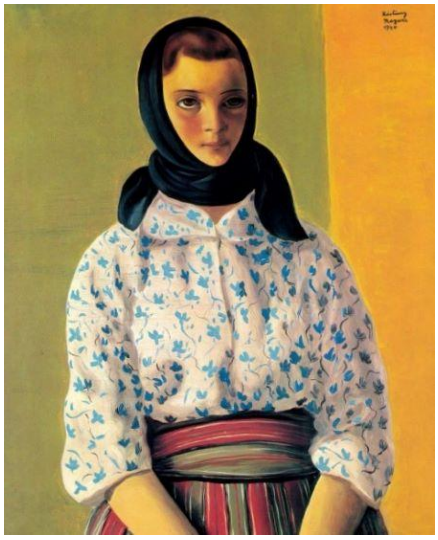


Fig. 134 – Moïse Kisling, "Jeune Portugaise", 1940.

New Canaan – Connecticut, USA, Sotheby Parke Bernet – New York, fevereiro 1981 (p. 93, cat. XX); "La Plage de Nazaré", 1940 (assinado no canto inferior esquerdo "Kisling", datado no canto inferior direito "Nazaré 1940"), óleo sobre tela (sem dimensões), col. André Vissou – Washington D.C., USA (p. 276, cat. 82). No 3º Volume, "Jeune Portugaise", 1941, óleo sobre tela, 55x46, col. privada Montréal / Paris (p. 169, cat. 203) e "Plage de Nazaré", 1940, óleo sobre tela, 25x33 cm, col. privada Lisboa (p. 332, cat. 114).

[537] A relação entre Sousa Lopes e Kisling foi analisada no capítulo 2.1. "A descoberta da Nazaré. Da paisagem naturalista à vida do mar", assim como uma breve biografia destes pintores. Consultar também GONÇALVES, Carlos da Silveira – *Adriano de Sousa Lopes (1879-1944). Um pintor na Grande Guerra*. Lisboa: NOVA-FSCH, 2016 (disponível em http://hdl.handle.net/10362/18445).

[538] Irene Flunser Pimentel traça um retrato humano da passagem dos refugiados judeus por Portugal, bem como da reação do regime de Salazar, que se viu a braços com uma invasão inevitável, mas indesejada. Ver PIMENTEL, Irene Flunser – *Judeus em Portugal durante a II Guerra Mundial*. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2008.

[539] Cf. KESSEL, Joseph – *Kisling. 1891-1953*. 2ª ed., Turim: Jean Kisling, 1989, p. 47; DAULTE, François – "Le centenaire de Kisling". *L'oeil. Revue d'art mensuell*. Lausanne. Nº 430, maio 1991, pp. 52-57 e *Sousa Lopes*. Lisboa: FCG, 1980 [catálogo].

Permanecendo em Portugal apenas um ano, Kisling consegue expor individualmente no Palácio Foz, em 1941, com o apoio de Sousa Lopes e António Ferro, que intercede por ele junto da PVDE para lhe ser concedido o visto[540]. Tenhamos presente a ação de Ferro em favor de refugiados e artistas estrangeiros, de quem patrocinou várias exposições individuais ou coletivas. Criadas em 1935, no âmbito da ação cultural do SPN, as 14 Exposições de Arte Moderna organizadas até 1951 incluíram ao longo do tempo cerca de 30 estrangeiros, residentes ou de passagem[541]; entre eles, conta-se o pintor Max Braumann (1880-1969) com o desenho "Composição (Nazaré)", na edição de 1946, ou o escultor Juan Ávalos (1911-2006)[542], na exposição de 1947, onde obteve a 2ª medalha com a peça "Pescador da Nazaré" (MDJM 2) *(fig. 120).* No campo das exposições individuais, incluíram-se as dedicadas a Kisling, Vázquez Díaz ou Braumann[543], todas em 1941 e onde constavam obras sobre a Nazaré. À semelhança de Kisling, o pintor Max Braumann era um refugiado judeu[544], acabando por ficar em Portugal, onde veio a falecer em 1969; entre várias obras que dedicou à Nazaré, devemos-lhe a pintura como praia de banhos em "Praia" (s.d., anos 1930-40?)[545] *(fig. 24)*.

---

[540] FRANÇA, José-Augusto – *A Arte em Portugal no século XX (1911-1961)*. 3ª ed. Venda Nova: Bertrand Editora, 1991, p. 210 e PEREZ, Maria Felisa Henriques Pereira – *Adriano de Sousa Lopes. Director do Museu Nacional de Arte Contemporânea: entre a Continuidade e a Mudança*. Lisboa: FCSH-UNL, 2012. Dissertação de Mestrado em Museologia [policopiado], p. 71 e VICTORINO, José Guilherme Filipe, *Propaganda e Turismo no Estado Novo. António Ferro e a revista Panorama (1941-1949)*. Lisboa: Alêtheia Editores, 2018, p. 276.

[541] *Os anos 40 na arte portuguesa*. Lisboa: FCG, 1982 [catálogo], pp. 59, 68.

[542] Sobre a obra de Juan Ávalos e a sua ligação à Nazaré consultar o capítulo 2.3 "Representações visuais da Nazaré. A oficialização do paradigma".

[543] Na exposição de 1941, foram apresentadas as seguintes aguarelas e desenhos de temática nazarena: 17 – Nazaré I, 18 – Nazaré II (Capitania), 19 – Nazaré III (Junta de bois), 20 – Nazaré IV (Estrada à beira do mar), 21 – Nazaré V, 22 – Nazaré VI, 23 – Nazaré VII (Bote), 24 – Nazaré VIII (Grupo de mulheres), 25 – Nazaré IX (Paisagem), 26 – Nazaré X, 27 – Nazaré XI (Composição). Cf. *Max Braumann no Studio do SPN. Março de 1941*. Lisboa: Império, 1941. Foi assim comentada a exposição a nível local: "No «estúdio» do Secretariado de Propaganda Nacional (S.P.N.) inaugurou-se hoje uma exposição de pintura do artista alemão Max Braumann, na qual se vêem uma centena de quadros – óleos, têmperas, aguarelas e desenhos – aos quais a crítica fez uma referência lisonjeira. Esta exposição interessou aos nazarenos, por estarem representados onze trabalhos realizados na Nazaré, abordando assuntos locais" (segundo notícia de 27 de março de 1941 indicada em "A Nazaré. Coisas ouvidas, lidas e vistas por José Pedro". *O Mensageiro*, Leiria, 30 agosto 1947.
Em 1952, Braumann apresentou outra exposição no SNI, onde se incluíam também desenhos a tinta de temática nazarena: 38 – Nazaré (Mercado), 49 – Tipos da Nazaré I, 41 – Tipos da Nazaré II e 46 – Nazaré (Praia). *Cf. Exposição Max Braumann: catálogo*. Lisboa: SNI, 1952.

[544] Cf. PIMENTEL, 2008.

[545] Consultar informação sobre esta pintura em capítulo 1.2 "Pescadores e suas gentes: representações nas artes plásticas portuguesas".

Curiosamente, Thomaz de Mello (Tom) também integra estas Exposições de Arte Moderna como pintor estrangeiro (recorde-se que nasceu no Rio de Janeiro), apresentando na 13ª, em 1949, as obras "Na noite do naufrágio (Nazaré)" e "Pescador (Nazaré)"[546].

Nos anos 1950, beneficiando da maior abertura política e grande ânimo social verificado após a II Guerra Mundial, a Nazaré fascina uma plêiade de pintores e fotógrafos ainda mais ampla e diversificada, sendo sobretudo estes últimos quem lhe vai conceder uma projeção além-fronteiras através de imagens que ainda hoje são icónicas e significativas, quer na obra dos seus autores, quer na história da fotografia internacional[547]. Entre os pintores, falamos por exemplo do sueco Einar Palme (1901-1993)[548], que esteve uma temporada na Nazaré em 1955, pintando motivos de barcos e pescadores, por indicação do seu ministro; dos belgas Clement Serneels (1912-1991)[549], E. Menion[550] e Max Moreau (1902-1992)[551]; dos franceses Jean Scherbeck (1898-1989)[552], Dan Walck (1909-2002)[553] e Paul Girol (1911-1988)[554]; este último permanecia na Nazaré longas temporadas e transcreveu-a para parte substancial do seu trabalho.

Fig. 135 – Desenho de Jean Scherbeck, 1957-58.

[546] *13ª Exposição de Arte Moderna*. Lisboa: SNI, 1949.
[547] Consultar capítulo 2.5 "A fotografia na reprodução e democratização do discurso identitário".
[548] "Vida Artística. Nazaré vista por um pintor sueco". *Primeiro de Janeiro*, 10.12.1955.
[549] *Panorama*. Lisboa. N.º 2, junho 1956, refere a exposição do artista belga Clement Serneels, onde apresentou vários temas sobre Portugal, reproduzindo uma pintura de viúvas nazarenas.
[550] "Nazaré". *A Província*, 04.10.1956.
[551] "Max Moreau". *Nazaré*. Nazaré: LAN. Ano X, n.º 100, agosto 1965, p.3, informando que a Nazaré contou com mais uma visita deste pintor belga e que já ia sendo costume esta estadia de semanas.
[552] Jean Scherbeck esteve na Nazaré em 1957; em 15 de março de 1958, envia um postal de Nancy para a Nazaré (para Eurico Castro e Silva?), lamentando a demora na sua resposta e que não esquecera o serviço que o destinatário lhe prestara nas suas férias na Nazaré, procurando modelos para os seus pastéis; envia reproduções de três retratos a desenho, em duplicado, para oferta aos modelos (dois retratos femininos e um masculino). (Museu Dr. Joaquim Manso / Espólio de Eurico Castro e Silva). Nascido em Nancy, Scherbeck foi um fotógrafo, desenhador e pintor francês conhecido pelos seus retratos muito pormenorizados de gente simples do povo sobretudo da zona da Bretanha, de Lorraine e Alsácia. São célebres nomeadamente os desenhos de "Mâmiches".
[553] Dan Walck expõe em Paris, em 1962, depois de ter estado em Nazaré. Cf. "Os pescadores da Nazaré expostos em Paris". *Diário da Manhã*. Lisboa, 28.03.1962.
[554] Sobre a ligação de Paul Girol à Nazaré consultar capítulo 2.3 "Representações visuais da Nazaré. A oficialização do paradigma".

Nem sempre a Nazaré era o único motivo da visita destes artistas ao nosso país, mas eram as obras que a representavam que mais destaque obtinham nas exposições ou nas notícias que a imprensa publicava sobre as mesmas. Após uma temporada de sete meses em Portugal, entre outubro de 1954 e abril de 1955, alojado na casa de João Couto, Diretor do Museu Nacional de Arte Antiga, o americano Sherman Harold Raveson (1907-1974)[555] realizou a sua primeira exposição individual em Nova Iorque, nas Grand Central Art Galleries; exibia uma série de aguarelas de motivos portugueses, entre os quais a Nazaré, que merecem o seguinte comentário do jornalista: "entre os vários temas representados do Portugal (…) pequeno, mas extraordinariamente vivo e cheio de cor, moderno, mas de saborosas e arcaicas tradições", destaca-se "a dramática Nazaré, com a sua população de trajes sombrios, herança de um passado longínquo".

É necessário empreender mais investigação sobre a apresentação e presença destes artistas estrangeiros ou refugiados em Portugal, para podermos averiguar se constituíram uma lufada de ar fresco e qual a efetiva influência na realidade artística nacional; mas, no âmbito do estudo que estamos a desenvolver, podemos considerar que estes pintores estrangeiros pouco influenciaram a produção da imagem em torno da Nazaré, já que esta se faz de um processo de reconhecimento coletivo e assimilação[556]; contudo, proporcionam-nos algumas das obras mais interessantes desta vasta galeria nazarena e atestam o alcance de uma mensagem sobre o país veiculada para o exterior, em que a Nazaré era uma das sempiternas protagonistas.

Outras artes. A cerâmica

Já depois da II Guerra Mundial, em 1946, radica-se em Portugal a artista de origem húngara Hansi Staël (1913-1961)[557], acompanhando o marido sueco que fora

[555] "Uma exposição do pintor Sherman H. Raveson nas 'Grand Central Art Galleries' de Nova Iorque". *Jornal da quinzena. Assuntos de interesse internacional*, s.d. (1955), pp. 32-33 (espólio Humberto Sousinha Macatrão / MDJM). Sherman Harold Raveson foi pintor, designer de produções da Broadway e diretor artístico de revistas como a *Vanity Fair* e *Life*.

[556] CONNERTON, Paul – *Como as sociedades recordam*. Oeiras: Celta Editora, 1993.

[557] Hansi Staël (1913-1961), artista húngara nascida em Budapeste, formou-se no Kunstgewerbeschule com apenas 18 anos e obteve o diploma de intérprete em Húngaro Alemão-Inglês na Universidade de Viena. Em 1938, casou com o barão sueco Didrik Stael von Holstein, indo viver para a Suécia, onde realizou diversas encomendas de desenhos para têxteis e joalharia para a empresa Svensk Tenn. Em 1946, acompanhando o marido por motivos profissionais, muda-se para Portugal; aconselhada pelo arquiteto Leonardo Castro Freire, especializou-se em cerâmica e começa a trabalhar na SECLA em 1950, onde vem

destacado para trabalhar em Lisboa como gerente de uma companhia área. Com formação realizada nas academias de Viena e Budapeste, Staël dedica-se à cerâmica, área que, no período entre as Guerras, "passou a ser um objecto decorativo essencial aos interiores modernos, introduzindo cor e remetendo para as referências folclóricas locais"[558], conforme observa Rita Gomes Ferrão. Segundo a mesma investigadora, Staël transformou "significativamente o panorama da indústria cerâmica nacional, ao estabelecer prioridades anteriormente desvalorizadas", assumindo um papel fundamental na direção artística da SECLA (Sociedade de Exportação e Cerâmica, Lda.), fábrica sediada nas Caldas da Rainha da Rainha e fundada em 1946[559].

Com Joaquim Alberto Pinto Ribeiro, fundador e sócio-gerente da SECLA, Staël cria o Estúdio SECLA em 1950[560] e inaugura uma nova abordagem da produção de cerâmica industrial, alicerçada na colaboração de artistas plásticos para a experimentação e elaboração de protótipos e motivos decorativos. Com a sua formação e visão cosmopolita, Staël introduz na SECLA uma linguagem plástica inovadoramente moderna, tanto ao nível do *design* de louça utilitária, como da conceção de louça artística e decorativa, transformando esta unidade cerâmica caldense numa referência nacional, com presença assídua no mercado internacional. Introduz uma profunda alteração do padrão decorativo da louça tradicional das Caldas, substituindo os modelos inspirados do natural por peças de fatura mais simplificadas, tendo em vista a reprodução industrial, mas onde passa a ter um lugar central a decoração pintada, com uma paleta de cores diversificada e adotando técnicas de representação estilizadas do modernismo[561].

Ligados à produção corrente, Hansi Staël cria vários motivos decorativos que eram reproduzidos em série pela secção de pintura. Entre o repertório, seleciona

a assumir a direção artística e foi responsável por decisivas inovações na produção cerâmica desta unidade caldense. Em Lisboa, prosseguia os trabalhos em pintura, litografia e gravura. Em 1957, viu-se obrigada a abandonar a atividade por razões de saúde, falecendo em 1961. Consultar FERRÃO, Rita Gomes – *Hansi Staël. Cerâmica, modernidade e tradição*. Lisboa: Galeria Objetismo, 2014.

[558] Idem, *ibidem*, p. 10.

[559] HENRIQUES, Paulo; PINTO, Helena Gonçalves – *Estúdio SECLA. Uma renovação na cerâmica portuguesa*. Lisboa: IPM / Museu Nacional do Azulejo, 1999.

[560] Depois de responder ao convite endereçado por Pinto Ribeiro e de estreitar a colaboração com a fábrica desde 1950, a partir de 1954 essa colaboração evolui para uma maior responsabilidade da supervisão artística, que implica uma maior permanência da artista nas Caldas da Rainha. Cf. SERRA, João B. – *Artista à procura da sua história: Luís Ferreira da Silva*. Caldas da Rainha: IPL / ESAD, 2019, p. 37.

[561] Idem, *ibidem*, p. 37.

elementos do folclore nacional e do quotidiano das classes populares, temas tão queridos ao Estado Novo e ao SNI, mas fá-lo numa perspetiva completamente pessoal e não panfletária, "que traduz numa linguagem gráfica moderna (…) mais próxima dos neorrealistas do que da ideologia do regime"[562]. Enquanto na série "Barcelos", a artista redesenha elementos da cultura minhota[563], na série "Motivos Portugueses" integra cenas de mercado e temas da vida rural e piscatória, captadas nas Caldas da Rainha e na Nazaré.

Ainda em Lisboa, Staël desenvolvera um projeto didático com João Fragoso (1913-2000), artista natural das Caldas da Rainha e que privilegiou a temática do mar na sua obra escultórica (e pintura). Data de c. 1949 uma jarra executada no Estúdio/Escola de Cerâmica – João Fragoso, decorada com pescadores da Nazaré[564].

Mas foi sobretudo nos anos 1950 que a artista frequentou continuamente a Nazaré, onde passava temporadas com os filhos, instalada numa pensão[565]. No seu diário ou em desenhos, anotava as observações sobre o traje, os padrões coloridos dos homens e os mantos negros e múltiplas saias das mulheres, as atividades femininas, a faina piscatória, as brincadeiras infantis, as festividades e paisagens locais, que deram origem a inúmeras gravuras, aguarelas e peças de cerâmica produzidas na SECLA nessa

[562] FERRÃO, 2014, p. 27.

[563] Mencione-se que o Minho, "região-berço" de Portugal em torno da qual houve um longo processo de construção de um discurso formulado a partir da segunda metade do século XIX, também representou para os artistas portugueses dos anos 1930-50 uma fonte de inspiração associada à cultura e arte popular, quer na sua exploração estereotipada e folclórica exacerbada pelo Estado Novo, quer motivando expressões de grande modernidade, fazendo aliança entre o colorido e as formas populares do traje tradicional, das suas festividades e cerâmica e as linguagens e formas modernistas, de que é exemplo a obra de Sara Afonso (1899-1983), recentemente investigada e revelada pelas exposições "Sarah Affonso e a Arte Popular do Minho" e "Sarah Affonso. Os dias das pequenas coisas", apresentadas em 2019 na FCG e MNAC, respetivamente. Consultar VASCONCELOS, Ana *et al.* - *Sarah Affonso e a Arte Popular do Minho: Conversas*. Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 2019.

[564] FERRÃO, 2014, p. 35.

[565] Na memória de Ilona Staël, filha da artista: "Nasci na Suécia e estudei lá, numa escola interna. Passava apenas seis semanas de férias no Verão com a minha mãe. Vivíamos em Lisboa, mas durante o período de férias íamos sempre duas semanas por mês para as Caldas da Rainha. A minha mãe trabalhava e eu e o meu irmão andávamos pela fábrica, experimentando tudo, com a ajuda dos funcionários, que foram sempre muito simpáticos connosco. Nessas duas semanas, também íamos sempre à Nazaré e enquanto brincávamos na praia, a mãe passava os dias a desenhar os barcos, os pescadores com as suas redes, as peixeiras e as suas múltiplas saias. Todos esses desenhos, mais tarde, foram utilizados nas cerâmicas fabricadas pela Secla" (entrevista a Ilona Staël para o Centro Cultural de Cascais, agosto 2016 – disponível em http://fundacaodomluis.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=792&catid=92). Agradecemos também a Rita Ferrão, por ter partilhado connosco a existência de desenhos e anotações no álbum de Hansi Staël sobre as suas observações na Nazaré.

década, como garrafas, travessas e sobretudo pratos de produção corrente da série "Motivos Portugueses"[566]. A traço sintético e colorido, adaptados ao formato circular do objeto, neste conjunto de peças desfilam aspetos da faina do mar, pescadores recolhendo as redes, sentados junto dos apetrechos de pesca ou no interior das cabanas; nazarenas amanhando o peixe, com os seus filhos ao colo ou na praia, ou em trios familiares. Noutras sequências, sobretudo de pintura ou técnica mista sobre papel, a artista envereda por composições de teor mais geométrico sugerido pelos paneiros retangulares da secagem do peixe na praia, pelas redes e formas pontiagudas das embarcações.

Fig. 136 – Hansi Staël, "Prato decorativo", 1957.

Fig. 137 – Hansi Staël, "Prato", 1953-56.

A contra-imagem neorrealista

Nos anos 1950, no Estúdio SECLA, trabalham também Júlio Pomar (1926-2018), Alice Jorge (1924-2008) e o jovem Ferreira da Silva (1928-2916)[567], artistas com ligação à Cerâmica Bombarralense[568], fundada em 1944 por Jorge de Almeida Monteiro (1908-

[566] Pratos da Série "Motivos Portugueses", de produção corrente, da SECLA, entre c. 1952 e finais da década de 1980; cf. FERRÃO, 2014, p. 40.

[567] Ferreira da Silva é contratado para a SECLA em 1954; Júlio Pomar em 1956.

[568] A Cerâmica Bombarralense, Lda. foi fundada em 1944 por José Luís de Barros, Amador Maurício e Jorge de Almeida Monteiro, destinada à produção de louça doméstica, artística e azulejos; depois de atravessar dificuldades financeiras e administrativas desde 1950 e na sequência de um incêndio em 1954, Jorge de Almeida Monteiro decidiu manter apenas uma unidade oficinal ("Estúdio Jorge Almeida Monteiro"), para dar continuidade à execução de trabalhos em gravura, cerâmica e escultura em metal, como o cobre martelado. Sobre a Cerâmica Bombarralense, sua atividade e local de encontro intelectual, consultar nomeadamente *Jorge de Almeida Monteiro. 1908-1983*. Bombarral: CMB / Museu Municipal do Bombarral, 1997; SILVA, Raquel Henriques da – "Marcações Artísticas Contemporâneas". *In* SANTOS,

1983)[569] e que, na segunda metade dos anos 1940 e na primeira metade da década seguinte, constituiu um peculiar e fervescente local de encontro intelectual no Bombarral. Jorge de Almeida Monteiro era natural desta vila, assim como o escultor Vasco Pereira da Conceição (1914-1992); em torno de ambos, reunia-se um grupo de artistas como Álvaro Perdigão (1910-1994), Maria Barreira (1914-2002), José Dias Coelho (1923-1961), Alice Jorge, Júlio Pomar, Arnaldo Louro de Almeida (1926-2008), Margarida Tengarrinha (1928-), Hernâni Lopes (1928-1997), entre outros, círculo movido por solidariedades estéticas mas também políticas – ligadas à ideologia e ao Partido Comunista –, que vão fazendo experiências e trocando ideias próximas da estética neorrealista, desde a pintura à escultura, da cerâmica ao cobre martelado, passando mesmo pela "assemblage", mas com particular relevância na área da cerâmica e da gravura. Na Cerâmica Bombarralense, estes artistas partilhavam ainda os equipamentos que Jorge de Almeida Monteiro lhes disponibilizava, como a prensa de gravura com que executava os trabalhos para impressão tipográfica e decorações para a cerâmica[570]. Em 1948, no decurso deste convívio e da estadia na fábrica do Bombarral, Pomar começa a desenvolver experiências artísticas em escultura e cerâmica e inicia colaboração a nível arquitetura, que desenvolverá durante anos[571].

Joaquim Rodrigues dos; SANTOS, Dóris (coord.) – *Arte por Terras do Bombarral*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2017, pp. 253-271 e SERRA, 2019, pp. 19-23.

[569] Artista natural do Bombarral, Jorge de Almeida Monteiro iniciou a sua formação na Escola Industrial e Comercial das Caldas da Rainha. Em 1938, casou com Atalanta Judícibus, filha de Evaristo Judícibus, proprietário de uma tipografia localizada no Bombarral. Cedo manifestou uma grande afeto à Nazaré, onde o casal tinha a denominada "Vivenda Atalanta", na Av. Vieira Guimarães. Próximo de artistas e intelectuais de ambiente marcadamente neorrealista, dedicou-se sobretudo à cerâmica e ao cobre martelado, deixando ainda assinalável trabalho na gravura. A sua sensibilidade levou-o também a desenvolver um gosto especial pelo património cultural, nomeadamente pela arqueologia, e a desempenhar um papel relevante na organização do Museu da Nazaré, assim como no Museu do Bombarral (anos 1970). Pertenceu ao Grupo de Amigos do Museu Dr. Joaquim Manso e colaborou em diversas atividades iniciais desta instituição, nomeadamente nas campanhas arqueológicas de S. Gião e da Torre de D. Framondo (anos 1970) e na realização de moldes de materiais arqueológicos; a nível artístico, está representado nas coleções com um painel em cobre martelado "Nazaré – Apetrechos de pesca" (MDJM 13 Met), realizado e oferecido pelo autor para a inauguração do Museu, a 6 de junho de 1976. Entre outros, cf. *Jorge de Almeida Monteiro. 1908-1983*. Bombarral: CMB / Museu Municipal do Bombarral, 1997; MACHADO, Saavedra – "Jorge de Almeida Monteiro. Um bom e saudoso amigo". *Notícias da Nazaré*. Ano IV, n.º 33, julho 1993, p. 17 e biografia "Monteiro, Jorge de Almeida" no MatrizNet (consulta 14 julho 2019).

[570] SERRA, 2019, p. 23.

[571] Segundo João Serra, o "detonador desta confluência para o Bombarral de solidariedades políticas e de práticas artísticas foi provavelmente Vasco Pereira da Conceição, o mais velho do grupo", que concluíra o curso de escultura em 1946 e casara com a também escultora Maria Barreira em 1948; os primeiros trabalhos em cerâmica de Pomar terão sido executados em 1948 no ateliê que o casal tinha no Bombarral, também frequentado por Jorge de Almeida Monteiro, que assim o terá convidado a utilizar os recursos

Embora tenhamos uma obra relativamente escassa de Jorge de Almeida Monteiro, cuja formação é obtida na Escola Industrial e Comercial das Caldas da Rainha e na tipografia do sogro Evaristo Judícibus (que lhe suscita o gosto pelas artes gráficas e gravura), "a sua acção gera, em momento preciso, rara irradiação que, no entanto, não teve, até hoje, o merecido reconhecimento à escala nacional", como alerta Raquel Henriques da Silva[572].

Jorge de Almeida Monteiro tinha uma pequena moradia na Nazaré, construída pelo sogro – a "Casa Atalanta", situada na Av. Vieira Guimarães –, onde ficava algumas temporadas. É pela sua mão que Júlio Pomar é levado à Nazaré no início dos anos 1950, assim como Álvaro Perdigão[573] *(vide fig. 33)* e possivelmente Ferreira da Silva.

No final desse ano, Júlio Pomar realiza uma exposição na SNBA com "XVI Desenhos da Nazaré" e cerâmicas ("peças únicas realizadas na Cerâmica Bombarralense")[574]. No outono de 1951, na Nazaré, Jorge de Almeida Monteiro e Pomar

---

da Cerâmica Bombarralense. No ano seguinte, na 4ª EGAP, Pomar, assim como Jorge de Almeida Monteiro, Vasco Pereira da Conceição e Maria Barreira apresentam peças de cerâmica mencionando já a sua execução nesta fábrica. Cf. o catálogo *4ª Exposição Geral de Artes Plásticas*. Lisboa: SNBA, 1949 e SERRA, 2019, p. 23. Cf. também SANTOS, David (coord.) – *Júlio Pomar e a experiência neo-realista*. Vila Franca de Xira: Câmara Municipal de Vila Franca de Xira /Museu do Neo-Realismo, 2008, p. 181 e POMAR, Júlio – *Decorativo, Apenas? Júlio Pomar e a Integração das Artes*. Lisboa: Documenta, 2016 (catálogo).

[572] SILVA, 2017, p. 261. Ver também catálogo da exposição *Arte da Cerâmica no Bombarral (catálogo)*. Bombarral: Museu Municipal do Bombarral, 1997.

[573] Álvaro Perdigão e Júlio Pomar iam com frequência à Nazaré na companhia de Jorge Almeida Monteiro, algumas vezes articulando com as deslocações à fábrica de cerâmica no Bombarral, conforme atestam cartas reproduzidas nos *ANEXOS V e VI*. Possivelmente, numa destas deslocações à Nazaré, Álvaro Perdigão realizou trabalhos cerâmicos na Cerâmica de Eurico de Castro e Silva, conforme escreve no boletim da sua exposição na SNBA, em novembro desse ano: "A realização das obras expostas tornou-se possível devido às facilidades concedidas pelo sr. Eurico de Castro e Silva, proprietário da Cerâmica do Areal na Nazaré e do Estúdio de Cerâmica em Lisboa, dirigido pela artista D. Maria Luísa Fragoso. A ambos apresento os maiores agradecimentos" (cf. *Álvaro Perdigão. Obras recentes. Sociedade Nacional de Belas Artes, 16 a 25 nov. 1963* – catálogo).
Cf. brochura *Pinturas. Ferros. Monotipias. Exposição na Associação de Educação Física, Cultural e Recreativa Penichense. 28 Julho a 11 Agosto 1968. Organização A Voz do Mar.* Bombarral: Tip. Judícibus, 1968; nesta exposição conjunta com Jorge e Ezequiel Batoréu, Álvaro Perdigão apresenta obras como o óleo "Nazaré – Noturno".

[574] Secção "XVI Desenhos da Nazaré": 50 – Mendigo, 51 – Menina na Praia, 52 – As cabaças, 53 – Com a saia pela cabeça, 54 – Nazarenas, 55 – De volta da pesca, 56 – Jovem nazarena, 57 – Os cabazes, 58 – Rapaz sustendo o fogacho, 59 – Levando as redes para a barca, 60 – Os lamentos na praia, 61 – Pescador com fateixa, 62 – Puxando a barca, 63 – Puxando a barca, 64 – Velho pescador, 65 – Menina com chaputa (valores 300$00 ou 350$00). Cf. *Exposição Pomar [catálogo]*. SNBA. Bombarral: Tipografia Judícibus, outubro 1950.
Alguns desses desenhos de temática nazarena são novamente apresentados na sua exposição no Porto, em janeiro do ano seguinte: 32 – Nazarenas, 33 – De volta da pesca (Nazaré), 34 – Rapaz sustendo o fogacho (Nazaré), 35 – Levando as redes para a barca (Nazaré), 36 – Os lamentos na praia (Nazaré), 37 – Pescador com fateixa (Nazaré) e 38 – Menina com peixe (Nazaré), cada um pelo valor de 350$00. Cf.

modelaram cerâmica e fizeram algumas experiências com o barro, utilizando o ateliê e os fornos da Cerâmica do Areal, propriedade de Eurico de Castro e Silva[575]. Entretanto, tanto um como outro, partilhando de sensibilidades comuns, descem à praia e "fixam na tela, no linóleo, ou na madeira, a imagem da vida piscatória do povo nazareno, tão decantado, martirizado e abandonado durante o Estado Novo"[576], nas palavras do amigo Humberto Sousinha Macatrão.

Fig. 138 – Jorge de Almeida Monteiro, "Gente da Nazaré", s.d.

Exposição Pomar. Livraria Portugália. Porto 1951. 10 a 20 de janeiro. [Impresso na Tip. Judícibus, Bombarral, 1951].

[575] Eurico Castro e Silva (Nazaré, 1916 – 1968) era natural da Nazaré, filho de Lino Castro e Silva, que era proprietário da "Cerâmica do Areal" e grande defensor dos valores culturais da Nazaré. Após a morte do pai, em 1959, Eurico Castro e Silva segue as suas pisadas a nível económico e cultural, sobretudo em prol da conservação do património nazareno e de criação de um museu, integrando a Liga dos Amigos da Nazaré. Industrial empreendedor, impulsiona a "Cerâmica do Areal" para fabrico de tijolo, telha e outros produtos utilitários. Eurico tinha também grande sensibilidade artística, disponibilizou a sua fábrica para experiências de artistas como Jorge de Almeida Monteiro e Pomar e criou pequenas esculturas em barro, como "O Inverno" (doada pelo autor ao Museu Dr. Joaquim Manso, inv. 11). Num barracão da fábrica eram guardados objetos recolhidos para o ambicionado Museu da Nazaré, que não chega a ser criado durante a sua vida mas incluirá este núcleo primitivo resultante da sua recolha. Cf. biografia "SILVA, Eurico de Castro e" no MatrizNet (consulta 14 julho 2019).
A ação de Eurico Castro e Silva em prol da criação do Museu da Nazaré é analisada no capítulo 3.2 "Um «museu de artistas» na programação de um «museu da cultura do mar» na Nazaré".

[576] Humberto Sousinha Macatrão em *Jorge de Almeida Monteiro. 1908-1983*. Bombarral: CMB / Museu Municipal do Bombarral, 1997, p. 11. Humberto Sousinha Macatrão (1916-1998) era natural do Sítio da Nazaré, tendo repartido a sua vida entre esta vila e o Bombarral, onde trabalhou na Tipografia Judícibus, de Evaristo Judícibus (sogro de Jorge de Almeida Monteiro), com acesso privilegiado à informação e ao contacto com artistas e escritores. Figura culta, amante da leitura, da investigação e do saber, foi reunindo uma vasta biblioteca, recortes de imprensa, documentação e obras de arte ligadas ao Bombarral e à Nazaré. Uma parte deste qualificado fundo bibliográfico e documental foi doada em 2012 ao Museu Dr. Joaquim Manso, outra parte à Câmara Municipal da Nazaré; os elementos artísticos foram doados ao Museu Municipal do Bombarral e ao Centro de Documentação Ferreira da Silva (Grupo de Estudos – Património Histórico, Caldas da Rainha). Cf. também GARCIA, Eduíno Borges – *O Museu da Nazaré. Antecedentes históricos do Museu Etnográfico e Arqueológico do Dr. Joaquim Manso.* Lisboa: Livraria Portugal, 1976, p. 8.

A faina marítima constituiu um dos assuntos eleitos pelos neorrealistas[577], que trataram esta temática tradicional de um modo renovado. E entre esta, destaca-se a Nazaré, nomeadamente pela mão de artistas como Júlio Pomar, Jorge de Almeida Monteiro e Ferreira da Silva. As suas gravuras dos anos 1950 sobre nazarenas e pescadores refletem não só uma consciência individual, como pressupõem uma arte socialmente implicada, através da articulação entre os aspetos formais e os conteúdos.

O Neo-Realismo surgiu em Portugal na segunda metade dos anos 1930, estendendo-se pela década de 1940 até entrar em declínio, com a "polémica interna" de 1952-53 e a crescente censura e perseguição política aos seus autores, sendo as obras do "Ciclo do Arroz"[578] consideradas por alguns autores como o seu último fôlego[579]. Sendo consensual afirmar que a sua dimensão literária precedeu a plástica, ambas as áreas acabam por viver em direta relação, cruzadas tematicamente, pela ilustração, pelas atuações comuns dos seus autores e camaradagem de uma geração igualmente empenhada em revistas como a *Vértice, Seara Nova, Mundo Literário, Horizonte* e *Jornal das Artes.*

As primeiras manifestações neorrealistas surgem em revistas como a efémera *Altitude* (1939), boletim de literatura e arte editado em Coimbra. Na capa de 1 de fevereiro de 1939, é reproduzida a ilustração "Nazaré – Desenho de Mário" [Mário de

[577] O catálogo da exposição *Uma arte do Povo pelo Povo e para o Povo. Neo-Realismo e Artes Plásticas*, realizada no Museu do Neo-Realismo em 2007, dedica um capítulo à "Faina Marítima", como um dos assuntos eleitos pelos neorrealistas; um pequeno texto introdutório justifica a seleção da pintura apresentada, onde figura o mar e as suas gentes, em condição de trabalho e sobrevivência diária. Cf. SANTOS, David (coord.) – *Uma arte do Povo pelo Povo e para o Povo. Neo-Realismo e Artes Plásticas*. Vila Franca de Xira: CMVFX / Museu do Neo-Realismo, 2007.

[578] Em 1953, um grupo de artistas participa numa experiência coletiva nos arrozais ribatejanos, realizando fotografias ou esquissos das várias etapas da cultura do arroz, que depois desenvolverão individualmente em obras de arte de técnicas e linguagens diversificadas. O programa das visitas, organizado por Alves Redol, reuniu artistas como Júlio Pomar (daqui resultaram as obras do seu chamado "Ciclo do Arroz"), Rogério Ribeiro, Cipriano Dourado, Lima de Freitas, António Alfredo e Alice Jorge. Cf. SANTOS (coord.), 2008, p. 183 e ROQUE, Fátima Faria (coord.) – Os *ciclos do arroz*. Vila Franca de Xira: CMNVFX/Museu do Neo-Realismo, 2016.

[579] SANTOS (coord.), 2008, p. 183. Luísa Duarte Santos efetuou uma reavaliação crítica da arte neorrealista, propondo um alargamento da datação a 1961, à luz da sua investigação aprofundada realizada no âmbito do doutoramento; cf. SANTOS, Luísa Duarte – *A realidade na arte: o compromisso humanista na representação pictórica (1936-1961)*. Tese de Doutoramento em História da Arte, Especialização em História da Arte Contemporânea. Lisboa: NOVA-FSCH, 2018 (disponível em http://hdl.handle.net/10362/32816).

Fig. 139 – Mário de Oliveira, "Nazaré – Desenho de Mário", 1938.

Oliveira, 1914-2013], um esboço a traço negro, datado de 1938, de duas mulheres com os seus chapéus e capas pela cabeça, junto a uma embarcação e a costais com peixe.

Recebendo várias influências estrangeiras, sul-americana (México e Brasil), francesa e americana, o Neo-Realismo pretendia dar uma resposta à "Política do Espírito" tal como propalada pelo SPN/SNI de Ferro; contrastava com a sua conceção artística oficial e paternal e recusava pactuar com uma ação cultural entendida como meio de propaganda e glorificação do regime e do seu líder. O movimento definia-se como uma resposta literária, plástica e visual, mas inequivocamente ideológica e de resistência, sustentada por um amplo debate ao nível da teorização estético-social.

Entre o imediato segundo pós-Guerra e o ano de 1953 (data dos estudos do "Ciclo do Arroz"), Pomar foi o "incansável farol do movimento"[580], sintonizando palavras de ordem política com uma ânsia de inovação estética de cariz vanguardista, que subvertesse o acomodamento de anos a um receituário naturalista. Congregando o entusiasmo de uma nova geração de artistas, entre os quais Manuel Ribeiro de Pavia, Vespeira, Rui Pimentel (Arco), Cipriano Dourado, Victor Palla, Querubim Lapa, José Dias Coelho, António Alfredo, Alice Jorge ou Rogério Ribeiro, a arte converte-se numa missão e o artista num protagonista ativo na reposta à contemporaneidade: "(...) o pintor deixou de ser o passivo indivíduo (...) e repõe como fulcro da sua arte, da sua vida, o homem e a realidade (tem em fim uma missão a cumprir)"[581]. Crente na transformação da sociedade a partir do contributo da arte, Pomar tomava como desígnio o renascimento do homem; nesta pesquisa, apregoa o regresso da pintura ao realismo não como imitação, mas como devendo ser indissociável da realidade quotidiana do pintor; um "novo realismo" buscava assim um "novo humanismo" de inspiração

[580] SANTOS, David – "O sentido da hora e o amor do mundo. Júlio Pomar e a promessa humanista do Neo-Realismo". *In* Idem (coord.), 2008, p.12.
[581] POMAR, Júlio – "Caminho da pintura". V*értice*. Vol I, n.º12-16, maio 1945, p. 60 *apud* SANTOS, Luísa Duarte – "Da escuta do traço e da cor". *In* SANTOS (coord.), 2008.

marxista, nutrido pela contribuição teórica do pintor e escritor Mário Dionísio (1916-1993).

Mais do que individualidade do artista, a arte devia refletir uma consciência social, numa estreita combinação entre os elementos formais e conteúdos, que denunciasse e agisse sobre o homem e as suas miseráveis condições de vivência; deveria ser uma arte de ação e transformação social. Só atuando dentro das condições do presente ela poderia de facto ter uma consequência revolucionária de transformação da realidade; e só quando a arte conseguisse essa transformação poderia verdadeiramente constituir-se como "uma arte do povo, pelo povo e para o povo" (Júlio Pomar)[582].

O empenho neorrealista no registo da cultura identitária do país emanava do reconhecimento do seu papel como um instrumento de dignificação dos grupos populares. Embora o povo trabalhador e as classes mais pobres da sociedade dessem corpo à sua temática figurativa, segundo Cristina Azevedo Tavares[583], o "povo não era apenas entendido como mártir, porque também se ia dando conta da sua força, ao consciencializar-se da alienação a que estava sujeito, e assim a arte privilegiava o enfoque crítico e a denúncia de situações de desfavorecimento social, impensáveis na abordagem feita pela pintura tardo-naturalista praticada nesses mesmos anos, e que ainda transportava o estigma do ar-livrismo".

Para tal, os neorrealistas ambicionavam uma humanização da arte, próxima da realidade, acessível e legível pelo observador, este entendido na sua diversidade social e não somente a elite cultural. Pomar alertava em 1946: "O problema das relações entre a arte – em especial, a que podemos chamar 'arte erudita' – e o povo, ou mais precisamente, as classes trabalhadoras dos dias de hoje, é, sem dúvida (…) um dos problemas mais debatidos (…). Mais debatido, diga-se de passagem, nos meios mais naturalmente relacionados com a arte, e não de igual modo por aqueles outros (as classes trabalhadoras) cujos interesses nesse campo constituem o assunto em jogo. (…)

[582] POMAR, Júlio – "O pintor e o presente". *Seara Nova*. N.º 1015, 11 janeiro 1947, pp. 19-20 *apud* SANTOS, David (coord.), 2008, p. 46.
[583] TAVARES, Cristina Azevedo – *Naturalismo e naturalismos na pintura portuguesa do séc. XX e a Sociedade Nacional de Belas-Artes*. Lisboa: FSCHUNL, 1999. Tese de Doutoramento em História da Arte [policopiado], p. 70.

E é preciso que os problemas postos pela obra de arte se tornem função destes, ou com eles se identifiquem, para que ela possa, enfim, constituir-se em seu aliado activo. Quando se discutem as relações entre a arte e o povo, torna-se necessário (…) uma observação cuidada do que na realidade sucede (…)"[584].

Ainda que caracterizadas por alguma rigidez do traçado ou formas de cariz mais ou menos geometrizantes, as obras destes artistas distanciam-se da arte abstrata, em que Pomar vê uma desumanização da arte[585]. A representação da figura humana (por vezes em linhas sinuosas, noutras em blocos geométricos) não assume um modo contemplativo ou passivo, ainda que possa denotar uma contenção grave, mas as extremidades das mãos e pés conhecem um sobredimensionamento que remete alegoricamente para o trabalho e a pobreza. No plano bidimensional das artes plásticas, predomina uma paleta reduzida ou sombria na pintura e o recurso à gravura; a esta última associam-se intentos de diversificação das técnicas tradicionais e proveitos de democratização da arte, graças à sua reprodutibilidade. A gravura, assim como a cerâmica, também incrementada no pós-Guerra, facilitavam o acesso a mais pessoas, ao serem mais económicas em comparação com disciplinas tradicionais como a pintura. Em 1949, a gravura foi incluída na 4ª Exposição Geral de Artes Plásticas (EGAP) e, em 1956, com outros artistas como Rogério Ribeiro e José Júlio, Pomar funda "A Gravura" – Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses, que pretendia promover e divulgar obras gráficas[586].

Empenhado no exame atento e direto da realidade, de que é o maior exemplo o "Ciclo do Arroz", Pomar trabalhou por vezes a partir da fotografia, que captava nas suas deslocações e observações aos contextos de inspiração. Presenciamos esse processo de trabalho nas obras de temática nazarena do autor. A linogravura "Pescadores da Nazaré" (1952, FJP) isola os dois pescadores que visualizamos numa fotografia tirada em

[584] POMAR, Júlio – "A Arte e as classes trabalhadoras". *Mundo Literário. Semanário de crítica e informação literária, científica e artística*. Nº 24, 19 outubro 1946, p. 1.

[585] Segundo Luísa Duarte Santos, a luta contra a arte abstrata será um dos grandes estandartes do discurso estético do Neo-Realismo; Pomar defende que a pintura abstrata simboliza uma desumanização da arte, uma arte como fim em si mesmo para uma minoria, negando o conteúdo social nas formas artísticas e afastando a arte do seu verdadeiro caminho, ou seja, o da intervenção humana. Cf. SANTOS, Luísa Duarte – "Da escuta do traço e da cor". *In* SANTOS, David (coord.), 2008, pp. 31-39.

[586] Para desenvolvimento deste assunto consultar GOMES, Inês Vieira – *Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses. O renascimento da gravura em Portugal.* Lisboa: UNL, 2010. Dissertação de Mestrado [policopiado].

1951-52[587], transportando um costal com peixe numa varola, de costas para o observador. Outra fotografia dos mesmos anos[588] captou a postura das mulheres reclinadas sobre a trave de madeira na lota, que à época ainda se processava na praia, num recinto delimitado por um gradeamento; esta fotografia viria a servir de inspiração para várias obras de Pomar, quer na gravura "Mulheres na Nazaré" (1952, FJP e MDJM)[589], quer no óleo mais colorido e fiel à fotografia "Mulheres na Lota" (1951, FJP)[590]; esta composição voltaria a ser desenvolvida sete anos mais tarde em "Lota" (1958, col. particular)[591], que esteve exposta no 1º Salão de Arte Moderna desse ano, já num tratamento plástico diferente, em que as figuras cilíndricas das mulheres reclinadas sobre a trave da lota, da primeira pintura, dão lugar a manchas indefinidas e mais expressivas, que ressaltam de um fundo negro.

Fig. 140 – Júlio Pomar, "Mulheres na Nazaré", 1952.

Fig. 141 – Júlio Pomar, "Mulheres na Lota", 1951.

[587] Linogravura e fotografia reproduzidas em SANTOS (coord.), 2008, pp. 85 e 152.

[588] Fotografia de mulheres em espera na lota na Nazaré (1951, FJP) reproduzida em SANTOS (coord.), 2008, p. 152.

[589] No acervo do Museu Dr. Joaquim Manso esta obra assume a denominação de "Mulheres na Lota" (1952, MDJM 5 Grav); comprada pela instituição a Emílio Ferreira Mil-Homens, do Bombarral, amigo de Jorge de Almeida Monteiro.

[590] Pomar expôs este óleo sobre aglomerado no Salão de Primavera da SNBA, em 1951; viria também a figurar na 2ª Exposição de Pintura Moderna de Luanda (1960), assim como na exposição itinerante "Júlio Pomar" (1978), pela Fundação Calouste Gulbenkian, Museu Nacional Soares dos Reis e Bruxelas. Cf. informação e reprodução da obra na publicação POMAR, Júlio *et al. – Júlio Pomar. Catálogo raisonné*. Vol 1. Paris: La Différence, 2001-2004, cat.º 74.

[591] Reprodução destas obras em SANTOS (coord.), 2008, pp. 39, 112-115 e em POMAR *et al.*, Vol 1, 2001-2004, cat. n.º 74 e 151. Sobre a pintura "Lota" (1958) cf. também catálogo do *1º Salão de Arte Moderna. Sociedade Nacional de Belas Artes*. Lisboa: SNBA, 1958 (cat. nº 50).

De 1950 data o óleo "Menina na praia (Nazaré)", que Pomar levou à 6ª EGAP[592]; tema que repete a têmpera em 1953 na versão masculina, em "Menino na praia (Nazaré)", levado à 7ª EGAP[593]. Mas as obras de Pomar sobre a Nazaré são sobretudo temas de trabalho, com figuras em movimento, em deslocação, para lá e para cá, ou na gíria nazarena, "para norte e para sul". A gravura facilitava um tratamento mais sumário das figuras humanas, sempre presentes e delineadas por contornos pretos, quer sejam os homens transportando redes ou as mulheres levando canastras à cabeça, como "Pescadores com redes às costas e peixeira" (1956, MDJM 6 Grav.), ou a elegância vertical da nazarena, como na litografia "Mulher do Mar" (1956, FCG inv. GP1054), figura isolada e com uma parte das saias ou capa disposta sobre a cabeça, deslocando-se para nós, entrecortando a visão de dois barcos de proas pontiaguadas, que lá estão representados em função do valor do trabalho.

Fig. 142 – Júlio Pomar, "Mulher do Mar", 1956.

Também as gravuras e os cobres martelados de Jorge de Almeida Monteiro sobre a Nazaré[594], datados dos anos 1950 / início da década de 1960, situam-se esteticamente no Neo-Realismo. Nota-se a proximidade entre gravuras do artista e as de Pomar, mas Jorge de Almeida Monteiro acentua a densidade negra que a técnica da xilogravura ou da linogravura propiciava, dotando as composições de manchas ou traços negros mais espessos que, de alguma maneira, enfatizam a carga dramática do trabalho dos nazarenos – como vemos nas linogravuras "Gente da Nazaré" (MMB 5) *(fig. 138)* ou "Mulher sentada" (MMB 12) –; mesmo quando escolhe cenas festivas como o "Carnaval

[592] Catálogo da *6ª Exposição Geral de Artes Plásticas*. Lisboa: SNBA, 1951 (cat. 52). Consultar *ANEXO II* "Exposições Gerais de Artes Plásticas. Obras de temática nazarena".
[593] Catálogo da *7ª Exposição Geral de Artes Plásticas*. Lisboa: SNBA, 1953 (cat. 52).
[594] Obras de Jorge de Almeida Monteiro sobre a Nazaré listadas no catálogo *Jorge de Almeida Monteiro. 1908-1983*. Bombarral: CMB / Museu Municipal do Bombarral, 1997, fazendo parte deste Museu, por doação sobretudo de Humberto Sousinha Macatrão; na gravura, os trabalhos distribuem-se entre linogravuras, linogravuras a cores, xilogravuras e monotipias, datadas entre 1956 e 1964 (sendo que algumas não se encontram datadas e identificamos obras como "Gente do Mar" e "Carnaval na Nazaré" na 7ª EGAP, em 1953).
Em 2013, o Museu Dr. Joaquim Manso organizou a exposição "Jorge de Almeida Monteiro: pela arte e património da Nazaré", numa colaboração com o Museu Municipal do Bombarral, que apresentou pela primeira vez na Nazaré estes trabalhos do autor relacionados com a temática marítima; no programa complementar incluiu-se a tertúlia "Jorge de Almeida Monteiro: pela arte e património da Nazaré", com testemunhos de Saavedra Machado, José Soares e Mestre Ferreira da Silva, entre outros.

na Nazaré" (s.d., 1953?, MMB 4)[595], onde um grupo de carantonhas bizarras, envergando chapéus e fatos de fantasia, se aglomera em convulsão ao som do bombo.

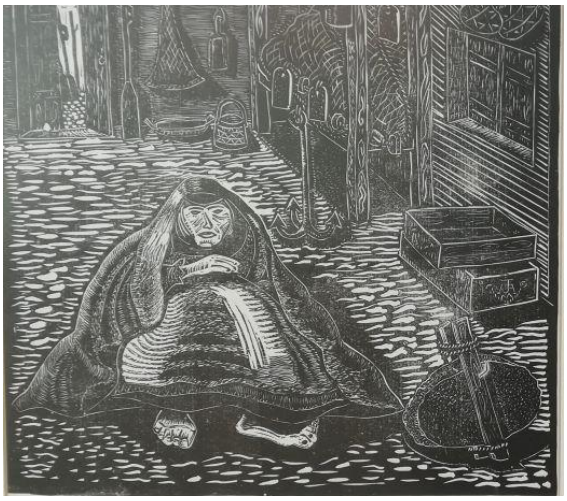


Fig. 143 – Jorge de Almeida Monteiro, "Mulher sentada", s.d.

Fig. 144 – Ferreira da Silva, "Nazarenas", 1956.

Essa gravidade negra é ainda mais expressiva em obras de Ferreira da Silva[596], como na xilogravura "Nazarenas" (1956, col. particular)[597], onde se reúnem três mulheres, enleadas nas formas geométricas e angulosas dos mantos que as cobrem, apenas deixando vislumbrar os olhos mortiços. Ferreira da Silva, cuja presença na Nazaré foi recentemente estudada por João Bonifácio Serra[598], apresentou seis monotipias de temática nazarena na 9ª EGAP de 1955 e veio a desenvolver também pintura e peças cerâmicas (como as figuras estilizadas de nazarenas, c. 1960, col. particular[599]). Em c. 1959, num contexto ideológica e formalmente diferente, concebeu o admirável baixo-relevo de D. Fuas Roupinho para a fachada do Hotel D. Fuas, em que veado e cavaleiro medieval são representados em posição algo esvoaçante, definidos por formas angulosas e fantasiosas com grande liberdade criativa; o painel foi realizado

[595] Presente na 7ª EGAP, em 1953. Cf. *7ª Exposição Geral de Artes Plásticas*. Lisboa: SNBA, 1953. Na opinião de Humberto Sousinha Macatrão sobre o trabalho de Jorge de Almeida Monteiro e em particular desta gravura "Carnaval na Nazaré": "Pessoalmente avançarei a opinião de que a sua produção em gravura e martelados nalguns casos, se situa esteticamente num Neo-Realismo figurativo de tendência tradicionalista. Estão neste caso a maior parte dos linóleos ou gravuras em madeira sobre a Nazaré, com especial relevo para o trabalho "Carnaval na Nazaré" e mesmo "A Menina dos Moinhos" (…)"; Cf. *Jorge de Almeida Monteiro. 1908-1983*. Bombarral: CMB / Museu Municipal do Bombarral, 1997, p. 11.

[596] Cf. SERRA, 2019.

[597] Cf. o catálogo *50 Artistas independentes em 1959*. Lisboa: SNBA, 1959; embora o catálogo não apresente imagem da gravura correspondente ao n.º 114 (Luiz Ferreira da Silva, "Nazarenas", gravura), podemos pressupor que se trata da gravura "Nazarenas" de 1956. Cf. reprodução em SERRA, 2019, p. 24.

[598] SERRA, 2019.

[599] Referenciadas e reproduzidas em Idem, *ibidem*, p. 43, como "Figuras da praia da Nazaré". c. 1960, col. H. Alves.

em ferro, cobre, latão e estanho martelado relevado, no Estúdio Jorge de Almeida Monteiro[600], com quem Ferreira da Silva iniciara esta técnica.

Fig. 145 – Ferreira da Silva, Painel "Milagre de Nossa Senhora da Nazaré a D. Fuas Roupinho", c. 1959.

Deste grupo neorrealista próximo de Jorge de Almeida Monteiro e da temática nazarena, também temos que referir Vasco Pereira da Conceição e Maria Barreira[601], escultores com quem Pomar partilhou um ateliê na Praça da Alegria, em Lisboa, em 1951, e cuja obra, em grande parte, podemos observar no Museu Municipal do Bombarral. Com sólida formação em termos de ofício, eles assumem-se como artistas modernos, cortando com as práticas académicas ainda vigentes; a sua modernidade

[600] Após a demolição do Hotel D. Fuas, localizado na avenida marginal da Nazaré, o painel escultórico foi transferido para a Gare Superior do Ascensor, em 2004. Cf. XAVIER, Isabel (coord.) – *Ferreira da Silva: obra em espaço público*. Caldas da Rainha: Câmara Municipal das Caldas da Rainha, 2017.
Ferreira da Silva voltaria à temática nazarena no início dos anos 1970, quando residiu temporariamente na Nazaré, por motivos familiares, deixando-se mover pelo fascínio antigo por este cenário, recordando-se de uma fotografia de c. 1959 de Jaime Cortesão e Mário Soares com os pescadores (Col. Fundação Mário Soares). Nestes anos, envolveu-se na vida piscatória e no ambiente do fadista Alfredo Monderrei, fez cenários para as suas cegadas de Carnaval, pintou e desenhou muito e satisfez encomendas de peças bidimensionais e tridimensionais em metal para o Hotel da Nazaré (atualmente, desconhece-se o paradeiro destas peças). Cf. SERRA, 2019, pp. 77, 142.

[601] Para maior desenvolvimento sobre estes escultores consultar HENRIQUES, Lagoa – "A Maria Barreira, o Vasco da Conceição, um par ímpar no exercício da escultura". *In Catálogo da Retrospectiva da obra de Vasco Pereira da Conceição e Maria Barreira – Escultura*. Odivelas: Centro Cultural da Malaposta, 1995; SYNEK, Manuela (coord.) – *Escultor: Vasco Pereira da Conceição (catálogo).* Bombarral: Museu Municipal do Bombarral, 1996; MARTINS, Ana Margarida (org.) – *Maria Barreira. Catálogo*. Bombarral: Museu Municipal do Bombarral Vasco Pereira da Conceição / Maria Barreira, 1999, pp. 10-11; e SILVA, Raquel Henriques da – "Maria Barreira, escultora". *In* LEANDRO, Sandra; SILVA, Raquel Henriques da (coord.) – *Mulheres escultoras em Portugal.* Lisboa: Caleidoscópio, 2016, pp. 107-123.

recolhia inspiração em Picasso e na herança cubista, mas também em Henry Moore e na sua geometrização da figura humana, exercitando entre os limites da figuração e da abstração. Estas opções foram cultivadas pelo casal numa obra em parte afim na sua linha estética, mas sem que cada autor perdesse a sua individualidade; uma prática preeminente dos pequenos formatos, especialmente em terracota, mas também passada sempre que possível a pedra ou bronze, cujo tema por excelência é a mulher: mulher enquanto mãe[602] e "mulher trabalhadora, especialmente sobre o motivo icónico da mulher da Nazaré, embiocada no manto que anula as formas e gera uma espécie de sacralidade"[603].

Maria Barreira[604] encontrou nas nazarenas veladas pelas suas capas um estimulante volume estético, passado para as obras dos anos 1950 e 1960, como "Mulher da Nazaré" (1959, MMB 112 / 114), que apresentou em 1959, na exposição dos trabalhos dos quatro bolseiros da Fundação Calouste Gulbenkian em Paris (1958)[605]. A propósito desta exposição onde, para além de Maria Barreira, se incluíam Vasco Pereira da Conceição e os pintores Celestino Alves e Navarro Hogan, Mário Oliveira comenta sobre a escultora: "(…) com um sentido mais estilizado no sentido vertical, apresentou na exposição uma série de esculturas, a marcar também franca evolução, mormente naquelas expressivas figuras de mulheres da Nazaré, onde a escultora soube imprimir todo o sentido formal e psicológico, de tão curiosos tipos humanos"[606].

Nalgumas figuras, a escultora privilegia a serenidade do descanso ou dor silenciosa, como em "Nazarenas esperando o barco" (MNR/VFX) ou "Mulher sentada"

---

[602] Maria Barreira foi defensora convicta dos direitos da mulher; as suas "Maternidades", mais do que um elogio à mulher e à criança, à procriação e ao papel de educadora do homem, podem constituir uma forma de materialização de um desejo de maternidade não consumado, tema que está igualmente patente na obra do marido, Vasco Pereira da Conceição. Consultar MARTINS (org.), 1999, pp. 10-11.

[603] SILVA, 2017, p. 258.

[604] Consultar MARTINS (org.), 1999. Obras sobre a Nazaré elencadas neste catálogo: "Nazarena" (1954, inv. 268, gesso), "Mulher da Nazaré" (1959, inv. 112 e 114, terracota), "Mulher da Praia" (1965, inv. 165, gesso); "Mulher sentada" (1965, inv. 210, terracota), "Nazarena" (1966, inv. 105, terracota), "Três Mulheres" (1966, inv. 185, terracota), "Capucha" (1967, inv. 300, terracota), "Mulheres com capucha" (1966, inv. 184, terracota), "Nazarena" (1967, inv. 116, terracota), "Capucha" (1968, inv. 285, gesso), "Duas Nazarenas" (1968, inv. 140, gesso), "Nazarena" (1968, inv. 274, gesso) e "Mulher da Nazaré" (1969, inv. 14, terracota).

[605] Cf. catálogos *2 Pintores 2 Escultores. Bolseiros da Fundação Gulbenkian em Paris – 1958*. Lisboa: SNBA 1959 e *Salão da Primavera. 55ª Exposição Anual de Pintura a Óleo e Escultura da SNBA*. Lisboa: SNBA, 1959 (n.º 142 cat.).

[606] OLIVEIRA, Mário – "Quatro bolseiros da Fundação Calouste Gulbenkian. Exposição na SNBA". *Colóquio. Revista de Artes e Letras*. Nº 4, julho 1959, pp. 26-29 *apud* MARTINS, 1999, p. 89.

(1965, MMB 210); noutras vezes, eleva a agitação e tensão do sofrimento, como na "Nazarena" (1966, MMB 105); noutras ainda, centra-se no movimento de trabalho que ergue a mulher numa postura determinada, como "Mulher da Praia" (1965, MMB 165) ou "Três Mulheres" (1966, MMB 185), de mantos agitados pelo vento.

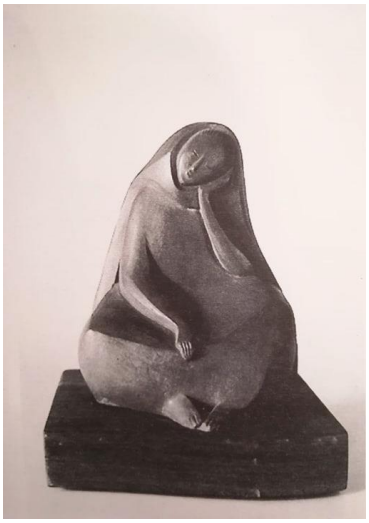


Fig. 146 – Maria Barreira, "Mulher sentada", 1965.

Fig. 147 – Maria Barreira, "Nazarena", 1966.

Fig. 148 – Maria Barreira, "Três Mulheres", 1966.

Vasco Pereira da Conceição resume as nazarenas a sinais mínimos de identificação, encerrando-as sobre si próprias, como no bronze "Nazarena" (1966, MMB 357) onde a figura dormita reclinada sobre os joelhos, num volume cheio que contrasta com as mãos e pés retilíneos e sobredimensionados. No gesso "Nazarena" (1968, MMB 274), a forma feminina dilui-se na forma do manto, que apenas se abre no topo para enquadrar o rosto triangular.

Fig. 149 – Vasco Pereira da Conceição, "Nazarena", 1966.

Fig. 150 – Vasco Pereira da Conceição, "Nazarena", 1968.

Todos estes artistas se apresentaram nas EGAP, organizadas entre 1946 e 1956, na SNBA. Promovida pela subcomissão dos artistas plásticos da CEJAD (Comissão dos Jornalistas, Escritores e Artistas Democráticos)[607] do MUD (Movimento de Unidade Democrática), a 1ª EGAP abriu em julho de 1946 na SNBA, com 93 artistas. Unidos num empenhamento mais político que estético[608], os participantes comprometiam-se a não colaborar mais com as exposições organizadas pelo regime, mesmo que já tivessem exposto no SPN/SNI. Tratava-se de um verdadeiro programa de oposição ao regime; as dez EGAP's constituíram um reduto de afirmação artístico-cultural desta geração. Conforme refere Cristina Azevedo Tavares, estas "exposições eram um marco de solidariedade manifesta contra o regime e contra a política praticada por António Ferro no SPN – aproximação de diferentes gerações, especificamente dos chamados artistas botas-de-elástico (os naturalistas da SNBA) e as outras gerações mais novas"[609].

O êxito da primeira edição, tanto em termos de público como de reação da crítica, suscitou na exposição seguinte uma denúncia e uma rusga policial, que apreendeu 12 quadros de 11 artistas, considerados antinacionais e subversivos; a partir de 1948, as obras ficaram sujeitas a censura prévia, o que nunca acontecera no país e motivou a recusa de participação dos Surrealistas, grupo recentemente constituído e cujos membros iriam também expor nesta terceira edição.

Fig. 151 – Júlio Santos, "Mulher com peixes", 1944.

Júlio Santos (1906-1969)[610] era um dos artistas que já tinha participado nas exposições do SNI e que se

[607] Numa fase de crescente isolamento internacional do Estado Novo, na sequência da vitória aliada na Segunda Guerra Mundial, o MUD surgiu em outubro de 1945, agrupando diversas fações políticas unidas contra o regime fascista, para se apresentar às eleições de novembro, às quais no entanto foi impedido de se apresentar. Dentro deste movimento político, foi criada a CEJAD, que ganhou as eleições para os corpos gerentes da SNBA em maio de 1946.

[608] SCARPA, Eupremio – *Um grande comício sem palavras a partir da II Exposição Geral de Artes Plásticas de 1947. Casa da Achada – Centro Mário Dionísio, 30 de Setembro de 2017 a 16 de Abril de 2018.* Lisboa: Casa da Achada – Centro Mário Dionísio, 2017.

[609] TAVARES, 1999, p. 265. Ver também NUNES, Graça Soares; ROQUE, Teodoro (coord.) – *Um tempo e um lugar. Dos anos quarenta aos anos sessenta. Dez exposições gerais de artes plásticas*. Vila Franca de Xira: Câmara Municipal / Museu do Neo-Realismo, 2005.

[610] Júlio Santos apresentou obras da Nazaré na 6ª Exposição de Arte Moderna do SPN (1941), na 39ª Exposição da SNBA (1942) e, em 1944, na sua exposição no SPN, apresentou o óleo "Mulher com peixes (Nazaré)" (1944), e no 56º Salão da Primavera (1960); cf. "Vida Artística. Júlio Santos o pintor da

apresentou na 1ª EGAP com uma "Cabeça de mulher (Nazaré)", voltando a apresentar o "Grupo (Nazaré)" na edição de 1953. Ao longo das dez exposições, a Nazaré esteve também representada pelas obras de Arnaldo Louro de Almeida, Humberto d'Ávila, Júlio Pomar, Jorge de Almeida Monteiro e Ferreira da Silva[611].

A Nazaré negra de Manuel Filipe

Em não conformidade com a imagem fantasiada da classe piscatória encontramos também os rostos negros e distorcidos de esgar dos desenhos da "Fase Negra" de Manuel Filipe (1908-2002)[612], artista que viu uma das suas obras apreendidas na rusga policial da 2ª EGAP.

Este ciclo de carvões negros foi executado entre 1942-1945, em Leiria, onde Filipe foi professor. Nesta cidade, participava na tertúlia leiriense em casa de Narciso Costa (1890-1969), onde se incluíam artistas como Lino António (1898-1974), Luís Fernandes (1895-1954) e António Varela (1902-1962), cuja ligação à Nazaré já analisámos[613] e que tinham sido eternizados no quadro "Nós" (1923), realizado pelo

Natureza". *Diário de Lisboa*, 11.03.1944; SANTOS, Luís Reis – "Exposição do Pintor Júlio Santos no estúdio do SPN". *Panorama*. N.º 20, abril 1944, sp. e *ANEXO I* "Salões / Exposições Anuais. Referências à Nazaré".

[611] Na 1ª EGAP (1946), estão expostas as seguintes obras de temática nazarena: Júlio Santos, "Cabeça de mulher (Nazaré)" (n.º 60); Arnaldo Louro de Almeida (Lisboa), "Ângulo (Nazaré)" (n.º 190); Humberto d'Ávila (Lisboa), "Recanto da Nazaré" (n.º 213) e "Barco da Nazaré" (n.º 214). Na 6ª exposição (1951), Pomar apresenta duas obras; na 7ª exposição (1953), estão presentes Júlio Pomar, "Menino na Praia (Nazaré)" (n.º 52); Júlio Santos, "Grupo (Nazaré)" (n.º 56), Jorge de Almeida Monteiro, "Carnaval na Nazaré" (gravura em madeira) (n.º 258) e "Gente do mar" (gravura em linóleo) (n.º 259); em 1954, Jorge de Almeida Monteiro apresenta "Porto de Abrigo" e na exposição de 1955, Ferreira da Silva apresenta 6 monotipias da Nazaré. Consultar *ANEXO II* "Exposições Gerais de Artes Plásticas. Obras de temática nazarena".

[612] Manuel Filipe (1908-2002), artista natural de Condeixa, onde frequentou a Escola de Artes e Ofícios, estudando depois no Curso Misto de Ciências, Letras e Belas Artes, em Coimbra. Foi professor de desenho e de geometria descritiva (Guarda, Castelo Branco, Leiria, Lisboa e Cascais). Expôs pela primeira vez em 1938 e realizou a sua primeira mostra individual em 1941 (Leiria). Foi profundamente influenciado pela corrente neorrealista, especial a sua obra da designada "Fase Negra". No final dos anos 1940, devido à sua posição de comprometimento social, é ameaçado pela PIDE de afastamento compulsivo do ensino, interrompendo a atividade plástica. Retoma a pintura em 1961 e sobretudo a partir de 1974, após a aposentação do ensino secundário. Na Galeria Manuel Filipe, em Condeixa, está reunido um conjunto significativo da sua obra. Para mais informação sobre o artista cf. CARVALHO, João Archer de – *Manuel Filipe e a sua Fase Negra (1942-45): no contexto do neo-realismo pictórico*. Condeixa-a-Nova: Câmara Municipal de Condeixa-a-Nova, 2017.

[613] Ver capítulo 2.2. "Guilherme Filipe e Lino António, os «pintores das paisagens e gentes da Nazaré»".

primeiro e tido como pintura-manifesto de afirmação deste grupo modernista na cidade[614].

Durante este período, Manuel Filipe aproxima-se das teorias neorrealistas e da tese frentista propugnada pelo Partido Comunista, acreditando na utilidade social da arte, que se deveria nortear por uma intenção de contribuir para a melhoria constante da condição humana[615]. Por isso, advoga a necessidade de demonstrar como a arte "pode servir – sem servilismo, entenda-se – uma ideia, uma causa, um estado colectivo de espírito, e contribuir para soluções"[616], conforme escreve a Mário Dionísio em 1945. Entrevistado por Pomar, na página "A Arte" do jornal *A Tarde*[617], Manuel Filipe reitera a importância de pintar todos os aspetos da realidade, mesmo que sejam desagradáveis: "Em arte, hoje, além do que é meramente formal e técnico, deve haver algo que nos dê a medida do sentir humano do artista e dos homens que o cercam – que nos fale da transformação em gérmen".

É movido por esta estética de combate e denúncia da exploração e repressão social, económica e policial que Manuel Filipe procede à "construção metódica, durante quatro pacientes anos (…), carvão a carvão, de uma galeria de monstros e do bestiário in(humano) que ele foi desenhando (…)"[618], seguindo palavras de João Archer de Carvalho. Este investigador estudou o autor e identificou vários ciclos temáticos dentro da "Fase Negra", entre os quais o ciclo da "Tragédia: os despojos da boda"[619], onde insere as três obras dedicadas à temática nazarena, a saber: "Litoral Trágico (Nazaré)", "Nazaré - Naufrágio" e "Tragédia Marítima (Nazaré)".

Em "Litoral Trágico (Nazaré)"[620], 1942, o prenúncio da tragédia paira no ar. No espaço praia, a narrativa centra-se na angústia das mulheres dos pescadores, em espera

[614] LEANDRO, Sandra (coord.) – *Nós e os Outros*. Leiria: Câmara Municipal de Leiria, 2019 [catálogo da exposição].
[615] CARVALHO, 2017, pp. 27, 112.
[616] Carta de Manuel Filipe a Mário Dionísio, 05.02.1945 *apud* CARVALHO, 2017, p. 57.
[617] POMAR, Júlio – "Diálogo breve com Manuel Filipe". *A Tarde* (Suplemento "A Arte"). Nº 3, 23.06.1945 *apud* CARVALHO, 2017, p. 56.
[618] CARVALHO, 2017, p. 112.
[619] Idem, *ibidem*, p. 99.
[620] Segundo João Archer de Carvalho, o título deste desenho não está totalmente comprovado. É-lhe atribuída a denominação "Tragédia Marítima" no catálogo de 1991 da Galeria do Diário de Notícias (*Manuel Filipe: pintura e desenho*. Lisboa: Galeria Diário de Notícias, 1991); porém, o tríptico "Tragédia Marítima", na década de 1940, aparecia como "Litoral Trágico" nas exposições do artista. Por esta razão,

pelo regresso incerto dos seus entes queridos. O desespero assoma nos rostos de um conjunto de mulheres envolvidas nas capas negras, reforçado por um fundo de linhas e manchas em várias orientações, que imprimem uma sensação de abismo e movimento aflitivo, numa espiral de dor e sofrimento. À esquerda, pressente-se uma ou duas crianças; à direita, segurando um remo e uma corda com as suas mãos sobredimensionadas, posiciona-se o único elemento masculino, elemento intruso que evoca a referência ausente.

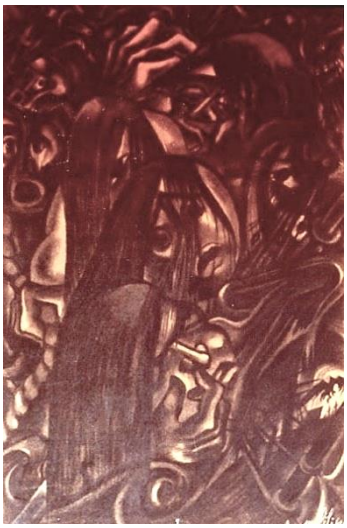


Fig. 152 – Manuel Filipe, "Nazaré – Naufrágio", 1944.

Se neste carvão a morte se pressente na praia e no universo da dor feminina em espera, em "Nazaré – Naufrágio" (1944, MJM Des. 183), ela é eminente e temida pelos protagonistas masculinos que estão em alto mar. Todo o espaço da representação é preenchido por uma multiplicação sobreposta de rostos deformados pela aflição, entre os quais se erguem mãos enormes em desespero, agarrando-se a cordas e outros elementos indefinidos. O mar não está representado, mas ele impõem-se como a força possante com a qual este grupo de homens trava uma luta de terror para a sobrevivência.

No tríptico "Tragédia Marítima (Nazaré)" (1944, MNAC 2308), Manuel Filipe dispensa as referências da paisagem, do traje ou apetrechos de pesca que encontramos em obras de temática similar, como a pintura "Gente de Mar. Tríptico da Nazaré" (1942, MNAC 1015), de Lázaro Lozano (1906-1999)[621]. No desenho de Filipe, o infortúnio impõe-se pelo negro do material, numa composição tripartida e dramaticamente sombria, que evoca a dor e o luto das viúvas dos pescadores, figuras de olhos amendoados, sobrepostas e embrenhadas nos seus mantos sobre a cabeça, com faces à beira do desespero, deformadas num expressionismo fúnebre.

o investigador opta pela sua identificação como "Litoral Trágico". Sobre este desenho ver também SANTOS, Luísa Duarte – "Arte e o Povo: Neo-Realismo e artes plásticas". *In* SANTOS (coord.), 2007, p. 19.

[621] Sobre este tríptico e a obra de Lázaro Lozano inspirada na Nazaré e seus pescadores consultar o capítulo 2.3 "Representações visuais da Nazaré. A oficialização do paradigma".

Fig. 153 – Manuel Filipe, "Tragédia Marítima (Nazaré)", 1944.

O medo estampado nestes rostos sobrepostos espelha a identificação com a obra do mexicano Orozco (1883-1949), nomeadamente de pinturas como "Zapatistas" (1931) ou das suas litografias dos anos 1920 e 1930[622].

Mais do que pretender representar a faina marítima, nestes carvões, Manuel Filipe denuncia o drama quotidiano das comunidades piscatórias na luta pelo sustento que provém do mar, embarcadas em viagens de trabalho que se transformam em puro terror, quer para os seus atores, quer para quem fica em terra na angustiante e longa espera pelo regresso dos que, por vezes, não chegam – maridos, filhos, pais, irmãos. Numa pesca artesanal, em que a cadeia operatória assentava na organização familiar arcaica, o naufrágio de uma embarcação podia incorrer na morte de vários membros masculinos do clã familiar; se esta situação era transversal à realidade geral das pescas a nível do país, na Nazaré, a fragilidade das embarcações e a inexistência de porto de abrigo combinavam-se para aumentar a frequência do flagelo dos naufrágios – entre 1860 e 1979, José Soares contabilizou cerca de 160 naufrágios[623]. O prenúncio da desgraça era partilhado por toda a comunidade, que acorria à praia, em gestos e prantos expressivos; caso o revés se confirmasse deixava posteriormente as suas marcas em lutos cerrados e duradouros, envergados sobretudo pelas mulheres. O que Manuel Filipe nos descreve são esses momentos da emergência da tragédia, em quadros negros

[622] https://www.artic.edu/artists/36095/jose-clemente-orozco ("José Clemente Orozco", Art Institut Chicago - acedido 14 julho2019) e https://www.moma.org/artists/4430?locale=pt&page=1&direction= ("José Clemente Orozco", MOMA - acedido 14 julho2019).
[623] SOARES, José – *100 anos de naufrágios na costa da Nazaré*. Nazaré: CMN, 1998.

impressionantes pela forte carga psicológica, apinhados de rostos atormentados entre mãos e pés agigantados, que se distanciam da visão heroica e contida proclamada pela propaganda oficial do Estado Novo.

A conotação política e de denúncia social dos desenhos de Filipe não podia deixar de inquietar a tranquilidade do regime. Após ver apreendido o seu carvão "Asilo", na rusga da 2ª EGAP (1947), em nome da estabilidade familiar, o pintor abdicou de expor, nomeadamente os "desenhos negros"; mudou-se para Lisboa e passou a dedicar-se sobretudo ao ensino até 1960. No meio artístico e dos mecanismos da divulgação da Nazaré, estes rostos dilacerantes não teriam eco nas décadas seguintes…

A Nazaré de Alves Redol

A arte neorrealista vivia em direta relação com a literatura. Temos uma geração que convive e produz projetos comuns, que persegue objetivos de transformação social ainda que por vias de expressão diferentes, pelo que é inevitável falar de Alves Redol (1911-1969) e da sua produção literária inspirada na Nazaré.

Baseado na conceção marxista do fenómeno estético, na sua palestre sobre "Arte" proferida no Grémio Artístico Vilafranquense, em junho de 1936, Redol opõe-se radicalmente à asserção da Arte pela Arte, defendendo um entendimento utilitário da mesma[624]. Sobretudo entre os anos 1940 e o final da década de 1950, o escritor levou para o âmbito da literatura uma série de grupos sociais que raramente tinham sido abordados ou tinham mesmo sido evitados como tema, dando voz a grupos "subexpostos" (Didi-Huberman[625]). Como analisa David Santos e Sónia Vespeira de Almeida[626], o paradigma das práticas neorrealistas era assumidamente interdisciplinar, nómada entre os domínios da literatura, da arte e da etnografia, multiplicando os pontos de vista na construção de uma imagem alternativa ou uma "contra-imagem" da nação.

[624] VIÇOSO, Vítor – "Do realismo 'etnográfico' ao lirismo telúrico em Alves Redol". *In* SANTOS, David (coord.) – *Alves Redol. Horizonte revelado*. Vila Franca de Xira: Câmara Municipal / Museu do Neo-Realismo, Lisboa: Assírio & Alvim, 2011, p. 15.
[625] DIDI-HUBERMAN, G. – "Coisa pública. Coisa dos povos. Coisa plural". In *A República Porvir. Arte, Política e Pensamento no século XXI*. Lisboa: FCG, 2011, pp. 41-70.
[626] SANTOS, 2011, p. 105 e ALMEIDA, Sónia Vespeira de – "Portugal 'visto para lá das esquinas'. As cumplicidades entre as práticas da arte e a etnografia". *In* ROQUE, Fátima Faria (coord.) – *Os ciclos do arroz*. Vila Franca de Xira: CMNVFX/Museu do Neo-Realismo, 2016, pp. 37-43.

Com Pomar e outros artistas, Redol participa na experiência coletiva de contacto direto com a realidade dos arrozais do Ribatejo, em 1953. Inspirado nos métodos de pesquisa etnográfica, desenvolveu e transformou em literatura os elementos recolhidos em "trabalho de campo" junto de comunidades como a dos camponeses do Ribatejo (Gaibéus, 1939), a dos Avieiros (1942) e os pescadores da Nazaré. Segundo David Santos, com estas obras entre "o 'puramente' objectivo das ciências e o 'puramente' artístico da literatura", Redol "(…) inaugura e aprofunda, antes de mais, uma ligação invulgar entre o carácter analítico associado às marcas sociais e políticas dos grupos com quem viveu e partilhou experiências reais e o desejo criativo de as expor ao imaginário e à trama narrativa"[627].

Redol ia além da sensibilidade romancista de escritor, colocando-a ao serviço de um dever cívico e político de transformação dessa realidade. Alerta ainda David Santos, "se Redol pretendia registar a cultura identitária do país era porque nessa tarefa reconhecia um instrumento de autêntica democracia, resultado do estudo e compreensão desses grupos, enquanto o regime de Salazar procurava preservar nessa mesma identidade a razão de um imobilismo de cariz conservador e corporativista"[628].

Não é que possamos falar para a Nazaré de uma experiência coletiva como a das visitas aos arrozais ribatejanos; mas, de alguma forma, a presença na Nazaré de Pomar, de outros artistas neorrealistas e de Alves Redol fez-se igualmente através de uma aproximação à metodologia etnográfica, estabelecendo diálogos entre esta e a arte e a literatura, dessas experiências resultando substância para a construção de outra visualidade sobre a Nazaré.

É assim que Redol atuou na Nazaré, sobre a qual escreveu o argumento para o filme *Nazaré* (1952), o romance *Uma Fenda na Muralha* (1959) e deixou por publicar *O Lago das Viúvas*; obras resultantes das suas permanências mais ou menos prolongadas na vila, onde se preocupou em observar e registar por escrito e pela fotografia[629] o dia-

[627] SANTOS, David – "De bloco em punho e *máquina-de-tirar-retratos*. Alves Redol, o Documento e a Fotografia". *In* Idem (coord.), 2011, pp. 92 e 94.
[628] Idem, *ibidem*, p. 96.
[629] Segundo David Santos, a fotografia foi um auxiliar imprescindível da literatura de Alves Redol; foi fundamental na sua investigação e observação direta junto das comunidades sobre as quais escreveu as suas obras literárias, como *Uma Fenda na Muralha*. Sem a fotografia, da sua própria autoria, este "trabalho de campo" não teria registado o mesmo rigor descritivo. Cf. Idem, *ibidem*, p.97.

a-dia dos pescadores, recolhendo matéria que permitiu um grande rigor descritivo a estes textos que, para além da sua inegável qualidade de narração literária, assumem uma excecional vertente documental de todas as manifestações da Nazaré desse período. Em *Uma Fenda na Muralha*, o escritor concede uma atenção notável aos pormenores, gestos, sonoridades e ritmos presenciáveis da comunidade piscatória, assim como às expressões e crenças populares mais íntimas ou partilhadas por todos, sem que essa preocupação de conformidade realista atrase a narrativa ou lhe retire densidade literária.

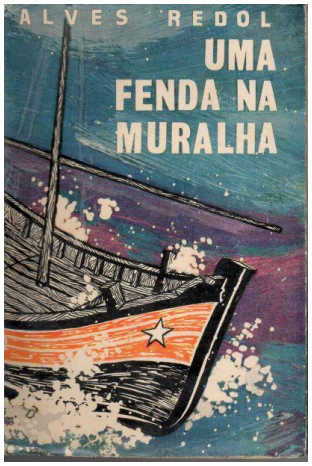


Fig. 154 – Capa da 1ª ed. de *Uma Fenda na Muralha*, 1959.

Não podemos olvidar que Redol não foi o primeiro a escrever um romance sobre os pescadores da Nazaré, sem desconsiderar as passagens cheias de realismo e impressões sensoriais d' *Os Pescadores* (1923), de Raul Brandão. Contudo, esta última é uma obra de referência na produção literária sobre as comunidades marítimas portuguesas, mas que se espraia por toda a costa nacional, autorizando-nos a situá-la num campo entre a literatura de viagem e a narrativa de cariz etnográfico[630].

A nível local, já em 1903, António Brilhante escrevera *Vida do Mar*[631]*.* Situando a narrativa entre 1872 e 1887, o autor desenrola uma série de intrigas baseadas no quotidiano da Nazaré. Já lá estão todos os assuntos que iremos ver desenvolvidos, cantados ou criticados nas décadas seguintes: a tragédia, o naufrágio e o luto; a pobreza e a virtude do trabalho; a pesca de arte xávega, as suas embarcações e rituais; o tratamento do pescado e os mercados, como competência feminina; o seu linguarejar ou índole inflamada; o convívio masculino nas tabernas, o alcoolismo e o fado; as crenças religiosas, as festividades, alegrias e amores. Por fim, o autor deixa uma lição de moral – "a felicidade está no trabalho", incitando o leitor a seguir o seu.

Em 1928, em *Maria do Mar*, Eduardo Brazão Filho (1907-1987) contava a história de uma paixão impossível entre um pescador da Nazaré e uma mulher com um terrível

[630] Sobre este assunto consultar o capítulo 1.2 "Pescadores e suas gentes: representações nas artes plásticas portuguesas".
[631] BRILHANTE, António – *Vida do Mar*. Alcobaça: Typ. de António Miguel d'Oliveira, 1903.

segredo. Segundo Jorge Silva[632], ainda sem o assumir, o texto era "uma peça de teatro, caminhando irremediavelmente para um desenlace fatal, onde o Mar, personagem maior da trama, reclamará cruel tributo", cujo "*mise en scène* do texto" é acentuado pelo "requintado decorativismo dos cenários domésticos e o dramatismo operático das cenas exteriores" das ilustrações de Arlindo Vicente (1906-1977)[633], artista que viria a ser um ativista político e reconhecido opositor do Estado Novo. Estas ilustrações ainda não denunciam as suas convicções políticas e *Maria do Mar* "não era ainda um libelo neo-realista", mas Jorge Silva considera que o livro foi "um pioneiro do fascínio que as comunidades piscatórias exerceram nas elites intelectuais do Regime e da Oposição, devoção cristalizada na literatura neo-realista de um Alves Redol ou na cinematografia heroica do Estado Novo com o filme *Ala Arriba* de Leitão de Barros".

Em 1936, estreava a peça em três atos *Tá-Mar*, com argumento de Alfredo Cortez (1880-1946), ambientada na Nazaré[634]. Poucos anos depois, em 1941, Miguel Torga (1907-1995), escreve *Mar. Poema dramático* para teatro; refletindo a linguagem e costumes da Nazaré, no espaço da taberna / mercearia, reúnem-se as personagens envolvidas na história trágica do amor entre uma rapariga que recusa o namoro de um pretensioso pescador, que vem a desaparecer na pesca do bacalhau, motivando ainda o suicídio de outra amada.

Em 1952, Branquinho da Fonseca (1905-1974) dá à estampa *Mar Santo*, romance também inspirado na Nazaré e suportado num "trabalho de campo" de cariz etnográfico, apontamentos em parte reproduzidos no final do livro. Para David Mourão-Ferreira, "fez mesmo obra de verdadeiro etnólogo, estudando pacientemente o habitat e o *modus vivendi* dos pescadores da Nazaré, recolhendo preciosas indicações sobre os

[632] SILVA, Jorge – "Maria do Mar" (disponível https://almanaquesilva.wordpress.com/2012/09/04/maria-do-mar/ - consulta 8 julho 2019). O filme de Leitão de Barros *Maria do Mar* (1930), cujo enredo também é passado na Nazaré, mas nada tem a ver com este romance de Eduardo Brazão Filho.

[633] Arlindo Vicente foi advogado e pintor autodidata; viria a ser um declarado militante antifascista e opositor do Estado Novo, advogado de presos políticos, candidato à presidência da República pela Frente Democrática Nacional em 1958, tendo desistido a favor de Humberto Delgado; foi um dos organizadores e participantes em praticamente todas as EGAP.

[634] Consultar o capítulo 2.3 "Representações visuais da Nazaré. A oficialização do paradigma".

pormenores da sua faina, transpondo, com o maior rigor, as peculiaridades da sua linguagem"[635].

Branquinho da Fonseca trabalhou na Nazaré entre 1936 e 1940, como Conservador do Registo Civil e Predial, devendo-se-lhe a organização da Biblioteca da Nazaré (associação cultural que ainda hoje existe), em 1939. Durante os anos que aqui permaneceu, coligiu imensas notas sobre as técnicas de pesca, os costumes e o vocabulário, expressões que emprega regularmente no seu romance, acabando por tornar os diálogos por vezes demasiado carregados de regionalismos desfasados da forma literária. Escreveu *Mar Santo* já em Cascais, em 1947, vindo a ser publicado em 1952. O livro conta-nos uma história do amor proibido entre o pescador Zé Órega e a bela Inês Fainó, enquadrados por um elenco de personagens que conferem realidade à história e se movimentam nos espaços da vila, onde a praia e o mar são parte essenciais do sustento e vida de todos[636].

Mar Santo é também o nome do barco que levou Alves Redol numa experiência pelo mar da Nazaré e o moveu a escrever *Uma Fenda na Muralha*. Se Branquinho da Fonseca suportou a sua narrativa na observação e participação efetiva no seio da comunidade, assim como faria Redol, não lhe reconhecemos o móbil de acusação social e compromisso político que esteve subjacente a *Uma Fenda na Muralha*, onde a dura condição de vida dos pescadores é o próprio motor da ação. Uma escrita de denúncia

[635] Branquinho da Fonseca nasceu em Mortágua e morreu em Cascais. Licenciado em Direito pela Universidade de Coimbra, desempenhou funções administrativas em Marvão, Nazaré e Cascais; nesta última, dirigiu a Biblioteca-Museu Condes de Castro Guimarães, após o que organizou o Serviço de Bibliotecas da Fundação Calouste Gulbenkian. Com José Régio e João Gaspar Simões fundou, em 1927, a revista *Presença*, que dirigiu até 1930. Publicou poesia (como "Mar Coalhado", 1932), teatro, ficção narrativa e dois romances. Com o Dr. José Maria Carvalho Júnior (que desempenharia o cargo de diretor por mais de 20 anos), foi um dos mentores e organizadores da coletividade popular "Biblioteca da Nazaré", fundada em 2 de abril de 1939, com o objetivo principal da "promoção por todos os meios ao seu alcance, da cultura e do gosto pela leitura" (conforme expresso nos seus estatutos). Entre outras cf. MOURÃO-FERREIRA, David (coord.) – *Portugal. A Terra e o Homem. Antologia de textos de escritores do século XX*. Vol.2, 1ª série. Lisboa: FCG, 197, p. 197-198 e FADDA, Sebastiana – "Branquinho da Fonseca". *Teatro em Portugal – Pessoas*. Centro de Estudos de Teatro / Universidade de Lisboa (disponível em http://cvc.instituto-camoes.pt/teatro-em-portugal-pessoas/branquinho-da-fonseca-dp10.html#.XX0PIShKjIV – consulta 14 setembro 2019).

[636] Os investigadores Maria Mota Almeida e Luís Branquinho da Fonseca S. de Oliveira propuseram um roteiro turístico literário pela Nazaré, articulando o romance *Mar Santo* com a imagem proporcionada pela fotografia de Álvaro Laborinho (1879-1970). Cf. ALMEIDA, Maria Mota; OLIVEIRA, L.B.F. S. de – "(Re)visitar a Nazaré através do *Mar Santo* de Branquinho da Fonseca: contributo para a renovação do turismo literário". *In* SANTOS, M. *et al.* – *Desenvolvimento e Planeamento em Turismo*. Olhão, TMS Algarve 2013, pp.207-223.

que encontramos igualmente presente nos primeiros poemas de Bernardo Santareno (1920-1980), nomeadamente em *Romances do Mar* (1955), inspirado na Nazaré.

Na década de 1950 Alves Redol começou a ir à Nazaré, para descansar e se furtar à vigilância e perseguição da PIDE, ficando algumas vezes instalado numa moradia no Sítio cedida por Amadeu Gaudêncio (1890-1980), o nazareno proprietário da empresa de construção civil Sociedade de Construções Amadeu Gaudêncio[637]. Pela Nazaré também passaram e com ele conviveram Fernando Piteira Santos, José Cardoso Pires, Vasco da Gama Fernandes e Lyon de Castro. Mas Redol não se interessava pela realidade turística e balnear da Nazaré. O que o empolgava era a sua gente. Assim o afirma numa entrevista concedida a José Soares (n. 1922)[638], em 1960: "Nesse primeiro contacto não fiquei a conhecer a Nazaré que hoje me empolga. Os veraneantes tapavam-me a vista e a sensibilidade para o que a Nazaré tem de mais significativo: a sua gente. Não conheço outra terra onde o homem esteja tão apegado à Natureza. Ambos se completam, como o corpo e alma de uma mesma personalidade. É uma fusão que deslumbra"; segundo o escritor, era essa fusão que justificava a fama de que a Nazaré gozava.

Em dezembro de 1952, no Teatro Éden, Manuel de Guimarães (1915-1975)[639] estreava a longa-metragem de ficção *Nazaré*, com argumento e diálogos de Alves Redol. Era o terceiro filme a explorar a vida piscatória desta praia, depois de *Os Olhos da Alma* (1923), realizado por Roger Lion (1882-1934), e *Maria do Mar* (1930), de Leitão de Barros, que realizara também o documentário *Nazaré. Praia de Pescadores* (1929)[640].

As rodagens tinham decorrido durante esse ano na Nazaré[641] e no estúdio da Tobis; do elenco faziam parte atores da própria comunidade, a par dos atores profissionais Artur Semedo, Virgílio Teixeira, Helga Liné, Maria Olguim, Maria José, Manuel Lereno, entre outros. *Saltimbancos* (1951) fora a primeira longa-metragem de

[637] Redol ficava instalado numa pensão ou numa morada cedida por Amadeu Gaudêncio, possivelmente a casa que pertencera ao escritor Joaquim Manso e onde se vem a instalar o Museu da Nazaré, por doação ao Estado em 1968. Cf. "Alves Redol e a Nazaré – recordação e homenagem". *Diário de Lisboa*, 31.05.1980, p. 22, onde se menciona: "A casa que Alves Redol habitou na Nazaré – hoje o Museu Dr. Joaquim Manso (…)"; e FERREIRA, Carlos – "Um areal de folclore 'batido' pela tradição". Suplemento *Correio da Manhã*, 29.01.1989. Segundo David Santos, foi também nesta casa cedida pelo construtor nazareno que Redol escreveu parte do romance *A Barca dos 7 Lemes* (1958); cf. SANTOS (coord.), 2011, p. 295.
[638] SOARES, 1960, pp. 2, 5.
[639] AREAL, Leonor (org.) – *Manuel Guimarães. Sonhador indómito*. VFX: Museu do Neo-Realismo, 2015.
[640] Consultar capítulo 2.5 "A fotografia na reprodução e democratização do discurso identitário".
[641] "Primeiras Exibições. 'Nazaré', no Éden". *República*, 13.02.1952.

Manuel de Guimarães, filme que, apesar dos cortes impostos pela Censura, marcou a diferença no cinema nacional, revelando influências do cinema neorrealista italiano, que se caracterizava pela maior atenção prestada aos pobres e classes trabalhadoras, pelo relevo concedido aos atores amadores em detrimento das estrelas e pela rodagem nos exteriores ao invés dos cenários do estúdio[642].

Mas, segundo Leonor Areal[643], como acontece no filme *Nazaré*, o "Neo-Realismo português é aquele que dialoga com os nossos autores literários, não o que colhe as lições cinematográficas do cinema italiano do pós-guerra, construído com outros pressupostos técnicos e estéticos". Assim como Redol, Manuel Guimarães escolhia para os seus filmes os temas da marginalidade social; depois dos saltimbancos do circo, seguiam-se os pescadores. Neste filme de Manuel de Guimarães, as afinidades com o Neo-Realismo advêm sobretudo do modo como explorou os conflitos entre pescadores, bem como a sua umbilical ligação ao lugar a que pertencem, numa recusa do pitoresco folclórico associado pelo Estado Novo à Nazaré. É sobretudo nesta comunidade e na sua dimensão trágica que o realizador se centra.

Neste momento, Alves Redol anda pela Nazaré, a contas com a Sétima Arte. Aqui está ele a fazer uma anotação no «dossier» que Manuel Guimarães lhe estende. Mas onde?, perguntará a leitora. Francamente... não o «descobriu» imediatamente pela boina à espanhola?

Fig. 155 – Alves Redol e Manuel Guimarães durante as filmagens de "Nazaré", 1952. Reprodução da revista *Eva*, 1952.

Redol e mestre José Peixe — o escritor e o assunto

Fig. 156 – "Redol e mestre José Peixe – o escritor e o assunto", reprodução de *Nazaré. Boletim da Liga dos Amigos da Nazaré*, 1960.

[642] QUICO, Célia – "A presença da Nazaré no Cinema Português: entre o vanguardista e o folclórico" (2008). (disponível http://nazare-portugal.blogspot.com/2008/06/presena-da-nazar-no-cinema-portugus.html - consulta 20 julho 2019).

[643] AREAL, Leonor – "Um neo-realismo singular: o cinema de Manuel Guimarães". *In* LOPES, Frederico (org.) – *Cinema em português. Actas das II Jornadas de Cinema Português*. Covilhã: UBI, Livros Labcom, 2011, p. 66 (disponível em http://www.labcom-ifp.ubi.pt/ficheiros/20110118-frederico_lopes_cinema_em_portugues.pdf - consulta 20 julho 2019).

Depois do êxito de *Saltimbancos* havia muita expectativa em relação a *Nazaré*. Este obteve um grande sucesso de bilheteira, mas a crítica cinematográfica dividiu-se entre os que nele viram sobretudo um equívoco neorrealista e os que se mostraram dececionados por não lhe reconhecer o salto qualitativo ambicionado para a renovação do cinema português.

As críticas dirigiram-se também ao argumento de Redol, apontado como "desordenado e sem grande intensidade dramática", com uma sequência sem unidade, o que conferia à película mais interesse documentário paisagístico do que humano[644]. Para Manuel Moutinho[645], o realizador tentava recuperar os temas dos precursores do documentarismo português dos anos 1930, da fase brilhante de *Nazaré. Praia de Pescadores* e *Maria do Mar*, de Leitão de Barros de Barros, ou *Douro. Faina fluvial*, de Manuel de Oliveira. Mas Nazaré revelava uma "ambição um tanto frustrada, não só pelo ambiente como por questões humanas"; em parte isso devia-se ao argumento de Alves Redol e à incapacidade de Guimarães em evitar alguns desequilíbrios, gerando a que ação por vezes seja muito carregada ou monocórdica.

A crítica teimava em não ver que as inconsistências identificadas resultavam sobretudo dos numerosos cortes aplicados pela Censura, que provocaram lacunas narrativas fatais. Para contornar os cortes, o realizador alterou grande parte do argumento, o que deixou Alves Redol, que acompanhou as filmagens, muito insatisfeito, considerando-o um "filme falhado", sentimento que transmitiu a José Soares em 1960: "pior de tudo foi o que ficou por contar em imagens. O autor de um filme não é o escritor mas o realizador. (…) Ainda continuo a pensar que do meu argumento é possível fazer-se um filme digno do assunto"[646].

---

[644] R. A. – "Cinema português. No Éden, estreou-se ontem o filme 'Nazaré' que o público aplaudiu". *República*, 13.12.1952.

[645] MOUTINHO, Manuel – "Primeiras Exibições. Rivoli – o filme português «Nazaré»". *Primeiro de Janeiro Manhã*, 06.02.1953. *Ver também* MOUTINHO, Manuel – "Crítica de Cinema. 'Nazaré' no Éden". *Diário da Manhã*, 14.12.1952.

[646] SOARES, 1960, p. 5. Fernando Ibarra escreveu os versos de uma cegada à fita *Nazaré* (cópia dactilografada, desenhos de Lança Cordeiro e manuscrito anunciando esta cegada, MDJM Doc. 21/80, Arquivo de Cegadas do MDJM). Sobre esta cegada, uma representação jocosa que é popularmente produzida e apresentada durante o Carnaval na Nazaré, assim como a crítica ao filme cf. também *A Nazaré na obra de Alves Redol*. Nazaré: Museu Etnográfico e Arqueológico Dr. Joaquim Manso, 1980, pp. 82, 127-130.

Para Catarina Alves Costa[647], apesar da realidade retratada ser basicamente a mesma, a abordagem de Guimarães distancia-se do *Maria do Mar* de Leitão de Barros, onde predomina a apresentação dos usos e costumes locais sob "uma perspetiva folclórica contemplativa"; *Nazaré* dá maior destaque aos aspetos sociais, às desigualdades e conflitos de classe. No entanto, ainda segundo a mesma investigadora, o filme *Nazaré* não conseguiu, de facto, fazer o corte esperado pelo meio cinematográfico: "apesar de recusar o habitual folclore e de ser um filme de ruptura como se anunciava e era esperado, denota diversas semelhanças com o tipo de filme populista tão desenvolvido nas décadas de 1930 e 1940". Como também nota Paulo Ferreira da Cunha, o filme acabou por exibir "muitas semelhanças com o tipo de filme populista e ruralista tão profícuo em décadas anteriores"[648].

Tendo presente as mutilações da Censura e apesar de faltar profundidade dramática à história, para Leonor Areal[649], filmes de Guimarães como *Nazaré* foram do que houve de mais original como expressão cinematográfica contra corrente na década de 1950. O cinema de Manuel Guimarães é um "grito na escuridão"; como a "combatividade não podia ser mostrada, logo, não podia existir, o que temos é um neo-realismo de resistência" e, no campo da ficção cinematográfica, Guimarães é "todo o cinema neo-realista português".

A ligação de Redol com a Nazaré não terminava com o argumento para o filme de Manuel de Guimarães. Em 1956, Redol encontrava-se a escrever um livro sobre a Nazaré, que se chamaria *Leão Sagrado* ou *O Lago das Viúvas*[650]. Mas, rapidamente esse projeto, que o ocupava há vários anos, foi posto de lado, depois de o escritor ter sofrido um quase naufrágio a bordo do bote "Mar Santo".

---

[647] COSTA, Catarina Alves – "Filme etnográfico e pescadores: à procura de uma perspectiva antropológica". *Argos. Revista do Museu Marítimo de Ílhavo*. Nº 1, Ílhavo: Câmara Municipal de Ílhavo / Museu Municipal de Ílhavo, agosto 2013, p. 85.

[648] CUNHA, Paulo Manuel Ferreira da – "O pescador: representações do homem e do seu meio no cinema português". *Oceanos*. Lisboa: CNCDP. Nº47/48, julho / dezembro 2001, pp. 200-212.

[649] AREAL, 2011, pp. 63-64.

[650] Em *A Nazaré na obra de Alves Redol*, 1980, p. 91, é reproduzida uma carta de Redol a Francisco Tavares Teles, datada de 27 de novembro de 1957, em que o escritor informa que esteve na Nazaré "a recolher material ainda não sabe bem para quê". Cf. também SANTOS (coord.), 2011, p. 289.

Para escrever, Redol vivia e (con)vivia com os pescadores nas tabernas, nas ruas,...[651] Tanto estava na taberna do "Tonho da Aleluia", como na do "Zé Coelho"; era muito amigo de Eurico de Castro e Silva e passava tempos à conversa na barbearia de Abel da Silva, que o ajudou aquando a preparação do guião para o filme. Por indicação deste, o pescador Manuel Vagos acompanhou-o nas suas pesquisas, assim como os pescadores José Formiga Peixe e o seu filho Diamantino[652], ou Raimundo Ventura (1917-2002)[653], que lhe dedicou um poema[654]. Redol já tinha ido ao mar pôr uma rede de arte xávega e uma rede de cerco do "Olhinha" (António Gualdino Vidinha); mas desejava ir à pesca do alto[655] e pediu a Abel da Silva que lhe preparasse uma ida ao mar. Assim acontece; no pequeno barco a motor de José Formiga Peixe, Redol é mais um entre os camaradas da companha e faz-se ao mar. Foram treze horas de uma viagem turbulenta, cujo desfecho acabou bem-sucedido. A aventura gerou comentário na terra, que ficou a admirar Redol ainda mais, uma estima que ainda hoje se mantém na memória daqueles que o acompanharam ou (re)ouviram esta história[656]. Não conseguindo "desembaraçar-se da obsessão" das horas vividas no bote "Mar Santo", quando "jogou a vida" no mar na companhia do arrais José Formiga Peixe e dos seus homens, o escritor

[651] As presenças do escritor na vila eram motivo de notícia, como a publicada no Boletim da Liga dos Amigos da Nazaré em março de 1958: "(…) já há uns largos dias que se encontra entre nós. / Ao que nos consta, esta sua estadia, prende-se com uma obra sobre a nossa terra que tem entre mãos e para a qual está a colher os necessários elementos. (…)". Excerto de "Alves Redol". *Nazaré. Boletim da Liga dos Amigos da Nazaré*. Nazaré: LAN, março 1958, p. 6.

[652] Para mais desenvolvimento sobre a relação de Redol com estas figuras da Nazaré consultar "O arrais José Peixe fala do escritor" (depoimento recolhido por Abel Silva em 12 maio 1980); "Como recordo Alves Redol", por Manuel Vagos, e "Sobre Redol na Nazaré", por Abel Silva, em *A Nazaré na obra de Alves Redol*, 1980, pp. 11-12, 15-16. Ler também a entrevista de Pedro Penteado ao filho de Alves Redol, publicada em *Gazeta da Nazaré*, janeiro 1983.

[653] Sobre o pintor e poeta popular Raimundo Ventura consultar o capítulo 2.3 "Representações visuais da Nazaré. A oficialização do paradigma".

[654] Ver MARINHO, Maria José; REDOL, António Mota (org.) – *Alves Redol. Testemunhos dos seus contemporâneos*. Lisboa: Caminho, 2001.

[655] Para o escritor nazareno José Soares, se tivesse que identificar Alves Redol com um objeto, era com "um batel do alto, porque isso foi para ele uma obsessão", conforme contou em entrevista por nós realizada em 2011; diz ainda: "A presença dele era uma presença significante (…). Apesar de ser uma pessoa modesta… toda a gente tinha uma consideração tal que era uma espécie de auréola que rodeava aquele homem".

[656] Cf. SOARES, 1960, pp. 2, 5; SANTOS (coord.), 2011, p. 289. Em 1980, o Museu Dr. Joaquim Manso organizou uma exposição sobre o escritor e a sua relação com a Nazaré, de que resultou o catálogo *A Nazaré na obra de Alves Redol*, 1980, e que itinerou por várias localidades. O nome de Alves Redol ("o escritor do povo") foi também atribuído a uma das ruas da vila.

larga o romance que tinha entre mãos e, em 28 dias, escreve *Uma Fenda na Muralha*, que daria à estampa em 1959[657], com capa de Octávio Clérigo.

Depois desta publicação, o pescador José Formiga Peixe batizou o seu novo barco como "Fenda na Muralha", em honra da amizade com o escritor: "Às vezes ponho-me cá a pensar que o meu barco, vá pra onde for por essas águas adiante, leva no costado o nome dum livro que o senhor Redol escreveu sobre os pescadores da Nazaré. E intão não quer saber? Pois é quase como se eu sentisse vivo e bem perto de mim esse grande amigo…"[658].

Além de abordar a vida difícil dos pescadores da Nazaré, o romance demarca-se de toda a produção anterior ao explorar os conflitos interiores deste conjunto de homens reunidos num barco, cuja honra entre pares era mantida na proporção do respeito pelas regras da camaradagem e pela capacidade de enfrentar os perigos do mar. Lê-se numa passagem do romance:

> *Com as rabanas vestidas, de costas para a proa, por onde as vagas arremetem e galgam, varrendo tudo, os outros três não falam. Só cruzam os olhares para verem as caras uns dos outros, mas não se fixam quando apanham qualquer dos camaradas a fitá-los. Algumas ondas desfazem-se em cima deles, ficam encolhidos por instantes, depois relanceiam o olhar para além da borda.*[659]

No frágil equilíbrio das relações sociais entre os pares da classe, não podia haver lugar para a exteriorização do medo, que a todos, no entanto, corroía internamente, num crescendo ao longo das páginas finais do livro, até conseguirem encontrar uma "fenda na muralha", aquele instante de acalmia ou abertura na parede de água formada pela grande ondulação junto à praia da Nazaré, que garante a passagem da embarcação até terra firme.

---

[657] REDOL, Alves – *Uma Fenda na Muralha*. 1ª ed. Lisboa: Portugália, 1959.
[658] Citado por AMARAL, Henrique – "Páginas de memórias e subsídios para uma biografia" em *A Nazaré na obra de Alves Redol*, 1980, p. 26.
[659] REDOL, 1980 (1ª ed. 1959), p. 203.

O mar da abstração de Fragoso

Como exortava José de Bragança em 1938[660], quando apelava ao sector artístico para serem pintores da "vida do mar", o grande tema da arte da Nazaré radica no homem comum, que é o ator principal na paisagem marítima e protagoniza composições individuais ou grupais, onde as relações com o mar são quase sempre ordeiras ou evocativas de uma singeleza idílica ou heroica. Nos anos 1940-50, esta incidência temática viu-se exaltada pela Política de Espírito do regime salazarista, entre outros vetores baseada na cultura popular e no mar como pretérito e destino da Nação, propósito para o qual os artistas também foram instigados a dar forma e cor.

No entanto, outras figurações foram-se desviando dessa elaboração idílica da classe piscatória em que assentava a construção identitária sobre a Nazaré. Outras tendências mais comprometidas social e politicamente, tão caras aos neorrealistas, denunciavam as condições adversas de uma luta diária com um mar que é vida, mas também morte. As cabeças sombrias e distorcidas dos desenhos de Manuel Filipe e as formas graves e membros exagerados das pinturas e gravuras de Pomar, Jorge Almeida Monteiro e Ferreira da Silva, das esculturas de Vasco Pereira da Conceição e Maria Barreira, entre outros, refletem não só uma consciência individual e uma busca estética diferenciada, como pressupõem que os mundos artísticos podem ser territórios de crítica e denúncia e deram a ver outra Nazaré difícil de suportar – a da pobreza, do trabalho árduo e incerto da pesca e da dor efetiva e não sublimada dos naufrágios, que afinal alimentou também a produção literária de Redol.

Esta medição de forças sempre presente na vida do mar iria sustentar, já nos anos 1980, o projeto do "Monumento ao Pescador" de João Fragoso[661], quando o artista

[660] BRAGANÇA, 1938.

[661] João Fragoso (Caldas da Rainha, 1913 - Lisboa, 2000), artista plástico que se afirmou sobretudo na área da escultura, embora também se exprimisse a desenho, aguarela, cerâmica, medalhística e na poesia. Aluno da Escola de Belas-Artes de Lisboa, trabalhou no Rio de Janeiro entre 1941 e 1943 e foi Bolseiro do IAC em Madrid. Criou o Estúdio-Escola de Cerâmica, em Lisboa, e devem-se-lhe vários monumentos e relevos em cerâmica, distribuídos por locais públicos em todo o país, como um dos painéis aplicados na fachada posterior do Museu José Malhoa (1950). A sua obra desenrola-se em várias fases, desde a "Figurativa", iniciando nos anos 1950 a "Fase Mar", próxima da abstração, seguida pela "Fase Minimalista". Na sua terra natal, encontra-se o Atelier-Museu João Fragoso. Consultar SYNEK, Manuela; QUEIROZ, Brás – *Escultores Contemporâneos em Portugal*. Lisboa: Estar Editora Lda., pp. 124-127.

foi contratado enquanto "escultor do mar português" para dar corpo a tão ansiado propósito da comunidade nazarena.

Já em 1938 o escultor realizara "Pescador da Nazaré" (1938)[662], dentro de um registo figurativo, e na participação na Exposição do Mundo Português, desde logo, se tinha verificado a sua apetência pela temática marítima. Mas foi a partir dos anos 1950 que João Fragoso iniciou a exploração dos motivos marítimos através de uma linguagem estética singular, quer perante a geração escultórica sua contemporânea, quer na representação nazarena, introduzindo-a nos domínios da abstração. Falamos nomeadamente da sua denominada "Fase Mar"[663], quando desenvolveu uma série de trabalhos como "Mar 60", para a II Exposição de Artes Plásticas da Gulbenkian (1961), ou o bronze "Mar Espacial" (1963-71, MJM 176)[664] *(fig. 37)*, colocado no lago do parque da sua cidade natal e pertencente à Exposição de Escultura ao Ar Livre do Museu José Malhoa. Nesta fase, num tratamento próximo da abstração, baseado em referências literárias (como o universo da *Mensagem* de Fernando Pessoa), numa atmosfera de epopeia agregada ao período dos descobrimentos ou numa certa mitologia da vida portuguesa ligada ao mar, o escultor envereda por uma emancipação arrojada dos valores e formas convencionais, sobrepondo e entrelaçando uma série de elementos ondulantes e pontiagudos, entre massas volumétricas ocas e cheias, que remetem para

[662] Primeiro trabalho de Fragoso relacionado com o "mar português", no qual são visíveis algumas características delineadoras do seu percurso posterior. Para desenvolvimento sobre a análise desta peça e da obra de João Fragoso ver OLIVEIRA, Maria Carolina – *Obra escultórica de João Fragoso*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2014. Dissertação de Mestrado em Escultura (policopiado), pp. 16, 57 e o catálogo *Atelier-Museu João Fragoso.* Caldas da Rainha: CMCR, s.d, p. 49.

[663] Segundo António Valdemar, no catálogo *O Mar e A Arte "Minimal" de João Fragoso*. Nazaré: MDJM / CMN, 1985, a "Fase Mar" refere-se ao período compreendido entre 1954 e 1958. No entanto, identificamos esculturas filiadas na mesma linguagem nas décadas seguintes. Uma exposição realizada no Museu Malhoa, em 1978, intitulava-se "Desenhos e esculturas por João Fragoso. Fase "Mar". 1958-1973" (cf. catálogo *Fragoso. Desenhos e esculturas por João Fragoso. Fase "Mar". 1958-1973*. Caldas da Rainha: Museu de José Malhoa, 1978). Por outro lado, a partir de 1959, embora Fragoso tivesse entrado na chamada "Fase Minimalista", seguindo uma direção diferente em termos plásticos em relação ao figurativismo inicial ou à fase estrita da simbólica marítima, o escultor continuou fiel à ligação ao mar como elemento intrínseco da relação do homem com a natureza, efetuando aglutinações e montagens com objetos provenientes do próprio meio marinho, como restos de madeiras ou seixos encontrados na praia.

[664] Esta escultura surge referenciada como "Mar Espacial" na publicação *Atelier-Museu João Fragoso*. Caldas da Rainha: CMCR, s.d., p. 70; mas também assume a denominação de "Mar 63" no inventário do Museu José Malhoa; a peça está assinada e datada de 1971, possivelmente quando foi passada a bronze. Mais obras desta "Fase Mar" estão patentes quer neste Museu, quer no Atelier-Museu João Fragoso, também localizado nas Caldas da Rainha.

o universo marinho, traduzindo plasticamente as noções de movimento, ritmo e dinâmica associadas à ação do mar na sua relação com a existência humana.

Neste enquadramento, Fragoso realizou o pequeno bronze intitulado "Nazaré" ou "Mar 74 – Nazaré" (1974, MDJM 28)[665], única escultura da "Fase Mar" dedicada a uma localidade e "única escultura em Portugal dedicada à Nazaré"[666]. As formas ondulantes e pontiagudas sobrepostas na vertical relembram a força marítima que está na génese da paisagem e identidade nazarena, mas também evocam a lenda medieval do Milagre de Nossa Senhora da Nazaré a D. Fuas Roupinho, no momento em que o cavalo sustém a sua queda do bico do promontório.

Fig. 157 – João Fragoso, "Nazaré", 1974.

Foi esse vigor marítimo que o artista tentou passar para o projeto do "Monumento ao Pescador", já no início dos anos 1980 e numa fase de retorno à linguagem figurativa, depois da sua "Fase Minimal" onde persistem as referências ao mar. Quando a Nazaré ia ter finalmente o seu porto de abrigo, a comunidade emigrante no Canadá julgou pertinente erguer um monumento condigno ao Pescador, aspiração desde há muito da comunidade. De facto, desde março de 1958, ao fundo da rua C do Bairro dos Pescadores, tinha sido colocada a escultura "Náufrago", de Manuel Lopes (discípulo de Barata Feio), oferecido pelo autor, por meio da Liga dos Amigos da Nazaré[667]. Mas, esta figura de uma nazarena reclinada, amparando o filho naufragado no regaço, não tinha a dimensão nem a solenidade almejada pela comunidade para honrar os seus pescadores.

[665] Escultura adquirida pelo Museu Dr. Joaquim Manso ao autor, durante a exposição realizada em 1978 no Museu de José Malhoa em 1978. Cf. *Fragoso. Desenhos e esculturas por João Fragoso. Fase "Mar". 1958-1973*. Caldas da Rainha: Museu de José Malhoa, 1978.

[666] Notícia redigida por Maria Antónia e João Saavedra Machado, "O Monumento ao Pescador da Nazaré". *Jornal de Notícias*, 16 agosto 1985, reproduzida em *O Mar e A Arte "Minimal" de João Fragoso*. Nazaré: MDJM / CMN, 1985.

[667] *Nazaré. Boletim da Liga dos Amigos da Nazaré*, setembro 1957, p. 5. Esta escultura encontra-se, atualmente, em frente ao Centro Cultural da Nazaré.

Datam de 1978 os primeiros contactos do grupo de emigrantes com João Fragoso, que possuía um trabalho reconhecido ligado ao mar e à Nazaré. Em 1981, o Museu da Nazaré abria a exposição "Fase Mar e 16 desenhos de pescadores"[668], uma exposição de desenhos e esculturas do artista evocativas do mar e das gentes da Nazaré; nessa exposição, era também apresentada a maqueta / esboço do "Monumento ao Pescador", que se estimava vir a ser um bronze de 3,50 m de altura, para colocar num espaço ao ar livre.

Nos anos seguintes, o escultor empreendeu vários estudos e maquetas[669], patentes em exposições na Nazaré, Lisboa e Caldas da Rainha, dando corpo à ideia de um pescador dominando o mar: como que nascendo das entranhas do promontório, o pescador – homem firme e másculo, representado em tronco nu à maneira do herói clássico – submete a fúria da onda gigante com a sua força indómita; neste equilíbrio de tensões, o homem do mar e a vaga atlântica formam um todo circular, ininterrupto, como ininterrupta é também a luta diária de embate e medição de forças entre o homem e o mar, entre tragédias e glórias, do mar para o mar, onde acaba e nasce Portugal. Nas palavras de Manuela de Azevedo[670], por contraponto à massa de água, ergue-se este pescador "senhor dos oceanos" ou "Tritão saído das ondas"; "este é o hino à coragem do homem e à força do mar, um cântico ao pescador e o cântico exaltante da epopeia do seu quotidiano".

Fig. 158 – João Fragoso e gesso do Monumento ao Pescador, no *atelier*.

Na inauguração do porto, em setembro de 1983, foi apresentada uma maqueta do monumento ao Primeiro-Ministro Mário Soares, que visitou a exposição "Nazaré e o seu porto de abrigo". Uma nova

[668] *João Fragoso. "Fase Mar" e 16 Desenhos de Pescadores*. Nazaré: MDJM, 1981. Neste catálogo é reproduzido um desenho com o esboço inicial do monumento, a ser erguido no porto de abrigo (em construção), com apoio dos emigrantes do Canadá.

[669] No Atelier-Museu João Fragoso (Centro de Artes das Caldas da Rainha), encontram-se alguns destes estudos e maquetas, quer de pormenores da onda, quer de todo o grupo escultórico, em gesso patinado a verde ou azul (JF-Esc-D0102, D0113 ou 00114) ou passado a bronze (a única assinada e datada 1985, alt. 48,3 cm, inv. JF-Esc-0014). João Fragoso continuou desenvolvendo a ideia da "Onda" numa escultura finalizada em 1991, última obra da sua carreira; cf. OLIVEIRA, 2014, pp. 54, 76.

[670] AZEVEDO, Manuela – "O ritmo das ondas e o símbolo da epopeia". *O Mar e A Arte "Minimal" de João Fragoso*, 1985, sp.

exposição realizada pelo Museu Dr. Joaquim Manso em setembro de 1985, intitulada "O Mar e a arte minimal de João Fragoso", era acompanhada por um catálogo[671] onde se dava conta do processo do monumento desde os seus primórdios; aí também se exortava à colaboração de todos[672], quer financeiramente, quer para dar sugestões sobre a inserção urbana do monumento, que se desejava posicionado fronteiro ao mar[673]. Esperava-se que o bronze fosse colocado definitivamente na vila nos primeiros dias de dezembro desse ano; mas tal propósito não foi cumprido[674] e a Nazaré ficou sem o seu "Monumento ao Pescador"… até hoje.

A Nazaré foi um cenário que tanto seduziu os admiradores do folclorismo, como os neorrealistas e outros intelectuais; tanto foi usada como propaganda oficial como contra-propaganda, imagem e contra-imagem. Mas, com a apresentação dos neorrealistas limitada sobretudo às EGAP e o pouco eco do caminho da abstração junto do gosto português preso às referências figurativas, estas vozes discordantes não prevaleceram, restando diluídas perante as imagens romanceadas ou visualmente

[671] Catálogo já mencionado *O Mar e A Arte "Minimal" de João Fragoso*, 1985; a capa reproduz uma aguarela com um estudo para o Monumento aos Pescador da Nazaré. Esta exposição foi coorganizada pelo Museu da Nazaré e a Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, com o apoio do Ministério da Cultura, Fundação Calouste Gulbenkian e Câmara Municipal da Nazaré.

[672] Neste catálogo de 1985, uma parte intitulava-se "I – Dos primórdios ao momento da passagem ao bronze", mas informava-se que se pretendia, numa segunda fase, dar registo dos principais acontecimentos da evolução histórica do Monumento ao Pescador, até à sua integração no espaço urbano da Nazaré, e recomendava-se aos interessados em "completar" o catálogo que se dirigissem ao Museu a partir de janeiro de 1986.

[673] De acordo com os catálogos das exposições de 1981, na Nazaré, e de 1985, nas Caldas da Rainha, estimava-se a localização do monumento no novo porto da Nazaré (cf. *Escultura e tempo de João Fragoso*. Caldas da Rainha: MJM, 1985, p. 96). Mas, posteriormente, pretendeu-se trazê-lo para o espaço urbano da vila, para a Praça Manuel de Arriaga ou a Praça Sousa Oliveira.

[674] Em 23 de janeiro de 1985, a Câmara Municipal da Nazaré deliberava criar uma Comissão para localização e acompanhamento do Monumento ao Pescador, coordenada pelo Presidente da Câmara e formada por três representantes da Câmara, pelo Presidente e três representantes da Assembleia Municipal, três representantes das coletividades do concelho, um representante do Museu Dr. Joaquim Manso e uma comissão dos pescadores a ser designada por eles. No entanto, apesar das diligências tomadas durante o ano de 1985 e de, a partir de setembro, ter sido iniciada a passagem para bronze na Fundição d'Silva, os constrangimentos multiplicaram-se, entre dificuldades financeiras, atrasos e alteração do fundidor (no final de dezembro de 1988, é sugerida pelo escultor uma fundição de Vila Nova Gaia), necessidade de redimensionamento do monumento e discussões sobre a sua implantação no terreno (que passa a ser a Praça Manuel de Arriaga ou a Praça Sousa Oliveira). As vicissitudes arrastam-se até final de 1988 e o monumento acabou por não ser realizado. Na Câmara Municipal da Nazaré conserva-se uma maqueta em gesso, que fez parte da exposição "Nazaré e seu Porto" (setembro de 1983), organizada em colaboração com o Museu Dr. Joaquim Manso, entidade também envolvida neste processo, para além da autarquia e da comissão dos emigrantes do Canadá, que foram suportando o projeto através da recolha de donativos.

sedutoras dos modelos humanos idealizados, produzidas por tantos outros artistas que, desde o início do século XX, rumavam encantados à Nazaré, nela também permanecendo por estágios mais ou menos prolongados. Contudo, a vontade de revelar o "não visto" diferenciou, quer na génese, quer a jusante, as estéticas daqueles artistas em relação à destes.

2.5 A fotografia na reprodução e democratização do discurso identitário

> *A fotografia é o processo de tornar a observação consciente de si mesma. (...) Uma fotografia, ao registar o que foi visto, refere-se sempre, e pela sua própria natureza, ao que não é visto. Isola, preserva e apresenta um momento extraído de um contínuo. (...) O que mostra evoca o que não se mostra.*
>
> John Berger[675]

O mar é um tema constante na fotografia portuguesa do século XX, quer como lugar de encontros e reencontros, meio para partidas e chegadas, quer como lugar de trabalho, onde se insere a representação da pesca, bem como das atividades afins de tratamento e venda do peixe e preparação das artes. Por um lado, essa constância pode apresentar-se através de imagens celebrativas e nacionalistas; por outro, pode ser proporcionada através de uma fotografia documental, mais ou menos comprometida com a denúncia da fragilidade das condições de vida das gentes que trabalhavam no mar. Finalmente, a imagem do mar na fotografia relaciona-se também com o seu usufruto terapêutico e balnear, uma prática iniciada por recomendação médica em meados do século XIX, mas tornada cada vez mais lúdica e transversal aos diversos estratos sociais à medida que o século XX avançava, dando pretexto a inúmeras fotografias dos momentos de vilegiatura, resultantes de uma produção sobretudo amadora e com circulação doméstica, inscritas no domínio da "fotografia vernacular"[676].

---

[675] BERGER, John – "Compreender uma fotografia". *In* TRACHTENBER, Alan (org.). – *Ensaios sobre Fotografia. De Nièpce a Krauss*. Lisboa: Orpheu Negro, 2013 pp. 318-319.

[676] O termo "fotografia vernacular" sugere uma retórica visual comum e casual, em oposição à dita "fotografia artística"; realizada sobretudo por não profissionais, serve primariamente funções sociais, utilitárias ou comunicacionais, para uso essencialmente privado. Uma vez que coloca a sua autoria no cidadão comum, a sua natureza democrática é também associada a uma qualidade mais afetiva que intelectual, privilegiando a legibilidade da imagem sobre critérios artísticos de estética, composição ou estilo. No entanto, adverte Catherine Zuromskis, é preciso ter noção que a pressuposta ingenuidade da fotografia instantânea é também influenciada por construções culturais, onde se inserem uma produção e um consumo altamente incrementados por uma ampla indústria cultural e por estratégias comerciais que foram determinantes no papel que a fotografia veio a assumir no nosso quotidiano, como peça chave no estabelecimento da memória e identidade. Ao fixar o assunto selecionado como "real", a fotografia instantânea tornou-se numa parte integrante da vida diária, essencial em qualquer ato celebrativo do universo pessoal e familiar, segundo um novo ideal social que encorajou o apagamento de qualquer negatividade em favor da representação de uma imagem harmoniosa e feliz.
Subvalorizada no âmbito da história da fotografia, desde os finais do século XX a "fotografia vernacular" tem vindo a ser reconsiderada, não só pelo facto de surgir em museus e galerias reutilizada com novas

Nesta indagação que temos vindo a traçar sobre a criação artística portuguesa inspirada no mar, nomeadamente nas suas comunidades piscatórias e na Nazaré, é devida uma atenção especial à análise das figurações fotográficas, não desconsiderando o debate em torno da natureza ontológica da fotografia que a permite encarar simultaneamente como "documento" – remetendo para a sua potencialidade informativa e memorial – e como "objeto artístico" – salientando as suas qualidades estéticas.

A imagem da Nazaré e da sua ligação ao mar é indissociável daquela que foi produzida e multiplicada pela fotografia. Esta mobilizou um número significativo de autores nacionais e internacionais de nomeada que, sobretudo em meados do século XX, trouxeram um salto qualitativo à produção fotográfica anterior, até então destinada essencialmente à imprensa ou à difusão turística.

Numa Europa industrializada e do pós-Guerra, a permanência desta comunidade num estado idílico, onde se verificava a sobrevivência da pesca tradicional, constituía um quadro extremamente apelativo, enfatizado pelo próprio Estado na sua projeção da imagem nacional, quer no plano interno quer no externo, encontrando na Nazaré a quimera de uma visão poética que irmanava a génese da pátria com a luta diária e vigorosa do homem com o mar.

Assumindo que o olhar está longe de ser uma ação simples, partimos da ideia que a análise das fotografias se prende sobretudo com os "modos de ver"[677]; as imagens fotográficas são como que "ecrãs" que se entrepõem entre os homens e o mundo, intermediando e propondo modelos de perceção que podem constituir a base de fenómenos coletivos, tal como a construção da nação ou a construção dos imaginários coletivos[678].

leituras no contexto de trabalhos artísticos de novos autores, como também pelo facto de alguns movimentos artísticos pós-modernos problematizarem a rigidez das fronteiras tradicionais entre arte e produção vernacular (cite-se, a este título, o trabalho de Andy Warhol). Cf. ZUROMSKIS, Catherine - "Vernacular photography". In *Encyclopedia of Twentie Century Photography*. Nova Iorque / Routledge: ed. Lynne Warren, 2006, pp. 1610-1616.

[677] BERGER, John – *Modos de Ver*. Lisboa: Edições 70, 1996.

[678] MARTINS, Susana – *Portugal as Seen Through Foreign Eyes. Photography and Visual Culture in the 1950s*. Tese de Doutoramento [policopiado]. Luvaina: Katholieke Universiteit Leuven, 2011, p. 88.

Esta reflexão é essencial na equação do "paradigma" identitário da "Nazaré dos Pescadores", que é, de facto, muito visual e começou a ser fixado nos finais do século XIX, ganhando contornos padronizados e enfaticamente reproduzidos em meados de Novecentos, através de um reportório figurativo que, como observámos nas disciplinas artísticas já analisadas, enaltece os rostos dos pescadores, vestidos com ceroulas e camisas de xadrez, e suas mulheres, envoltas em capas negras ou exibindo o traje colorido de várias saias; em pose individual, olhando para o observador, ou em grupo, concentrados na entrada e saída dos barcos, no conserto ou transporte das redes e artes de pesca ou na preparação do peixe e atividades primárias afins; num espaço único – a praia, com vista para o mar e delimitado pelo Promontório, essa enorme massa rochosa que concede cenários singulares, quer servindo de anteparo protetor, quer oferecendo do seu alto uma vista deslumbrante que iconograficamente é associada à origem medieval do culto mariano de Nossa Senhora da Nazaré.

Segundo António Lopes Ribeiro[679], foi Leitão de Barros (1896-1967)[680] quem revelou a Nazaré ao mundo e para a glória cinematográfica com o seu documentário

[679] "Devido a Leitão de Barros, a Nazaré nasceu para a glória cinematográfica. (...). Ninguém até hoje conseguiu torná-los [pescadores] mais verdadeiros, mais humanos, mais próximos da sensibilidade das plateias mundiais do cinema" (António Lopes Ribeiro *apud* MATOS-CRUZ, José de (org.) – *J. Leitão de Barros*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1982, p. 66). Também Armando Boaventura, num artigo sobre a Nazaré escreveu: "Um dia (…), Leitão de Barros deu com o «sítio»". Viu-o, e estudou-o, desceu à praia, conversou com as suas gentes humildes e, artista como é, realizou o primeiro filme – «Nazaré – Praia de Pescadores» – filme que está nas cinematecas de Paris. Depois fez «Maria do Mar», com cancões de Pereira Coelho e Venceslau Pinto, e assim foi revelada a Nazaré. E naturalmente entusiasmado pelo êxito obtido – Afonso Lopes Vieira escreveu ao autor do filme estas palavras: «Parabéns! Você descobriu a Nazaré e revelou-a. O seu filme é um acorde perfeito. Bem haja»" (cf. "Datas e Memórias". *O Século*, 28.12.1958.
Com estes filmes de Leitão de Barros, "a Nazaré ficaria igualmente fixada como parte da mitologia marítima portuguesa, a par de Belém de que Leitão de Barros se encarregaria uns anos mais tarde, depois de se tentar (e falhar) em Sagres. Todas estas imagens operariam, em última instância, como uma forma de "regresso de Portugal ao mar" (cf. PINTO, Afonso Manuel Freitas Cortez – *Portugal (1928-1968): Um Filme de J. Leitão de Barros*. Lisboa: FCSH-UNL. Tese de Doutoramento em História da Arte Contemporânea [policopiado], 2015, pp. 215-216 (disponível em http://hdl.handle.net/10362/17368 - consulta em 10 julho 2019).

[680] José Júlio Leitão de Barros (1896-1967) frequentou a Escola de Belas-Artes, as Faculdades de Ciências e Letras de Lisboa e também a Escola Normal Superior da Universidade de Lisboa. Foi professor no Liceu Passos Manuel e iniciou a sua atividade no jornalismo em 1916, dirigindo ou colaborando nos jornais mais importantes da época, como *O Domingo Ilustrado* (1925-1927), *O Século Ilustrado* ou a revista *Notícias Ilustrado* (1928-1935). Pintou sobretudo a aguarela e colaborou no teatro como autor e cenógrafo. Concebeu e dirigiu eventos fundamentais da propaganda do Estado Novo, como os cortejos históricos, as celebrações centenárias ou as marchas populares de Lisboa. No cinema, iniciou atividade a partir de 1918, através da Lusitânia Film, sendo autor de uma vasta filmografia, com películas relevantes na história do cinema português, como *Lisboa. Crónica Anedótica* (1930), *Maria do Mar* (1930), *A Severa* (1931), *As*

Nazaré. Praia de Pescadores e Zona de Turismo (1929)[681], seguido pelo filme *Maria do Mar* (1930), assinado pelo mesmo realizador, películas que marcam a história da sétima arte portuguesa a par da cinematografia europeia e mundial[682].

Leitão de Barros era casado com Helena Roque Gameiro (1895-1986); ambos, assim como toda a família Roque Gameiro, frequentavam a Nazaré, pintando-a sobretudo a aguarela[683] – o próprio Leitão de Barros foi aguarelista, antes de enveredar pelo cinema[684]. Mas foi como realizador cinematográfico que viria a desempenhar um papel determinante na projeção da Nazaré e na sua inclusão obrigatória nos anais da história do cinema do século XX, antes de enveredar por todo um multifacetado trabalho na área da direção artística de edições e festividades do Estado Novo. Aliás, Leitão de Barros tem um papel fundamental na construção da imagética marítima que depois seria tão cara ao Estado Novo; para além destes filmes realizados antes da instauração formal do Estado Novo, explorou este manancial no filme *Ala Arriba* (1942) e nos documentários que lhe foram encomendados – *Pesca do Atum* (1939) e *Póvoa do Varzim* (1942), nos álbuns de propaganda *Portugal 1934* e *Portugal 1940* e no *Livro de Ouro das Conservas Portuguesas de Peixe* (1938), assim como nas comemorações oficiais por cuja organização foi responsável.

Pupilas do Senhor Reitor (1935), *Ala-Arriba* e *Maria Papoila* (1937), *Inês de Castro* (1945) e *Camões* (1946). Foi casado com a pintora Helena Roque Gameiro.

[681] *Nazaré. Praia de Pescadores e Zona de Turismo* é o nome completo deste filme, embora seja vulgarmente conhecido apenas por *Nazaré. Praia de Pescadores*. Tem realização de Leitão de Barros, planificação e assistência de realização de António Lopes Ribeiro e fotografia de Artur Costa de Macedo. Produção deste último e da Comissão de Iniciativa da Nazaré. Era de média-metragem, mas só sobreviveram c. 15 minutos (1 bobine). Em janeiro de 1929, a Comissão de Iniciativa da Nazaré adquiriu por compra uma cópia deste filme-documentário e enviou-a à Exposição de Sevilha, por intermédio do Comissariado Geral da Exposição Portuguesa, e no regresso previa-se a exibição na província de Badajoz e em várias terras portuguesas (cf. "A Nazaré. Coisas ouvidas, lidas e vistas por José Pedro". *O Mensageiro*, Leiria, 14 abril 1945 e "Sessão apresentada por Sofia Sampaio" / "Sessão apresentada por José Manuel Simões" em MANGORRINHA, Jorge (org.) – *História de uma viagem. 100 Anos de Turismo em Portugal (1911-2011)*. Tomo II. Lisboa: Comissão Nacional do Centenário do Turismo em Portugal, 2012, pp. 213, 221).

[682] Sobre a importância destes filmes, entre outros, cf. os seguintes títulos: PINTO, 2015, pp. 185-188, 206-216 e CUNHA, Paulo Manuel Ferreira da – "O pescador: representações do homem e do seu meio no cinema português". *Oceanos*. Lisboa: CNCDP. Nº47/48, julho / dezembro 2001, pp. 200-212; este autor procura "averiguar de que maneira o Mar e o seu principal agente, o pescador, foram observados e representados pela 'arte das imagens em movimento' em Portugal, na sua visão ficcional (a representação)", tema que desenvolveu na publicação *Ciclo de cinema sobre a pesca do bacalhau. Estética e ideologia da Faina Maior* (2003), do Museu Marítimo de Ílhavo.

[683] Ver capítulo 2.3. "Representações visuais da Nazaré. A oficialização do paradigma".

[684] Expôs as suas aguarelas nos Salões de Aguarela da SNBA de 1915 a 1920, 1923 e 1926, embora em nenhuma dessas exposições constem obras sobre a Nazaré.

Nazaré já fora pretexto para o filme *Os Olhos da Alma* (1923), realizado por Roger Lion (1882-1934), com texto de Virgínia de Castro e Almeida (1874-1945)[685]. Segundo Tiago Silva, é com este filme que a costa litoral, e mais especificamente a Nazaré, conheceram a "inauguração" cinematográfica, iniciando a revelação do mar enquanto "etnopaisagem idiossincrática do imaginário nacional"[686]. Mas é *Nazaré. Praia de Pescadores*, de 1929, que muitos consideram "o verdadeiro filme de rutura da nossa cinematografia"[687], denunciando as lições de cinema de Eisenstein e de Pudovkine e do expressionista Fritz Lang.

Durante as férias do verão de 1927, António Lopes Ribeiro fez umas filmagens amadoras na Nazaré com a sua máquina Pathé Baby (coadjuvado por Martins Barata), que depois mostrou ao amigo Leitão de Barros. "Ao vê-lo, Leitão de Barros decidiu retomar o tema em película de 35 milímetros, em vez de 9 e meio" e assim nasceu o documentário *Nazaré. Praia de pescadores*, que viria a ser estreado no São Luís, com 900 metros, tendo agradado "em cheio, ao público e à crítica"[688].

---

[685] O filme *Os Olhos da Alma* trata do confronto entre duas famílias de pescadores rivais no ambiente da Nazaré e uma intriga amorosa no ambiente urbano e das convulsões políticas de Lisboa do início dos anos 1920. Com interpretação de Eduardo Brasão, Jean Muret, Max Maxudian, Gil-Clary e Maria Emília Castelo Branco, o guião é de Virgínia de Castro e Almeida (1874-1945), escritora, produtora de cinema e pioneira da literatura infantil em Portugal; viveu em França e na Suíça a partir de 1918, onde divulgou a literatura portuguesa e traduziu para português vários clássicos da literatura europeia; em 1922, criou a produtora Fortuna Filmes, que produziu apenas dois filmes realizados pelo francês Roger Lion, *Sereia de Pedra* (1922) e *Os Olhos da Alma* (1923). Na Nazaré, as gravações de *Os Olhos da Alma* decorreram entre o final de dezembro de 1922 e o início de 1923. Pensado para ser exibido no estrangeiro, teve estreia em Paris, na Ciné Select, em dezembro de 1923, exibição no Cinema Tivoli, em Lisboa, e em Gloucester (EUA), em 1924, e apresentação na Nazaré a 26 de agosto de 1925, no Salão Paraíso (cf. *Nazaré coisas lidas, vistas e ouvidas por José Pedro. Índice Temático*. Armando dos Santos Laborinho (org.). Maio de 1997. Biblioteca da Nazaré [policopiado]). Consultar RIBEIRO, M. Félix – *Filmes, figuras e factos da história do cinema português.* Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1983; BAPTISTA, Tiago – *A invenção do cinema português*. Tinta-da-China, 2008 e CUNHA, Paulo; SALES, Michelle (org.) – *Cinema Português: Um guia essencial*. SP: Sesi-SP, 2013.

[686] SILVA, Tiago Jorge Campos Vieira Carvalho da – *A etnopaisagem no cinema português: consolidação e desconstrução de um conceito*. Dissertação de Mestrado em Comunicação, Arte e Cultura. Braga: Instituto de Ciências Sociais / Universidade do Minho, 2016, p. 67 e PINTO, 2015, p. 211.

[687] CUNHA, 2001, p. 202.

[688] António Lopes Ribeiro *apud* MATOS-CRUZ (org.), 1982. p. 8. Consultar também QUICO, Célia – "A presença da Nazaré no Cinema Português: entre o vanguardista e o folclórico", 2008 (disponível em http://nazare-portugal.blogspot.com/2008/06/presena-da-nazar-no-cinema-portugus.html - consulta em 19 julho 2019). Embora Sofia Sampaio e José Manuel Simões [em MANGORRINHA (org.), 2012, pp. 213, 221] afirmem que o filme foi encomendado pela Comissão de Iniciativa da Nazaré, este testemunho de Lopes Ribeiro faz-nos crer que o mesmo terá resultado sobretudo das experiências conjuntas dos dois amigos, embora venha a ser produzido ou adquirido por aquela instituição em janeiro de 1929 (cf. *nota 681*), assim confirmando "a consciência dos poderes da imagem cinematográfica na divulgação das várias terras e regiões", que nos permite perceber "claramente a importância que era atribuída ao turismo português já na década de 20, na sua relação com a exploração dos elementos de cariz etnográfico de cada região" (Sofia Sampaio, p. 213).

Logo na sua estreia, em 23 de janeiro de 1929, o filme foi apreciado como uma revelação, não só pelo modo como o realizador captou o mar, mas sobretudo pela fixação dos episódios piscatórios e pela participação real da comunidade. Dizia o crítico do *Cinéfilo:* "Nazareth Praia de Pescadores vai representar para muitos uma revelação. Se a fotogenia do mar é inexcedível e incomparável, (...) o maior encanto e a maior surpresa (...) residem (...) no modo como se fixaram as vistas panorâmicas da vila, (…) está nos episódios da faina piscatória (…) em que a figuração toda ela formada pelos próprios pescadores, as suas mulheres, os seus filhos, vive a existência real, flagrante, surpreendida nos seus momentos mais pitorescos"[689].

Filmado numa nova película pancromática, o documentário destacou-se dos restantes documentários de 100 metros[690], sobretudo pelo seu arrojo técnico e artístico. Explorava perspetivas, geometrias e linhas de força que se opunham à horizontalidade teatral que a maioria dos filmes portugueses de então apresentava e organizava-se numa sucessão de planos, panorâmicos ou estáticos, dos locais e gentes da Nazaré, com os seus hábitos e costumes, sem outro fio narrativo que não o da beleza das imagens, enquadrado pelos seguintes intertítulos em português: *O mar; Encosta acima; É como um longo presépio branco junto ao mar; Três minutos até à praia; De manhãzinha, as ruas são painéis medievais; O mercado nos dias bons tem de tudo; Desde pequeninos eles vestem-se como os pais; Há silhuetas que lembram figuras fenícias; A praia; Nascimento da Rede; Como uma enorme renda, carinhosa se guarda a rede; Além da rede, usa-se a linha; Durante os ócios, os amores passam; Quando os entendidos dizem que o mar está bom; Os barcos partem para o mar... E, com um pouco de fé...*

Em síntese, o filme abordava os temas cruciais da Nazaré, como o mar (o documentário abre com uma sublime captação da força do mar da Praia do Norte), a pesca, as redes e as formas características dos barcos, o casario "como um presépio", o mercado, o traje, a beleza feminina e a singeleza do namoro. Além das inovações técnicas e conceptuais, *Nazaré. Praia de Pescadores* registava de uma forma

[689] *Cinéfilo*. Lisboa, n.º 23, 1929.01.29, p. 7.

[690] Em 1927 tinha saído uma lei que visava a produção de documentários (de 100 metros) sobre as localidades do país, para serem exibidos nas salas de cinema, antes das sessões. Afonso Pinto considera que terá sido neste contexto que possivelmente surgiu *Nazaré. Praia de Pescadores*. Cf. PINTO, 2015, p. 193.

intencionalmente documental as vivências e tradições do povoado, mas ao mesmo tempo registava-os com contornos modernistas raramente vistos.

Depois de Leitão de Barros e António Lopes Ribeiro terem visitado os principais estúdios da Europa no início de 1929, o primeiro levou a cabo dois projetos que confirmaram a sua vocação de cineasta – *Lisboa. Cidade Anedótica* e *Maria do Mar*, que o segundo planificou e foi assistente de realização.

Em 1930, Leitão de Barros finalizava *Maria do Mar*[691], "o documentário romantizado da vida dos pescadores da Nazaré" (conforme o subtítulo), um filme mudo sobre a trágica histórica do amor entre Maria do Mar e Manuel, filhos de duas famílias de pescadores desavindas em virtude de um naufrágio, "unanimemente considerado o maior acontecimento cinematográfico português até então"[692]. Para além de reunir um elenco reconhecido do teatro, *Maria do Mar* preservava a riqueza do documentário anterior e contava com a participação dos próprios pescadores, acompanhando a introdução em Portugal de processos realistas da filmagem, fora do estúdio e com os atores integrados na vida natural[693]. Com ele, a riqueza etnográfica e humana da pequena comunidade piscatória da Nazaré era definitivamente revelada às massas.

Ao longo das duas décadas seguintes, o pescador seria um dos elementos mais glosados da reprodução ideológica e da missão redentora da Nação, que a

---

[691] *Maria do Mar* contou novamente com a colaboração de António Lopes Ribeiro na assistência de realização e também no argumento e planificação. A fotografia foi da responsabilidade de Manuel Luís Vieira e Salazar Dinis, fotógrafos d'*O Notícias Ilustrado*, e as legendas redigidas por Norberto Lopes; a fotografia de cena era assinada por Ferreira da Cunha, também colaborador da revista dirigida pelo realizador. Os exteriores do filme foram rodados na Nazaré, assim como no Mosteiro da Batalha e em Leiria; para os interiores, Leitão de Barros converteu o Jardim de Inverno do São Luís num estúdio, reconstituindo uma casa de nazarenos. Filmado a 35mm, a preto e branco, tem a duração de 2500 metros, o equivalente a 94 minutos 849 (Cf. PINTO, 2015, p. 207-209).
Na Nazaré, o filme *Maria do Mar* encontrava-se a ser rodado em outubro de 1929 e foi exibido em agosto de 1930, no Salão Paraíso (cf. "A Nazaré. Coisas ouvidas, lidas e vistas por José Pedro". *O Mensageiro*, Leiria, 16 abril 1945).

[692] CUNHA, 2001, p. 210.

[693] Com este filme, José Leitão de Barros e António Lopes Ribeiro formaram a primeira leva do cinema verdadeiramente português, feito por autores nacionais e de temática nacional. Como afirmou António Lopes Ribeiro (cit. em MATOS-CRUZ (org.), 1982, pp. 24-26), "Leitão de Barros foi a primeira grande esperança do cinema português (…). "Maria do Mar" é das obras mais genuinamente portuguesas, um claro exemplo de que o documentarismo teria sido um caminho seguro para os nossos realizadores (…). Todos os que ambicionavam um cinema nacional enraizado na realidade portuguesa e expressão da verdadeira fisionomia de um povo, viram em «Maria do Mar» uma luz de esperança. E todos fizemos, então, confiança em Leitão de Barros". Esperança que, no entanto, não teve continuidade na produção subsequente.

cinematografia portuguesa iria explorar. Mas, para sempre, como refere Paulo Cunha, "entre as melhores imagens que ficaram na memória do cinema português não podemos ignorar os pescadores ou as choradeiras de Maria do Mar"[694]. A qualidade destes filmes iniciais não encontrou eco na produção nacional posterior, nem naquela que se dedicaria também à Nazaré, como o filme *Nazaré* (1952), de Manuel Guimarães (1915-1975), cujo argumento, segundo o seu próprio autor, o escritor Alves Redol (1911-1969), viria a ser avaliado como "para um filme falhado", atendendo ao "que ficou por contar em imagens", reduzidas a quadros etnográficos tipificados[695].

Para a efabulação suportada pela propaganda oficial, nos anos 1930-50, as fotografias de cenas do filme *Maria do Mar* foram sistematicamente publicadas e reenquadradas em revistas e publicações, não só para referência direta à película cinematográfica, mas também para fins publicitários ou para ilustração de artigos sobre a pesca e o mar, como se fossem "instantâneos" captados no terreno[696].

Fig. 159 – Página do artigo de Castelo Morais sobre os Pescadores Portugueses, n'*O Livro de Ouro das Conservas Portuguesas de Peixe* (1938), ilustrado com fotografias do filme "Maria do Mar".

Fig. 160 – *O Notícias Ilustrado*. N.º 92, 16 março 1930, p. 10.

694 CUNHA, 2001, pp. 205, 211.
695 SOARES, José – "Falam de nós os grandes. Entrevista com Alves Redol". *Boletim da Liga dos Amigos da Nazaré*. Nazaré: Liga dos Amigos da Nazaré, 1960, pp. 2, 5. Sobre o filme *Nazaré*, de Manuel Guimarães, cf. o capítulo 2.4 "Outros discursos. Entre o paradigma e a (não)conformidade".
696 O filme *Maria do Mar* figurou na capa e contracapa da revista *O Notícias Ilustrado*, dirigido por Leitão de Barros, e com regularidade foram escritas reportagens de bastidores e artigos sobre os atores. Apesar da sua versão muda, o filme gerou ainda a composição do "Fado de Maria do Mar", publicidade aos discos posteriormente editados, "A Cancão de Maria do Mar" e "Vira da Nazaré". Entre outras finalidades, Leitão de Barros também usou a personagem de Maria do Mar para fins publicitários e promoção das meias "Cine". Cf. PINTO, 2015, pp. 90-91. Foram também reproduzidas fotografias do filme n'*O Livro de Ouro das Conservas Portuguesas de Peixe* (1938), dirigido por Leitão de Barros (cf. *nota 777*).

Originalidade *versus* reprodução

Por comparação com as disciplinas artísticas tradicionais, como a pintura, mais elitista e cingida à obra singular[697], a fotografia obteve um grande sucesso junto do público, em parte graças à sua reprodutibilidade, facilitando a consolidação da memória e a democratização da imagem sobre a Nazaré.

Desde o anúncio formal da fotografia por Daguerre, em 1839, toda a metade do século XIX envolveu teóricos, pintores e a nova categoria de "fotógrafos" num aceso debate sobre a necessidade de uma categorização disciplinar para onde deveria ser remetida a fotografia – se para o domínio da técnica e da indústria, atendendo ao seu processo mecânico e químico; se para a esfera da arte, refletindo a capacidade criativa e individualizada de cada sujeito/autor e antevendo os seus atributos estéticos. Por outro lado, esta celeuma expressava os medos humanos e profissionais dos que, na sua exaltação teórica, vaticinavam o fim da pintura[698] ou dos que, nos seus anseios mais triviais, temiam ser ultrapassados no seu "ofício de pintor retratista" pela qualidade verista da fotografia.

Na sua crítica de arte do Salon de 1859, Charles Baudelaire (1821-1867) tece duras considerações sobre o recente entendimento da fotografia enquanto arte. Afirmava que o *medium* tinha uma natureza completamente industrial, fora da influência da imaginação humana, deficiência essa que o excluía do reino das belas-artes. Segundo as suas palavras: "Onde seria preciso ver apenas o Belo (…), o nosso público busca apenas o Verdadeiro. (…) Em matéria de pintura ou escultura, o Credo actual do povo, sobretudo em França (…) é o seguinte: «Creio na natureza e creio somente na natureza (…). Creio que a arte é, e só pode ser, a reprodução exacta da natureza (…). Assim, uma indústria que nos desse um resultado idêntico à natureza seria a arte absoluta». Um Deus vingador acolheu as súplicas desta multidão. Daguerre foi o seu Messias". Visto que se acreditava que a fotografia proporcionava todas as garantias desejáveis da exatidão, ela era considerada como uma arte quando, segundo Baudelaire, ela era apenas a mais humilde das servas das ciências e das artes. Faltava-

[697] SONTAG, Susan – *Ensaios sobre fotografia*. Lisboa: D. Quixote, 1986, p. 134.
[698] Depois do anúncio da invenção do daguerreótipo em 1839, o pintor francês Paul Delaroche exclamou: "a partir de hoje a pintura está morta!".

lhe a alma acrescentada pelo homem, do domínio do impalpável e do imaginário. Por conseguinte, ainda segundo este teórico, a arte vinha perdendo o respeito por si mesma, "prosterna-se diante da realidade exterior, e o pintor torna-se cada vez mais inclinado a pintar, não o que sonha mas o que vê."[699]

À parte toda esta empolgante discussão, ambas as áreas se contaminaram desde logo e ao longo dos tempos e dos vários movimentos artísticos[700], até que hoje, para muitos artistas, não tem mais sentido falar da divisão disciplinar. Primeiro, a fotografia quis ser arte; pretendeu-se tratar a nova técnica com as regras de composição, luz e enquadramento da retórica da pintura, bem como conferir-lhe um tratamento final que a aproximasse desta e, assim, da categoria de arte. Em 1909, o escritor Afonso Lopes Vieira (1878-1946), um amante da fotografia (e, dentro desta, sobretudo fotografia do mar)[701] e representante do movimento da "Photographia Moderna"[702], que desencadeia em Portugal uma nova vertente do Pictorialismo, publicava na revista *Ilustração Portuguesa* um texto em que criticava o excesso de documentação e objetividade na fotografia que se vinha fazendo, advogando em alternativa a introdução do "vago" como elemento poético e emotivo que aproximaria a fotografia da pintura: "(…) Entretanto, depois que a prática da photographia se generalisou entre amadores, quantas câmaras foram e estão sendo apenas os 'gramophones' da luz! Comtudo, desde

[699] Charles Baudelaire (1821-1867) – "O Público Moderno e a Fotografia". *In* TRACHTENBER (org.), 2013, pp. 99-104.

[700] Como alerta Jean Robertson ("Photography and Painting". *In Encyclopedia of Twentie Century Photography*. Nova Iorque / Routledge: ed. Lynne Warren, 2006, pp. 1255-1259), na realidade, a fotografia nunca foi um *medium* completamente autónomo e sempre ocorreram interações entre fotografia e pintura, significantes e simbióticas, mesmo que nem sempre reconhecidas. É possível descortinar múltiplas formas de trocas entre ambas, em qualquer momento histórico e em vários movimentos artísticos, exemplificando o investigador com autores do Surrealismo, Abstração, Cubismo e Expressionismo Abstrato.

[701] Sobre a ligação de Afonso Lopes Vieira à Nazaré ver capítulo 2.3. "Representações visuais da Nazaré. A oficialização do paradigma".

[702] Renunciando à fotografia como mera reprodução da realidade e influenciados pela fotografia modernista americana do círculo da *Camera Work* liderado por Alfred Stieglitz, que reclamava um estatuto artístico para a fotografia, os fotógrafos da "Photographia Moderna" distinguiam-se pelos enquadramentos inovadores, jogos gráficos, formas compositivas menos estáticas e convencionais e pela captação das pessoas em movimento e modelos em atitudes naturais. Desencadeiam em Portugal uma nova versão do Pictorialismo inicial de autores como Domingos Alvão, menos dado a uma visão detalhada do facto reproduzido e tendente a uma progressiva abstração do referente. Cf. MAH, Sérgio – "Fotografia, Arte e Século XX: focagens a uma (não) história". *In* PERNES, Fernando (coord.) – *Panorama da cultura portuguesa no século XX*. Vol 3. Porto: Edições Afrontamento / Fundação de Serralves, 2002, pp. 167, 199-200.

que a pratiquemos estheticamente, pela photographia teremos a possibilidade de sermos todos um pouco pintores".

Da parte da fotografia, esta também aportou à pintura significativas alterações, e não apenas como auxiliar da memória do pintor em estúdio. Ainda no século XIX, para além de novos enquadramentos e poses, que os pintores foram buscar à fotografia, a espontaneidade e os efeitos lumínicos da fotografia terão influenciado as pesquisas de novos movimentos como o Impressionismo. A fotografia libertou as artes plásticas das malhas académicas e da missão reprodutora do real[703], do cânone da janela renascentista sobre a paisagem ou dos objetivos da ilusão do barroco, e inquietou-lhe novas pesquisas, mais atentas à dimensão técnica e plástica dos elementos estruturais da pintura. E este foi um dos contributos para importantes da fotografia para a prática pictórica, que está na génese do modernismo.

Por outro lado, outras vozes foram-se levantando contra a pretensão da fotografia querer ser semelhante à pintura, valorizando as características específicas do meio fotográfico. Após a Grande Guerra, Alfred Stieglitz (1864-1946) afasta-se progressivamente das orientações do movimento Secessionista, que criara em Nova Iorque em 1902 e partilhava os princípios estéticos de aproximação da fotografia à pintura na revista *Camera Work* (1903-1917), passando a valorizar as características específicas do meio fotográfico e a independência da fotografia em relação às outras artes visuais, particularmente da pintura; praticando a "Straight Photography", Stieglitz acreditava que a fotografia tinha qualidades intrínsecas que deviam ser enfatizadas para preservar a sua pureza. Também Edward Weston (1886-1958) fora um membro do movimento Foto-Secessão mas viria depois a lamentar a convicção da fotografia ser apenas um novo género de pintura; segundo ele, "este equívoco foi responsável por um

[703] Segundo André Bazin, a fotografia, ao consumar os objetivos do Barroco, libertou as artes plásticas da sua obsessão de semelhança. A sua originalidade relativamente à pintura reside na sua objetividade essencial; "esta génese automática revolucionou radicalmente a psicologia da imagem. A objectividade da fotografia confere-lhe um poder de credibilidade que está ausente em toda a obra pictórica". (…) Assim, a pintura não passa de uma técnica inferior da semelhança, um sucedâneo dos processos de reprodução. (…) A imagem pode ser pouco nítida, deformada, descolorida, sem valor documental, mas ela decorre, pela sua génese, da ontologia do modelo: ela é o modelo". Diz ainda o autor, "a fotografia surge, assim, como o acontecimento mais importante da história das artes plásticas. Simultaneamente libertação e realização, ela permitiu à pintura ocidental desembaraçar-se definitivamente da obsessão realista e reencontrar a sua autonomia estética". Cf. BAZIN, André – "A Ontologia da Imagem Fotográfica". *In* TRACHTENBER, 2013, pp. 261-266.

grande número de barbaridades cometidas em nome da arte" e atrasou o desenvolvimento da fotografia e o reconhecimento do verdadeiro domínio criativo que a ela vinha proporcionar, advogando a valorização da natureza mecânica do seu processo de registo[704].

Conforme lembra Emília Tavares[705], para além destes reflexos estéticos, o "confronto" entre a pintura e a fotografia teve também relevantes traduções sociais, políticas e económicas; era todo um novo mundo que entrava em colisão com os valores do anterior, num antagonismo entre a sociedade pré-industrial e o mundo industrial, entre as conceções aristocráticas e democráticas da sociedade e da cultura. A civilização que então se anunciava trazia novos códigos de perceção e novos instrumentos visuais, implodia as categorias estéticas e sociais até então conhecidas e "preparava um primado da imagem, enquanto tecnologia, que seria o do século XX repercutido até à sua própria virtualidade"[706].

Se o daguerreótipo ainda implicava uma única imagem, o calótipo de 1840 do inglês Talbot permitiu desde logo a multiplicação de imagens positivas a partir de um exemplar negativo, processo que foi tendo um imparável aperfeiçoamento e generalização ao longo das décadas seguintes. Enquanto à pintura atribuímos valores de objeto único, as fotografias têm pouco valor como raridade, uma vez que está subjacente ao seu princípio que a imagem resultante não é única, mas pelo contrário, é reprodutível[707].

Segundo Walter Benjamim, a reprodução mecânica e a representação em massa traduz uma alteração qualitativa e quantitativa no estatuto da mensagem fotográfica. Em *A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica* (1936), demonstrava que a fotografia estava criando um novo tipo de objeto cultural e questionava o crescente antagonismo entre a obra de arte enquanto objeto-único e precioso e a obra de arte enquanto entidade reprodutível; a fotografia caracteriza-se por uma reprodutibilidade que alarga o campo de possíveis leitores, permitindo uma penetração nos espaços não

[704] WESTON, Edward – "Ver fotograficamente". *In* TRACHTENBER (org.), 2013, pp. 185-191.
[705] TAVARES, Emília – "O Retrato: Entre poses e posses, entre a fotografia e a pintura". *In* SILVEIRA, Maria de Aires (coord.) – *Columbano.* Lisboa: LEYA / MNAC – Museu do Chiado, 2010, p. 70.
[706] TAVARES, 2010, p. 85.
[707] BERGER, John – "Compreender uma fotografia". *In* TRACHTENBER (org.), 2013, p. 318.

privilegiados do mundo do dia-a-dia[708]. De facto, para além do seu contributo essencial na história das imagens como um novo sistema de representação, a fotografia assumiu-se como um fenómeno social enquanto "primeiro movimento maciço de democratização"[709].

Ultrapassadas as dificuldades técnicas das primeiras décadas, que tornavam a sua produção demorada, dispendiosa e limitada a quem possuísse uma qualificação prévia no domínio dos processos, o ato de fotografar passou a estar ao alcance de todos com a câmara Kodak n.º 1, introduzida em 1888 por George Eastman, e sobretudo com a Brownie, introduzida em 1900. Esta pequena caixa era barata e fácil de usar, não exigindo conhecimentos fotográficos. Era leve e a sua lente e filme de velocidade rápida não necessitavam de tripé, tornando a câmara portátil. Usando um rolo com 120 exposições e sob o *slogan* "Você carrega no botão e nós fazemos o resto", a Kodak separava o ato de tirar a fotografia da parte mais complicada do processo químico de revelar e imprimir e tornou possível uma forma verdadeiramente vernacular de produção fotográfica[710]. Com câmaras simples e económicas todos podiam tornar-se autores e gerar as suas memórias individuais e familiares, tornando a fotografia num meio verdadeiramente democrático e numa peça chave no estabelecimento da memória e identidade.

Finalmente, e segundo Emília Tavares, socorrendo-se do estudo de Jacques Rancière[711], a inclusão das artes mecânicas no panteão artístico definiu um novo "regime estético das artes", que iria imperar no século XX, e no seio do qual assistimos "à ruína do sistema de representação" anterior, "um sistema em que a dignidade dos sujeitos comandava a dignidade dos géneros de representação". Estavam, assim, criadas as condições para "o anónimo se tornar um tema de arte e o seu registo poder também

[708] Cf. SEKULA, Allan – "Sobre a Invenção do Significado da Fotografia". *In* TRACHTENBER (org.), 2013, p. 396.
[709] MAH, 2002, p. 158.
[710] ZUROMSKIS, 2006, p. 1613.
[711] RANCIÈRE, Jacques – *Le partage du sensible-esthétique et politique*. Paris: La Fabrique, 2009, referido por TAVARES, Emília – "Retratos do Povo". *In* NEVES, José (coord.) – *Como se faz um Povo*. Lisboa: Tinta da China, 2010, p. 403.

ser arte", ou seja, para o aparecimento do povo como tema de deleite estético pelas próprias classes dominantes[712].

A tensão suscitada entre a pintura e a fotografia, no confronto entre os respetivos valores da originalidade *versus* reprodução, produção especializada *versus* produção democrática, que ainda hoje suscita debate, motiva-nos a reflexão sobre o apelo fotográfico que a Nazaré constituiu a partir da primeira metade de 1900, averiguando a incidência temática da multiplicidade de imagens, num balanço entre a sua valorização estética e a sua componente documental, delimitação frágil que tem implicações interessantes também ao nível da sua organização e apresentação em instituições de memória como são os arquivos e os museus[713].

No fundo, e como conclui Roland Barthes[714], a fotografia legitimou-se como meio de comunicação visual por iniciativa da sociedade (que se empenhou em conferir-lhe seriedade), através de duas vias: "fazer da Fotografia uma arte" e generalizando, gregarizando e banalizando-a, a ponto de a Fotografia esmagar "com a sua tirania as outras imagens: já não há gravuras, não há pintura figurativa, a não ser por submissão fascinada (e fascinante) ao modelo fotográfico". Até que ponto a fotografia banalizou a Nazaré e "esmagou" a imagem oferecida pela pintura e outras artes visuais?

O discurso fotográfico

A imagem da Nazaré é inerente à representação veiculada pela fotografia, ligação soberana e determinante perante a noção popular que considera a fotografia como um *médium* transparente, mais fiel à realidade do que a pintura.

No contexto de um desenvolvimento generalizado das facilidades tecnológicas e do seu impacto na sociedade contemporânea, o advento da fotografia trouxe uma nova

[712] TAVARES, *ibidem*, p. 403.
[713] A este propósito consultar SANTOS, Dóris – "Photography and memories from the sea in Nazaré". In *Heritages and Memories from the Sea*: *Heritages and Memories from the Sea. 1st International Conference of the UNESCO Chair in Intangible Heritage and Traditional Know-How: Linking Heritage*, *Évora, Portugal*. Évora: UE / UNESCO Chair in Intangible Heritage and Traditional Know-How, 2015, pp. 87-99. (disponível em http://www.vliz.be/imisdocs/publications/278785.pdf - consulta em 19 julho 2019).
[714] BARTHES, Roland – *A Câmara Clara*. Lisboa: edições 70, 1998, p. 162. Cf. também BOAS, Armando Vilas – *O que é a Cultura Visual?*. Porto: AVB, 2010.

relação entre a realidade e a sua representação. Na sua génese, para além da ambição humana de suspender o real, a fotografia protagonizou uma verdadeira revolução epistemológica, influindo definitivamente nos modos de perceção, desde aí vindo a traçar "um percurso deslumbrante, que nos devolve, sobretudo a memória de visualidades passadas"[715].

Pela sua natureza técnica, a imagem fotográfica adquire um "valor de imagem verdadeira do mundo" muito difícil de contrariar, fazendo facilmente esquecer a sua natureza também interpretativa. Esta ambiguidade é inerente ao quadro genético da fotografia: ser um objeto artístico ou um documento, este associado ao "valor da veracidade".

Certamente, a imagem não é o real, mas é pelo menos o seu *analogon* (Roland Barthes)[716] perfeito; e é exatamente através dessa "perfeição analógica" que o senso comum define a fotografia. Simplificando, a fotografia é vista como representação da própria natureza, como uma cópia não mediatizada do mundo real[717].

O poder desta denotação pura é considerável; eleva a fotografia ao estatuto legal de um documento ou testemunho e gera uma "aura mítica de neutralidade" em torno da imagem, o mito da verdade fotográfica[718], de que a câmara nunca mente.

---

[715] SANTOS, David – "De bloco em punho e máquina-de-tirar-retratos. Alves Redol, o Documento e a Fotografia". *In* Idem (coord.) – *Alves Redol. Horizonte revelado*. Vila Franca de Xira: Câmara Municipal / Museu do Neo-Realismo, 2011, p. 97.

[716] BARTHES, Roland – "A mensagem fotográfica". *In* MEDEIROS, Maria (org.) – *Revista de Comunicação e Linguagem. Fotografia(s)*. Nº 39, junho 2008, p. 291. Ensaio referencial de Roland Barthes no contexto da crítica pós-moderna da fotografia, onde a analisa enquanto "mensagem", socorrendo-se de conceitos de semiótica, nomeadamente dos termos denotação *versus* conotação, sentido e significado, tomando como exemplo a fotografia de imprensa e o modo como esta se estrutura no espaço da publicação e na sua relação com o leitor. Sobre este assunto ver também BARTHES – "Retórica da imagem". *In* TRACHTENBER (org.), 2013, pp. 295-310.

Em BARTHES, 1998, pp. 124-125, o autor considera que, na análise da fotografia, a tónica não deve ser colocada na verificação de esta ser ou não "analogon" da realidade; para ele, a fotografia é de facto analógica, mas não uma cópia do real, antes uma emanação do real passado, sendo mais importante verificar que ela tem uma força verificativa e que esta incide não sobre o objeto mas sobre o tempo; assim, de um ponto de vista fenomenológico, na fotografia, o poder da autenticação sobrepõe-se ao poder da representação.

[717] SEKULA, Allan – "On the invention of Photographic Meaning". *In* BURGIN, Victor (ed.) – *Thinking Photography*. London: MacMillan Press, 1982, p. 86 [versão portuguesa deste artigo em SEKULA, Allan – "Sobre a Invenção do Significado da Fotografia". *In* TRACHTENBER (org.), 2013, p. 390].

[718] SEKULA, 1982, pp. 86-87 (Idem, 2013, pp. 389-390); segundo o mito da verdade fotográfica, "a fotografia é vista como uma re-presentação da própria natureza, como uma cópia não mediatizada do mundo real".

Mas, para além desta "função denotativa" da fotografia, Barthes[719] distingue um segundo nível, de um significado culturalmente determinado, um nível de conotação. Tomando-se a fotografia como uma analogia mecânica do real, em princípio esta divisão não se aplicaria; a fotografia seria única e exclusivamente composta por uma mensagem "denotativa". Ora, esse estatuto puramente "denotativo" da fotografia (a sua "objetividade"), corre o risco de ser apenas mítico, porque, com efeito, a mensagem fotográfica também é conotada. Qualquer encontro significativo com a fotografia tem necessariamente de ocorrer a um nível de conotação; a suposição de que as câmaras proporcionavam uma imagem impessoal e objetiva foi dando lugar à constatação de que as "fotografias são uma evidência não só do que ali está, mas do que alguém vê, não só um registo mas uma avaliação do mundo", diz-nos Susan Sontag[720].

Para a autora, a fotografia é, em várias formas, uma apreensão[721]. A realidade sempre foi interpretada através das narrativas fornecidas pelas imagens e desde Platão que os filósofos tentam atenuar a nossa dependência das imagens; mas, com a fotografia, a força da imagem é sentida de uma maneira muito diferente. A noção primitiva da eficácia das imagens pressupõe que estas possuem as qualidades dos objetos reais, mas o primitivismo moderno não considera a imagem como uma coisa real, pelo contrário, é a realidade que se assemelha cada vez mais àquilo que nos é mostrado pelas câmaras. Não podemos possuir a realidade, podemos possuir (ou ser possuídos) por imagens. Não é a realidade que as fotografias tornam imediatamente acessível, mas as imagens.

O paradoxo fotográfico estará, então, na coexistência de duas mensagens: uma sem código (que seria a analogia fotográfica) e outra com código (que seria a "arte" ou a retórica da fotografia). Este código da conotação não é nem "natural" nem "artificial", mas histórico, ou se preferirmos, "cultural". A leitura da fotografia é, portanto, sempre histórica, o que nos remete para o que Barthes denomina como "carácter polissémico da imagem fotográfica"[722]. Por outras palavras, isolada, a fotografia apresenta meramente a "possibilidade" do significado; apenas quando é inserida numa

[719] BARTHES, 2008, pp. 263-272 e MARTINS, 2011, p. 87.
[720] SONTAG, 1986, p. 84.
[721] Idem – "O Mundo-Imagem". *In* TRACHTENBER (org.), 2013, pp. 333-353.
[722] BARTHES, 2008, p. 270; cf. também SEKULA, 2013, p. 392.

determinada situação discursiva ela pode revelar um resultado semântico claro. Qualquer fotografia é suscetível de ser apropriada por uma série de "textos", cada nova situação discursiva gerando o seu conjunto de mensagens[723].

É impossível conceber uma fotografia num "estado livre", sem ligação a qualquer sistema de validação ou de suporte, ou seja, a um discurso. Como relembra Allan Sekula[724], "o significado de uma fotografia (…) está inevitavelmente sujeito a uma definição cultural" e é determinado pelo contexto. Impõe-se a tarefa de definir criticamente aquilo que se pode chamar de "discurso fotográfico"; este pode ser definido como uma arena de troca de informações, ou seja, um sistema de relações entre partes envolvidas numa atividade comunicacional.

Assim, a fotografia não é uma imagem de factos, mas sobretudo uma imagem de uma série de conceitos. Podemos considerar que ela representa o mundo real enquanto ela significar também algo mais, do domínio do texto e do discurso. As fotografias parecem ser representações do mundo mas, na verdade, são poderosas representações visuais de textos; mais do que se originando diretamente a partir do real, elas originam-se a partir de conceitos e, por isso, segundo Susana Martins[725], é esta dimensão textual das imagens que torna possível as fotografias representarem uma identidade nacional, mesmo se esta não tem existência física no mundo.

Para Victor Burgin[726], o "trabalho em semiótica demonstrou que não existe 'linguagem' da fotografia, nenhum sistema de significação simples (…) do qual todas as fotografias dependam (…); existe, sim, um complexo de códigos heterogéneo no qual a fotografia se pode desenhar. Cada fotografia tem significado com base numa pluralidade desses códigos".

Em suma, Sekula[727] considera que "toda a comunicação fotográfica parece ocorrer no quadro das condições de uma espécie de cultura binária. Ou seja, há um mito

[723] SEKULA, 1982, p. 91.
[724] Idem, *ibidem*, pp. 84-85 (Idem, 2013, p. 388).
[725] MARTINS, 2011, pp. 20, 22.
[726] BURGIN, Victor – "Looking at Photographs". *In* Idem (ed.) – *Thinking Photography*. London: MacMillan Press, 1982, p. 143 (tradução nossa a partir da versão original "Work in semiotics showed that there is no 'language' of photography, no single signifying system (...) upon which all photographs depend (...); there is, rather, a heterogeneous complex of codes upon which photography may draw. Each photography signifies on the basis of a plurality of these codes".
[727] SEKULA, 1982, p. 108 (Idem, 2013, p. 408).

popular 'simbolista' e um mito popular 'realista'. A forma enganadora, mas popular, desta oposição é 'fotografia artística' versus 'fotografia documental. Cada fotografia tende, num dado momento da sua leitura num determinado contexto, para um desses dois polos de significado. As oposições entre estes dois polos são as seguintes: fotógrafo como observador *versus* fotógrafo como testemunha, fotografia como expressão *versus* fotografia como reportagem, teorias da imaginação (e verdade oculta) *versus* teorias da verdade empírica, valor afectivo *versus* valor informativo, e finalmente, significação metafórica *versus* significação metonímica".

Munidos destes considerandos conceptuais, temos perceção da exigência da nossa tarefa de analisar a representação fotográfica da Nazaré, mesmo que a queiramos ler apenas, se tal fosse possível, no contexto da "fotografia artística", como um dos polos de significação mencionados por Sekula. A multiplicidade de usos e meios fotográficos, aliada à elevada densidade de autores e de imagens (conhecidas e por "revelar"), agigantariam este propósito para além dos limites deste trabalho. Por conseguinte, para delimitar a nossa incidência, iremos socorrer-nos de um conceito recentemente introduzido e valorizado no quadro da história da arte e que nos parece adequado ao nosso propósito de analisar a representação visual da Nazaré, colocando em confronto as imagens pictóricas e fotográficas. Falamos do conceito operativo de "fotografia pública impressa" (Horacio Fernández)[728].

A partir das primeiras décadas do século XX, é evidente o protagonismo da fotografia na cultura visual moderna e a sua inclusão na esfera pública através da sua apresentação impressa em periódicos, livros e exposições, o que trouxe consequências importantes ao nível da relação da obra com o público, bem como dos seus meios de visibilidade e de circulação.

[728] FERNÁNDEZ, Horacio – *Fotografía Pública: Photography in Print 1919-1939*. Madrid: Museu Nacional de Arte Reina Sofía, 2000. Conforme alerta Filomena Serra, a fotografia foi pública desde 1839, quando foi proposta a sua patente ao Estado francês, passando a ser possível aceder à técnica e às imagens produzidas. Contudo, ela só se tornou verdadeiramente pública quando, no século XX, as novas tecnologias fotomecânicas, com as máquinas rotativas, permitiram imprimir simultaneamente fotografias e texto, e publicá-los em massa. A fotografia impressa – que se reproduziu e difundiu maciçamente durante o século XX – foi usada para propaganda política em grande escala pelos meios de comunicação de massas, atingindo por vezes, altos níveis de qualidade gráfica; cf. SERRA, Filomena – "Introdução". *Comunicação Pública* [Online], Vol.12, nº 23, 2017 [posto online no dia 15 dezembro 2017, consultado a 15 julho 2019. URL: https://journals.openedition.org/cp/1961; DOI: 10.4000/cp.1961].

Esta "fotografia pública impressa", patente em revistas, álbuns, foto-livros ou cartazes, foi complexificando a sua apresentação e exigindo a conjugação de vários intervenientes, tornando-se o resultado de um trabalho criativo interdisciplinar. Para além do autor da fotografia – fotógrafo ou foto-repórter – era necessário o envolvimento de todo um coletivo, desde o editor, o pintor, o desenhador ou o ilustrador, o retocador, o publicista, o tipógrafo, o *designer* ou até o arquiteto (no caso das exposições). Por outro lado, as imagens impressas num determinado contexto ou revista podiam ser reutilizadas, (re) cortadas, ampliadas e transpostas para o espaço público expositivo ou para outras edições com propósito diferente do original. Deste modo, a "fotografia pública impressa" é mais do que o resultado do ato mecânico de impressão, convoca todo um trabalho intencional, frequentemente interdisciplinar ou coletivo, de seleção, escala e enquadramento da fotografia numa página ou no espaço, numa relação com o todo.

Nos últimos anos, essas publicações foram reavaliadas no sentido de não serem meros objetos documentais de informação e investigação, mas também objetos gráficos e artísticos a considerar, pelo que se abriu uma nova linha de pesquisa sobre a "fotografia pública impressa". Foram pioneiros nesta noção os escritos do espanhol Horacio Fernández[729] sobre o material impresso no período entre-Guerras, assim como a monografia de Martin Parr e Gerry Badger[730] sobre o fenómeno dos foto-livros. Em Portugal, o assunto tem vindo a ser estudado pelo projeto "Fotografia Impressa. Imagem e Propaganda em Portugal (1934-1974)"[731].

A dimensão pública da fotografia contribuiu para o seu incremento e difusão massiva, vindo a ser usada pela propaganda política, que reconheceu a sua capacidade

[729] FERNÁNDEZ, 2000, entre outros.

[730] PARR, Martin; BADGER, Gerry – *The Photobook: A History*. 3 Vols. Londres / Nova Iorque: Phaidon Press, 2004-2006.

[731] Em Portugal, a história da fotografia pública impressa tem vindo a ser estudada pelo projeto "Fotografia Impressa. Imagem e Propaganda em Portugal (1934-1974)" do Instituto de História da Arte da NOVA – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, que pretende investigar como foi utilizada pela propaganda do Estado Novo a fotografia documental e etnográfica publicada em revistas, catálogos e foto-livros. Em 2017, foi produzida a sua primeira iniciativa editorial *Comunicação Pública* [Online], Vol. 12, nº 23, 2017 [disponível on-line https://journals.openedition.org/cp/1426 - consulta a 15 julho 2019] e realizada a exposição "Fotografia Impressa e Propaganda visual em Portugal (1934-1974)", na Biblioteca Nacional de Portugal, entre 20 de maio e 30 de agosto de 2019 (reunindo um pequeno conjunto de um extenso levantamento em curso, onde avultam revistas, álbuns fotográficos, foto-livros, catálogos e folhetos, provenientes do espólio do SNI existente na Biblioteca Nacional).

de persuasão visual, usando-a em meios de comunicação de massas que por vezes atingiram altos níveis de qualidade gráfica. Em Portugal, à semelhança do verificado noutras ditaduras europeias dos anos 1930-1940, a fotografia impressa foi um instrumento propagandístico particularmente bem explorado durante o Estado Novo. Neste período, como observam Filomena Serra e Paula André[732], também a fotografia impressa portuguesa se apropriou das fórmulas ensaiadas pelos regimes totalitários, por via da globalização da fotografia, do desenvolvimento da imprensa de massas e dos nossos processos de impressão fotomecânicos; ela foi arte e propaganda numa obra como *Portugal 1934,* editada pelo SPN, mas foi também protesto conforme sucedeu com *As mulheres do meu país* (1948), de Maria Lamas (1893-1983).

Nos anos 1950, também a fotografia de ambição documental não tem à época a meta da exposição nem é pensada como objeto de coleção; visa a publicação em revista ou em livro. É sobretudo pela via editorial que existe alguma divulgação da fotografia portuguesa nesta década[733].

Este conceito de "fotografia pública impressa" parece-nos, pois, ideal para orientar o nosso estudo, recentrando a nossa seleção na fotografia que pode ter uma leitura estética mas também ter sido usada com fins de promoção e propaganda da comunidade, veiculada pelos meios poderosos de comunicação massiva. Esta noção entronca, por sua vez, com a também exposta acima e subjacente ao estudo de Susana Martins[734], que considera a dimensão textual das imagens e a capacidade de fotografias presentes em exposições e livros de viagem participarem na imagem da Nação, ou numa escala menor, de uma comunidade, como o caso da Nazaré.

---

[732] SERRA, Filomena; ANDRÉ, Paula – *Fotografia Impressa e Propaganda visual em Portugal (1934-1974)* (folha de sala de exposição em Biblioteca Nacional de Portugal, 20 maio a 30 agosto 2019).

[733] POMAR, Alexandre – "O Neo-realismo na fotografia portuguesa, 1945 – 1963". *Industrialização em Portugal no século XX. O caso do Barreiro*. Actas do Colóquio Internacional Centenário da CUF do Barreiro,1908-2008. Lisboa: Universidade Autónoma de Lisboa, 2010, p. 1. (disponível em https://www.academia.edu/525938/O_neo-realismo_na_fotografia_portuguesa_1945_1963 - consulta em 10 julho 2019) e TAVARES, Emília (org.) – *Batalha de Sombras. Colecção de Fotografia Portuguesa dos anos 50 do Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado*. Vila Franca de Xira: Museu Neo-Realismo, 2009, p. 73.

[734] MARTINS, 2011.

Álvaro Laborinho – criando o paradigma fotográfico da Nazaré

Como acima expusemos, não obstante a fotografia ser tida como um meio privilegiado da representação do quotidiano, com uma eleição nunca atingida pelas figurações pictóricas, o pressuposto de que existe "uma imagem em si" esbarra na já admitida polissemia da imagem fotográfica. Afinal, a fotografia tece uma história, a partir de uma seleção de focos, e cria "desprezos visuais"[735], guardando apenas o que "vale a pena", o que queremos que fique do dia-a-dia. Por isso, mais do que um documento qualificado do quotidiano, a fotografia documenta a mentalidade de quem fotografa e de quem a utiliza. O único modo de fazer da fotografia "um espelho" é atravessar o espelho, o que permite compreendê-la para compreender a sociedade que por meio dela se propõe e se imagina[736].

Durante toda a primeira metade do século XX, Álvaro Laborinho (1879-1970)[737], efetuou um levantamento fotográfico exaustivo e quase diário da Nazaré, traduzido em milhares de imagens, datadas sobretudo entre 1906 e 1934[738].

---

[735] MARTINS, José de Souza – "A fotografia e a vida cotidiana: ocultações e revelações". *In* PAIS, José Machado; CARVALHO, Clara; GUSMÃO, Neusa Mendes (org.) – *O visual e o quotidiano*. Lisboa: ICS, Imprensa de Ciências Sociais, 2008, p. 40. Segundo o autor, "a fotografia, de facto, ao se disseminar como meio popular de expressão visual, criou e estendeu ao cotidiano a classificação daquilo que se vê. Criou uma seletividade de focos ao transformar os cenários da vida de todo o dia em imagem fotográfica. Hierarquizou o que é visto. Criou desprezos visuais na glamourização daquilo que vale a pena ver na vida de todo o dia".

[736] MARTINS, 2008, pp. 46, 51.

[737] Álvaro Laborinho (Nazaré, 1879-1970), filho de pescadores, tinha uma loja de fazendas e atoalhados na Praça Sousa Oliveira. Foi uma figura muito ativa na vida política e cultural da Nazaré da sua época. Republicano convicto, foi um dos fundadores do Centro Republicano Português na Nazaré e ocupou vários cargos políticos nos primeiros executivos camarários após 1910. Desenvolveu várias paixões, era um aficionado pelas corridas de touros e grande conhecedor de horticultura que aplicava na sua "Horta". Mas foi à fotografia que mais se dedicou, sempre atento às mais recentes soluções da nova técnica e explorando as suas potencialidades em termos económicos e turísticos; desenvolveu um registo exaustivo do quotidiano, eventos e figuras da Nazaré na primeira metade do século XX. Do seu casamento com Libânia Brilhante, nasceram os filhos Álvaro e Libânia Brilhante Laborinho. Em 1980, pelo seu filho, Dr. Álvaro Brilhante Laborinho, foi doado ao Museu Dr. Joaquim Manso o conjunto de c. 2000 negativos de Álvaro Laborinho, parcialmente disponível para consulta no MatrizNet (http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosListar.aspx?TipoPesq=4&NumPag=1&RegPag=50&Modo=1&IdAutor=) e a partir do qual têm sido realizadas diversas exposições e foi editado o catálogo LÚCIO, Álvaro Laborinho; DAVID, Ana; NABAIS, António – *O mar da Nazaré. Álvaro Laborinho. Álbum fotográfico*. Nazaré: IPM-MDJM/CMN, 2002.

[738] Embora tivesse fotografado em datas anteriores e posteriores, estes limites temporais correspondem às datas registadas pelo autor no seu "Livro de registos dos meus clichés (chapas)" (col. MDJM), caderno manuscrito com termo de abertura a 1 de janeiro de 1914, onde Álvaro Laborinho registava metodicamente os "clichés" que ia fazendo, anotando o seu número, assunto, formato (chapa), hora, "que luz", instantâneo ou pose, diafragma, velocidade do obturador, dia, mês, ano e n.º da caixa de cartão

Nascido na Nazaré e filho de pescadores, Laborinho era dono de uma loja de tecidos e atoalhados situada na Praça Sousa Oliveira. Era um republicano convicto, um homem ativo na vida política, social e cultural de uma terra que se abria à modernidade do turismo balnear. Vivia rodeado de uma elite cultural e artística que por aqui passou[739]. Uma das suas paixões foi a fotografia, em relação à qual se considerava um "fotógrafo amador". Embora não haja muito conhecimento sobre a sua formação, sabe-se que Laborinho assinava várias revistas de fotografia e correspondia-se com outros fotógrafos, frequentou alguns salões de Lisboa, chegando a ser premiado em concursos[740], e providenciava diversas vezes a montra da sua loja para expor as suas fotografias.

Para além do núcleo íntimo e familiar do autor, as fotografias de Álvaro Laborinho podem ser agrupadas, grosso modo, nos seguintes temas: pesca e embarcações, atividades piscatórias e afins; momentos de vilegiatura e praia de banhos; festividades populares e religiosas; eventos e acontecimentos oficiais; e paisagem. É o mar que aparece como tema dominante, o mar da pesca ou o da praia de banhos, embora raramente ele seja fotografado *per si* e, quando o é, surgem-nos das poucas fotografias onde sentimos o maior cuidado estético e atenção às variações da luz por parte do autor.

Algumas das fotografias de Laborinho, como "Batéis que chegavam" (1907, MDJM 1148)[741], lembram-nos as pinturas "Praia da Nazareth" (1884, PNA inv. 3225) *(fig.*

onde as chapas eram arquivadas. Nas "observações" indicava os prémios, exposições, se a fotografia tinha sido ampliada ou publicada em postal.

[739] A sua loja na Praça Sousa Oliveira, assim como a "Horta", eram espaços de encontro entre muitos amigos, artistas e escritores com quem convivia, como os pintores Adriano Sousa Lopes, Lino António, Luís Fernandes, Guilherme Filipe, Lázaro Lozano, família Roque Gameiro; os escritores e intelectuais Afonso Lopes Vieira, Tomaz da Fonseca, Vieira Natividade, Branquinho da Fonseca, Joaquim Manso, entre tantos outros, portugueses e estrangeiros. Como relembra o bisneto Álvaro Laborinho Lúcio: "Hábil e criativo na decoração da montra e na organização de interiores do estabelecimento, recriando aí também o mesmo sentido estético que projectou na fotografia, fazia daquele local um lugar de convívio e de encontro (...)"; cf. LÚCIO; DAVID & NABAIS, 2002.

[740] A fotografia "Ponte da Barca (Nazareth)" foi Menção Honrosa no Quinto Concurso Photographico dos Serões; foi editada em bilhete-postal ilustrado, tendo uma versão colorida numa das edições. Ver *Serões. Revista Mensal Ilustrada*. Lisboa: Livraria Ferreira Editora, nº 31, janeiro 1908, p. 2 e obteve o 2º Prémio "Ilustração" com a fotografia "Mar bravo, onda grande", datada de 22 de novembro de 1931 (col. Museu Dr. Joaquim Manso inv. 1429 Fot.).

[741] Fotografia reproduzida pelo autor em postal, assim como nas publicações MESQUITA, Marcelino – *Praias de Portugal. A Nazareth. Sítio e Praia. Lenda. História. Casos.* Lisboa: Typ. A Editora Limitada, [1913], p. 12 (com o título "Nazareth – Entrada dos barcos") e *Nazareth – Portugal. A melhor praia de banhos de Portugal*. Nazaré: Typ. Freire, 1913 , p. 41 (com o título "Encalhe das embarcações").

39), de João Rodrigues Vieira (1856-1898), ou "Marinha com barco na praia e figuras" (1910) *(fig. 43)*, de Thomaz de Mello Júnior (c.1845-1850 – séc. XX)[742], representações dos grandes galeões e batéis ou dos mercados na praia. Mas tal como na pintura, ao longo da sua produção, progressivamente, Álvaro Laborinho vai aproximando a sua objetiva dos rostos das gentes locais, tirando partido das potencialidades mecânicas e mais imediatas da fotografia.

Fig. 161 – Fotografia de Álvaro Laborinho, "Batéis que chegavam" (1907, MDJM 1148) reproduzida no roteiro de Marcelino Mesquita, *Praias de Portugal. A Nazareth. Sítio e Praia. …*, 1913.

Fig. 162 – Fotografia de Álvaro Laborinho, "Batéis que chegavam" (1907, MDJM 1148) reproduzida no roteiro *Nazareth – Portugal. A melhor praia de banhos de Portugal*, [1913].

Usando uma câmara Folding 13x18, com lente Dagor[743], e uma Brownie Reflex-Eastman Kodak.co, Laborinho ora toma um "instantâneo" ora uma "pose", conforme

[742] Consultar capítulo 2.1 "A descoberta da Nazaré. Da paisagem naturalista à vida do mar".
[743] Abreviatura de Doppel-Anastigmat Goerz, a lente mais conhecida da Goerz. Indicação sobre a câmara e lente pelo autor, na abertura do "Livro de registos dos meus clichés (chapas)": "Os [clichés] aqui

anota nos seus apontamentos; o primeiro, para as vistas do coletivo, as cenas de mercado, a azáfama da faina na praia, as entradas ao mar, captadas pelo fotógrafo no areal, próximo do motivo, e que nos lembram as acutilantes descrições de Raul Brandão, em *Os Pescadores* (1923). Noutras imagens, como "Batel que chegou" (1913, MDJM 1058)[744], socorre-se da "pose" e pede aos retratados que suspendam o que estão a fazer para posar junto das embarcações, exibir as redes, o amanho do peixe, ou posar no recanto do seu jardim e/ou na "horta"...

Fig. 163 – Bilhete-postal ilustrado com a fotografia de Álvaro Laborinho, "Batel que chegou" (1913, MDJM 1058).

Muitas das fotografias que concernem aos dois primeiros temas acima elencados – que mostram a Nazaré como terra de pescadores e de turismo – foram reproduzidas em inúmeros postais, publicações e roteiros turísticos, permitindo a José Maria Carepa[745] atribuir a Álvaro Laborinho a responsabilidade de ser "um dos mais importantes fundadores da simbologia identitária nazarena", toda ela muito visual. Temos, portanto, um fotógrafo local que, embora nascido numa família de pescadores, era um "pé calçado"[746] (na gíria local), pertencendo à elite política, social e cultural da Nazaré, com plena noção de como explorar os mais novos mecanismos de resposta perante o recente dinamismo turístico (recente para a Nazaré, mas também para o país), fazendo uso da fotografia.

No seu trabalho académico, José Maria Carepa propôs-se discutir a "legitimidade representacional" da imagem fotográfica como "imagem verdadeira" do mundo, começando metodologicamente o seu estudo pela identificação e enquadramento

registados são da Folding 13x18 com objectivas Goerz Anastigmat Dagor [fº?] 13x18 e [fº?] 9x12 (jogo estereoscópio para 9x18)".

[744] Fotografia reproduzida pelo autor em postal, assim como na publicação MESQUITA, [1913].

[745] CAREPA, José – *Identidade e Memória. A construção simbólica da Nazaré*, 2002 [policopiado], p. 32.

[746] Sobre o termo "pé-calçado" por diferenciação social em relação ao "pescador" cf. BROGGER, Jan – *Pescadores e Pés-Calçados*. Nazaré: Livraria Susy, 1992 [trad. de *Pré-bureaucratic europeans. A Study of a Portuguese fishing community.* Trondheim: University of Trondheim, 1989].

precário daquilo que, parafraseando a terminologia de Peter Hamilton[747], chamou de "paradigma representacional dominante" das fotos das gentes da Nazaré[748]. Analisando um conjunto significativo de fotografias de Álvaro Laborinho, Carepa verifica que há uma constância no privilégio das atividades piscatórias inseridas num ambiente idílico, onde a beleza natural desempenha também um papel relevante; há uma atenção permanente à figura humana no desempenho do seu trabalho, mas não há dor nem sofrimento, sendo a relação do homem com o mar sempre pacífica. "Esta integração harmónica do trabalho e do lazer foi glosada vezes sem conta, numa certa produção iconográfica da Nazaré", que ficou amarrada a uma seleção de factos efetuada por uma elite onde se incluía Álvaro Laborinho, entre outras figuras da Comissão de Iniciativa e da Câmara Municipal da Nazaré. Toda esta construção identitária teve uma efetiva base real; porém, alerta Carepa, "a insuficiência do paradigma é gritante – e, de certo modo, a elegia que faz da classe piscatória é perversa"[749]. De tão divulgada, esta imagem da Nazaré tornou-se única e as marcas identitárias que ficaram dessas memórias são fortíssimas, individual e coletivamente, e aceites por toda a comunidade sem discussão – a Nazaré continua a gostar de se rever na imagem que de si mesma construiu.

As imagens de Álvaro Laborinho eram equilibradas, algumas revelando grande cuidado e domínio das técnicas fotográficas e laboratoriais; experimentou viragens e aventurou-se na estereoscopia. No entanto, e embora estivesse rodeado por pessoas ligadas ao mundo da cultura e da arte, Laborinho não se dedicou à fotografia como um projeto criativo autónomo e deliberado. Como refere Ana David[750], "Laborinho era um homem atento, sentia a importância da imagem (…) Mas não era um fotógrafo de estúdio, nem tinha pretensões a artista". Acima de tudo, Laborinho foi um homem culturalmente interessado neste novo processo de registar a realidade, com acesso facilitado a equipamentos e materiais, utilizando-o como auxiliar a sua vontade de testemunhar os acontecimentos e a realidade social e económica que diariamente se deparava à sua frente.

---

[747] HAMILTON, Peter – "Representing the social: France and frenchness in post-war humanist photography". *In* HALL, Stuart (ed.) – *Representation: cultural representations and signifying practices*. London: Sage Publications and The Open University, 2000.
[748] CAREPA, 2002, p. 20.
[749] Idem, *ibidem*, pp. 12, 24.
[750] DAVID, Ana – "A fotografia no início do século XX". *In* LÚCIO; DAVID & NABAIS, 2002, p. 40.

Bernardo Lúcio[751] resume, assim, o teor do seu trabalho: "Se, aos olhos de hoje, tivéssemos que classificar o trabalho de Álvaro Laborinho enquanto fotógrafo, provavelmente iríamos encontrar um cruzamento entre fotografia de rua e fotografia documental. Mas, o seu trabalho é muito mais abrangente do que esses dois estilos. Isso poderá resultar, por um lado, do facto de estarmos perante um fotógrafo amador, numa pequena vila piscatória, há um século atrás, em que a condição de fotógrafo certamente o tornaria requisitado para as mais diversas situações e, por outro, pelo facto de a Nazaré ser o seu tema de eleição durante décadas, levando-o a procurar diferentes abordagens à medida que o seu olhar e a técnica evoluíam".

Assim, esta vasta galeria de Álvaro Laborinho inscreve-se na tendência dominante da fotografia portuguesa nos finais dos século XIX / início do século XX que, segundo Sérgio Mah[752], acompanhou as inovações técnicas, mas sem deslumbres estético-criativos, acabando os seus autores por construir sobretudo um vasto arquivo da realidade portuguesa desse período. Embora não tenha sido realizado com um propósito de pesquisa etnográfica como o fez, por exemplo, António Rocha Peixoto (1866-1909), que usou a fotografia como auxiliar documental para os seus escritos[753], o registo fotográfico quase diário da Nazaré, realizado por Álvaro Laborinho durante cerca de 40 anos, denunciava a sua curiosidade para com o "outro" social; era um "observador" externo dessa realidade popular e piscatória, que capta e eterniza através da sua lente e, desde cedo, apercebe-se das potencialidades turísticas para o desenvolvimento local e de como as explorar através da fotografia.

Anne Marie Thiesse[754] refere que, depois da lista dos elementos simbólicos e materiais da nação estar estabelecida e de o conceito de património se associar não apenas à de monumento ("objetos do saber"), mas também ao folclore, ao traje e aos

[751] Bernardo Lúcio (n. 1977) é bisneto de Álvaro Laborinho e fotógrafo profissional. Em 2018, com organização do Museu Dr. Joaquim Manso, curadoria de Bernardo Lúcio e colaboração da Câmara Municipal da Nazaré e de Célia Quico/Casas do Quico, foi realizada a exposição "Revisitar a Nazaré de Álvaro Laborinho", na Galeria Municipal Paul Girol, na Nazaré. Cf. SANTOS, Dóris; LÚCIO, Bernardo - *Revisitar a Nazaré de Álvaro Laborinho. Exposição Fotográfica Espólio do Museu Dr. Joaquim Manso. 21.04 – 19.05.2018. Galeria Municipal Paul Girol*. Nazaré: Museu Dr. Joaquim Manso / Câmara Municipal da Nazaré, 2018 (desdobrável da exposição).

[752] MAH, 2002, pp. 158-160.

[753] MARTINS, Luís de Sousa – "A Fotografia de Rocha Peixoto. Reflexões em torno do seu lugar num projecto fotográfico". *Póvoa de Varzim. Boletim Cultural*. Vol. 43, 2009, pp. 297-313.

[754] THIESSE, Anne-Marie – La *création des identités nationales. Europe XVIII-XIX siècle*. Paris: Ed. du Seuil, 1999, pp. 148, 222, 249-252.

trabalhos populares (ainda não do proletariado miserável), no dealbar do século XX a construção da identidade nacional entrava na era da cultura de massas; nesse processo, teve um papel determinante o postal ilustrado, "o mais poderoso vector duma educação do olhar normalizada – reprodução das mesmas vistas e dos mesmos ângulos", que vai animar o turismo, "o grande consumidor da tradição".

Cumprindo objetivos de "informar, disseminar, actualizar"[755], no início do século XX, a fotografia vai-se impondo como um meio de informação coletiva dominante, nomeadamente através do bilhete-postal ilustrado e da imprensa, ampliando o imaginário visual dos portugueses. Graças à sua reprodução mecânica e massiva, a fotografia revelou-se como uma grande aliada do turismo emergente e dos seus mecanismos de divulgação, sendo fulcral para a propaganda dos lugares. Para além do bilhete-postal ilustrado, surgem também os primeiros roteiros turísticos que, para além da palavra, passam a ser ilustrados com fotografias dos destinos a visitar. Como alvitra Susana Martins, "mais do que pensamos, os destinos de viagem são escolhidos em função de uma imagem prévia"[756], normalmente visual, pelo que os postais ilustrados e os livros de viagem operam significativamente na condição antecipatória da viagem de turismo.

A fotografia tornou-se "um objecto que inspirava o conceito de viagem" que, assim, adquiriu uma "dimensão espiritual, uma dimensão de conhecimento visual que se substituiu ao relato antigo dos lugares, com toda a dimensão exaltante que 'poder ver' adquiriu"[757].

A fotografia de Laborinho, numa primeira leitura apenas vista como descritiva e documental, comporta também uma notória intenção de promoção turística da Nazaré, enformando o início de um paradigma visual para cuja vulgarização a fotografia foi determinante. Álvaro Laborinho utilizou muitas das suas fotografias em bilhetes-postais ilustrados, alguns com edição própria, ou para ilustrar cartazes de eventos na Nazaré,

[755] MAH, 2002, p. 160.
[756] MARTINS, 2011, p. 48.
[757] TAVARES, Emília – "A fotografia dos lugares". *Cadernos de fotografia #0*. Figueira da Foz, 2010, pp. 26-27.

ou reproduziu-as nos primeiros roteiros[758] vocacionados para o banhista[759]. A ele se deve o primeiro desdobrável fotográfico sobre a Nazaré, em forma de harmónio, com a capa intitulada "Lembrança da Nazareth a Melhor Praia de Portugal", "edição e clichés de Álvaro Laborinho, Nazareth", de que são conhecidas diversas edições.

Fig. 164 – Bilhete-postal ilustrado com a fotografia de Álvaro Laborinho, "Um trecho da praia. Firmino e barraca" (1914, MDJM 1277).

As fotografias selecionadas para esses postais[760] e guias do banhista, além de mostrarem trechos da "praia de banhos", incidem na beleza natural da Nazaré – onde o

[758] São exemplos de roteiros e publicações sobre a Nazaré onde se reproduzem fotografias de Álvaro Laborinho: *Nazareth – Portugal. A melhor praia de banhos de Portugal*. Nazaré: Typ. Freire, 1913; MESQUITA, Marcelino – *Praias de Portugal. A Nazareth. Sítio e Praia. Lenda. História. Casos.* Lisboa: Typ. A Editora Limitada, [1913]; e COELHO, P. M. Laranjo – *A Pederneira. Apontamentos para a história dos seus mareantes, pescadores, calafates e das suas construções navais nos séculos XV a XVII*. Separata do *Archeologo Português*, Vol. XXV. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, 1924. A publicação POÇAS Jr., J. C. – *A Praia da Nazareth*. *O seu passado e descripção da actualidade acompanhada de nota dos melhoramentos introduzidos nos últimos três annos e de indicações úteis ao banhista*, Alcobaça: Typ. António M. de Oliveira, 1901 apresenta várias fotografias, mas a sua autoria não está identificada e não conseguimos associá-las às fotografias já conhecidas de Álvaro Laborinho (recorde-se que o arquivo de negativos ao cuidado do Museu Dr. Joaquim Manso não está totalmente reproduzido ou digitalizado).

[759] O investigador nazareno José Soares distingue entre "banhista" e "turista". Se este último, procura sobretudo o que lhe foi oferecido pela agência de viagens ou sugerido por amigos, deslocando-se por vários motivos, o "banhista" ou "veraneante" permanece em casa alugada e por períodos largos. SOARES, José - "Reflexões a esmo. Acerca do turismo na Nazaré". *In I Jornadas sobre Cultura Marítima. Nazaré-1995*. Nazaré: MDJM/CMN, 1998, pp. 97-102.

[760] Sobre este assunto ver MONTEIRO, João Oliva – "O contributo do Bilhete Postal Ilustrado para a história da época balnear na Nazaré". *In* SANTOS, Dóris (coord.) – *Nazaré. Memórias de uma praia de banhos*. Nazaré: IMC/MDJM, 2010, pp. 50-55, onde são reproduzidos dois postais de Álvaro Laborinho, nomeadamente "Bilhete Postal Recordação da Praia da Nazareth. Na Praia". Cliché de Álvaro Laborinho, ed. Typ. e Pap.ª Oliveira, Alcobaça (col. MDJM inv. 419 BPI), circulado em 12 de setembro de 1904, e o BPI "Nazareth O Banho (Cliché de Álvaro Laborinho)", ed. Adelino A. Pereira, Figueira da Foz, circulado em 7 de julho de 1915 (col. MDJM inv. 48 BPI). Sobre a importância dos postais ilustrados e a sua relação com o desenvolvimento turístico e balnear da Nazaré ver também MONTEIRO, João Oliva – "Um século de imagens da Nazaré no Bilhete Portal Ilustrado". *In II, III, IV, V e VI Jornadas da Cultura Marítima Nazaré 1998-2004*. Nazaré: MDJM/CMN, 2005, pp. 81-103. Segundo o autor, o primeiro BPI da Nazaré terá sido editado em 1901; nas duas primeiras décadas do século XX as suas imagens privilegiaram os aspetos

mar é uma presença constante, muitas vezes um “mar bravo” ou “mar agitado” –, nas tarefas da pesca artesanal, nas gentes piscatórias em trabalho animado, nos seus costumes e traje popular.

Fig. 165 – Fotografia de Álvaro Laborinho, “Correndo a rede – António Rocha” (1913, MDJM 1186) reproduzida no roteiro de Marcelino Mesquita, *Praias de Portugal. A Nazareth. Sítio e Praia. Lenda. História. Casos*, 1913.

Fig. 166 – Bilhete-postal ilustrado com a fotografia de Álvaro Laborinho, “Nazareth – Amanhar peixe”.

Se em fotografias como “Correndo a rede – António Rocha”, 1913 (MDJM inv. 1186)[761] e “Nazareth – amanhando peixe”, que foram reproduzidas em livros e postais, as figuras ocupam cenários serenos e tomam consciência da sua observação, noutras imagens somos surpreendidos pelo frenesim que agitava a praia.

Atentemos na fotografia “Um trecho mercado peixe” (1914, MDJM 1199), com edição em postal pelo próprio autor; com o mar e o promontório como fundo, decorre um momento do mercado de peixe na praia, captado num “instantâneo” (anotado pelo autor[762]), como se percebe pelos grupos de mulheres em conversa gesticulada ou em movimento, dispostas no areal, amanhando ou transportando o peixe à cabeça. Mas, em primeiro plano, duas mulheres e um pescador olham diretamente para o observador

religiosos, paisagens, balnear e urbano; nos anos 1930, tornam-se mais frequentes as tiragens de BPI com temática piscatória. Nos anos 1950-70, os BPI refletem a “imagem de marca” da Nazaré como a mais típica praia de Portugal, reproduzindo também cenas da faina piscatória.

[761] Publicada em postal com o título “Nazareth – Concertando a Rede”, em versão preto e branco e colorida, e reproduzida na publicação MESQUITA, [1913], p. 85 com o título “Nazaré – um pescador”. Consta no “Livro de registos dos meus clichés (chapas)” com o título "Correndo a rede - António Rocha", fazendo parte da coleção do Museu Dr. Joaquim Manso com inv. 1186 Fot.

[762] Anotado “Instantâneo” por Álvaro Laborinho no seu “Livro de registos dos meus clichés (chapas)”, assim como a indicação da sua edição em “postal”

– têm a noção de que estão a ser fotografados e suspendem a sua ação. Repare-se na riqueza informativa desta imagem do ponto de vista etnográfico, sobre as práticas e divisão sexual de trabalho, a tipologia de recipientes, a educação infantil, os elementos diferenciados do traje, testemunhando uma proximidade e atenção do fotógrafo, que pretende documentar este quotidiano piscatório nazareno, mas também divulgá-lo ao exterior através da edição em bilhete-postal ilustrado.

Fig. 167 – Bilhete-postal ilustrado com a fotografia de Álvaro Laborinho, "Um trecho mercado peixe" (1914, MDJM 1199).

O vocábulo "trecho" do título da fotografia é também sugestivo, sendo recorrentemente empregue por Álvaro Laborinho na identificação das suas imagens – ele remete-nos simultaneamente para uma delimitação espacial e para uma suspensão temporal; em ambos os casos, uma seleção pelo fotógrafo. Esta fotografia apresenta um determinado "ponto de vista" e uma "moldura" que delimita o que é visto. Para Victor Burgin, "é esta posição do ponto de vista, ocupada na verdade pela câmara, que é apresentada ao espectador. Ao ponto de vista, o sistema de representações soma a moldura (...); e através da moldura o mundo é organizado numa coerência, de que na realidade carece, num desfile de quadros, numa sucessão de 'momentos decisivos'. A estrutura da representação – ponto de vista e moldura – está intimamente implicada na reprodução da ideologia"[763]. Segundo John Berger[764], a fotografia é uma escolha humana e essa escolha não é entre fotografar *x* e

[763] BURGIN, 1982, p. 146; tradução do texto original: "It is the position of point-of-view, occupied in fact by the camera, which is bestowed upon the spectactor. To the point of view, the system of representations adds the frame (…); trough the agency of the frame the world is organised into a coherence which it actually lacks, into a parade of tableaux, a sucession of 'decisive moments'. The structure of representation – point of view and frame – is intimatelt implicated in the reproduction of ideology".

[764] BERGER, John – "Compreender uma fotografia". *In* TRACHTENBER (org.), 2013, p. 319.

y, mas entre fotografar num momento *x* ou *y*; para ele o verdadeiro conteúdo de uma fotografia deriva de um jogo, não com a forma, mas com o tempo.

É esta a contradição da fotografia; ela inscreve a "imagem banal" no reprodutivo, resgatando-a da sina do que é único, irrepetível e só acessível a alguns; mas, ao mesmo tempo, o homem fotografa na intenção de "desbanalizar o banal", lembra J. S. Martins[765]. Estas fotografias não são meros fragmentos imagéticos sobre a Nazaré, mas narram um conjunto de histórias e propõem-se como "memória dos dilaceramentos, das rupturas, dos abismos e distanciamentos, como recordação do impossível, do que não ficou e não retornará. Memória das perdas. Memória desejada e indesejada"[766], nas palavras do mesmo autor. Por isso, ainda hoje (e mais do que nunca, com os céleres e prementes reptos que têm vindo do turismo), este conjunto fotográfico é tão significativo para a comunidade da Nazaré.

Esta constatação faz-nos ter presente o trabalho do fotógrafo português Daniel Blaufuks (n. 1963), que é fascinado pelo processo de memória e abre o seu livro *The Archive* com uma citação de John Berger: "Todas as fotografias estão lá para nos lembrar daquilo que esquecemos"[767]. Enquanto parece oferecer a possibilidade de uma memória que nunca desvanece, a fotografia pode também eclipsar a memória original e oferecer um *facsimile* pobre, ou seja, em vez de estar ao serviço da memória, poderá estar na verdade ao serviço do esquecimento?[768]

O uso da fotografia com fins de propaganda vai-se tornando cada vez mais eficaz, torna-se numa poderosa aliada das oficiais à medida que a organização turística se vai estruturando no país, no quadro normativo e ideológico do Estado Novo tal como é gizado por António Ferro, que vê a emergência do turismo como um fator de fomento económico e de formação do gosto, baseado num forte sentimento identitário; como afirmava Ferro, "Nós somos o nosso próprio cartaz!"[769]. Nos anos 1930-40, os roteiros

[765] MARTINS, 2008, p. 50.
[766] Idem, *ibidem*, p. 44.
[767] "All photographs are there to remind us of what we forget" (John Berger). Cf. DURDEN, Mark – "Memory work". *In* AAVV – *Daniel Blaufuks. Works on Memory*. Selected Writings and Images. Cardiff: Fotogallery, 2012, p. 12.
[768] BRAKE, David – "Does your Memory serve you well?". *In* AAVV – *Daniel Blaufuks. Works on Memory*. Selected Writings and Images. Cardiff: Fotogallery, 2012, pp. 4-8.
[769] VICTORINO, José Guilherme Filipe – *Propaganda e Turismo no Estado Novo. António Ferro e a revista Panorama (1941-1949)*. Lisboa: Alêtheia Editores, 2018, pp. 373, 434-439.

editados pela Comissão Municipal de Turismo da Nazaré reproduzem pinturas de Tom, Abílio, Lino António ou Eduardo Malta[770], mas diversificam o seu interior sobretudo com fotografias (nem sempre mencionam a sua autoria). Comparativamente às de Álvaro Laborinho reproduzidas nas primeiras brochuras, estas fotografias são reproduzidas com melhor qualidade de impressão, mas traduzem uma maior encenação da realidade, ampliando ou trazendo para primeiro plano os rostos dos nazarenos e das suas "figuras típicas", posando alegre ou resignadamente. Tomemos como exemplo as páginas da versão espanhola do roteiro *Nazaré. Pueblo de Pescadores. Portugal* (1949)[771], onde, para além da perspetiva aérea da praia de banhos a partir do Sítio (um ponto de vista habitual), e de algumas fotografias dos barcos com as suas proas pontiaguadas, desfilam rostos de jovens pescadores, de nazarenas ou de alegres casais em traje de festa, a par das figuras de velhas nas suas capas negras e dos velhos lobos-do-mar com as suas enormes suíças, que apelam ao respeito pelos valores da família, do trabalho honrado e diligente.

Fig. 168 – Fotografia reproduzida no roteiro *Nazaré. Pueblo de Pescadores. Portugal*, 1949.

Ao nível do Estado e da divulgação das suas realizações materiais e culturais, a fotografia vai sendo cada vez mais requisitada para os desígnios da propaganda política. A partir dos anos 1930, também a fotografia impressa portuguesa se adaptou às fórmulas experimentadas pelos regimes ditatoriais, onde se encontravam soluções modernas da sua apresentação gráfica. Apesar da natureza conservadora do governo salazarista, este apropriou-se daquelas linguagens vanguardistas em publicações com paginação algo arrojada; metodicamente selecionada, encenada e reenquadrada, em álbuns, periódicos ou exposições, a fotografia vai fazer coincidir a mensagem com a palavra político-social almejada, ilustrando como o regime se propunha concretizar a velha aspiração de "reaportuguesar" Portugal[772].

[770] Ver capítulo 2.3. "Representações visuais da Nazaré. A oficialização do paradigma".
[771] *Nazaré. Pueblo de Pescadores. Portugal*. Nazaré: Comissão Municipal de Turismo, 1949.
[772] Cf. SERRA, 2017 e SERRA & ANDRÉ, 2019.

Acaba-se por estabelecer uma ponte criativa entre as artes gráficas e as artes plásticas, em que Leitão de Barros tem um papel determinante enquanto diretor criativo de várias edições e certames, destacando-se o álbum *Portugal 1934* como o livro onde a fotografia impressa encontra a sua primeira grande expressão no âmbito da Política do Espírito de António Ferro, depois replicado no álbum *Portugal 1940*, que acompanhou a grande realização das Comemorações Centenárias e da Exposição do Mundo Português.

As imagens patentes nestes dois álbuns constroem um universo estético reconhecível em múltiplos suportes e publicações sob patrocínio ou apoio dos organismos do Estado, de que é o exemplo mais longo a *Panorama: revista portuguesa de arte e turismo* (1941-1973).

Através destas publicações ilustradas é possível constatar a atenção que o regime concedeu à representação do povo mediante a elegia constante dos valores rurais e marítimos, como expoentes de uma ancestralidade comum e de uma ordem social[773], arrumando-o num quadro nacional de tipos populares, que se identificam sobretudo pelos seus trajes regionais, sempre envergados nas imagens publicadas, onde se denota a sua progressiva folclorização.

Se localizamos muitas fotografias da Nazaré na capa ou como ilustração de artigos do *Jornal do Pescador*[774], curiosamente elas não estão patentes com tanta regularidade na revista *Panorama*[775], onde sobressai o artigo de Acácio Leitão, "Nazaré.

---

[773] Sobre este assunto ver MELO, Daniel – *Salazarismo e cultura popular (1933-1958)*. Lisboa: ICS, 2001, pp. 44-45 e TAVARES, 2010b, p. 411.

[774] O *Jornal do Pescador* era uma revista ilustrada, publicada pela primeira vez em 1939, como suplemento da *Revista de Marinha*, de assinalável qualidade gráfica, que funcionava como órgão de propaganda da organização corporativa das pescas, norteada por Henrique Tenreiro; cf. GARRIDO, Álvaro – "Assistência e Previdência no mar português". *Ler História* [em linha], 62 | 2012, posto em linha 13 abril 2015, consultado em 25 agosto 2019. URL : http://journals.openedition.org/lerhistoria/541; DOI: 10.4000/lerhistoria.541).

[775] Na revista *Panorama*, apenas identificamos fotografias da Nazaré nos seguintes números: LEITÃO, Acácio – "Nazaré. Tema inesgotável". *Panorama.* Lisboa. N.º2 (2ª ed.), julho 1941, pp. 25-27; neste número ainda, no artigo "Casas Económicas", é reproduzida uma fotografia de Denis Salgado do Bairro dos Pescadores da Nazaré. No artigo de QUEIROZ, Carlos – "A Faina da Pesca. Espectáculo Sagrado". *Panorama,* n.º 10, agosto 1942, são reproduzidas, em pequena dimensão, numa composição quadrada, fotografias de Raul Reis e Casimiro Vinagre sobre várias praias, e de Manfredo, sobre a Nazaré. Na *Panorama.* II Série, n.º 10/11, 1954, num artigo sobre a Estremadura, é incluída uma fotografia da praia da Nazaré a partir do Sítio, com as barracas de Verão (não é mencionado o fotógrafo); na *Panorama,* III Série, n.º 6, junho 1957, é reproduzida uma fotografia do norte-americano Otto John Gaul, com nazarenas a transportar gamelas à cabeça, a propósito da sua exposição "This is Portugal"; finalmente, na *Panorama,*

Como os pescadores levam os filhos. — Foto Deniz Salgado

Fig. 169 – Fotografia de Denis Salgado publicada em *Panorama*, julho 1941.

Tema inesgotável", de julho de 1941, com a reprodução de duas fotografias de Denis Salgado (1895-1963) – "Como os pescadores levam os filhos" e "Raparigas da Nazaré" –, para além da vista aérea sobre a praia, a partir do miradouro do Sítio, por Mário Novais (1889-1967).

Na revista *O Notícias Ilustrado* (1928-1935), dirigido por Leitão de Barros, o mar surge de forma recorrente, nomeadamente os "trabalhos no mar", em fotorreportagens sobre a pesca do bacalhau ou a vida dos pescadores, explorando as suas tragédias marítimas e romantizando a sua vida humilde e de heroísmo, demonstrando a apetência geral por imagens de comunidades piscatórias, vistas como repositórios de tradições ancestrais. Por sinal, comenta Afonso Pinto[776], também nesta revista raramente se fotografou o mar em si mesmo. As fotografias publicadas dispõem os pescadores em paisagens harmoniosas, como se fossem personagens, com os seus trajes regionais e adereços de trabalho, explorando os elementos facilmente reconhecíveis pelos leitores e procurando com isso elevar o "espírito português". Posteriormente a esta montagem cenográfica, as fotografias eram ainda frequentemente montadas em fotorreportagens e fotomontagens. Como observa o mesmo investigador, "foi nestas materializações imagéticas que se ensaiou, semanalmente, o país ideal, idílico, pacífico e apaziguador (…) e foi através delas que se instalou Portugal dentro da casa dos leitores. Esta insinuação na intimidade – editada ao sábado, em tempo livre e de lazer que a revista penetrava e habitava quotidianos de um modo consentido – foi o que *O Notícias Ilustrado* fez de mais perverso, especialmente na forma como levava um misto indistinto de informação, divertimento

III Série, n.º 9, março 1958, é feita publicidade à Bertrand (Irmãos), Lda. Artes Gráficas, reproduzindo uma fotografia de Artur Pastor, com a legenda "Tipos da Nazaré" (também reproduzida no álbum "Nazaré", 1958). Cf. *ANEXO III* "*Panorama. Revista Portuguesa de Arte e Turismo*. Referências à Nazaré".
Sobre a relação entre a revista *Panorama* e a fotografia durante o Estado Novo ver GUARDA, Israel; OLIVEIRA, José – "A fotografia e os fotógrafos na revista *Panorama* (1941-1973): 30 anos de propaganda?". *Comunicação Pública* [Online]. Vol.12, n.º 23, 2017 [posto online no dia 15 dezembro 2017, consultado a 10 abril 2019. URL: http://journals.openedition.org/cp/1927; DOI: 10.4000/cp.1927].

[776] PINTO, 2015, pp. 147-148.

e educação, no modo como através de imagens exemplificava comportamentos, modos de estar e de agir, definia gostos e estabelecia referências culturais e políticas"[777].

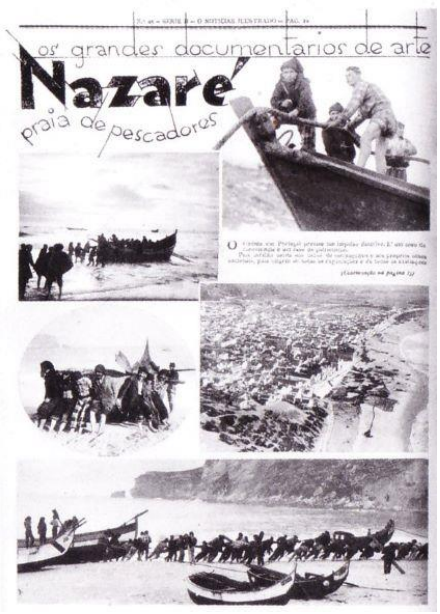


Fig. 170 – *O Notícias Ilustrado*. N.º 25, 1928.

É neste espírito que se compreende a presença da fotografia n' *O Livro de Ouro das Conservas Portuguesas de Peixe* [778], volume editado em 1938 com direção artística de Leitão de Barros, onde os pescadores merecem um capítulo específico[779] e ilustrado com fotografias do filme *Maria do Mar* sob a legenda "Tipos da Praia da Nazaré" *(fig. 159)*; fotografias de outras cenas do mesmo filme são reproduzidas no artigo de José de Bragança, "Os pintores da vida do mar", aqui servindo os propósitos de realçar o apelo estético que significava a Nazaré.

O Estado atraiu para a sua órbita os melhores profissionais de fotografia, que não podiam encontrar mercado de trabalho fora dos círculos de poder ou da imprensa, embora este "casamento da fotografia com o regime"[780] nunca tenha sido linear nem isento de tensões internas entre inovação e conservadorismo. Estes fotógrafos, onde se incluíam Denis Salgado, Mário Novais, Horácio Novais, Ferreira da Cunha, Serra Ribeiro, Raul Reis, Salazar Dinis, Eduardo Portugal, António Passaporte, Marques da Costa, entre outros, foram os principais obreiros de uma imagética de propaganda oficial do regime do Estado Novo[781], para a qual a Nazaré foi frequentemente convocada.

[777] Idem, *ibidem*, pp. 149-150. São exemplos de números d'*O Notícias Ilustrado* com fotografias sobre Nazaré e os seus filmes o n.º 25 de 1928 ("Os grandes documentários de arte. Nazaré praia de pescadores") e o n.º 86 de 1930 (com fotografias do filme Maria do Mar).
[778] BARROS, Leitão de (dir.) – *O Livro de Ouro das Conservas Portuguesas de Peixe*. Lisboa: Instituto Português de Conservas de Peixe, 1938.
[779] MORAIS, Castelo de – "Pescadores Portugueses". *In* BARROS, 1938, s.p.
[780] POMAR, 2010, p. 1.
[781] TAVARES, Emília – "Hibridismo e superação: a fotografia e o modernismo português". *In* LAPA, Pedro; TAVARES, Emília (org.) – *Arte Portuguesa do Século XX. 1910 – 1960. MNAC – Museu do Chiado*. 2º Vol. Lisboa: Leya, 2011, p. 131. Cf. também Idem (org.), 2009, pp. 32-33.

Horácio Novais (1910-1988)[782] foi um dos fotógrafos mais requisitados pelo SPN, embora este "envolvimento" não deva conduzi-lo à classificação como "fotógrafo do regime". Em fevereiro de 1957, acompanhou a visita da Rainha Isabel II[783] à Nazaré, integrada no programa da sua visita oficial a Portugal. O dia nesta vila foi metodicamente preparado e noticiado e as fotografias de Novais[784] espelham os momentos de espera e "encenação" para a soberana, que incluiu a exibição das embarcações à beira-mar com as tripulações a saudar a rainha, uma exibição do rancho folclórico Tá-Mar, a visita ao Sítio, a oferta de bonecas da Nazaré à Princesa Ana e de miniaturas de barcos ao Príncipe Carlos.

[782] Nascido numa família de fotógrafos de Lisboa (era filho de Júlio Novais, sobrinho de António e Eduardo Novais e irmão de Mário Novais), ativos desde final do século XIX, Horácio Novais iniciou a sua atividade aos 15 anos com o seu irmão Mário, no estúdio que tinha em casa, e trabalhou no fotojornalismo com Joshua Benoliel no jornal *O Século*. Em 1932, montou o seu próprio estúdio, que manteve até ao final da vida. Trabalhou nas áreas da fotorreportagem, e especializou-se na temática documental de arquitetura e paisagem urbana, assim como realizou fotografia comercial, industrial e de cinema. Trabalhou com diversos organismos do Estado e fez a cobertura de inúmeras manifestações culturais e políticas, destacando-se a sua participação em exposições universais, nos álbuns *Portugal 1934*, *Portugal 1940* e *Primitivos Portugueses* (1940) e nas Comemorações dos Centenários (1940). Participou também como artista em concursos, exposições individuais e coletivas. Em 1998, o seu espólio foi adquirido pela Fundação Calouste Gulbenkian e pelo Centro Português de Fotografia. Para desenvolvimento do assunto consultar PEDRO, Henrique Manuel Roberto Vieira da Costa – *O Fotógrafo Horácio Novais na Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian. A Coleção de fotografia e a obra publicada*. Mestrado em Ciências da Informação e da Documentação, Especialização em Biblioteconomia. Lisboa: NOVA-FCSH, 2015.

[783] A visita da Rainha Isabel II a Portugal, em fevereiro de 1957, é amplamente preparada e noticiada na imprensa nacional. Com o programa incluindo um dia na Nazaré, mencionamos alguns dos principais artigos sobre essa visita, onde a fotografia tem um particular destaque na apresentação oficial do acolhimento prestado à soberana: "Ronda da Nazaré". *O Século Ilustrado*, ano XX, n.º 997, 09.02.1957, com fotografias a preto e branco de Beatriz Ferreira; a edição d' *O Século Ilustrado*, ano XX, n.º 998, 16.02.1957; e o artigo de FERREIRA, Beatriz – "Hora do Sol - Nazaré 57". *O Século Ilustrado,* 09.03.1957, reproduzindo fotografias de pescadores a remendar redes, da exibição do folclore, dos momentos da festa na Praça Sousa Oliveira, de um casal infantil em traje de festa acompanhado pela legenda "Mal iniciados nos primeiros passos os meninos deixam de ser meninos para começar com a faina rude do mar" e reprodução da escultura de uma cabeça de nazarena, do artista A. Anjos (de Tomar), que a esculpiu por ocasião da visita da rainha, acompanhada pela legenda poética sobre as mulheres da Nazaré serem "sempre noivas e escravas do Mar".

[784] Sobre a fotografia de Horácio Novais relacionada com a Nazaré, e nomeadamente a da visita de 1957, consultar o álbum "Actividades Piscatórias. Reportagens fotográficas sobre actividades piscatórias em Portugal, da autoria do Estúdio Horácio Novais, 1930-1980", em Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian (disponível em https://www.flickr.com/photos/biblarte/sets/72157623453960295/ - consulta 10 julho 2019). Consultar também o seu fundo no Centro Português de Fotografia (disponível em https://digitarq.cpf.arquivos.pt/details?id=39176 - consulta 10 julho 2019).

O álbum *Nazaré* de Artur Pastor

Na visita de Isabel II à Nazaré, a Câmara Municipal da Nazaré ofereceu à monarca inglesa um álbum fotográfico produzido por Artur Pastor (1922-1999)[785], que reunia as imagens de sua autoria captadas na vila piscatória entre 1954 e 1957[786].

Artur Pastor era Engenheiro Técnico Agrário e fotógrafo do Ministério da Agricultura desde 1953 e, nessa qualidade, percorreu o país de lés-a-lés. Para além da ruralidade, a sua objetiva captou também vários núcleos piscatórios do Algarve, Apúlia, Peniche, Sesimbra e Nazaré. Era membro do Foto-Clube 6x6 e participara já em diversas exposições coletivas; a sua fotografia é frequentemente apontada como inserida nos preceitos e na gramática salonista, que norteou e congregou muitos fotógrafos amadores portugueses nos anos 1950[787].

Desde há muito que Pastor aspirava fazer álbuns da sua autoria sobre o Algarve[788], onde fotografara a pesca do atum durante o tempo que aí vivera nos anos 1940. Mas, o seu primeiro álbum acabou por ser sobre a Nazaré.

Em dezembro de 1956, Artur Pastor certificava o seu encanto pela Nazaré, "tão própria e individual", como proporcionando um "manancial inesgotável de motivos"[789] para os fotógrafos. Apoiando o I Salão Nacional de Fotografias, que deveria ser realizado

---

[785] Artur Pastor era engenheiro técnico agrícola, mas cedo interessou-se pela fotografia. Enquanto funcionário do Ministério da Agricultura, funda a Fototeca da instituição, sendo autor de cerca de dez mil fotografias deste arquivo. Pelo serviço prestado enquanto fotógrafo do Ministério da Agricultura, foi-lhe atribuído o grau de Oficial da Ordem de Mérito Agrícola e Industrial (Classe do Mérito Agrícola). Fez parte do Foto Clube 6x6 e publicou dois álbuns de grande formato sobre a Nazaré (1958) e o Algarve (1965). O seu espólio encontra-se no Arquivo Fotográfico Municipal de Lisboa, desde 2001. Entre outras indicações, consultar http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/fotos/editor2/56.pdf e *A Nazaré de Artur Pastor*. Nazaré: Biblioteca Municipal da Nazaré / CMN, 2008.

[786] PAVÃO, Luís – "Pastor, guardador de sonhos". *In* PAVÃO, Luís (coord.) – *Artur Pastor*. Lisboa: CML / AML, 2014, p. 20 e SARAIVA, Ana – "A vida do «Franco Atirador»: Artur Pastor, seis décadas de fotografia. Contributos para uma biografia". *Ibidem*, pp. 62-63 (disponível em http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/fotos/produtos/catalogoarturpastor_76694821053eb38131caac.pdf – consulta em 10 julho 2019). As fotografias da Nazaré integram o Fundo Artur Pastor do Arquivo Municipal de Lisboa. A este propósito ver também *A Nazaré de Artur Pastor*. Nazaré: Biblioteca Municipal da Nazaré / CMN, 2008.

[787] Entre 1949 e 1951, em Portugal, surgiram três associações de amadores fotográficos ou foto-clubes: o Grupo Câmara, em Coimbra, o Foto Clube 6x6, em Lisboa, e a Associação Fotográfica do Porto. Durante a década de 1950, formam e acolhem alguns dos fotógrafos nacionais mais influentes, organizando exposições, concursos e edições, partilhando temáticas pré-definidas, regras e princípios comuns de composição e luz.

[788] Sendo demasiado dispendioso para ser financiado apenas pelo autor, como fizera com o projeto da Nazaré, Artur Pastor só consegue publicar o álbum *Algarve* em 1965. Cf. SARAIVA, 2014, p. 64.

[789] Cf. PASTOR, Artur – "A Nazaré e a fotografia". *Nazaré.* Nazaré: LAN. Ano I, n.º 4, janeiro 1957, p.1. Texto assinado por Artur Pastor e datado de dezembro de 1956.

no verão de 1957, numa iniciativa da recente Liga dos Amigos da Nazaré, escrevia no seu boletim para apelar à participação dos fotógrafos amadores e, sobretudo, dos profissionais e consagrados. Dizia então que a "Nazaré, tão própria e individual, desdobrar-se-á. Os fotógrafos que, além de artistas, sejam amantes doutros misteres, possuirão assuntos igualmente apaixonantes", desde o fotógrafo-etnólogo, arqueólogo, poeta, romântico, contemplativo, hagiógrafo, historiador, literato, regionalista, terminando no fotógrafo-turista.

Pensamos que o Salão acabou por não se realizar[790], mas Artur Pastor aproveitou a experiência nazarena para finalmente produzir e editar um álbum fotográfico. As fotografias tiradas nos anos anteriores, e que tinham dado azo ao álbum oferecido à monarca inglesa, foram depois selecionadas e divulgadas na publicação *Nazaré* [791] de 1958 – um volume de 28x20,5 cm, contendo textos e fotografias de Artur Pastor, que também realizou o projeto gráfico e suportou financeiramente os custos de produção[792]. A impressão em rotogravura era de muito boa qualidade, valorizando os tons de cinza da fotografia; como comenta Luís Pavão, "das vestes negras das varinas à brancura dos muros caiados e à espuma do mar, Pastor consegue reproduzir e valorizar uma extensa paleta de tons de cinza, muito bem reproduzida, num livro que dá prazer folhear"[793]. Este álbum fotográfico veio a tornar-se um marco na construção imagética da Nazaré com base na fotografia pública impressa.

As fotografias reproduzidas na publicação são acompanhadas por legendas poéticas, que reorientam o olhar na citação que já é a própria fotografia[794]. O mar, a humanidade (o pescador "eterno lutador", a mulher "de intensa fotogenia", as crianças "homens e mulheres antes de terem sido meninos", e os velhos), a pesca (embarcações e artes de pesca), os naufrágios (palavra terrífica gravada na "memória de muitos"), os

[790] Não encontramos mais informação sobre este evento. Mas, em 1969, decorreu um I Concurso Internacional de Fotografia da Nazaré, organizado sob o patrocínio da Comissão Municipal de Turismo da Nazaré, onde participaram 249 concorrentes de várias nacionalidades; embora o tema não fosse exclusivamente a Nazaré, havia um "Prémio Nazaré", que foi entregue ao italiano Roberto Tessaroli, pela fotografia "Vamos ao mar" (uma fotografia a barca "Maria Eulália" a entrar ao mar). Cf. *I Concurso Internacional de Fotografia da Nazaré*. Nazaré: Comissão Municipal de Turismo, 1969 (catálogo).
[791] PASTOR, Artur – *Nazaré*. Lisboa: Livraria Portugal, 1958.
[792] Cf. SARAIVA, 2014, p. 103.
[793] Cf. PAVÃO, 2014, p. 20.
[794] Nas palavras de Susan Sontag, "uma fotografia também pode ser descrita como uma citação, o que transforma um livro de fotografias num livro de citações". Cf. SONTAG, 1986, p. 71.

costumes (festas, danças e cantares), a paisagem, o Sítio (local da história e lenda da Nazaré) e a azáfama balnear, são os motivos fotografados por Artur Pastor e contextualizados no seu texto introdutório, que termina com as seguintes palavras: "diligenciou-se nestas páginas, pinceladas que foram em impreciso quadro – tão bela e vasta é a tela nazarena na realidade – assinalar o que de mais importante se conhece, vê e sente, orientando para uma melhor apreciação das fotografias que se seguem e constituem documentário que confirma ser a Nazaré a mais típica praia de pescadores de Portugal e um dos mais curiosos lugares do mundo"[795]. Intercalados com estes temas vão surgindo retratos de rostos ampliados à dimensão da página.

Provando o domínio com mestria da sua Rolleiflex 6x6 cm, no livro diversificam-se as imagens instantâneas e dinâmicas, que captam uma lide diária de homens e mulheres, que Pastor observou durante meses. Os grupos ou o entusiasmo das atividades da faina marítima, como a entrada ao mar de "Varar ao mar", sugerem a espontaneidade do momento, que a fotografia "congelou". No entanto, Vilém Flusser lembra-nos que, muitas vezes, as imagens "têm a aparência de cópias (e são confundidas com elas), mas, estruturalmente falando, são na realidade projectos"[796]. Acima de tudo, nestas fotografias encontramos a premente atenção à figura humana, cujos rostos alternam entre os estados de melancolia e saudade (dos velhos "lobos do mar", das viúvas e das crianças), a beleza etérea da juventude feminina ou o ar temerário dos pescadores. Em contraste com aquelas fotografias mais espontâneas, mas pretendendo obter a mesma leitura, abundam os motivos ensaiados previamente, de pescadores e peixeiras a posar na praia, simulando atos da rotina quotidiana mas envergando os seus trajes típicos e de festa

Fig. 171 – Fotografia de Artur Pastor, com a legenda "Varar ao mar", publicada no seu álbum Nazaré, 1958.

[795] PASTOR, 1958, p.19.
[796] FLUSSER, Vilém – *Towards a Philosophy of Photography*, 2002 *apud* MARTINS, 2011, p. 87.

impecavelmente limpos. Estes protagonistas são integrados em quadros cenográficos de composição perfeita, adotam posturas antecipadamente solicitadas pelo fotógrafo e reúnem os elementos básicos da construção do paradigma visual da Nazaré – o ritmo e efeito plástico das proas afiladas das embarcações, o ar heroico dos "lobos-do-mar", a beleza feminina e do traje tradicional, e uma integração harmoniosa do trabalho entre o homem e a mulher, no espaço da praia, separados das circunstâncias presentes.

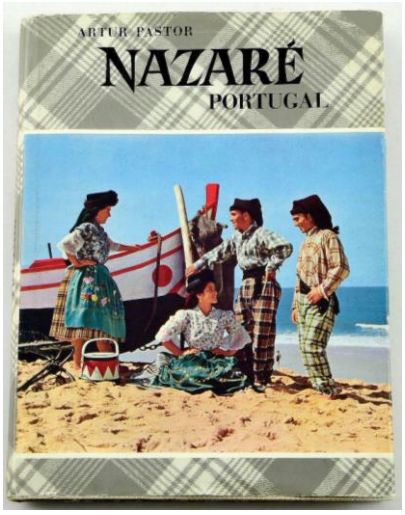


Fig. 172 – Capa do álbum de Artur Pastor, *Nazaré* (1958).

"Acabado de pescar" (onde uma peixeira, envergando o traje de festa, simula trabalhar segurando o peixe de um cabaz, mas enverga o traje de festa), "Uma brisa de amor" (onde um casal se senta enamorado na proa de um barco de arte xávega), "Hora de almoço" (onde um pescador e duas jovens nazarenas em traje de festa aparentam uma pausa descontraída na hora de almoço, na praia) ou "Quarteto" (que tem honra de capa[797]), entre outras fotografias, reúnem os elementos básicos desse paradigma visual, que encontráramos em composições muito similares nas aguarelas de Raquel Roque Gameiro *(vide fig. 103)*.

As imagens de Artur Pastor exemplificam como a fotografia pode ser parte da encenação do quotidiano[798]. Muito difundidas graças a este álbum, elas são organizadas e dispostas de acordo com uma seleção prévia e inscritas num programa ideológico específico, que determina o resultado final do livro. Pastor é claro na sua mensagem de transmitir uma imagem favorável e positiva do povo laborioso, ordeiro e orgulhoso das suas tradições.

Aliás, como observa Luís Pavão, o fotógrafo é sempre positivo e construtivo na sua apresentação do mundo. Nas suas fotografias estão ausentes os pedintes, os miseráveis, as construções decadentes ou abandonadas, embora existissem (e muito)

[797] A fotografia é reproduzida a preto e branco no interior e a cores na capa.
[798] Como diz J. S. Martins, "a fotografia não documenta o cotidiano. Ela faz parte do imaginário e cumpre funções de revelação e ocultação na vida cotidiana. Portanto, as pessoas são fotografadas representando-se na sociedade e representando-se para a sociedade. A fotografia documenta, como atriz, a sociabilidade como dramaturgia. Ela é parte da encenação". Cf. MARTINS, 2008, p. 46.

na Nazaré da década de 1950. "É por isso bem aceite pelo Estado Novo" – recorde-se que Artur Pastor ofereceu um exemplar do álbum *Nazaré* ao Presidente do Conselho, António de Oliveira Salazar –, "ainda que sem estar diretamente envolvido ou comprometido"[799].

Não obstante a qualidade de impressão das fotografias e a criteriosa organização gráfica pelo próprio autor, *Nazaré* não é, no entanto, um "foto-livro", cuja definição pressupõe excecionais qualidades conceptuais ou estéticas do mesmo enquanto objeto-obra. As publicações *Portugal 1934* e *Portugal 1940* continham uma intenção de propaganda política explícita, mas baseavam-se em soluções gráficas ousadas, com recortes, reenquadramentos e alteração de escala das fotografias reproduzidas, que os seus promotores ora rebuscaram de outras fontes como *O Notícias Ilustrado*, ou de outros contextos, ora encomendaram diretamente aos seus autores; ambos os livros recorreram à fotomontagem que, recorde-se, foi muito disputada pelas vanguardas artísticas, resultando em livros-objeto esteticamente interessantes, o que não observamos no álbum de Pastor.

Mas, nos anos 1950, de olhos postos em livros estrangeiros e em revistas ilustradas como *a Life,* alguns fotógrafos portugueses começaram a deixar-se influenciar por uma estética humanista, mais centrada no povo e na vontade de registar a forma como este vivia no quotidiano, numa observação mais acutilante. Um ano depois de *Nazaré*, pela mão de Victor Palla (1922-2006) e Costa Martins (1922-1996), saía em fascículos *Lisboa, cidade triste e alegre*, que podemos considerar o único foto-livro deste período do Estado Novo, "um conjunto único de contra-imagens"[800] inscrito na linha de um discurso de resistência, contra o regime. Arquitetos de formação e portanto exteriores aos círculos especializados da fotografia, Palla e Costa Martins faziam uma incursão fotográfica por uma cidade não oficial, que haviam percorrido durante três anos, captando cerca de 6000 imagens, cuja seleção de 200 fotografias apresentaram

[799] PAVÃO, 2014, p. 25. Ainda segundo Luís Pavão: "(…) os seus conceitos ideológicos iam muito para lá do estabelecido e Pastor mantém-se sempre independente, não comprometido e a uma certa distância do poder. Várias vezes foi solicitado para fazer a cobertura de eventos oficiais e sempre se escudou a tal".
[800] CABRAL, Manuel Villaverde – "Texto e imagem fotográfica no primeiro contra-discurso durante o Estado Novo: «As mulheres do meu país» de Maria Lamas". *Comunicação Pública* [Online]. Vol.12 n.º 23, 2017 [posto online no dia 15 dezembro 2017, consultado a 15 julho 2019. URL: http://journals.openedition.org/cp/1970; DOI: 10.4000/cp.1970].

em duas exposições em 1958, uma em Lisboa e outra no Porto. Além das imagens, que recorre ao alto contraste e ao granulado, o grafismo do livro tornou-o um objeto icónico (embora tenha sido um "projeto falhado" nos anos 1960, só redescoberto ou valorizado nos anos 1980[801]). O *design* das exposições e do livro fazia lembrar a publicação *New York 1954-1955* (editada em 1956), de William Klein, ou o grafismo da exposição "The Family of Man" (1955)[802], comissariada por Edward Steichen no MOMA, que não tinha passado por Portugal na sua itinerância mundial, mas cujo catálogo tinha tido alguma projeção entre os amantes da fotografia. Preterindo a imagem fotográfica isolada em favor do contexto visual, Victor Palla e Costa Martins buscaram a interação entre as imagens, as palavras (o livro juntava a fotografia a poemas de vários autores portugueses – como Alexandre O'Neill, Eugénio de Andrade, Jorge de Sena e José Gomes Ferreira) e a sua disposição gráfica arrojada; rejeitaram os procedimentos convencionais de apresentação das fotografias, nomeadamente quanto à homogeneização do seu formato, conferindo-lhe recortes heterodoxos e alguma manipulação laboratorial através do uso do ampliador, resultando num notável "livro-obra", com "uma admirável contemporaneidade face àquilo que no exterior eram as novas abordagens da reportagem fotográfica"[803].

Nestes anos, sob o estímulo do contexto internacional que tem por paradigma a exposição "The Family of Man", podemos citar outros autores portugueses que viraram costas a um contexto continuador da "fotogenia do Estado Novo" (António Sena)[804] ou

[801] Na época, lançado em sete fascículos, o livro foi um fracasso comercial (SENA, 1998, p. 280-282), praticamente sem eco junto do público e da crítica, o que mostra que o público português não estava preparado para o suportar este "poema visual". O livro foi praticamente esquecido, até que, em 1982, António Sena o retirou da sombra graças à exposição "Lisboa e Tejo e Tudo", para a inauguração da sua galeria Ether | vale tudo menos tirar olhos. Viria a ser o único livro português incluído na célebre obra *The Photobook: A History* (Phaidon, 2004), de Gerry Badger e Martin Parr. Em 2009, a dupla de fotógrafos José Pedro Cortes e André Príncipe efetuou uma nova edição através da sua editora independente Pierre von Kleist Editions. Em 2018, no Museu de Lisboa, foi apresentada a exposição "Lisboa, cidade triste e alegre: arquitetura de um livro", comissariada por Rita Palla Aragão, e o jornal *Público* lançou uma reedição da primeira versão do livro em fascículos, com introduções de vários especialistas, publicadas semanalmente naquele periódico; cf. PALLA, Victor; MARTINS, Costa – *Lisboa, cidade triste e alegre*. Lisboa: A Bela e o Monstro / Jornal Público Comunicação Social SA, 2018 (fac-símile).

[802] Esta exposição incluía 503 fotografias de 68 países e vários fotógrafos, selecionadas e organizadas por Edward Steichen segundo temas considerados de interesse humanista para todas culturas. Depois da sua primeira apresentação em 1955 no MOMA, em Nova Iorque, a exposição itinerou por vários países e fez-se acompanhar por um inovador catálogo, que se tornou numa referência na história da fotografia.

[803] MAH, 2002, p. 176.

[804] António Sena, na sua história da fotografia portuguesa, intitulou o capítulo VI, relativo ao período entre 1920 e 1945, como "As visões contraditórias e a fotogenia do Estado Novo", atendendo a uma efetiva

ao ambiente mais ortodoxo do salonismo (onde a Nazaré era frequentemente explorada pelos seus membros)[805] e protagonizaram uma abordagem modernizadora da fotografia, seguindo por caminhos independentes, reunindo em pequenos círculos informais de amizade, como Sena da Silva (1926-2001), Carlos Afonso Dias (1930-2010) e Gérad Castello-Lopes (1925-2011).

Nos anos 1950, os dois últimos partilham experiências e revelam uma obra marcada pela influência do francês Henri Cartier-Bresson (1908-2004). As suas fotografias da Nazaré, datadas de 1958, exprimem estes propósitos de renovação do olhar, no sentido de uma visão do elemento humano capturado no seu real dia-a-dia, numa produção que se reclama filiada na tradição documental e responde à fotografia humanista e comprometida do pós-guerra; mesmo que este propósito os desvie das gentes na faina e do palco principal da praia, para os pátios e ruas secundárias da vila, como na fotografia em que Gérard Castello-Lopes[806] surpreende um grupo de rapazes a

absorção da fotografia e seus autores pelo regime salazarista, nas várias dimensões públicas da sua prática. Cf. SENA, António – *História da Imagem Fotográfica em Portugal* (1839-1997). Porto: Porto Editora, 1998, pp. 227-260.

[805] Para além de Artur Pastor, entre muitos outros, são exemplos de membros do Foto-Clube 6x6 que fotografaram e expuseram fotografias sobre a Nazaré autores como Roque Manuel de Arriaga (1885-1977), Helena Corrêa de Barros (1910-2000) (na exposição "Helena Corrêa de Barros. Fotografia, a minha viagem preferida", realizada em 2018, inclui-se uma fotografia de outros colegas a fotografarem um velho pescador junto ao Santuário, numa digressão fotográfica à Nazaré; cf. o catálogo VICENTE, Filipa Lowndes *et al.* – *Helena Corrêa de Barros. Fotografia, a minha viagem preferida*. Lisboa: Arquivo Municipal de Lisboa / Fotográfico, 2018) e Avellar Soeiro (1918-2010; cf. "Exposição de Fotografia. Avellar Soeiro" organizada pelo Museu Dr. Joaquim Manso em 2011 em http://mdjm-nazare.blogspot.com/2011/05/exposicao-de-fotografia-avellar-soeiro.html).
Há uma disposição habitual para considerar os salonistas ligados à estética do regime (como argumentou António Sena em SENA, 1998, pp. 227-260, 276); nessa mesma linha de pensamento, Sérgio Mah considera que, durante a década de 1950, organizada nesta cultura salonista, a fotografia nacional refletia as expectativas de uma sociedade conservadora e o imobilismo mais conveniente a um regime pouco interessado numa visão problematizante da vida nacional (cf. MAH, 2002). No entanto, Emília Tavares alerta para a necessidade de se rever esse entendimento tão unilateral e de antagonismo tão vincado entre o meio ortodoxo da fotografia oficial do regime e dos salões e o pequeno grupo de fotógrafos amadores (de que faziam parte Carlos Afonso Dias, Gérard Castello-Lopes, Carlos Calvet e Sena da Silva) que delineou outra abordagem da fotografia reivindicada como a única "vanguarda". Para esta investigadora, apesar da tendência mais conservadora dos salões, é possível verificar a existência de algumas influências de práticas e cruzamentos estimulantes entre alguns salonistas e não salonistas, e que alguns dos primeiros começaram a marcar também uma viragem conceptual influenciados pela fotografia humanista francesa: "Ao longo da década de 50, alguma da ortodoxia relativamente aos júris e regras de apreciação das imagens, foram sendo objecto de questionamento, tentando romper alguma passividade e estagnação do próprio meio" (cf. TAVARES, 2009, pp. 60-61, 70-73). Ver também Idem, 2011, pp. 132-133.

[806] Uma cópia desta fotografia foi adquirida pelo Centro Português de Fotografia. Em museus e arquivos nacionais, temos de referir ainda as fotografias de Gérard Castello-Lopes no MNAC (inv. 2950) e no Museu Berardo (consultável em http://pt.museuberardo.pt/colecao/obras/181); ambas as fotografias têm o mesmo nome e ano ("Nazaré", 1958), mas são diferentes.

jogar à bola, ou na fotografia de Carlos Afonso Dias, de um velho pescador a virar numa esquina, junto a um muro com inscrições pintadas ("Nazaré", MNAC 2914). Em ambas as fotografias, simplesmente intituladas "Nazaré", os autores mantêm a sua postura de observadores do quotidiano, captando os protagonistas de costas, "à la sauvette" [807], não perturbando a sua ação.

Fig. 173 – Gérard Castello-Lopes, "Nazaré" (1958).

Fig. 174 – Carlos Afonso Dias, "Nazaré", 1958.

Mas, o que constatamos é uma invisibilidade da produção destes autores anti-salonistas, recebendo à época uma indiferença generalizada do meio artístico, oficial ou não. Gerard Castello-Lopes só exibiu uma única foto, num Salão de Arte Fotográfica do Grupo Desportivo da Companhia União Fabril, no Barreiro, e abandonou a fotografia em cerca de 1966. Recorde-se que *Lisboa, cidade triste e alegre* não teve praticamente eco junto do público e da crítica, até ser redescoberto por António Sena em 1982. Na realidade, para além destes projetos independentes, não houve praticamente concorrência aos álbuns fotográficos do SPN/SNI ou por este apoiado, salvo na

[807] Castello-Lopes, assim como Carlos Afonso Dias e Sena da Silva, estavam particularmente bem informados. Sena da Silva assinava a *Life* e ia regularmente a Paris comprar livros. Castello-Lopes assinava revistas fotográficas e possuía as primeiras edições de *Images à la Sauvette* (1952) e *Les Européens* (1955), de Cartier-Bresson. Todos conheciam a *Magnum* (fundada em 1947) e os seus preceitos. Seguindo os preceitos do Mestre francês, Gérard Castello-Lopes e Carlos Afonso Dias fotografavam com uma Leica e captavam as imagens sem as pessoas darem por isso, num "instante decisivo", conforme defendera na sua obra *Images à la Sauvette* (1952). Cf. CALADO, Jorge – "O Olhar de Gérard". *In* CONDE, Alexandra (coord.) – *Aparições. Apparitions. A fotografia / La photographie / The photography de Gérard Castello-Lopes 1956-2006*. Paris: FCG; Lisboa: BES, 2011, p. 54-71

intensificação das viagens fotográficas internacionais que passaram a incluir o país (e a Nazaré).

Ora a edição *Nazaré* de Pastor teve um grande sucesso e distanciava-se destas preocupações mais comprometidas socialmente ou interessadas em novas propostas gráficas e estéticas. É sobretudo um álbum fotográfico monográfico, onde é dada primazia à fotografia de um único autor, sobre uma única localidade, seguindo uma apresentação simples e algo conservadora com a reprodução individualizada das imagens, não obstante a sua inegável riqueza da dimensão humana[808].

O alcance deste álbum pretendia ser internacional; a tradução do texto introdutório e das legendas das fotografias para francês e inglês destinavam *Nazaré* também aos turistas estrangeiros. E esta inclusão nos discursos turísticos carrega-o com um tom promocional, para além dos propósitos artísticos, o que nos suscita uma análise comparativa no âmbito dos livros fotográficos de viagem e sobre a imagem que os mesmos intentaram apresentar da nação, tema que Susana Martins estudou na sua tese *Portugal as Seen Through Foreign Eyes. Photography and Visual Culture in the 1950s*[809].

A descoberta fotográfica pelos estrangeiros

Se nos anos 1930 e 1940 já assistíramos a um interesse particular pela Nazaré por parte de escritores e pintores de além-fronteiras[810], nos anos 1950, a fotografia mobilizou a esta vila piscatória muitos autores internacionais notáveis, que aportaram um salto qualitativo à produção anterior. Esta década corresponde também ao período em que Portugal foi "descoberto fotograficamente"[811] pelos estrangeiros e em que a

[808] Segundo Luís Pavão, reconhecem-se inegáveis qualidades na obra de Artur Pastor, que deveriam contrariar o facto de a sua obra ser, na atualidade, praticamente esquecida pela história e crítica da fotografia portuguesa: "Passados 56 anos da publicação de Nazaré e passados 43 anos da exposição no Palácio Foz, a obra de Artur Pastor foi praticamente esquecida (…) Pastor é sistematicamente ignorado ou é escassamente referido. (…) Deixam de lado a obra de Pastor, tratando-o como sendo um salonista de segunda ordem. / Não encontramos justificação para deixar este gigante da fotografia portuguesa arredado e ignorado. A sua obra pode ser considerada menos vanguardista, ou talvez demasiado formal e carente de ironia ou sentido crítico. Mas é inegável que encerra um tremendo saber e sobretudo uma dimensão humana e uma riqueza impressionantes". Cf. PAVÃO, 2014, p. 27.

[809] MARTINS, 2011.

[810] Ver capítulos 2.3 "Representações visuais da Nazaré. A oficialização do paradigma" e 2.4 "Outros discursos. Entre o paradigma e a (não)conformidade".

[811] Segundo Jorge Calado, Portugal foi fotograficamente descoberto nos anos 1950, no apogeu do fotojornalismo e da segunda fase da exploração fotográfica (a primeira tinha sido no Oriente, nos anos

Nazaré se tornou paragem obrigatória para muitos desses fotógrafos, que visitavam o país em férias ou no âmbito de encomendas editoriais, algumas emanadas pelo Estado português, que sempre foi muito vigilante na circulação interna e externa de pessoas e imagens.

Havia uma cuidada monitorização da realização e circulação de fotografias, particularmente quando estava em causa a imagem internacional do país. Em quase todos os livros de viagem, especialmente nos produzidos em colaboração com as instituições governamentais portuguesas, como o SNI ou as Casas de Portugal localizadas nos diversos países estrangeiros, as imagens reproduzidas davam corpo a uma certa ideia de nação, irmanada pelos valores do regime e radicada num tempo mítico, que é predominantemente um tempo passado. Segundo Susana Martins[812], cartas do SNI revelam como os jornalistas eram frequentemente aprovisionados de fotografias enviadas (e escolhidas) pelo Secretariado; um facto que parece demonstrar como o retrato de Portugal no estrangeiro foi, afinal, tão forjado a partir de dentro.

Internacionalmente, os anos 1950 foram também aqueles em que a fotografia contribuiu para reformular o discurso pós-Guerra sobre as identidades nacionais; correspondem à idade dourada da fotografia humanista, nomeadamente em França, e da segunda vaga da imprensa fotográfica, quer na Europa quer nos EUA.

Após o término da II Guerra Mundial, quando o mundo e particularmente a Europa tentava reconstruir-se num mapa com fronteiras reconfiguradas, assistimos à efervescência da fotografia de reportagem, com o aparecimento de uma série de revistas de atualidade onde a fotografia tem um papel determinante, cabendo ao fotógrafo registar de uma forma mais próxima e direta os acontecimentos da vida humana. Entre estas revistas destacam-se títulos como *Réalités* (1946), *Paris Match*

1850-1870). O visitante descobre um país à beira-mar, tendo a Nazaré como seu centro; a propaganda oficial escolhera Monsanto como a "aldeia mais típica de Portugal", mas os fotógrafos rapidamente decidiram que era a Nazaré o lugar a que era necessário ir. Mal chegavam a Lisboa, quase todos os visitantes estrangeiros rumavam à Nazaré; a "combinação de fervor religioso e costumes ancestrais com um mar traiçoeiro revelava-se irresistível". Cf. CALADO, Jorge – "Régards Étrangers (1930-1989)". *In* CALADO, Jorge; SENA, António – *Portugal 1890-1990*. Bruxelas: Europália, 1991, p. 82; CALADO, Jorge – *Olhares Estrangeiros. Fotografias de Portugal*. Lisboa: Culturgest, 2005 [Catálogo da exposição no Espaço Chiado 8 – Arte Contemporânea] e QUICO, Célia – "O «outro Portugal» visto pelos grandes fotojornalistas - o caso particular da Nazaré", 2008 (disponível em http://nazare-portugal.blogspot.com/2008/06/o-outro-portugal-visto-pelos-grandes.html - consulta em 10 julho 2019).

[812] MARTINS, 2011, pp. 125-126.

(1949) e a americana *Life* (1936), ou a criação de agências de imagem, como a *Magnum* (1947).

Nos mesmos anos, assistimos ao crescimento do interesse em livros sobre os países ou identidades de grupos, quer no plano europeu, quer norte-americano. Para além da exposição e catálogo *The Family of Man* (1955), já referida, são referências os livros *Les Parisiens tels qu'ils sont* (1954), de Robert Doisneau, *Les Européens* (1955), de Henri Cartier-Bresson, ou *Les Américains* (1958), do suíço-americano Robert Frank. Influenciados por estes livros fotográficos, os livros de viagem centram-se também mais no conhecimento efetivo sobre os países e os seus povos[813].

É no âmbito desta fotografia humanista que Portugal, e a Nazaré em particular, se tornam num destino apelativo para muitos fotógrafos estrangeiros. Chegavam movidos e encantados por aquilo que o fotógrafo norte-americano Bill Perlmutter (n. 1932) descreve no prefácio da edição[814] sobre as suas fotografias realizadas na Nazaré no inverno de 1958, aquando a sua segunda viagem à Europa, depois de ter terminado o serviço militar. Nessa altura, contratou um guia local e, juntos, foram de carro de Lisboa à Nazaré ao longo da costa; então, não parou de fotografar: "As pessoas fascinavam-me; os rostos morenos e marcados pelo tempo pareciam estar em completa sintonia com o mar bravo à sua volta. As roupas pareciam fora do tempo, na moda em qualquer século menos no século XX. Aqui o relógio parou, ou pelo menos passou a andar mais devagar, porque estes pescadores corajosos pareciam mais próximos do seu passado fenício do que do presente. Os rostos enrugados, profundamente sulcados, espelhavam uma vida de luta e determinação

Fig. 175 – Capa da publicação *Heróis do Mar. Bill Perlmutter*, 2002.

[813] MARTINS, 2011, pp. 80-82.

[814] PINA, Manuel António (introd.) – *Heróis do Mar. Bill Perlmutter*. Porto: Centro Português de Fotografia/MC/Bill Perlmutter, 2002. A maquete do álbum "Portrait of the Portuguese" (1958), coligida por Bill Perlmutter com fotografias originais coladas do trabalho realizado em Portugal nos anos 1950, foi adquirida pelo CPF (PT/CPF/CNF/001558 - https://digitarq.cpf.arquivos.pt/details?id=91571) que, em 2002, apresentou a exposição "Heróis do Mar" e respetiva publicação. Em 1970, Perlmutter apresentou a exposição individual "Portrait of the Portuguese", na Modernage Gallery, em Nova Iorque. Mais recentemente, em 2013, apresentou em Hamburgo, a exposição "Europe in the Fifties. Through a Soldier's Lens", onde constam algumas fotografias realizadas em território português, entre as quais na Nazaré. Sobre Bill Permutter consultar também https://www.billperlmutterphoto.com/

contra um mar exigente. As mulheres também reflectiam uma imagem de orgulhoso estoicismo, modelado por uma vida de muito trabalho e sacrifício. Como sempre, eram as crianças que mais me atraíam e tornaram-se o meu tema preferido. (…) Também me impressionavam as infindáveis paisagens de céu, mar e areia. (…) As elegantes proas pontiaguadas dos barcos de pesca e as filas de cestos entrançados a secar ao sol, acrescentavam outros elementos a estes ambientes extraordinários".

Os rostos estigmatizados pela faina piscatória e a vida à beira-mar; o negro das vestes das viúvas; a alegria expressiva das crianças; os sulcos nas faces tisnadas pelo sol dos velhos de mar; a cadência do alar das artes ou o ritmo do transporte das redes; a vivacidade dos costumes populares e toda uma tipicidade das práticas piscatórias artesanais mantidas na praia, que estavam a desaparecer na Europa industrializada do pós-Guerra, revelam-se internacionalmente nas fotografias do italiano Federico Patellani[815] e do norte-americano Stanley Kubrick, ainda no final dos anos 1940; nos anos 1950, dos franceses Henri Cartier-Bresson, Jean Deuzaide, e Edouard Boubat, da suíça Sabine Weiss (1954), do inglês Bert Hardy (que trabalhava para a revista inglesa *Picture Post*), dos norte-americanos Bill Perlmutter, George Pickow, Peter Fink (1954), Otto John Gaul (1957)[816], Reg Birkett (1958) da Getty e Louis Stettner (1958-59), dos holandeses Carel Blazer (1958) e Kees Scherer (1959), entre muitos outros; nos anos 1960, vêm à Nazaré os fotógrafos norte-americanos Leon Levinstein (1960), Gordon W. Gahan (1967), Neal Slavin (1968), entre outros[817].

Um dos primeiros destes fotógrafos internacionais a vir à Nazaré foi o ainda jovem Stanley Kubrick (1928-1999) que, antes de enveredar pela brilhante carreira de cineasta, foi fotógrafo e passou por esta vila piscatória em 1948. Aproveitando as suas férias em Portugal a acompanhar um casal de compatriotas, em reportagem para a revista *Look*, Kubrick deveria retratar a metrópole e a vida urbana portuguesa, de forma

[815] Federico Patellani (1911-1977) esteve na Nazaré em 1946. As fotografias registadas nessa viagem fazem parte da coleção do CPF (PT/CPF/CNF/001688 - https://digitarq.cpf.arquivos.pt/details?id=71577), por doação do Archivio Federico Patellani (Milão, Itália) em 2001. Em 2010, no Centro Cultural da Nazaré, esteve patente a exposição "E o mar, ainda", numa organização da Associação de Defesa da Nazaré e da Câmara Municipal da Nazaré.

[816] Na revista *Panorama,* III Série, n.º 6, junho 1957, é reproduzida uma fotografia de Otto John Gaul sobre a Nazaré, a propósito da sua exposição "This is Portugal".

[817] No pós-25 de Abril, o país, e também a Nazaré, despertaram um novo interesse fotográfico; neste contexto de mudança política e socioeconómica, destacamos as fotografias sobre a Nazaré do francês Jean Gaumy e do checo-francês Josef Koudelka, ambos da Agência *Magnum*.

a mostrar como o país tinha escapado ileso à Guerra Mundial. Mas, ao invés de concentrar a sua atenção no Portugal monumental, Kubrick foi mais longe, dando visibilidade a uma comunidade mais vasta de portugueses — dos novos aos mais velhos e da periferia, o que o levou a focar o seu olhar no quotidiano da arcaica vila piscatória da Nazaré, onde efetua uma série de fotografias[818] que marcam o nosso imaginário sobre a mesma. Por aqui se demorou a fotografar a faina da pesca e sobretudo os rostos das crianças e das mulheres vestidas de negro – entre as quais a fotografia de uma mulher isolada de capa negra, de costas para terra e olhos postos no mar, um mar sem retorno, cujas águas refletem o brilho solar entre as várias embarcações que nelas repousam; ou, ao invés, também encarou as gentes nazarenas de frente, fotografou duas viúvas, um grupo alegre de crianças que nos perscrutam com o seu olhar, ou o ato de alar a rede, captado numa moderna perspetiva picada.

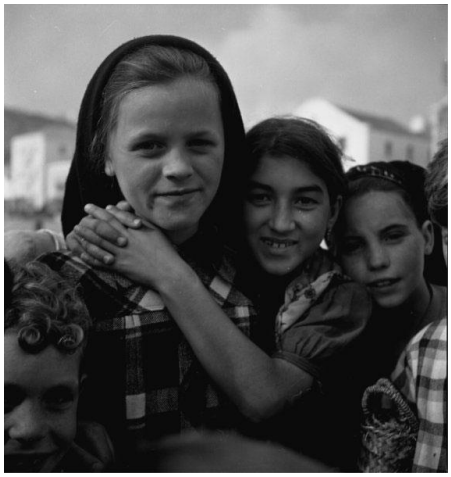


Fig. 176 – Crianças da Nazaré fotografadas por Stanley Kubrick na sua viagem a Portugal, em 1948.

[818] Stanley Kubrick publicou na revista *Look* entre 1945-50, ainda muito jovem, antes de enveredar pela realização cinematográfica. Terá tirado cerca de 12 mil negativos, dos quais apenas cerca de 20% foram revelados e publicados, pelo que só mais recentemente o seu trabalho fotográfico tem vindo a ser conhecido, graças à descoberta e estudo desses negativos pelo alemão Rainer Crone, na Biblioteca do Congresso de Washington e no City Museum de Nova Iorque. Em 2010, foi realizada uma grande exposição internacional – "Stanley Kubrick Fotografie. 1945-1950", que esteve patente em Itália, comissariada por Rainer Crone, autor do livro *Stanley Kubrick: Drama and Shadows* (Londres / Nova Iorque: Phaidon Press, 2005); quer na exposição, quer nesta publicação, incluem-se as fotografias de Kubrick tiradas na Nazaré, na parte dedicada à sua viagem a Portugal ("Travelling in Portugal, pp. 127-130).
As obras de Kubrick sobre a Nazaré estão disponíveis na Library of Congress / Look Magazine Photograph Collection em "Portugal", maio 1948: fotografias de Jan and Bill Cook, de Nova Iorque, nas suas férias em Portugal, incluindo a sua visita à Nazaré e retratos individuais e de grupo, nomeadamente de crianças e adultos da Nazaré. Fotografias da autoria de Stanley Kubrick. 22 imagens publicadas no artigo produzido por Johnathan Kilbourn, "Holiday in Portugal". *Look*. Vol. 12, n.º 16, 3 agosto 1948, pp. 28-32. N.º controlo lmc2000009107/PP (https://www.loc.gov/item/lmc2000009107/PP/) ou em UAL – University of the Arts London / University Archives and Special Collections, Stanley Kubrick Archive (cota: SK/2/2/3) "Holiday in Portugal". *Look Magazine*. Vol. 12, n.º16, 3 agosto 1948, pp. 28-32 (https://archives.arts.ac.uk/CalmView/Record.aspx?src=CalmView.Catalog&id=SK%2f2%2f2%2f3&pos=1
Sobre a presença de Stanley Kubrick na Nazaré ver também cf. também QUICO, Célia – "O «outro Portugal» visto pelos grandes fotojornalistas - o caso particular da Nazaré", 2008 (disponível em http://nazare-portugal.blogspot.com/2008/06/o-outro-portugal-visto-pelos-grandes.html - consulta em 10 julho 2019).

Como lembra Roland Barthes[819], os grandes retratistas são grandes mitólogos. Imbuídos de uma beleza intemporal, estes retratos fotográficos tornam-se em arquétipos da comunidade, ainda hoje despertam especial emoção, quer pelos seus planos inovadores, quer pela sua carga de revisão íntima e comunitária.

Embora fotografias como estas sejam consideradas por alguns autores como essencialmente turísticas, Jorge Calado advoga que a Nazaré ocupa um lugar único na história da fotografia portuguesa: "Alguns, em Portugal, chamam a isto fotografia turística e fogem dela como o diabo da cruz. (...) Nazaré foi a nossa Coney Island, a Trafalgar Square de todas as demonstrações. E que seria da fotografia americana sem a primeira ou da inglesa sem a segunda. A Nazaré não está nem mais nem menos presente no imaginário colectivo do que a praia proletária à beira de Manhattan"[820].

Outra referência obrigatória, representante supremo do fotojornalismo humanisticamente comprometido, é Henri Cartier-Bresson[821], cofundador da agência *Magnum*, que fotografa a Nazaré em 1955. Mostrando um mundo do tempo pré-industrial que não tinha desaparecido, Cartier-Bresson capta o "instante decisivo"; na

Fig. 177 – Fotografia da lota na praia da Nazaré (1955), de Henri Cartier-Bresson.

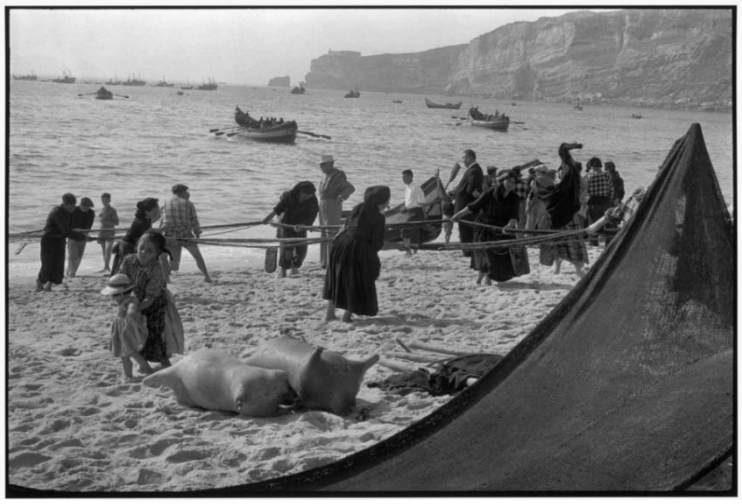


Fig. 178 – Fotografia do alar da rede na praia da Nazaré (1955), de Henri Cartier-Bresson.

[819] BARTHES, 1998, p. 57. Consultar também SCHEINER, Tereza Cristina – "O museu, a palavra, o retrato e o mito". *Museologia e Patrimônio*, Vol. I (1), Jul/Dez 2008, pp. 57-73. (disponível em http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/6 - consulta 10 jull2019)

[820] CALADO, Jorge – "Cinema e fotografia. O fotojornalismo Stanley Kubrick e a sua passagem por Portugal". *Expresso*, 20.01.2006 *apud* QUICO, 2008.

[821] Consultar a obra de Henri Cartier-Bresson em https://www.henricartierbresson.org/ ou https://www.magnumphotos.com/photographer/henri-cartier-bresson/ (PORTUGAL. Estremadura. Nazaré. 1955).

sua fotografia instantânea, ele tanto fotografa um grupo de pescadores a descansar nos bancos corridos de uma taberna, quanto uma nazarena concentrada na venda do peixe na lota, ou capta a azáfama do dia-a-dia na praia ou o transporte e o alar das redes.

Foi com a sua velha Leica que o francês Édouard Boubat (1923-1999), também fotógrafo humanista e fotojornalista da revista *Réalités*, tirou a sua primeira fotografia no nosso país, na Nazaré, em 1956. Nesta praia fez uma das suas fotografias mais conhecidas – a do pai com a criança ao colo, à beira-mar – que figuraria na capa do seu primeiro livro, *Ode Maritime* (numa referência a Fernando Pessoa), publicado no Japão em 1957[822]. Curiosamente, esta fotografia, assim como outras que realiza na mesma sequência, espelham outra realidade da Nazaré que não a piscatória, mas a presença dos veraneantes. Na sua capacidade de registar instantes únicos e fascinantes, esse outro Portugal não escaparia à sua objetiva, sendo deste conjunto também a fotografia de dois homens a dormitarem reclinados num dos bicos do miradouro do Promontório[823].

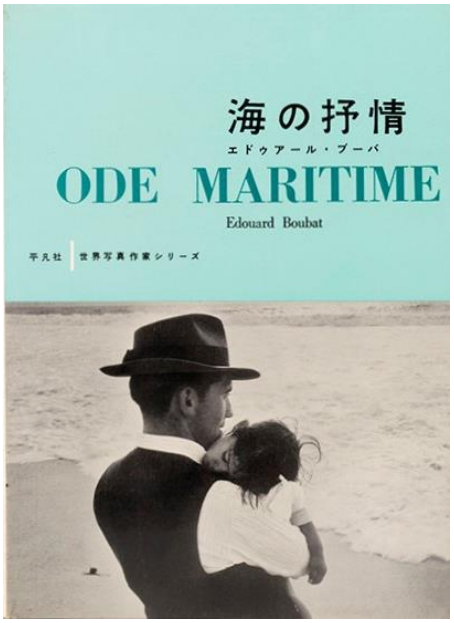


Fig. 179 – Capa da publicação de Édouard Boubat, *Ode Maritime* (1957), com reprodução da fotografia "Père avec son enfant, Nazaré" (1956).

Da autoria do salonista francês Jean Dieuzaide (1921-2003) são imagens como a "Menina do Coelho" ("Petite Fille au Lapin", 1954), as nazarenas transportando as gamelas à cabeça num ângulo picado que facilita a visão das suas múltiplas saias, ou a silhueta negra de uma mulher transportando à cabeça dorna e costal, frente a uma parede branca onde se lê a inscrição manuscrita "Trata-se R. Mousinho de Albuquerque n.º 66". No conjunto destes fotógrafos estrangeiros, as imagens de Dieuzaide estão entre as que mais destaque tiveram, graças à sua participação em diversas publicações sobre Portugal, onde assinava como Yan, vindo a ser colaborador do SNI. Já com uma

[822] BOUBAT, Édouard – *Ode Maritime*. Heibosha: Tóquio, 1957. A fotografia "Père avec son enfant, Nazaré" (1956), que dá capa a esta edição, foi também reproduzida na revista *Réalités*. N.°162, julho 1959, p.50.
[823] Fotografia "Nazaré" (1956) publicada em *Réalités*. N.°171, abril 1960, p.86 e em *Ode maritime*, p.40.

sólida reputação no seu país, Dieuzaide é enviado a Portugal pela primeira vez em 1953, pela editora francesa Arthaud; regressou em 1954-56, com o objetivo de publicar o livro *Le Portugal*[824], que saiu em 1956, com 164 fotografias suas, texto de Yves Bottineau e capa reproduzindo a ilustração aguarelada sobre a Nazaré de Yves Brager. Com as imagens feitas em Portugal, ganhou o Prix Nièpce, em 1955.

Fig. 180 –Jean Dieuzaide, anos 1950.

Fig. 181 –Jean Dieuzaide, 1954.

Em 1987, Toulouse organizou uma exposição integral dos seus trabalhos, acompanhada da edição do livro *Portugal 1950*, com texto de Eduardo Lourenço[825]. Não obstante aquela ligação de Dieuzaide aos organismos estatais portugueses[826], este grande ensaísta português considera que a sua atenção ao Portugal oficial terá sido quando muito uma "atenção distraída", apaixonando-se sobretudo pelo nosso país rural e piscatório, captado na simultaneidade da dureza da sua vida de trabalho e da dignidade do seu porte. Em particular, nota Eduardo Lourenço, as mulheres da Nazaré são "ícones da nossa mitologia arcaica", que aos olhos de Dieuzaide são "verdadeiras madonas, sem lenda, cuja única memória é a memória sem idade do nosso povo, mais antiga do que ele. Elas situam-se para além da História, à imagem do que acontece com uma grande parte do nosso país, e vivem os restos de uma aventura colectiva cultivada

[824] BOTTINEAU, Yves – *Portugal.* Paris: Arthaud, 1956. Ver também *Portugal. 30 photos en couleurs* (1959), incluindo fotografias de Jean Dieuzaide e de fotógrafos portugueses.
[825] LOURENÇO, Eduardo (introd.) – *Portugal 1950. Jean Dieuzaide*. Nantes: En Vues, 1998. Nesta edição são reproduzidas algumas das suas mais emblemáticas fotografias da Nazaré.
[826] De acordo com Emília Tavares, "o olhar universal humanista se viu também transformado em trunfo do regime, quando Jean Dieuzaide (Yan) (1921-2003) vendeu, em 1957, ao SNI o seu acervo de imagens sobre Portugal", conforme documentação da Presidência do Conselho identificada por esta investigadora na Torre do Tombo. Cf. TAVARES, 2009, p. 72.

pelo 'outro Portugal', o Portugal oficial a que Jean Dieuzaide prestou pouca atenção. Quando muito, uma atenção distraída"[827].

Mais do que descortinar o que significou a Nazaré no trabalho destes fotógrafos, interessa-nos enquadrar a sua fotografia na história da fotografia internacional e na representação que ela ofereceu não apenas sobre esta vila piscatória, mas de Portugal para o exterior. Essa preocupação teve Susana Martins[828] que, no seu doutoramento, investigou o papel da fotografia como um agente crucial na divulgação das narrativas que definem a chamada identidade portuguesa, como foi internacionalmente entendida no final dos anos 1950. Baseando-se na teorização de Vilém Flusser[829] e na noção que a fotografia é sobretudo uma imagem de uma série de conceitos, a sua tese centrou-se na ideia de "nação imaginada"[830], tentando perceber como a noção de Portugalidade foi construída, divulgada e percebida em termos fotográficos e visuais.

Focando em casos particulares e quase antagónicos – num livro de viagem excecional de Franz Villier[831], datado de 1957, e na Exposição Universal e Internacional de Bruxelas de 1958 –, a investigadora explorou na sua tese como os conteúdos nacionais são frequentemente construídos através da fotografia e como esta, na sua aparente neutralidade, constitui um *médium* privilegiado para atuar nos discursos sobre ideologia e identidade. Foi dada uma especial atenção pela autora à narratividade visual e ao ensaio sobre fotografia, nas suas intercessões com os campos do turismo, viagem, política, exposição e comunicação visual.

Susana Martins identificou as estratégias da estética visual usada nas fotografias da vila piscatória da Nazaré como uma clara ilustração do tempo mítico. Segundo ela, a "Nazaré incorporava o perfeito exemplo de um lugar escolhido pelos gabinetes

[827] LOURENÇO, 1998, p. 15.
[828] MARTINS, 2011, pp. 9 e 21.
[829] Nomeadamente na obra de Vilém Flusser – The *Codified World*, 1978.
[830] Susana Martins parte da noção de Benedict Anderson na sua obra *Imagined Communities* (cf. ANDERSON, Benedict – *Comunidades imaginadas. Reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. Lisboa: Edições 70, 2005), para a de "Imagined Nation" ("Nação Imaginada"). Embora concorde com a ideia do autor sobre a noção de comunidade como algo social e culturalmente construído, o seu termo "Imagined Nation" é mais amplo e inspira-se nas considerações de Vilém Flusser, *The codified world* (1978), considerando que, para além de "imaginada", a Nação também pode ser vista, ou seja, possui uma presença concreta e visual na qual a fotografia (mas não apenas a fotografia) oferece um contributo decisivo, permitindo que os membros da comunidade se vejam uns aos outros. Cf. MARTINS, 2011, p. 18.
[831] VILLIER, Franz; MARKER, Chris (dir.) – *Portugal*. Col. Petite Planète n.º 16. Paris: Éditions du Seuil, 1957.

portugueses de Informação para transmitir a ideia de Portugalidade e muitos jornalistas e fotógrafos estrangeiros eram aconselhados a parar na vila ou eram conduzidos até lá" [832].

A Nazaré está quase sempre presente nas imagens e publicações sobre Portugal durante os anos 1950, quer publicadas internamente quer por editores estrangeiros, e estas imagens fotográficas tendem a assemelhar-se. Segundo Susana Martins[833], os livros de viagem estão investidos de autoridade e do poder de publicar uma determinada visão de um lugar, lida como fiável e autêntica; esta autoridade, que valida a visão de um país e da sua história em detrimento de outras, está relacionada com diferentes agentes / atores que colaboram na produção, comissão, distribuição, promoção e consumo dos livros.

Nas imagens fotográficas sobre a Nazaré, os pescadores e as suas mulheres são reduzidos a figuras arquetípicas que materializam o tempo lendário, onde se replicam as mesmas práticas e ritmos desde os seus antepassados. Entre os vários livros de viagem editados durante o período do Estado Novo, onde surgem fotografias da Nazaré e denotamos a apologia do regime e do seu chefe Salazar, assim como a ideia que os fotógrafos estrangeiros parecem ter replicado a imagem oficial sobre Portugal, destacam-se: *Portugal. Gateway to Greatness* (1950), do inglês W. J. Barnes; *Le Portugal* (1952)[834], escrito por José Augusto dos Santos e introdução de Marcel Pagnol da Academia Francesa; *Portugal Romântico* (1955)[835], com texto e realização artística de Frederic P. Marjay, com fotografia de Helena Corrêa de Barros na capa (um pescador da Nazaré consertando uma rede) e duas de João Martins sobre a Nazaré ilustrando o

[832] MARTINS, 2011, p. 128.
[833] Idem, *ibidem*, p. 60.
[834] SANTOS, José Augusto; PAGNOL, Marcel – *Le Portugal*. Mónaco: Les Documents d'Art, 1952. Para além de fotografias a preto e branco, este guia inclui duas fotografias a cores sobre a Nazaré: uma imagem de nazarenas a transportar latas e cântaros à cabeça; e outra com o enquadramento de embarcações na praia, tirando partido das cores da sua pintura.
[835] MARJAY, Frederic P. – *Portugal romântico*. Lisboa: ed. Marjay, 1955; edição bilingue (português e inglês). Após o seu livro "Salazar na intimidade" (1954), Marjay organiza a coleção "Portugal Romântico" (1955-63); *Portugal romântico* é o número 1 (1955) e *Portugal e o mar* o número 6, volume que contempla algumas fotografias da autoria do próprio almirante Américo Tomás. No livro *Portugal Romântico*, no capítulo sobre a Nazaré, o autor escreve: "A vila dos pescadores. Local de especial encanto. Imagine-se uma sociedade, uma sólida comunidade, que vive há séculos separada do mundo, à beira-mar. As casinhas são limpas, bonitas, e brancas. Diante desta povoação tranquila, de ruas tortuosas, prosterna-se o Oceano, em toda a sua brutalidade" (sublinhado nosso).

capítulo sobre a mesma; *Portugal e o mar* (1957)[836], do mesmo autor, com fotografias da Nazaré da sua autoria e de João Martins; *Portugal* (1957)[837], de Gilbert Renault; *Le Portugal* (1956)[838], de Yves Bottineau, com fotografias de Yan (Jean Dieuzaide) – reeditado em inglês em 1962[839]; *Portugal. 30 photos en couleurs* (1959)[840], com fotografias de Jean Dieuzaide e de outros fotógrafos portugueses; e *Portugal* (1966)[841], de Gilbert Ganne, com fotografia de Bruno Barbey, algumas já a cores. Como se escrevia neste último livro, não era "possível imaginar Portugal sem a Nazaré", "terra pungente, terra bonita, terra pobre, terra que não esquecemos"[842].

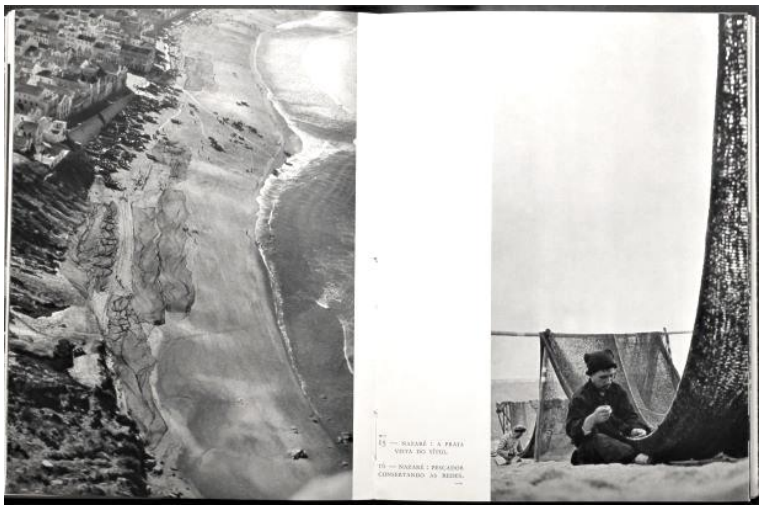


Fig. 182 – "Dans leurs amples jupons les femmes attendent… Their wives, in their full petticoats, wait…". Fotografia reproduzida no roteiro *Le Portugal* (1952), com texto de José Augusto Santos.
Fig. 183 – Página do roteiro *Portugal* (1957), de Gilbert Renault, com fotografias da Nazaré.

Como observa Susana Martins[843], estas representações visuais da Nazaré foram também apreciadas porque geralmente serviam uma dupla intenção política*:* elas não legitimavam apenas esteticamente o nível não desenvolvido do país; mas também representavam uma conexão com o glorioso passado da Idade das Descobertas. Os seus pescadores eram visualmente apropriados como uma ficção nacional: eles eram a prova

[836] MARJAY, Frederic P. – *Portugal e o mar*. Lisboa: [Junta Nacional da Marinha Mercante], 1957.
[837] RENAULT, Gilbert – *Portugal*. Lisboa: Liv. Bertrand, 1957.
[838] BOTTINEAU, 1956.
[839] Idem – *Portugal*. Londres: Thames and Hudson, 1962. Contém 166 fotografias de Yan.
[840] DIEUZAIDE, Jean - *30 photos en couleurs*. Paris: B. Arts, 1959, incluindo fotografias de Jean Dieuzaide e de fotógrafos portugueses (uma fotografia de barcos e pescadores da Nazaré, a cores, de António Santos d' Almeida).
[841] GANNE, Gilbert – *Portugal*. Lausanne: Ed. Rencontre, 1966.
[842] Idem, *ibidem*, p. 162. Texto original: "(…) il n'est pas possible d'imaginer le Portugal sans Nazaré (…). Village déchirante, village beau, village pauvre, village que l'on n'oublie pas".
[843] MARTINS, 2011, p. 129.

viva do destino marítimo de Portugal, herdeiros dos famosos navegadores do passado. À semelhança dos comentários sobre a pintura, também a propósito da fotografia encontramos frequentes comparações entre os pescadores, e nomeadamente os pescadores da Nazaré, com os que figuram no Painéis de S. Vicente, de Nuno Gonçalves[844].

Houve, no entanto, um livro de viagens sinalizado por Susana Martins cujas narrativas e fotografias se desviaram deste propósito laudatório e da replicação da imagem oficial sobre Portugal.

Outra visão da Nazaré dos Pescadores

Do conjunto de publicações turísticas e de viagem, Susana Martins[845] identifica uma edição que faz uma recusa evidente ao discurso oficial da narrativa histórica sobre Portugal – o livro de Franz Villier (1957)[846], publicado numa série de livros de viagem não convencionais da Petite Planète e dirigido por Chris Marker, também responsável pela edição fotográfica do livro. No capítulo "Pescadores", que se segue imediatamente à primeira parte reservada a Lisboa, é dado destaque à Nazaré – "a capital da pesca e dos pescadores para os turistas apaixonado pelo pitoresco é, sem dúvida, a Nazaré"[847]. Acompanham o texto de Villier as fotografias de Papon e Agnès Varda (1928-2019). Na fotografia de Papon, "Pêcheur de Nazaré", observamos um pescador trajado com as suas habituais ceroulas e camisola de escocês, mas ele está longe de fazer parte do tempo mitológico e idílico. "Atravessando o espelho" e buscando os elementos fora do *punctum*[848] da fotografia, a figura desloca-se para nós, sem qualquer tipo de apetrecho

[844] A título de exemplo, leia-se os comentários em RENAULT, 1957, p. 31. Ver também capítulo 2.3. "Representações visuais da Nazaré. A oficialização do paradigma".
[845] MARTINS, 2011, pp. 47, 130; cf. também Idem – "Between present and past: photographic Portugal of the 1950s". *Image [&] Narrative* [e-journal], 23 (2008) (disponível em http://www.imageandnarrative.be/inarchive/Timeandphotography/martins.html - consulta 10 jul 2019).
[846] VILLIER, Franz; MARKER, Chris (dir.) – *Portugal*. Col. Petite Planète n.º 16. Paris: Éditions du Seuil, 1957. Na edição italiana de 1961 (VILLIER, Franz – *Portogallo*. Enciclopedia Popolare Mondadori. Milão: Mondadori, 1961), a capa é substituída pela fotografia de uma criança nazarena apoiada na borda de uma embarcação, sobreposta a um fundo em tons monocromáticos de laranja com várias embarcações.
[847] Texto original: "la capitale de la pêche et des pêcheurs pour le touriste épris de pittoresque est sans contredit Nazaré" (VILLIER & MARKER, 1957, p. 58).
[848] Segundo Barthes, na leitura de uma fotografia, o *punctum* é o segundo elemento e o mais determinante; é como que uma picada, uma ferida feita por um instrumento aguçado, que salta da cena, como uma seta, e nos vem trespassar, é o elemento que vem perturbar o *studium* (o primeiro elemento):

piscatório, e avistamos também um carro e visitantes de outro nível social, sem descortinamos o mar que normalmente integra as fotografias da Nazaré[849]. Relembramos que, nos livros de viagem deste período, a representação fotográfica dos turistas era votada à invisibilidade, como uma existência que não deveria ser patenteada na experiência da viagem; as fotografias da vertente balnear da Nazaré, com as múltiplas barracas brancas alinhadas na praia, são maioritariamente captadas numa perspetiva aérea e distanciada a partir do Sítio.

Fig. 184 – "Pêcheur de Nazaré", fotografia de Papon reproduzida no roteiro de Franz Villier e Chris Marker (dir.), *Portugal* (1957).

Quer no texto de Franz Villier, quer nas fotografias selecionadas por Chris Marker, há uma nítida preocupação em nos devolver um envolvimento mais contemporâneo do país e revelar a efetiva situação social e cultural dos portugueses. A realidade dos pescadores da Nazaré aqui retratada não é idílica nem afim da coetaneamente apresentada na maioria das fotorreportagens, roteiros turísticos ou postais ilustrados. Não obstante destacar as qualidades humanas e afáveis dos nazarenos, a singularidade do uso de diversas saias e do padrão de xadrez ou escocês do seu traje, Villier comenta a ausência de porto de abrigo e a situação difícil da pesca na Nazaré, crítica que estende à generalidade da realidade piscatória nacional, que o autor considerava ser baseada numa pesca costeira e arcaica, questionando qual a capacidade dos pescadores para reivindicar melhores condições.

Fig. 185 – Fotografia de Agnès Varda reproduzida no roteiro de Franz Villier e Chris Marker (dir.), *Portugal* (1957).

Esta fragilidade inquietante que pressentimos na fotografia de Papon era habitualmente escamoteada através da seleção de temas e de pontos de vista que proporcionaram uma máscara que ocultava ou fantasiava a realidade, como metaforicamente podemos associar à máscara de abóbora artesanal que cobre o rosto do jovem

"O *punctum* de uma fotografia é esse acaso que nela me fere (mas também me mortifica, me apunhala)". Cf. BARTHES, 1998, pp. 45-47.

[849] MARTINS, 2008, p. 51.

pescador nazareno fotografado por Agnès Varda na imagem de abertura deste capítulo. Esta máscara remete-nos também para o pensamento de Roland Barthes: "uma vez que toda a foto é contigente (e, por isso mesmo, sem sentido) a Fotografia só pode significar (visar uma generalidade) adoptando uma máscara. É precisamente essa palavra que Calvino utiliza para designar aquilo que faz de um rosto o produto de uma sociedade e da sua história"[850].

Anos antes, Maria Lamas publicara *As mulheres do meu país* (1948-50), onde a fotografia, de múltiplos autores, cumpre sobretudo a função primária de ilustração. No entanto, nomeadamente nas fotografias de sua autoria, elas ganham maior autonomia em relação ao texto quando lhes são associadas extensas legendas; estes comentários conotam a mensagem da fotografia e reforçam a avaliação desta extensa reportagem como "a primeira utilização sistemática da 'fotografia pública impressa' no contexto de um discurso divergente da propaganda do Estado Novo"[851], na medida em que a condição feminina aí apresentada é claramente diversa da retórica do regime, segundo a qual a mulher deveria ser a "fada do lar". As trabalhadoras da beira-mar foram de especial interesse para Maria Lamas, incluindo as da Nazaré, onde a escritora foi acompanhada pelo fotógrafo Loureiro Botas; mas também ela as fotografou e, sob a aparente simplicidade da sua fotografia de uma jovem sorridente, posando no recanto de uma rua da Nazaré, esconde-se uma visão cáustica da autora, que a legenda denuncia:

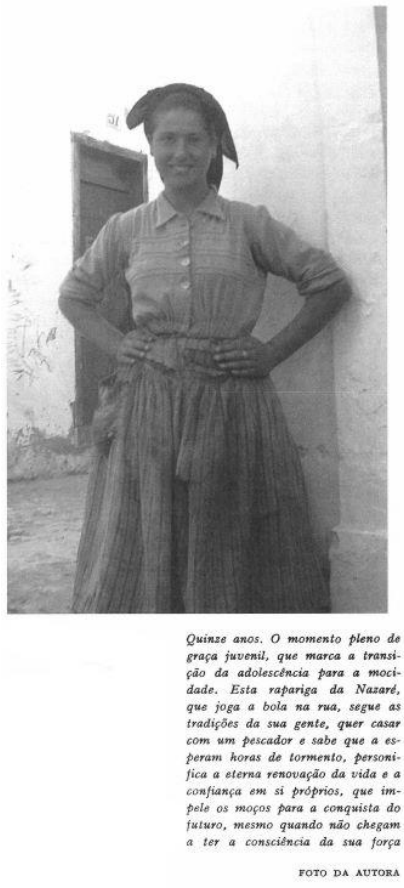
> *Quinze anos. O momento pleno de graça juvenil, que marca a transição da adolescência para a maturidade. Esta rapariga da Nazaré, que joga a bola na rua, segue as tradições da sua gente, quer casar com um pescador e sabe que a esperam horas de tormento, personifica a eterna renovação da vida e a confiança em si próprios, que impele os moços para a conquista do futuro, mesmo quando não chegam a ter a consciência da sua força.*

A rapariga da fotografia de Lamas é como que uma personagem coletiva que encarna a esperança própria da juventude feminina que, naturalmente, a faz continuadora das "tradições da sua gente", de uma vida de trabalho e criação familiar,

[850] BARTHES, 1998, p. 57.

[851] Sobre o papel da fotografia neste livro e a sua leitura como um "contra-discurso" ver CABRAL, 2017. Consultar também "Les femmes de Maria Lamas" em CALADO, Jorge *et al. – Au féminin. Women Photographing Women* 1849-2009. Paris: Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 2009, p. 72.

mesmo sabendo que a "esperam horas de tormento"; o que nos suscita uma certa identificação ideológica desta intenção fotográfica com as premissas do Neo-realismo inicial.



Quinze anos. O momento pleno de graça juvenil, que marca a transição da adolescência para a mocidade. Esta rapariga da Nazaré, que joga a bola na rua, segue as tradições da sua gente, quer casar com um pescador e sabe que a esperam horas de tormento, personifica a eterna renovação da vida e a confiança em si próprios, que impele os moços para a conquista do futuro, mesmo quando não chegam a ter a consciência da sua força

FOTO DA AUTORA

Fig. 186 – Fotografia de Maria Lamas (com legenda) reproduzida na sua publicação *As mulheres do meu país* (1948-50).

Tudo quanto existe de puro e vagamente sonhador na adolescência feminina está expresso nesta fotografia de duas jovens nazarenas que olham o mar. No gesto com que uma delas aconchega ao peito o irmãozinho mais novo há o instinto maternal, que palpita em todas as mulheres. No entanto, há também força nestas feições juvenis — uma força que poderia e deveria ser consciente e construtiva, mas que degenerará em arrogância, em arremessos de cólera e desafio, porque outra expansão não tem, nem possibilidade de se transformar em elemento de valorização humana. Imagem enternecedora de juventude, esta, mas há nela qualquer coisa que faz pensar...

FOTO DE JÚLIO GOES

Fig. 187 – Fotografia de Júlio Goes, com legenda de Maria Lamas, reproduzida na publicação *As mulheres do meu país* (1948-50).

O mesmo sentido notamos na legenda da fotografia assinada por Júlio Goes de duas jovens com o pequeno irmão:

> *Tudo quanto existe de puro e vagamente sonhador na adolescência feminina está expresso nesta fotografia de duas jovens nazarenas que olham o mar. No gesto com que uma delas aconchega ao peito o irmãozinho mais novo há o instinto maternal, que palpita em todas as mulheres. No entanto, há também força nestas feições juvenis – uma força que poderia e deveria ser consciente e construtiva, mas que degenerará em arrogância, em arremessos de cólera e desafio, porque outra expressão não tem, nem possibilidade de se transformar em elemento de valorização humana. Imagem enternecedora de juventude, esta, mas há nela qualquer coisa que faz pensar….*

Emília Tavares observa, no entanto, que não se pode assumir uma estética fotográfica especificamente neorrealista, ao detetar o "carácter superficial e pouco consistente" das ligações entre a fotografia e o neo-realismo nacional, valorizando antes "a particular incidência [dessas imagens] na dualidade naturalismo / realismo, abrindo novos motivos de reflexão sobre as valências estéticas e ideológicas de cada um desses conceitos"[852].

Entre os fotógrafos portugueses que ousaram efetuar intromissões por um discurso divergente da propaganda oficial do Estado Novo, citemos Eduardo Gageiro (n. 1935)[853] e a sua fotografia a preto e branco de uma velha nazarena a alar a rede em esforço, datada de 1962 e publicada na capa d'*O Século Ilustrado* de 6 de julho de 1963[854]. Tomada em plano contrapicado (de baixo para cima, para valorizar o motivo fotografado, conferindo-lhe volume e magnitude), uma mulher de negro e rosto envelhecido preenche a totalidade da imagem, puxando aos ombros a corda da rede, esticada numa linha diagonal que divide a composição entre a zona superior do céu negro com nuvens brancas, de onde o vulto da mulher se destaca, e os pequenos pescadores do segundo plano, no canto inferior esquerdo da imagem, junto ao mar.

Fig. 188 – Capa d'*O Século Ilustrado* de 6 julho 1963, com foto de Eduardo Gageiro.

O ritual de alar a rede de arte xávega por duas filas humanas que, com a sua força, arrastam o pesado saco cheio de peixe do mar para terra, foi um tema frequentemente glosado pelos fotógrafos, assim como pelos pintores (recorde-se nomeadamente as aguarelas de Raquel Roque

[852] SANTOS, 2011, p. 104 e TAVARES, Emília – "O realismo e a sua imagem". *In* AAVV - *Adelino Lyon de Castro: O fardo das imagens (1945-1953)*: Lisboa: Publicações Europa-América / MNAC-Museu do Chiado, 2011, p. 16; ver também TAVARES, 2011, pp. 127-136.

[853] Consultar portal do autor em http://www.eduardogageiro.com/

[854] A fotografia era acompanhada pela informação da autoria da mesma e de que fora premiada em vários concursos internacionais. Esta fotografia foi também publicada em GAGEIRO, Eduardo; PIRES, José Cardoso (texto) – *Gente*. Lisboa: Editorial O Século, 1971, que retrata os anos 1960 em Portugal; inserindo-se no capítulo dedicado aos "velhos / velhos do meu país, que sina a vossa a de Calcorrear os dias!"; e em GAGEIRO, Eduardo; ANTUNES, António Lobo (texto) – *Olhares 1951-1998*. S.l.: ed. autor, 1999. Sobre este assunto ver também ALMEIDA, Andreia – "Eduardo Gageiro" (disponível em https://fotojornalismo13.wordpress.com/2014/01/17/eduardo-gageiro/ - consulta 10 julho 2019).

Gameiro e Irene Natividade[855]). Também Dieuzaide fotografou, num plano semelhante, uma velha nazarena e um velho pescador a alar a rede, embora os seus rostos apresentassem uma carga dramática menor e supomos que estas fotografias não tenham chegado a ser publicadas na época[856].

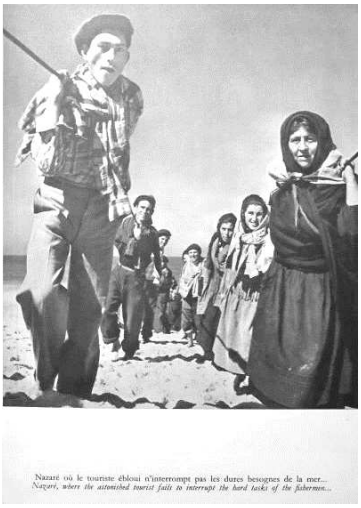


Fig. 189 – "Nazaré où le touriste ébloui n'interrompt pas les dures besognes de la mer… / Nazaré, where the astonished tourist failt to interrupt the hard tasks of the fishermen…". Fotografia reproduzida no roteiro *Le Portugal* (1952) com texto de José Augusto Santos.
Fig. 190 – Fotografia de André Diénès reproduzida em *Le Vie del Mondo*, dezembro 1938, com a legenda "Pescatore di Praia da Nazareth chi tira la rete a riva" ("Pescador da Praia da Nazaré que puxa a rede para a praia").

O momento do alar da rede era um espetáculo impressionante pelo ritmo do movimento e pelo quadro visual marcado pelas longas linhas diagonais definidas pelas duas cordas da rede puxadas a partir do mar, acompanhadas por equivalentes filas humanas, animadas num esforço coletivo e cadenciado. Acorria a ajudar a operação quem se encontrava na praia – mesmo crianças e velhos. Foi sobretudo este último aspeto humano que Gageiro destacou nesta fotografia e a tornou ímpar (e tão incómoda); ao invés da dimensão heroica da vida dos pescadores da Nazaré, Gageiro

[855] O Museu Dr. Joaquim Manso integra um conjunto significativo de aguarelas de Irene Sá Vieira Natividade (1900-1995), doadas pela artista que vivia em Alcobaça e era casada com Joaquim Vieira Natividade (1899-1968); estas obras integraram a exposição de abertura do Museu, em junho de 1976. Nesse núcleo, inclui-se a aguarela "Alando a rede" (1957) e vários estudos / pormenores de figuras femininas e masculinas no ato de puxar a rede de arte xávega. Cf. biografia "Natividade, Irene Sá Vieira" no MatrizNet – consulta julho 2019) e *Catálogo do Museu Etnográfico e Arqueológico do Dr. Joaquim Manso*. Nazaré: MEAJM, 1976 e SAMPAIO, Jorge (coord.) – *Irene Sá Vieira Natividade. Tapeçaria e pintura*. Alcobaça: IGESPAR, Mosteiro de Alcobaça, 2011.
[856] Fotografia reproduzida em LOURENÇO, Eduardo (introd.) – *Portugal 1950. Jean Dieuzaide*. Nantes: En Vues, 1998.

denunciava a pobreza e as condições duras de trabalho, onde nem na velhice se podia deixar de trabalhar. Como comenta António Sena[857], Gageiro era "possuidor de um inesgotável talento para o registo dramatizado do instantâneo". Esta fotografia valeu-lhe, por um lado, inúmeros prémios em concursos internacionais, para onde Gageiro enviava "à socapa" as suas fotografias de um "Portugal profundo", mas também incomodou a PIDE, que não apreciava que o fotógrafo retratasse assim o país, conduzindo-o anos depois a dois meses na prisão de Caxias[858].

Fig. 191 – Capa d'*O Século Ilustrado*, 16 fevereiro 1957.

Mas, situações como esta foram pontuais. Relembre-se outra capa d'*O Século Ilustrado*, de 16 de fevereiro de 1957[859], com uma fotografia de membros do rancho folclórico Tá-Mar da Nazaré, sorridentemente sentados na proa de um barco, tendo como legenda "O Povo estará presente na recepção que se prepara à Rainha Isabel II de Inglaterra. Nos vários pontos do percurso da visita haverá clamorosas manifestações de simpatia (…)". Este era o povo alegre e ordeiro; as imagens que poderiam problematizar a vida nacional não eram as que mais interessavam ao regime.

[857] SENA, 1998, p. 311.

[858] Entrevistado em 2006, Eduardo Gageiro comentava: "Fazia fotografias que eram incómodas. Não tinham mal nenhum, mas achavam que eu dava má imagem de Portugal. Eu limitava-me a fotografar o que sentia. Fui até preso por causa de uma fotografia que fiz na Nazaré" [Gageiro foi preso em 1970]. Cf. SOROMELHO, Ana; CARVALHO, Luiz – "Com uma máquina fotográfica à frente nunca senti medo. Eduardo Gageiro". *Única*, 16.12.2006. (Disponível em https://suigeneros.wordpress.com/2006/12/17/entrevista-ao-fotojornalista-eduardo-gageiro/ - consulta 10 julho 2019). Em nova entrevista a Bernardo Mendonça, em 2017, explicava a razão de ter tirado essa fotografia sobre a Nazaré: "(…) Fotografei uma velha mulher da Nazaré a puxar as redes do mar. Fiquei chocado, revoltado com aquela imagem. Que país é este que permite que uma senhora com 80 anos ainda continue a ter necessidade de continuar a puxar a rede para que lhe deem os peixes para se alimentar? Então fotografei-a, mandei essa fotografia para vários países e ganhava sempre medalha de ouro" ("Eduardo Gageiro: «Só não vou com a máquina para o caixão»''. *Expresso*, 29.07.2017. Disponível em https://expresso.pt/cultura/2017-07-29-Eduardo-Gageiro-So-nao-vou--com-a-maquina-para-o-caixao - consulta 10 julho 2019). Dois anos depois de ter publicado a fotografia da Nazaré na capa d'*O Século Ilustrado*, saiu outra fotorreportagem "Nazaré", n' *O Século Ilustrado* de 23 de outubro de 1965; Gageiro foi o responsável pelo trabalho fotográfico, composto por 13 fotografias a preto e branco, onde voltou a destacar o mesmo ritual do alar da rede na fotografia de capa, continuando um padrão temático e técnico comum; no entanto, nesta nova capa são os pescadores as figuras de destaque em primeiro plano, sendo a segunda linha ocupada pelas mulheres e a atenção encontra-se mais distribuída por todas as figuras que compartilham o esforço.

[859] *O Século Ilustrado*. Ano XX, n.º 998, 16.02.1957. Embora a autoria da fotografia não esteja indicada, podemos associá-la a Beatriz Ferreira, autora de duas outras reportagens fotográficas sobre a visita da Rainha Isabel II à Nazaré. Consultar *nota 783*.

Como alerta David Santos[860], mesmo as imagens de denúncia social produzidas no contexto da cultura oposicionista à Ditadura estão no essencial ligadas a uma visão naturalista do ato fotográfico que, desde meados do século XIX, alimentou várias gerações de apaixonados pela fotografia, o que terá limitado o seu alcance político e social.

Ao longo do século XX, com auge nos anos 1940-50, a Nazaré tornou-se num "lugar ícone"[861] da fotografia, envolvendo autores de todos os quadrantes da fotografia portuguesa e internacional. Circulando impressa em postais e publicações, essas imagens democratizaram e popularizaram a "Nazaré dos Pescadores", com um desempenho muito mais assertivo que o das outras artes visuais, nomeadamente da pintura e da escultura.

Se facilmente aceitamos a pintura como uma representação subjetiva e pessoal sobre os temas eleitos, em relação à fotografia essa codificação é mais relutantemente admitida. Mas a fotografia, só por si, também pouco significa, ela deve ser um convite para a emoção e/ou para a reflexão e pode ser usada com diferentes propósitos; são estes que suscitam interpretações diferenciadas em função dos contextos da sua apresentação – artístico, informativo, político, científico, íntimo. Citemos o caso do espanhol José Ortiz Echagüe (1886-1980) que, no início do século XX, tirou uma série de fotografias sobre o traje regional espanhol – entre as quais dos pescadores bascos –, com fins exclusivamente documentais, perante a constatação de que o mesmo estava a deixar de ser usado na sua essência no quotidiano; as mesmas imagens foram depois consideradas em diferentes contextos como imagens artísticas, documentais ou de propaganda – foram usadas como propaganda por ambos os lados desde a Guerra Civil ao Franquismo, foram embaixadoras da cultura espanhola através da sua inserção em publicações e exposições e, por fim, foram tratadas como um arquivo documental em contexto museológico. Entre as múltiplas utilizações das fotografias, documentais ou simbólicas, sobretudo nesta última esfera as referências à realidade externa podem ser

[860] SANTOS, 2011, pp. 105-106.
[861] TAVARES, 2009, p. 133.

perdidas, tornando as imagens em poderosas transmissoras de estereótipos, como neste exemplo de Ortiz Echagüe[862].

As fotografias de Álvaro Laborinho do início do século XX tornam-no num dos obreiros do paradigma visual da Nazaré, que seria muito desenvolvido nos meados da centúria, quer com preocupações nitidamente propagandísticas ou turísticas (como patenteia a fotografia de Artur Pastor), quer com desvelos aparentemente mais estéticos (nos trabalhos de tantos autores da história da fotografia internacional). Estas imagens aportam uma relevante informação para o estudo desta comunidade marítima, com base na "mensagem denotativa" da fotografia e no seu carácter documental. Mas, consoante o contexto em que são lidas e os discursos que permitem criar, elas revelam uma multiplicidade de significados, que também ajudam a compreender como foi criada uma determinada imagem identitária sobre a Nazaré, imagem sobre a qual a comunidade ainda continua a viver. No fim, como diz Eduardo Lourenço[863] a propósito das fotografias de Jean Dieuzaide, "costumamos dizer: «olha para a fotografia». Tudo merece ser olhado. Mas, para nós, apenas são verdadeiras imagens aquelas que olham para nós".

[862] ORTIZ-ECHAGÜE, Javier; MONTERO DÍAZ, Julio – "Documentary uses of artistic photography: Spain. Types and Costumes by José Ortiz Echagüe". *History of Photography*. Londres: Routledge. Vol. 35, n.º4, novembro 2011, pp. 394-415.
[863] LOURENÇO, 1998.

PARTE III. O DISCURSO DAS ARTES PLÁSTICAS NA PLURALIZAÇÃO DOS MUSEUS MARÍTIMOS. O Museu da Nazaré

3.1 Práticas artísticas em museus marítimos. Conservação e revisão da "memória do mar"

> *Memory is not static, but it can be made to seem so through the creation of forms of representation that attempt to solidify memories' meanings, and it is through this realm of preservation that memories interact with museums (…)*.
>
> Susan A. Crane, 2000[864]

Sendo as representações ou imaginários do mar uma linha transversal à investigação que temos vindo a desenvolver, interessa-nos agora entroncar a reflexão nos processos da sua patrimonialização e musealização, não obstante os museus raramente serem convocados para o debate que se tem vindo a tecer na esfera pública sobre os caminhos que o mar pode abrir novamente a Portugal enquanto Estado europeu, à luz do reaparecimento de discursos "neo-maritimistas"[865].

Sem nos determos na análise pormenorizada de projetos museológicos com missões e coleções ligadas ao mar, por não ser este o propósito da nossa tese, estabelecem-se, no entanto, algumas considerações prévias sobre os museus marítimos, que de modo algum pretendem esgotar o tema, analisando o seu conceito à luz das práticas de ativação patrimonial, onde os programas museológicos se inscrevem através das suas múltiplas potencialidades, associadas à estruturação da memória coletiva e à função identitária das comunidades.

Esta reflexão abrir-nos-á a possibilidade de indagar o papel da criação artística nesta tipologia de museus e nas abordagens que os mesmos fazem sobre a vida e as memórias marítimas, muito marcadas pelo registo evocativo ou historicista.

---

[864] CRANE, Susan (ed.) – *Museums and Memory*. Stanford, Califórnia: Stanford University Press, 2000, p.1.
[865] GARRIDO, Álvaro – "Culturas marítimas e conservação memorial. A experiência do Museu Marítimo de Ílhavo". *Museologia.pt*. N.º 3. Lisboa: IMC, 2009, p. 5 e CUNHA, Tiago Pitta – *Portugal e o Mar*. [s.l.]: Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2011.

De património a culturas marítimas

Antes de mais, importa esclarecer a relação de Portugal com o mar, uma afinidade que assenta numa valorização de património nacional e que a antropóloga Elsa Peralta[866] examinou com profundidade, desde o seu entendimento como "passado-memória" a "futuro-projeto".

O património é uma construção social, uma representação mnemónica de uma comunidade, de uma realidade. Não existindo de *per si*, fora de uma valorização que se altera no tempo, ele tem de ser "ativado" para existir, ou seja, requer seleção, interpretação, difusão e exposição e deverá ser reconhecido pela comunidade, numa adesão coletiva[867]. Mas, os critérios da valorização não são permanentes; o que é digno de triagem altera-se ao longo dos tempos e conforme os respetivos contextos histórico-políticos; por conseguinte, o passado é inexoravelmente um produto do presente que o organiza[868]. O património é, pois, um "espaço imaginário que testemunha o passado ausente em fusão com cada presente. Neste sentido, o passado que o património reabilita estabelece um nexo entre o passado, o presente e o futuro"[869], diz-nos Elsa Peralta. Neste processo, fabrica uma determinada identidade, pelo que património e identidade são conceitos afins, em que a última se apresenta como a definição idealizada de nós próprios num determinado contexto social, enquanto o primeiro se torna num mecanismo ao serviço da construção de narrativas sobre aquela. Ora, esta noção de "património conservador da versão idealizada de uma cultura" aporta grande riqueza à perceção do mar enquanto elemento constituinte do "património nacional português".

O Mar é talvez a "representação mais fortemente interiorizada da identidade portuguesa", afirma também Elsa Peralta[870], mas tem gerado discursos ambivalentes, desde o imaginário mítico de uma grandeza ultramarina até às imagens de uma

[866] PERALTA, Elsa – "O *Mar* como Património: considerações acerca da identidade nacional". *In* NUNES, F. Oneto (coord.) – *Culturas marítimas em Portugal*. Lisboa: Âncora Editora, 2008b, pp.71-92.
[867] HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence – *The invention of tradition*. Cambridge: University Press, 2005 (1ª ed. 1983) e THIESSE, Anne-Marie – La *création des identités nationales. Europe XVIII-XIX siècle*. Paris: Ed. du Seuil, 1999.
[868] CONNERTON, Paul – *Como as sociedades recordam*. Oeiras: Celta Editora: 1993.
[869] PERALTA, 2008b, pp. 75-76.
[870] Idem, *ibidem*, p.78.

nostálgica decadência e perda. Segundo Júlia Tomás[871], a filosofia da grandiosidade e a imaginação dinâmica da coragem associadas ao mar, assim como fado e o uso poético do tema da saudade, são exemplos da perenidade das imagens marítimas na memória e consciência coletivas do povo português.

No que concerne aos processos de ativação patrimonial que assumem uma feição nacional, atendemos sobretudo a um "mar épico" inscrito numa expressão histórica e simbólica, ligado à memória heroica e ficcionada da grandiosa empresa das Descobertas e da Expansão marítima, que é produto de representações encetadas pelo Estado e pela elite intelectual portuguesa, que por aqui visavam formalizar uma narrativa sobre um percurso ímpar da Nação e cujas raízes se devem procurar já na cultura fino-oitocentista. O "Mar, como discurso identitário nacional (…) é puro memorial", mas uma "memória fetiche construída", nota Elsa Peralta[872]; em nada se assemelha à realidade das atividades de pesca e das vivências a ela associadas. Por outro lado, mesmo a historiografia produzida sobre a relação quotidiana com o mar carece frequentemente de uma revisão metodológica que equacione uma visão mnemónica do mar coincidente com a origem da nação, quando, afinal, a exploração humana do litoral parece ter sido um processo mais lento e recente do que se pensava[873].

Este mar articulado em torno de um passado mítico e multissecular debateu-se com uma crítica ideológica depois de Abril de 1974 e a viragem para a democracia, porquanto a retórica salazarista alimentara a seleção histórica de uma tradição marítima, onde se tinham forjado os grandes navegadores e heróis, cujas estátuas se fizeram replicar pelo território nacional e ultramarino. No panteão dos heróis do Estado Novo, os pescadores figuravam como os herdeiros desses navegadores dos Descobrimentos ou como os pescadores a que os Painéis de S. Vicente tinham dado rosto.

Mas, este distanciamento crítico em relação ao mar foi um breve interregno; rapidamente, se refundou um apelo ao "regresso de Portugal ao mar", que ainda hoje motiva a idiossincrasia dos portugueses internamente e na sua projeção para o exterior.

[871] Sobre este assunto ver também TOMÁS, Júlia – "O imaginário do mar na constituição da identidade portuguesa". *Argos. Revista do Museu Marítimo de Ílhavo*. Nº 7, Ílhavo: Câmara Municipal de Ílhavo / Museu Municipal de Ílhavo, outubro 2019, pp. 32-41.
[872] PERALTA, 2008b, p. 82.
[873] AMORIM, Inês – "Homens da Terra ou Homens do Mar – um percurso historiográfico". *In* NUNES, F. Oneto (coord.) – *Culturas marítimas em Portugal*. Lisboa: Âncora Editora, 2008, p.28.

Depois da entrada na Comunidade Económica Europeia (1986) ter ditado o declínio da nossa frota pesqueira e da "expressão económica das indústrias marítimas nacionais", para Álvaro Garrido o "eterno retorno do mar à agenda identitária portuguesa" reapareceu em contextos diversos, ora associado a celebrações de modernidade (caso da Expo'98, em que o discurso foi atualizado num lema dedicado aos Oceanos; ou recentemente do peso auferido ao surf, que foi protagonista da campanha do Turismo de Portugal), ora servindo para a reinvenção de um futuro articulado a rumos económicos emergentes (Economia Azul) e a novas teias de interesse.

Não admira, portanto, que persista uma exaltação romântica de Portugal e do Mar ou que este continue a ser a "expressão poético-ideológica de todos os patriotismos da nossa história, pautando os mais variados discursos sobre o destino nacional até aos dias de hoje"[874]. Contudo, pondera Álvaro Garrido[875], este binómio "país atlântico ou europeu" há muito que se achou redutor e são frágeis e sobretudo nostálgicos os argumentos de um exaltado maritismo, que devem ser entendidos à luz de uma insegurança e da necessidade de reanalisar a soberania, a identidade nacional e o revigoramento económico no dilema comparativo do grande mapa europeu, perante o qual a nossa costa aparece como fator geopolítico de singular vantagem e diferenciação. O tópico do mar tem vindo a ser colocado nos discursos dos governantes e na agenda europeia, sendo relevante que a importância geopolítica do Atlântico e o peso das vivências marítimas e piscatórias não sejam pontos olvidados numa pretendida cultura europeia, embora aquele investigador acredite que a Europa seja "acima de tudo um projecto continental", apesar de reconhecer que o mar foi um molde da "civilização europeia".

Por outro lado, o argumento da nossa fundadora "maritimidade", sempre repescado quando se pretende comparar com o Outro e tão inerente à ideia de uma singularidade de Portugal na Europa e no Mundo, embate agora com uma postura que se quer multicultural, onde o incómodo passado colonial dê lugar à construção de uma ideia de Lusofonia.

[874] PERALTA, 2008b, p. 84.
[875] GARRIDO, 2009, p. 5.

Os meios piscatórios tradicionais procuram, por sua vez, a reinvenção do seu relacionamento com o mar, do qual não se podem distanciar por óbvias razões de proximidade geográfica e porque nele sempre se ancorou a sua identidade. Como salienta Vanessa Amorim[876], a "ideia da *grande família das pescas* [que se tornara central durante o Estado Novo na implementação do corporativismo português], marca, ainda hoje, as memórias das gerações que viveram sob o signo da ditadura. (…) As representações das pescarias nacionais são ainda pautadas por este legado"; mas esta ideia romantizada das populações da beira-mar como comunidades tradicionais "não incorpora o dinâmico processo de adaptação que sempre marcou e marca as pescas em qualquer parte do mundo" e se a pesca é um tema *non grato* que a ideia de "cluster do mar" situa sobretudo num potencial turístico e pitoresco, certo é que, segundo a mesma antropóloga, a "pesca em Portugal continua a ter relevância social e expressão territorial".

No entanto, é percetível que, para várias comunidades à beira-mar, a pesca e as atividades subsidiárias deixaram de ser o sustentáculo económico da comunidade; com essa alteração e quando as tecnologias tradicionais desapareceram e fizeram surgir novos sistemas assentes nos serviços e no turismo, todo o frágil equilíbrio social baseado na diferenciação funcional terra / mar entrou em colapso, sob ameaça de vazios identitários.

Fig. 192– Praia da Nazaré durante o verão.

Hoje, para as antigas comunidades piscatórias, o turismo representa uma determinante fonte de riqueza – tenha-se isto presente não apenas para a Nazaré[877], mas para tantas outras localidades da costa portuguesa, de

[876] AMORIM, Vanessa – "Mar, pesca, teatro, antropologia: um caminho iniciado". *In* BELCHIOR, Raquel (coord.) - *Pelos que andam sobre as águas do mar. Notas de um processo artístico e antropológico*, Lisboa: edições Galateia, 2018, pp. 36-37.

[877] LOPES, Eunice; SANTOS, Dóris – "A importância das representações culturais da museologia marítima para o turismo nas zonas costeiras". Poster na *1ª Conferência Internacional em Turismo em Zonas Costeiras – Oportunidades e Desafios / VIII Congresso sobre planeamento e gestão das zonas costeiras dos países de expressão portuguesa*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 14-16 outubro 2015.

norte a sul. Sobretudo na sua modalidade balnear, esta pressão do turismo impôs oscilações, ritmos sazonais e necessidades de ofertas que passaram a ditar o modo como se "vive o mar", muito para além da matriz piscatória ou mercante, a esta acrescentando, ou mesmo sobrepondo, as dimensões ecológica, desportiva, educativa e de lazer e recreio. Estes novos usos do litoral marcam uma nova sensibilidade marítima que Françoise Péron designou de "maritimidade lúdica urbana"[878].

Vimos observando uma aposta crescente no surf, que tornou locais como Ericeira, Peniche ou Nazaré em mecas do surf a nível nacional e internacional; esta aposta não só inverteu a sazonalidade do veraneio, como aportou a estes lugares tradicionais novas gerações e novos entendimentos sobre o mar, numa perspetiva ambiental e de bem-estar. A esta diversidade de interesses corresponde, necessariamente, uma pluralidade de atores, de tal maneira que nos podemos questionar se estamos perante novos agentes e patrimónios marítimos, onde entram não apenas as vertentes da navegação, da pesca e comércio, mas se integram igualmente os legados dos próprios turistas que despertam novas sociabilidades[879]. Este alargamento é deveras importante na revisão do programa de um museu marítimo e de qual o património que nele deve figurar.

Fig. 193 – Competição de surf na Praia do Norte, Nazaré.

[878] PÉRON, Françoise – "Nouvelles pratiques, nouveaux usages sur les litoraus". *Cahiers Nantais*. N.º 47-48, 1997, pp. 15-23 *apud* FREITAS, Joana Gaspar de – "Paisagens simbólicas do litoral: antigas leituras, novas tradições". *In* SARMENTO, Clara (coord.) – *Entre margens e centros: textos e práticas das novas interculturas*. Porto: Afrontamento, 2013, pp. 179. Sobre a atual multiplicidade de novos usos dos espaços costeiros e marítimos ver HANNIGAN, John – "Cultural and Social Importance of Oceans". *Argos. Revista do Museu Marítimo de Ílhavo*. Nº 7, Ílhavo: CMI / Museu Municipal de Ílhavo, outubro 2019, pp 7-11.
[879] AMORIM, 2008, p. 38.

Embora esteja necessariamente implícita a relação com os mares, o conceito de património marítimo não é simples porque, para além dos múltiplos agentes imbricados, podem ainda enumerar-se diversas áreas, que Sancho Querol[880] agrupou em quatro grandes campos, adotando uma definição apresentada pela Mútua dos Pescadores, a saber: património marítimo (geral), património náutico (navegação), património naval (marinha de guerra) e património fluvial (relacionado com os rios).

Por outro lado, a identificação do património marítimo com a memória coletiva leva-nos a considerar uma grande diversidade do mesmo quanto aos aspetos espaciais e temporais. Numa amplitude no tempo, o património marítimo é uma construção dinâmica e mutável, que se vai construindo dia-a-dia; um ponto de vista que considere a sua amplitude no espaço demonstra que é preciso ter em conta também o espaço subaquático – onde permanecem jazigos arqueológicos associados a naufrágios ou se distribui um rico património natural representado pelo ecossistema marinho, que hoje é prioritário proteger. A própria paisagem litoral é uma construção cultural que varia com o tempo e com o imaginário coletivo[881].

O conceito de património marítimo é, portanto, transversal a diversas áreas, incorpora elementos do património arquitetónico, industrial, etnográfico, arqueológico, histórico, tecnológico, flutuante, subaquático, documental e artístico; assim como do património natural, da cultura material (imóvel e móvel) e imaterial[882].

Neste esforço de definição do conceito de património marítimo é capital a sistematização realizada pela francesa Françoise Péron [883] no livro *Le Patrimoine Maritime*, que o menciona como o conjunto dos elementos materiais e imateriais ligados às atividades humanas desenvolvidas no passado e relacionadas com os recursos

[880] SANCHO QUEROL, Maria Lorena – *A função social do património marítimo português*. *Cadernos de Sociomuseologia*. N.º 35. Lisboa: Universidade Lusófona, 2009, p. 15.
[881] FREITAS, 2013, pp. 165-166.
[882] Cf. o exaustivo rol de manifestações e objetos que podem ser integrados no património marítimo, realizado por PEREIRA, Dionísio – "Una visión estratégica del patrimonio marítimo: comparativa entre Catalunya, Euskadi y Galicia". *Itsas Memoria. Revista de Estudios Marítimos del País Vasco*. N.º 6, Donostia-San Sebastián: Untzi Museoa-Museo Naval, 2009, pp. 15-32.
[883] PÉRON, Françoise – "Construction, signification, role social et géographique". *In* PÉRON, Françoise (dir.) – *Le Patrimoine Maritime*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2002, pp. 15- 33. Sobre os museus marítimos é ainda basilar a referência aos seguintes números da revista *Museum International* editadas pelo ICOM / UNESCO, nomeadamente: *Museums and the underwater heritage* (1983), *Port museums around the world* (1990) e *Maritime Museums* I e II (1996-1997).

e o meio marítimo, reconhecidos hoje pelos grupos sociais, em diferentes escalas geográficas, como a sua própria herança, integrando em parte ou totalmente a sua identidade e, em consequência, tornando-se dignos de transmissão às gerações futuras.

Ora, se sob o chapéu de "património marítimo" se acolhe uma heterogeneidade disciplinar quase esquizofrénica correlativa ao universo do mares e dos rios, para além das pluralidades expressivas a eles associados, o mesmo conceito tem também implicações na identificação e atuação das instituições que o gerem agora e no futuro. Como conclui Graça Filipe[884], num interessante ensaio sobre os conceitos operativos de museu e património marítimo (e outros correlacionados, como património náutico, naval, fluvial, flutuante, navegante, embarcações de interesse histórico, musealizar ou musealização), articulando-os com a legislação portuguesa[885] na área, importa termos sempre presente um projeto cultural para um bem patrimonial, num modelo de participação da comunidade como foi preconizado por Hugues de Varine[886], numa das Jornadas da Cultura Marítima da Nazaré: este investigador efetuou uma proposta de conceitos operacionais relacionados com a temática do desenvolvimento sustentável, que deve ser encarado não apenas como um conceito económico, mas como uma questão mais global, a partir de três pilares (cultura viva, sociedade cativa e economia dinâmica) e seus três principais fatores (território, população e património coletivo), envolvendo os parceiros socias, em que as comunidades têm um papel específico e devem ser capacitadas, motivadas e mobilizadas a participar e agir no processo de desenvolvimento.

Pelo exposto, para o nosso estudo e por trazer um contributo conceptual mais transversal que o de património, consideremos o termo "culturas marítimas" tal como definido por Álvaro Garrido[887]: "quaisquer formas de expressão material ou simbólica da relação entre grupos humanos e o mar, num determinado território e numa certa

---

[884] FILIPE, Graça; CURTINHAL, Elisabete – "Patrimónios, Culturas Marítimas e Práticas Museais: Instrumentos Conceptuais e Perspectivas Metodológicas". *II Encontro do Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória (CITCEM) – O Mar – patrimónios, usos e representações*. Porto: FLUP, 20-22 outubro 2011 (disponível em http://www.citcem.org/encontro/programme.html - consulta 10 outubro 2019), p. 4.

[885] Nomeadamente a Lei de Bases do Património Cultural Português (Lei 107/2001, de 22 agosto) e Lei-Quadro dos Museus (Lei 47/2004, de 19 de agosto).

[886] VARINE, Hugues de – "O mar, economia e cultura. A participação da Comunidade". *In II, III, IV, V e VI Jornadas da cultura marítima. 1998-2004*. Nazaré: MDJM/CMN, 2005, pp. 177-183.

[887] GARRIDO, 2009, p. 5.

temporalidade". E por aqui nos referimos tanto a objetos, construções ou criações imateriais, quanto a espaços e territórios, que podem ter representação num museu.

Os museus na conservação memorial das culturas marítimas

Os museus baseiam-se em contratos sociais em torno de memórias (ou ativações memoriais) proclamadas como heranças, ou seja, patrimónios de índole quase sagrada, como se não deixassem nunca de interessar à comunidade e dar lugar a outros. A identificação dos museus como "lugares de memória" nos anos 1980, com o historiador Pierre Nora [888], entronca-se com a reflexão sobre os motivos que justificam a musealização dos materiais de um universo marítimo e para quem se musealiza.

Apesar da notória envergadura da história e da cultura marítimas ao nível do país, e não obstante o apetite cultural e turístico pelos patrimónios marítimos, a atenção prestada a este universo não tem sido acompanhada pela tomada de medidas de proteção do mesmo, ao abrigo de um corpo legislativo próprio. Muito se escreve sobre a importância do mar na essência do "ser português", mas, até décadas recentes, a Antropologia, assim como a História, não tinham empreendido análises sistemáticas das pescas, dos pescadores e das populações litorâneas em geral[889].

Se tivermos em conta esta ausência da produção antropológica ou histórica portuguesa sobre os problemas do mar e das pescas até meados dos anos 1980[890], não nos será estranho que também sejam recentes as discussões em torno dos conceitos de património marítimo e de museu marítimo, centradas na investigação e relacionadas

[888] NORA, Pierre (dir.) – *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1984-93.

[889] Nos últimos anos, esta área tem vindo a conhecer um maior desenvolvimento ao nível do ensino e da investigação académica. No ISCTE, sob orientação do Prof. Francisco Oneto, são lecionadas disciplinas na área da Antropologia Marítima, enquanto na Faculdade de Letras da Universidade do Porto (CITCEM), sob orientação da Prof. Inês Amorim, têm vindo a ser desenvolvidos vários projetos de investigação na área da História Marítima e Costeira. Desde 2016, na Universidade NOVA de Lisboa, funciona a Cátedra UNESCO "O Património Cultural dos Oceanos", que tem como principal objetivo "a interligação de diversas disciplinas das humanidades, focando a história do oceano e o seu património cultural, especialmente na época moderna" (http://www.cham.fcsh.unl.pt/ext/catedra/catedra.html).

[890] MOREIRA, Carlos Diogo – "Problemas e orientações de investigação na Antropologia Marítima em Portugal". *In* NUNES, F. Oneto (coord.) – *Culturas marítimas em Portugal*. Lisboa: Âncora Editora, 2008, p. 18.

com uma visão mais abrangente que ultrapasse a simples etnografia e a museologia tradicional do objeto.

De igual modo, é ainda redutora a bibliografia sobre a museologia marítima[891], quer a versada sobre as práticas programáticas e de gestão, quer a derivada de uma reflexão sobre a sua própria conceptualização. Ora, esta carência é inquietante por estarmos perante um universo plurifacetado e em franco crescimento.

Se até há pouco tempo o Museu Marítimo de Ílhavo era o único com assumida denominação de "marítimo" no panorama museológico português, sendo uma referência incontornável no cenário nacional e internacional, não menosprezemos o facto de estarmos a assistir a uma proliferação de estruturas patrimoniais com esta vocação (inserida na crescente abertura de museus de teor local ou regional) à medida que os antigos centros piscatórios perceberam o fim de uma era e a necessidade de preservar e devolver à comunidade essas memórias. Também além-fronteiras assiste-se à generalizada renovação e/ou criação de museus marítimos, como são exemplo os casos de novos museus nacionais na Bélgica, na Dinamarca e na China[892], a intenção de construir um novo Museu Marítimo do Brasil (Rio de Janeiro) e as remodelações do Nederlands Sheepvaartmuseum, em Amesterdão, e do Museu Marítimo de Barcelona, recentemente reaberto.

Num esforço de estabilização conceptual para redação do seu artigo "A centralidade do projeto cultural para museus de temática marítima" [893], José Vale considera que é complexo fixar um conjunto de parâmetros que balizem o conceito de museu marítimo e equaciona se será assim tão determinante esse esforço: "Trata-se de uma árdua tarefa de pensar instituições que têm como objeto possível um passado com mais de seis milénios de evidências materiais (isto, se cometermos a habilidade de

[891] Ao nível académico, destacamos os trabalhos realizados no âmbito de doutoramento de Elsa Peralta (2006, editado em 2008) ou mestrado: Graça Filipe (2000), M. L. Sancho Querol (2005), Adelina Domingues (2008), José Vale (2009), Ana Nunes (2010) e Catarina Azevedo (2013).

[892] VALE, José – "Génese, antecedentes e situação actual do museu de marinha". *In Jornadas do Mar. O reencontro com o mar no século XXI. 12 a 16 novembro 2012*. Alfeite: Escola Naval Base Naval de Lisboa, 2013, p. 310 e Idem – *Museu de Marinha. Contributos para a definição de um projecto cultural*. Lisboa: FCSH-Universidade Nova de Lisboa, 2009. Dissertação de Mestrado em Museologia [policopiado], p. 83.

[893] Idem – "A centralidade do projeto cultural para museus de temática marítima". *Argos. Revista do Museu Marítimo de Ílhavo*. Nº 2, Ílhavo: Câmara Municipal de Ílhavo / Museu Municipal de Ílhavo, novembro 2014, pp. 32-41.

contornar a história natural), um presente em constante devir pela acentuada volatilidade social, económica e cultural da relação contemporânea entre o Homem o meio aquático, e um futuro que assenta precisamente numa das áreas onde, subitamente e de novo, parecem voltar a residir os desígnios maiores da humanidade".

José Vale aponta como sendo um museu de temática marítima "todo o museu, mononuclear ou polinuclear, com um acervo predominantemente assente no património material e/ou imaterial e/ou natural relacionado com o meio aquático, marinho e/ou fluvial, e nas diferentes expressões, materiais e/ou imateriais, do relacionamento entre o Homem e o meio aquático"[894].

Mas, mais importante para este investigador, é a urgência e a centralidade dos projetos culturais para museus, como encerrando um conjunto de parâmetros que constituem a matéria estruturante de qualquer museu e de onde sairá, numa plataforma complementar, o plano museológico. Este projeto cultural, que o autor propõe como esquema de trabalho possível para o Museu de Marinha, em Lisboa, assenta em quatro elementos estruturantes de um museu: a sua história, o seu acervo, o seu edificado e os seus públicos. A programação museológica carece, a montante, de ancoragem num determinado conjunto de pressupostos fundacionais, onde se inclui uma reflexão sobre a vocação da instituição, um diagnóstico das suas áreas operativas, assim se logrando perspetivar rumos futuros para a mesma[895].

Graça Filipe[896], procurando contribuir para um conceito englobante de museu de temática marítima – sem excluir nenhum dos vários discursos possíveis, ligados por exemplo à ciência, ou à tecnologia ou à antropologia ou à arqueologia, entre outros –, identificou as seguintes características a desenvolver na sua programação museológica:

---

[894] Idem, *ibidem*, p. 33.

[895] VALE, 2009, p. 17.

[896] Contributos para um conceito de "museu marítimo" apresentados por Graça Filipe na comunicação intitulada "Maritime Museums in Portugal – improving museum facilities and attracting new publics while protecting and promoting maritime culture and heritage", no Seminário "Maritime Museums under Discussion", realizado no Museu Marítimo de Barcelona, em outubro de 2006. Ver também FILIPE, Graça – *A programação museológica e a gestão do património marítimo – fazendo um balanço e perspectivando o trabalho museal no contexto do estuário do Tejo* [Comunicação apresentada no Encontro no Museu Marítimo de Ílhavo, 19 Outubro de 2007] e FILIPE, Graça; CURTINHAL, Elisabete – "Patrimónios, Culturas Marítimas e Práticas Museais: Instrumentos Conceptuais e Perspectivas Metodológicas". *II Encontro do Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória (CITCEM) – O Mar - patrimónios, usos e representações*. Porto: FLUP, 20-22 outubro 2011 (http://www.citcem.org/encontro/programme.html - consulta 10 outubro 2019), pp. 9-10.

a aplicação e desenvolvimento das funções de incorporação, estudo, conservação, interpretação e comunicação, relativamente ao acervo proveniente de/ou reportado a contexto cultural marítimo; a inscrição na sua atividade de um projeto de investigação centrado no território e/ou sítio e no campo temático flúvio-marítimo; o estudo do acervo reportado à cultura marítima incorporada e/ ou gerida pelo museu; a interpretação e a comunicação do património marítimo gerido pelo museu ou nele incorporado; a promoção de uma consciência ambiental e de uma cidadania ativa em relação à preservação dos recursos naturais marinhos; o contributo para a construção da memória coletiva ligada à cultura marítima e o contributo para a preservação do património flutuante através da transmissão de técnicas tradicionais, de acordo com os princípios da Carta de Barcelona, de Março de 2003[897].

A ativação patrimonial sobre o "mar épico" traduz-se em grandes museus, por norma nacionais e localizados em capitais, como Lisboa, Paris, Madrid, Londres, Amesterdão, etc., quase sempre sob gestão militar. Nasceram da vontade de exaltar a Marinha, repercutindo a ideologia navalista formulada por Alfred Mahan (1814-1914) nos finais do século XIX, justificada pelas problemáticas imperialistas e do navalismo político das armadas. Programaticamente, inserem coleções náuticas, barcos, instrumentos de orientação e cartografia, em edifícios monumentais.

Fig. 194 – Museu de Marinha, Lisboa.

Esta é uma opção mais "fechada, reprodutora e elitista, que tende a silenciar o discurso dos principais atores das culturas marítimas: os pescadores" [898], mas que sempre foram marginais em relação à cultura dominante (uma "contracultura", nas

[897] Definição de património flutuante e respectivos princípios consignados na Carta de Barcelona, de Março de 2003 (*Ecomuseu Informação*. Nº 44, Câmara Municipal do Seixal, 2007, pp. 17-18).
[898] GARRIDO, 2009, p. 7.

palavras de José Maria Trindade[899]). Para estes e suas vivências, os processos de musealização também existem, mas sobretudo a nível local; são frequentemente museus da tutela municipal ou de um organismo associativo, com uma maior aposta em coleções reunidas regionalmente ou previamente existentes[900]. É nesta escala que os museus logram atuar numa esfera mais participativa e social, baseados num "modelo vernáculo"[901] inscrito na tendência pós-moderna que pretere as "grandes memórias" – associadas a uma esfera representacional das elites – em favor da reabilitação da pequena narrativa.

Fig. 195 – Museo do Mar de Galicia, Vigo.

Fig. 196 – Museu Municipal de Etnografia e História da Póvoa de Varzim

Fig. 197 – Pescador partilhando memórias sobre a pesca na Nazaré, numa atividade promovida pelo Museu Dr. Joaquim Manso.

Fig. 198 – Nazarena explicando como se usa o lenço, numa exposição no Museu Dr. Joaquim Manso.

[899] TRINDADE, José Maria – *A Nazaré dos Pescadores. Identidade e transformação de uma comunidade marítima*. Lisboa: Edições Colibri, 2009, p. 147.
[900] PERALTA, 2008b, p. 82.
[901] Idem, *ibidem*, p. 82.

A partir da segunda metade dos anos 1960, a consolidação do paradigma pós-moderno resulta na desconstrução das noções de objetividade, neutralidade social e superioridade do conhecimento científico e tecnológico que marcara o paradigma moderno. Decorrentes deste novo paradigma, o património cultural pós-moderno e a museologia pós-moderna contestam a operatividade de conceitos de cultura erudita, superioridade ou inferioridade cultural e pugnam por uma atenção à multiculturalidade das sociedades humanas. Em acréscimo às temáticas até então privilegiadas – arte erudita, objetos arqueológicos e etnográficos, coleções ligadas à "história natural" e à evolução das tecnologias –, passaram a ser consideradas outras múltiplas problemáticas que viabilizaram-se reinterpretações das antigas tipologias ou novos tipos de museus (centros de interpretação, museus de sítio, museus policentrados, museus de comunidade, museus de cidade, ecomuseus, parques museológicos, etc.). Concomitantemente, reinventaram-se as noções de público para "públicos", de comunidade una para múltipla e participativa, motivando os cidadãos para uma efetiva colaboração com a sua representação nos museus[902].

A Declaração de Santiago (Chile, 1972) proclamou a necessidade dos museus estarem ao serviço do desenvolvimento da comunidade e dos territórios, devendo ter em conta as suas mudanças e necessidades da contemporaneidade; introduziu nesta esfera conceitos de ambiente, ecomuseus e museu integral, motivando novos tipos de museus de comunidade e de território, influenciando de forma determinante a museologia na América do Sul e na Europa. Reafirmando a importância da função social do museu, estas premissas foram reforçadas pela Declaração do Québec (1984), igualmente marcante para a "Nova Museologia" [903] e para a consciencialização da

[902] NUNES, João Paulo Avelãs – "Museologias e nova museologia. Os exemplos dos Museus das Santas Casas da Misericórdia". Coimbra: FLUC, 2015, pp. 1-27 (disponível em https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/46215/1/Museologias%20e%20nova%20museologia.pdf – consulta 20 outubro 2019). Sobre as mudanças operadas na museologia portuguesa, entre outros, consultar CAMACHO, Maria Clara F. – *Renovação museológica e génese dos museus municipais da Área Metropolitana de Lisboa: 1974-90*. Lisboa: FCSH-UNL, 1999. Dissertação de Mestrado em Museologia e Património [policopiado].

[903] Do encontro decorrido na cidade canadiana do Québec surgiu o MINOM - Movimento Internacional para a Nova Museologia. Nos últimos 40 anos, têm sido avançadas várias propostas de reformulação e desdobramento do conceito de Nova Museologia, com a adoção de termos como Ecomuseologia, Museologia Comunitária, Museologia Informal, Museologia Social e Sociomuseologia. Independentemente dos termos usados, o desenvolvimento comunitário, participado e ativo é o fio condutor destas diferentes ações. Salienta-se ainda a relação triangular matricial que envolve território, património e comunidade. Para mais desenvolvimento consultar MOUTINHO, Mário – "Sobre o Conceito

necessidade de envolver as comunidades e fazê-las participar nos processos museológicos.

André Desvallées identificou na Nova Museologia uma nova preocupação – o público e como comunicar com ele, não tanto num propósito de quantidade, mas de qualidade na interação entre o sujeito e o objeto[904]. Nos museus pós-modernos, as histórias individuais dos autores e proprietários das coleções, assim como as suas potencialidades comunicacionais, são elevadas ao cerne das reflexões programáticas.

Numa comunhão com a restante museologia, rompendo com o paradigma de uma visão unitária, os museus de temática marítima deixam-se contaminar pelo alargamento das problemáticas representadas ou pela introdução das narrativas de grupos até então omissos ou pouco valorizados, o que explica a crescente atração pelas narrativas dos pescadores e das comunidades litorâneas, pelas suas estórias de vida e memórias individuais, a partir das quais se passa a cimentar a memória coletiva. No Museu Marítimo de Ílhavo, após a sua reabertura em 2001, a abordagem nostálgica muito próxima da elite local dos oficiais náuticos, que ditara a organização do museu desde a sua abertura em 1937, deu lugar à representação das vivências diárias a bordo dos navios bacalhoeiros e deu a conhecer os rostos dos inúmeros pescadores envolvidos na Faina Maior, nomeadamente através de projetos como a exposição "Caixa da Memória – Tributo aos homens que foram ao bacalhau" (desde 2006). Esta iniciativa, sob a forma de instalação e fotografia, é baseada na digitalização de c. 20 mil fichas de inscrição dos tripulantes bacalhoeiros no respetivo Grémio entre 1935 e 1974; é um projeto inovador de conservação memorial, que alia a arte contemporânea às identidades pessoais e coletivas, e

Fig. 199 – "Caixa da Memória" do Museu Marítimo de Ílhavo no Centro Cultural da Nazaré, 2009.

de Museologia Social". *Cadernos de Sociomuseologia*. Nº1, 1993, pp. 5-6 e JANEIRINHO, Raquel Fernandes - *Património, Museologia e Participação: Estratégias Museológicas Participativas no Concelho De Peniche.* Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Departamento de Museologia, 2012. Dissertação de Mestrado, pp. 42-43.

[904] DESVALLÉES, André – *Vagues. Une anthologie de la Nouvelle Muséologie*. Vol. I.Paris:MNES,1992, p. 19.

cujas itinerâncias pelo país despertaram um movimento inédito e de forte comoção por parte das múltiplas comunidades piscatórias. Na Nazaré, onde foi apresentada em 2009, a "Caixa da Memória" acolheu uma impressionante e emotiva mobilização dos antigos pescadores do bacalhau e suas famílias, raramente observada.

Os museus de vocação marítima devem, pois, conhecer melhor as sociedades que criaram os elementos materiais e imateriais alvo de patrimonialização. Admitindo, como já foi dito, que a conceptualização de património não é coincidente ao longo do tempo e dos contextos socioculturais, importa que, no presente, essa valorização seja atenta aos homens e mulheres pertencentes ao meio marítimo-costeiro, nas suas diversas realidades, o que necessariamente significará a abertura de novos caminhos, sobretudo em dois planos: nas repercussões "dos" e "nos" coletivos sobre o que se patrimonializa[905]; e na consequente (re)programação de museus marítimos.

Por outro lado, em vez das rígidas taxinomias convencionais, os objetos expostos nos museus pós-modernos passaram a ser entendidos como um meio para um ato comunicativo que só se verá concluído ou bem-sucedido quando o visitante-recetor o interpretar. Depois de uma museologia centrada no objeto, a partir de meados do século XX, assistimos a uma evolução no sentido daquilo que Francísca Hernandéz Hernandéz denomina de "museologia da ideia"[906], que não prescinde dos objetos, mas os considera como elementos ao serviço da mensagem que se deseja transmitir, como intermediários de um processo interpretativo e memorial.

Embora, de uma maneira geral, se continue a dar demasiada atenção à "museologia do objeto", os museus marítimos, como quaisquer outros museus, podem ser comentados quanto à qualidade, grandiosidade ou diversidade das suas coleções ou soluções museográficas, mas esse exame ganha mais substância se for perspetivada a *função social* do museu[907].

[905] RUBIO-ARDANAZ, Juan Antonio – "El concepto de patrimonio marítimo y de cultura: gestión museística e iconos públicos en el País Vasco". *Itsas Memoria. Revista de Estudios Marítimos del País Vasco*. N.º 6. Donostia-San Sebastián: Untzi Museoa-Museo Naval, 2009, p. 78.
[906] HERNANDÉZ HERNANDÉZ, Francisca – *El museo como espacio de comunicación*. Gijón: Ediciones Trea, 1998 *apud* SANCHO QUEROL, 2009, p.203.
[907] SANCHO QUEROL, 2005 (2009).

A exposição convertida num meio social e numa forma privilegiada de educação não formal entronca com a preocupação de Mikel Ascensio[908] em saber o que o público espera ver ou conhecer num museu marítimo, não apenas para identificar um perfil de visitante através de dados quantitativos, mas sobretudo para obter dados qualitativos que permitam analisar com maior profundidade a situação real do museu[909]. O estudo de públicos levado a cabo pelo Museu Marítimo de Barcelona, preliminar ao seu encerramento para obras de remodelação, pretendeu analisar as potencialidades das coleções e das mensagens que as mesmas poderiam veicular; a partir dos resultados, elaborou-se a proposta de um projeto museológico, que contemplou essas potencialidades e os públicos e orientou as opções de exposição do museu enquanto se realizaram as obras no edifício. Este inquérito, cuja explicação de resultados se converteu num documento de referência para a museologia em geral, e a marítima em particular, aportou uma real eficácia por não ter ficado como mero produto interno e informativo, mas por se ter constituído como um instrumento de trabalho, uma ferramenta de discussão que influiu na prática da instituição, orientada através das considerações aportadas pelos seus visitantes (afinal, para quem o museu se destina).

A conservação memorial de culturas marítimas pode estender o campo de atuação dos museus para além do imóvel-sede. Para Ílhavo, a antropóloga Elsa Peralta analisou como o facto do Museu se ter afirmado como museu marítimo acabou por ter repercussões não apenas no interior da instituição – com o apagamento progressivo do seu primitivo cariz exclusivamente regional e etnográfico –, como em todo o território circundante e nos seus habitantes. A partir dos anos 1990, o tema marítimo instalou-se em definitivo em todo o concelho, através de um processo de reconfiguração da memória local[910].

Mas o próprio museu, na sua missão e atuação, pode considerar o território de modo mais integral, concedendo uma relevância capital ao património natural na relação com as marcas da ação humana. É neste debate sobre a função dos museus na

[908] ASENSIO, Mikel; POL, Elena; GOMIS, Marina – *Planificación en Museología: el caso del Museu Marítim de Barcelona*. Barcelona: Museu Marítim de Barcelona, 2001. (Col. Manuales, n.º1).
[909] SANCHO QUEROL, 2009, pp. 117-118.
[910] PERALTA, Elsa – *A Memória do Mar: património, tradição e (re)imaginação identitária na contemporaneidade*. Lisboa: ISCSP da Universidade Técnica de Lisboa, 2008a, p. 228.

sociedade, cruzando noções de interdisciplinaridade, ambiente e comunidade, que surgiu o conceito de "ecomuseu"; noção que vinha sendo explorada por Georges Henri Rivière (1897-1985) e Hugues de Varine[911], tendo este último um papel fundamental na sua aplicação e teorização, nomeadamente a partir do ecomuseu do Haut-Creusot, em 1971.

Em Portugal, o primeiro ecomuseu surgiu em 1982 com o Ecomuseu do Seixal, cujo campo temático contempla a "cultura e património flúvio-marítimo, tendo por referência e contexto o estuário do Tejo"[912], integrando objetos e coleções móveis reportadas ao território (estuário do Tejo) e população, embarcações (património flutuante e navegante), saberes-fazer e técnicas (tripulantes, artífices) / património imaterial.

A interdisciplinaridade *versus* especialização dos museus

A ativação da memória ligada às culturas marítimas vive, portanto, numa dialética onde confluem duas esferas: uma, relacionada com o âmbito sociocultural das sociedades e comunidades marítimas vistas como realidades "vivas" (porque em mutação), que é necessário compreender, para documentar e interpretar os referentes patrimonializados; outra, relacionada com o âmbito instrumental da salvaguarda, investigação, gestão e difusão do que se decide ser património[913]. Nestas esferas, comparece toda uma extensa gama de entidades – encontramos os museus, mas também universidades, institutos e centros de investigação, associações e clubes, sindicatos, autarquias e instituições governativas – dedicadas, de uma forma exclusiva ou parcial, aos assuntos relacionados com o mar, o que espelha as suas potencialidades multidisciplinares e a necessidade de cooperação.

---

[911] Em 1971, Hugues de Varine, então sucessor de Georges Henri Rivière na direção do ICOM, utilizou pela primeira vez a palavra "ecomuseu", em Dijon (França), numa sessão do Conselho, na presença de Robert Poujade, Ministro do Ambiente, que desde então adotou a noção e a palavra. Hugues de Varine teve um papel muito importante na difusão e aplicação do conceito em Portugal. Para mais desenvolvimento sobre o conceito de "ecomuseu" e os seus reflexos e implementação em Portugal consultar FILIPE, Graça – *O Ecomuseu Municipal do Seixal no movimento renovador da museologia contemporânea em Portugal (1979-1999)*. Lisboa: UNL-FSCH, 2000. Dissertação de Mestrado em Museologia e Património, pp. 3-25, 87.

[912] FILIPE, 2007.

[913] RUBIO-ARDANAZ, 2009, p. 57.

Entre as instituições museológicas portuguesas elencadas por Sancho Querol (2005, 2009), Graça Filipe (2006) e José Vale (2014) [914], que de alguma forma apresentam coleções ligadas ao mar e vida das comunidades marítimas e ribeirinhas (mar e rio), cujo principal objetivo de estudo e divulgação é o património náutico, naval ou marítimo ou com secção, área ou núcleo de património náutico, naval e / ou marítimo, encontramos o Museu Dr. Joaquim Manso. Mas, tal como outras instituições aí referenciadas, a sua designação não explicita de imediato a sua vocação[915]; embora a inclusão não seja relevante para a sua vocação ou para a maior ou menor qualificação das suas práticas na área marítima, apenas detetamos o vocábulo "mar" ou "marítimo" numa minoria das instituições listadas: Núcleo Museológico do Mar da Figueira da Foz, Museu do Mar de Cascais, Museu Marítimo de Sesimbra, Museu do Mar e da Terra da Carrapateira, Museu Marítimo de Ílhavo e Museu Marítimo Almirante Ramalho Ortigão, em Faro. A maioria dessas instituições é de tutela municipal, situada no litoral ou em territórios de influência fluvial, consubstanciando-se em projetos museológicos diversos, que têm vindo a ser qualificados nos últimos anos, mas que frequentemente se debatem com a pressão de caracterizar a realidade concelhia no seu todo, que nem sempre se esgota numa temática puramente marítima e os obriga a uma perspetiva diacrónica, especialmente dirigida à arqueologia, história ou etnografia do município.

Para contrariar esta última tendência, alguns museus redefiniram os programas e enfatizaram os assuntos marítimos, o que resultou em projetos diferenciadores. São

[914] Lorena Sancho Querol (2005, 2009) efetuou uma lista de todas as instituições com património marítimo, museológicas ou não. Embora careça de atualização, este levantamento de 2004-05 aponta 151 instituições do território nacional que trabalham com o património marítimo, das quais 82 são museus. Consultar também o levantamento indicado por Graça Filipe (2006), onde a investigadora refere 16 instituições museológicas com relevância em termos de acervo e de intervenção em matéria de património marítimo e fluvial; levantamento atualizado por José Vale em "O lugar dos museus marítimos no panorama museológico português". *Argos. Revista do Museu Marítimo de Ílhavo*. Nº 2, Ílhavo: Câmara Municipal de Ílhavo / Museu Municipal de Ílhavo, novembro 2014, p. 7. Consultar também GONÇALVES, Luís J. *et al.* – "Patrimônio, museus e cultura marítima: o caso do museu do mar da vila de Sesimbra, Portugal". *In* KNOX, Winifred; TRIGUEIRO, Aline (org.) - *Saberes, Narrativas e Conflitos na Pesca Artesanal*. Vitória: Edufes, 2015, p. 211, onde os autores se subdividem os museus portugueses relacionados a contextos marítimos e fluviais nas seguintes categorias: aquários com espécimes vivos, museu sobre o fundo do mar, museus dedicados às atividades de marinha, museu de comunidades fluviais, museus de oceanografia, museus da indústria conserveira, museus dedicados às comunidades de pescadores e às tecnologias das pescas (em maior número).

[915] Em 1968, Amadeu Gaudêncio doou ao Estado a moradia de férias que pertencera ao escritor Joaquim Manso e que se encontrava na sua posse, fazendo questão que o futuro museu da Nazaré tivesse a denominação de Museu Etnográfico e Arqueológico do Dr. Joaquim Manso, em sua homenagem. Ver capítulo seguinte.

exemplos o Museu de Portimão, centrado na recuperação de uma unidade de conservas de peixe, o Museu Municipal de Espinho[916] ou o recentemente inaugurado Museu Marítimo de Sesimbra.

Também Álvaro Garrido[917] se refere a um processo de "maritimização" do Museu Marítimo de Ílhavo, subjacente à redefinição da sua vocação temático-patrimonial, cujo balanço desde 2001 tem sido altamente positivo, justificado por três argumentos fundamentais: a transição de Museu Marítimo e Regional de Ílhavo (assim designado até 1999) para Museu Marítimo de Ílhavo, reforçando uma centralidade nos patrimónios relativos à pesca do bacalhau que vinha sendo preconizada desde os anos 1990; a renovação do edifício baseado num projeto de arquitetura do gabinete ARX Portugal e a abertura do Navio-Museu Santo André; a renovação do programa museológico assente nos eixos da investigação, do projeto expositivo e da comunicação externa, que permitiu um trabalho em efeito de rede e a comprovada abertura a um público muito mais numeroso e diversificado.

Esta conversão de museu etnográfico e local numa assumida instituição marítima insere-se na crescente especialização verificada no universo museológico internacional nas últimas décadas[918]. Segundo Mikel Asensio[919], se nos impusermos a uma categorização dos museus baseada na última classificação do ICOM[920], os museus marítimos podem ser considerados como "museus de ciência e técnica". Todavia, esta classificação parece-nos redutora, já que as suas coleções oferecem uma mistura única de elementos sociais, técnicos e estéticos[921]; quer nos objetivos, quer nas coleções,

[916] O Museu Municipal de Espinho está instalado no FACE – Fórum de Arte e Cultura de Espinho, antiga fábrica de Conservas Brandão, Gomes & Cª, integrando três exposições permanentes – fábrica de conservas, arte xávega e bairro piscatório / operário.
[917] GARRIDO, 2009, pp. 9-10.
[918] ASENSIO, POL & GOMIS, 2001, p. 157.
[919] Idem, *ibidem*, p. 23.
[920] Em 2001, o ICOM ampliou para nove o número de categorias institucionais abarcadas pelo conceito de museu, que passaram a poder ser classificados como: museus de arte; museus de arqueologia e história; museus de ciência e história natural; museus de ciência e técnica; museus de etnografia e antropologia; museus especializados; museus regionais; museus gerais; outros museus; monumentos e sítios; jardins zoológicos e botânicos, aquário e reservas naturais. Cf. SANCHO QUEROL, 2009, pp. 215-216; ver também p. 2 de ARRANZ, Almudena Domínguez – "La Museología Participativa. La función de los educadores de museo". *Actas de los XIII Cursos Monográficos sobre Patrimonio Histórico* (Reinosa, julio-agosto, 2002). Reinosa, 2003, p. 2.
[921] JOHNSON, Wim – "Le Musée national de la marine, à Anvers: une riche collection dans un site historique". *Museum International*. N.º 192, Vol. 48, n.º 4, 1996, Paris: Unesco-ICOM, p. 25.

convertem-se igualmente em museus de antropologia, história, arqueologia ou história natural. O que nos endereça novamente para a necessidade de pensar estes museus através da noção de "culturas marítimas", assim também validando o intento de projetos como o de uma Rede Nacional da Cultura do Mar (Declaração da Nazaré, 2002).

Neste tipo de museus, a reunião de tão grande diversidade de coleções relacionadas com o mar segundo critérios científicos, antropológicos, arqueológicos ou estéticos, proporciona-lhes uma profícua interdisciplinaridade de investigação e atuação. Por norma, as críticas que se lhes podem tecer não derivam dessa interdisciplinaridade, mas da permanência de montagens anacrónicas, que mais lembram os armazéns de um porto[922].

Fig. 200 – Musée de la Pêche de Concarneau.

Fig. 201 – Museu Naval de Madrid.

Fig. 202 – Museu de Portimão instalado na antiga fábrica de conservas Feu.

Fig. 203 – Museu Marítimo de Sesimbra.

[922] ASENSIO, POL & GOMIS, 2001, p. 20.

Em parte, o sucesso do Museu Marítimo de Ílhavo, e seguramente do Museu de Portimão, consubstancia-se na valorização dessa heterogeneidade através de novas tecnologias e da integração das vivências comunitárias em cenários recriados à escala real (como o interior de um navio bacalhoeiro para o primeiro museu ou figurinos em laboração na antiga fábrica conserveira para o segundo), daqui resultando um maior envolvimento do visitante, ao longo da narratividade transversal a todo o projeto expositivo.

Do ponto de vista do projeto museológico, Mikel Asensio[923] definiu ainda três tipos de museus marítimos:

- os "museus de peça", em torno de um objeto patrimonial de grande valor histórico e cultural, exemplificado no Vasamuseet (Estocolmo), erguido em torno do navio Vasa.

- os "museus de contextualização histórica", à volta de momentos históricos de grande interesse, pelas suas circunstâncias e consequências na sociedade atual;

- os "museus de atividade", cujas coleções giram em torno de um conceito central.

Sucede que, em vários museus marítimos, detetamos a capacidade para desenvolver em simultâneo estes três tipos de projeto museológico e as categorizações não podem ser lineares. Por falarmos na possibilidade de todo um museu dever a sua existência a bens patrimoniais como uma embarcação, devemos mencionar a sua necessária inclusão nos museus marítimos, já que o "o navio está no coração da cultura marítima", proclama Pierangelo Campodonico[924]. No estudo de públicos empreendido sobre o Museu Marítimo de Barcelona[925] já mencionado, as embarcações reais e a "Galera" encontravam-se em primeiro lugar entre os fatores com mais impacto na visita. Também Sancho Querol[926] constatou que as maquetas de embarcações e o Pavilhão das

[923] ASENSIO, POL & GOMIS, 2001, p. 21.
[924] Tradução de: "Le navire est au coeur de la culture maritime". Cf. CAMPODONICO, Pierangelo – "Recréer le passé maritime grâce aux techniques modernes". *Museum International*. N.º 192, Vol. 48, n.º 4, 1996, Paris, Unesco - ICOM, p. 13.
[925] ASENSIO, POL & GOMIS, 2001, p. 21.
[926] SANCHO QUEROL, 2009, p. 149.

Galeras Reais e das embarcações originais estão entre as áreas de maior interesse para quem visita o Museu de Marinha, em Lisboa.

Para além da exposição de embarcações em miniatura ou tamanho natural no interior do edifício, como encontramos neste último museu, no Museu Marítimo de Ílhavo, no Museu Municipal de Etnografia e História da Póvoa de Varzim ou no Museu Municipal de Espinho, os museus têm procurado conservar exemplares de embarcações tradicionais em ambiente aquático ou mesmo em navegação, quer restauradas quer réplicas. Enquadradas em programas educativos e turísticos que garantam a sua conservação material, aliada à transmissão de técnicas e saberes-fazer [927], estas embarcações criam polos de visita complementares ao edifício-sede do museu, proporcionam passeios e visitas de grupo e participam em encontros de embarcações tradicionais, onde representam os museus e a sua comunidade. O Museu Marítimo de Ílhavo possui o Navio Santo André, no porto da Gafanha da Nazaré; a Póvoa do Varzim desenvolveu o projeto de recuperação da Lancha Poveira do Alto "Fé em Deus"[928]; Vila do Conde tem a réplica de uma Nau Quinhentista fundeada nas águas do rio Ave, como complemento do núcleo da Alfândega Régia – Museu da Construção Naval e da Casa do Barco; os municípios da beira-Tejo, como os do Seixal (o Ecomuseu integra o Núcleo Naval, em Arrentela, em estreita ligação com duas embarcações tradicionais), Alcochete, Barreiro e Moita, mantêm barcos em navegação para passeios turísticos. A nível europeu, encontramos situações similares, com barcos expostos no interior dos edifícios e no cais, no Museu Marítimo de Barcelona, no Musée de la Pêche de Concarneau ou no Port-Musée de Douarnenez, situados na Bretanha, para mencionar apenas alguns. Na Nazaré, um conjunto representativo das embarcações tradicionais da região tem sido exposto com regularidade na praia, contextualizado por placas informativas[929].

[927] Como exemplo de um trabalho de registo de memórias e práticas de construção naval consultar a publicação de RODRIGUES, Paulo; ALVES, Francisco – *Entrevista ao Mestre Lopes. Estaleiro Naval do Gaio*. Moita: Câmara Municipal da Moita e IGESPAR, 2010.

[928] PEIXOTO, José – *Os braços da Lancha: apalavrar a história*. Póvoa de Varzim: CMPV, novembro 2016.

[929] A "Exposição de Embarcações Tradicionais" na praia da Nazaré, frente à Antiga Lota, inclui embarcações do Museu Dr. Joaquim Manso e da Câmara Municipal da Nazaré. A exposição ao ar livre e em doca seca obriga a frequentes operações de restauro.

Fig. 204 – Barco de Arte Xávega da Nazaré, no Museu de Marinha.

Fig. 205 – Museu Municipal de Espinho.

Fig. 206 – Navio de Santo André, Museu Marítimo de Ílhavo.

Fig. 207 – Embarcação "Santa Eulália", Museu Marítimo Barcelona.

Fig. 208 – Embarcação "Hémérica", Musée de la Pêche de Concarneau.

Fig. 209 – Exposição de embarcações tradicionais na praia da Nazaré.

Quando os detentores dos saberes construtivos e de navegação tradicionais já são de idade avançada[930], quando poucos estaleiros permanecem em laboração e não se detectam mecanismos económicos suficientemente apelativos para as novas gerações abraçarem estas profissões, a manutenção do património flutuante em

[930] Na Nazaré, o último estaleiro pertenceu a António Luís Júnior (1929-2017), tendo encerrado no verão de 2016. Para mais desenvolvimento ver SANTOS, Dóris – "Nazaré. A arte da construção naval". *Revista Nazaré Marés de Maio*. Nazaré: Associação Nazaré Marés de Maio, 2019, pp. 68-69.

atividade é certamente uma das principais vias para os museus marítimos o conservarem, contando com o envolvimento da sociedade civil, por vezes através de profícuas colaborações com associações e clubes náuticos da região.

A arte na pluralização de discursos dos museus marítimos

Esta reflexão sobre a conceptualização e atuação de museus marítimos reveste-se, portanto, de uma genuína utilidade na indagação sobre o que se pede ou o que se poderá pedir a um museu marítimo. A proteção do património marítimo através dos museus não pode conformar-se com o mero exercício romântico de conservação, embora este seja um desafio exigente e fundamental. Como já o salientámos, a dinâmica museológica atual requer que o passado se conecte com a realidade presente e suscite interrogações sobre o porvir, contemple múltiplos protagonistas e a realização de um trabalho multidisciplinar de permanente reinvenção ou revisão das coleções através de discursos plurais, onde as tradicionais perspetivas etnográficas, históricas ou técnicas possam dialogar com entendimentos mais criativos, artísticos ou tecnológicos.

Deste caminho não se podem desviar os museus marítimos, sob pena de caírem na redutora missão de espaços públicos de entretenimento ou alimentadores de populismos turísticos baseados em ativações mnemónicas que, sem uma investigação sólida, se podem distanciar da realidade da vida social[931].

Ao afirmar o seu papel como "agências capazes de servir e de instrumentalizar indivíduos e grupos para o melhor equacionamento de seu acervo de problemas", os museus não estão interessados apenas em ampliar os bens culturais, mas, sobretudo, visam "socializar a própria produção de bens, serviços e informações culturais. O compromisso, neste caso, não é com o ter, acumular e preservar tesouros, e sim com o ser espaço de relação, capaz de estimular novas produções e abrir-se para a convivência com as diversidades culturais. (…) Essa assertiva é válida tanto para os museus de arte

[931] PERALTA, 2008a, p. 386.

contemporânea, quanto para os ecomuseus envolvidos com processos de desenvolvimento comunitário"[932].

Segundo Álvaro Garrido[933], "se bem usada, a alquimia narrativa das palavras ditas, dos gestos, das imagens e dos próprios objectos invocados em qualquer projecto de museologia marítima resulta numa extraordinária pluralização memorial". Através de uma ativa agenda de exposições temporárias, assentes na investigação e na proximidade com o mundo académico e das artes, o Museu Marítimo de Ílhavo é também um bom exemplo da revisão que se tem vindo a reclamar aos museus marítimos, mesmo partindo dos objetos anteriormente incorporados.

Neste conjunto de exposições que visam "pluralizar memórias e alimentar identidades" [934] , sobretudo da narrativa da Faina Maior, que se "considera ostensivamente mitificadora e nostálgica"[935], sobressaem as exposições que integram a arte, pela sua regularidade e arrojo criativo e, dentro destas, as que privilegiam "as representações artísticas contemporâneas como forma de questionamento e envolvimento das comunidades marítimas que se revêem no trabalho memorial promovido pelo Museu"[936].

A introdução desta área de análise em museus até então sobretudo centrados nas narrativas históricas, etnográficas ou técnicas, pode trazer uma mais-valia interpretativa a essas mesmas narrativas memoriais, quer no sentido de as corroborar, quer para as debater através do olhar crítico e instigador da arte. Desta linha de ação sairá um maior enriquecimento para os museus marítimos, que os pode diferenciar, se forem capazes "de transitar do ordenamento de memórias para iniciativas de criação ficcional e documental sobre as narrativas que entretanto compôs"[937], como conclui Álvaro Garrido.

Em 2014, o Museu Marítimo de Ílhavo resolveu acrescentar às exposições permanentes uma sala destinada à sua coleção de Arte – a "Sala de Pintura. Da nossa

[932] CHAGAS, M. – "Memória e Poder: dois movimentos". *Cadernos de Sociomuseologia*. N.º 19, 2002, pp. 55-56 *apud* JANEIRINHO, 2012,p. 36.
[933] GARRIDO, 2009, p. 7.
[934] Idem, *ibidem*, p. 9.
[935] PERALTA, 2008a, p. 369.
[936] GARRIDO, 2009, p. 9.
[937] Idem, *ibidem*, p. 9.

coleção", que visa celebrar "a Arte enquanto expressão subida do espírito humano e a coleção enquanto discurso que a organiza no contexto do Museu"[938]. É uma exposição síntese da coleção artística do Museu, que teve origem na Semana da Arte Ilhavense, em 1932, sendo vasta e de qualidade variável, num registo essencialmente situado entre o naturalismo e o tardo-naturalismo, onde persistem "as representações telúricas do mar" (à semelhança da maioria da realidade da pintura nacional).

Após a reabertura em 2001, o Museu tem produzido com regularidade exposições dedicadas ao modo como as artes trataram os temas marítimos, através de pontos de vista entre os domínios da história da arte e da antropologia, que pretendem construir discursos novos e plurais e diversificar os públicos. Nas palavras de Álvaro Garrido[939], o Museu Marítimo de Ílhavo "centrou o seu projecto sociocultural na pluralização da narrativa da vida marítima, em geral, e da grande pesca, em particular. Esse trabalho de democratização da memória social e da construção territorial de identidades traduziu-se em variados projectos expositivos e editoriais. As representações artísticas e memoriais dos colectivos marítimos e das pescarias passaram a ocupar um lugar de destaque no programa museológico. Da literatura às artes plásticas e visuais, do teatro ao cinema, muitas ideias têm chegado a bom porto num Museu feito de redes e parcerias, de desafios de embarque de projectos de comunidade e outros".

Depois de "Estética e Ideologia da Faina Maior" (2003)[940] ter procurado rever a forma como as diversas artes (entre as quais o cinema) trataram a pesca e abastecimento de bacalhau, "Artes de Pesca. As Pescas na Arte" (2005) reuniu pinturas e esculturas provenientes de diversos museus nacionais, centradas sobretudo em perspetivas regionais, balizadas entre a produção naturalista dos finais de Oitocentos e 1º quartel do século XX e o acento modernista entre 1937-1959, núcleos que foram

[938] Texto de sala de Álvaro Garrido.
[939] Álvaro Garrido, em SEABRA, Jorge (coord.) – *Mar Film Festival*. Ílhavo: Museu Marítimo de Ílhavo, 2017, p. 5.
[940] CUNHA, Paulo Manuel Ferreira da – *Ciclo de cinema sobre a pesca do bacalhau. Estética e ideologia da Faina Maior*. Ílhavo: Museu Marítimo de Ílhavo/CMI, 2003.

posteriormente individualizados nas exposições "Rostos da pesca" (2008) e "Mares Modernos" (2010) [941].

"Rostos da pesca" visou "sistematizar a produção pictórica dedicada às 'paisagens humanas' das pescas portuguesas". Através do conjunto de obras selecionadas pretendia-se refletir se nos rostos se observava a "mesma 'naturalização' das paisagens" ou se, acima de tudo, era patente uma "etnologização dos tipos humanos da pesca". Por sua vez, a exposição "Mares Modernos" pretendeu "verificar em que medida o Modernismo penetrou na pintura portuguesa de temática marítima a ponto de transformar o padrão dominante das visões do mar expressas na arte".

Uma ideia transversal aos textos produzidos nos catálogos destas exposições, é a vontade de afirmar o Museu Marítimo de Ílhavo como instituição onde as artes têm um lugar de destaque e na qual "os artistas, as obras e os públicos concorrem para um projecto museológico assente na utopia construtiva de pluralização das memórias e identidades marítimas" (*Mares Modernos, 2010*). Para além do interesse artístico e do lugar que algumas obras ocupam na história da arte portuguesa dos séculos XIX e XX, estas exposições funcionaram como uma "memória antropológica de um legado que se permite a inúmeras leituras e interpretações sobre as culturas marítimas" (*Rostos da pesca*, 2008).

Depois da organização de exposições de artes plásticas centradas nas representações esteticamente construídas sobre o mar, selecionadas por parâmetros da história da arte em articulação com observações antropológicas, as exposições seguintes têm enveredado sobretudo pela fotografia, pela abertura à arte contemporânea ou a várias linguagens e expressões criativas, na missão de reconstruir a diversas vozes as memórias da vida marítima, sobretudo da "Grande Pesca", e de promover uma maior consciencialização e cidadania do mar. Destacamos as seguintes exposições[942]:

[941] Consultar os catálogos GARRIDO, Álvaro; DIAS, Catarina – *Artes de pesca. As pescas na Arte*. Ílhavo: MMI/CMI, 2005; GARRIDO, Álvaro – *Rostos de pesca*. Ílhavo: MMI/CMI, 2008 e GARRIDO, Álvaro; CARVALHO, Márcia – *Mares modernos*. Ílhavo: MMI/CMI, 2010.
[942] Fonte https://museumaritimo.cm-ilhavo.pt/ e catálogos das exposições.

"Sobre a Água" (2011), exibição de duas esculturas em madeira de Alberto Carneiro; "Álbum do Mar – Pintura de Costa Pinheiro" (2011), exposição de aguarelas de um pintor cuja obra tem o mar em destaque através da figuração de personagens históricas ligadas ao destino português; "Nos Porões da Memória VI - fotografia de Manfred Buchheit e Kent Barrett" (2012), o olhar de dois canadianos sobre a Pesca do Bacalhau, quando ainda são pouco conhecidas as imagens construídas por artistas e repórteres estrangeiros que filmaram e fotografaram os pescadores portugueses, para além do registo épico e oficial erigido pela propaganda do Estado Novo; "New Found Land – fotografia de Luís Monteiro" (2013); "Na Ponte - A bordo de um arrastão francês" (2013), de Boris Charcossey, exposição fotográfica entre o ensaio artístico e o registo antropológico, sobre o quotidiano a bordo dos últimos navios arrastões de pesca industrial da frota francesa; "BAKALHAU - Pintura Escultura Fotografia" (2013), exposição coletiva e polinucleada de pintura, escultura, fotografia, em associação com a Galeria Nuno Sacramento – Arte Contemporânea de Ílhavo; "Cápsula do Tempo – Memória da Grande Pesca" (2013-2014), exposição que integrou e relacionou os registos memoriais de atores tão diversos como o Estado, os pescadores e os artistas e autores portugueses e estrangeiros, e as narrativas que foram tecendo sobre a pesca do bacalhau, convidando ainda o público a participar neste trabalho intergeracional de conservação das memórias da Faina Maior; "Bateira Ílhava, uma embarcação secular – fotografia de Etelvina Almeida" (2014), registando o processo construtivo de uma réplica da embarcação, em articulação com desígnios de registo e valorização do património imaterial; "Código Postal A2053N – fotografia de Pepe Brix" (2015), exposição fotográfica registando a vida a bordo dos navios portugueses de pesca longínqua, nomeadamente a bordo do bacalhoeiro "Joana Princesa"; "Rostos – o trabalho nos Estaleiros de Viana" (2015), exposição de fotografia de Egídio Santos, evocando a memória do trabalho nos estaleiros navais de Viana do

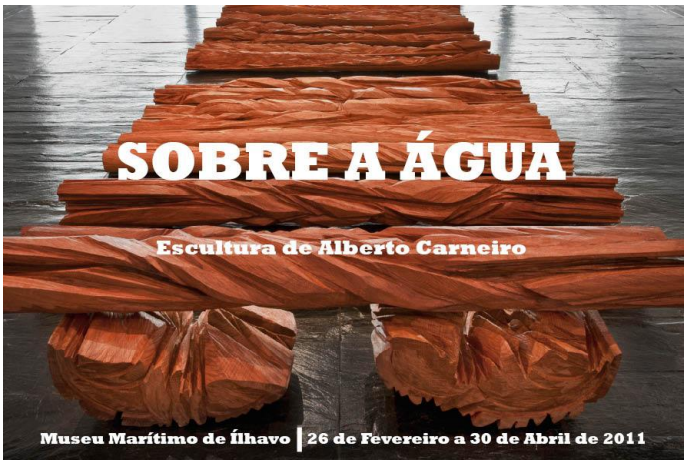


Fig. 210 – "Sobre a Água" (2011), de Alberto Carneiro.

Castelo e o confronto com a notícia do seu encerramento; "Ser e Devir" (2016), fotografia de Virgílio Ferreira; "Mar Nosso – fotografia de Artur Pastor" (2017), em colaboração com o Arquivo Municipal de Fotografia de Lisboa[943]; "Meia Laranja" (2016-2017), exposição fotográfica de Hermano Noronha sobre o Molhe Meia Laranja, da Praia da Barra de Ílhavo, expressando a sua inquietação artística pelas memórias traumáticas, através da invocação da Guerra Colonial em África em relação com a pesca do bacalhau; "Uma noite no mar" (2018), exposição de fotografia de Alfredo Cunha; "For Cod's Sake" (2019), fotografia de Pepe Brix; e "O Sonho do Mar" (2019), exposição antológica da obra artística de Maria Gabriel referente ao mar.

Afirmando-se como espaço dinamizador da arte contemporânea, na medida em que ela corrobora no projeto cultural de criação estética sobre a "grande pesca", em 2018, o Museu Marítimo de Ílhavo acolheu a residência artística de Miguel Neves Oliveira, durante a qual o escultor efetuou a "recriação artística" de um Dóri (a pequena embarcação da pesca do bacalhau), que depois foi apresentado no exterior do museu.

A 16 de novembro de 2019 (Dia Nacional do Mar), João Pedro Vale (n. 1976) e Nuno Alexandre Ferreira (n. 1973) inauguraram "Trava-Línguas", uma exposição que resulta de uma residência artística que os dois artistas fizeram nas Lofoten, Noruega, no âmbito da Lofoten International Art Festival. Nessa residência, contactaram com os "tungeskjaererne" (cortadores de línguas), crianças que trabalham no corte da língua ao bacalhau, uma antiga tradição nórdica passada de geração em geração, que permite estabelecer o paralelismo com os moços da pesca do bacalhau que também se iniciavam por esta atividade nas suas primeiras campanhas.

Fig. 211 – "Trava-Línguas" de João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira, no Museu Marítimo de Ílhavo, 2019.

[943] GARRIDO, Álvaro *et al.* – *Mar Nosso. Fotografia de Artur Pastor*. Ílhavo / Lisboa: Museu Municipal de Ílhavo / Âncora Editora, 2017.

Esta abertura à arte não inclui apenas as artes plásticas, mas estende-se às artes performativas. O Museu Marítimo de Ílhavo promove ou apoia anualmente projetos teatrais, performances e concertos, em que o mar é o denominador comum, quer enquanto elemento aquático em permanente devir e rico em sugestões plásticas, quer em tudo o que ele evoca social, política, económica e ecologicamente. Destacamos, pela sua vertente comunitária, os seguintes projetos:

Teatro "Tá-Mar 2012", interpretação contemporânea da peça de Alfredo Cortez "Tá-Mar", com encenação de Graeme Pulleye e atores, músicos e comunidade do concelho de Ílhavo; projeto de teatro comunitário "Lugre" (várias edições desde 2016), com o mesmo encenador, a partir do texto de Bernardo Santareno; performance "Marinheiros e Naufrágios" (2017), pela Companhia Radar 360º; "Mulheres em terra, homens no mar" (2018-2019), performance criada por Maria Gil, tendo como ponto de partida a recolha de testemunhos de algumas das mulheres de Ílhavo e suas famílias, e da pesquisa feita nos acervos documentais do Museu Marítimo de Ílhavo; performance "Há Marias Assim" (2019), escrita por Sandro William Junqueira e encenada por Graeme Pulleyn, a partir da recolha de testemunhos de mulheres do mar de Ílhavo, Murtosa e Peniche.

Na área do cinema, desde 2017, o MMI chama a si a organização anual do "Mar Film Festival", baseado no papel simbólico e referencial que o mar tem na criação fílmica e com uma forte versão educativa. Como salienta Álvaro Garrido[944] no catálogo da primeira edição do evento, "trazer ao Museu uma ideia intensa e plural de abordagem do cinema como reportório memorial e identificativo é um encontro afoitado. Sobretudo para este Museu, cuja biografia conta com inúmeras viagens à descoberta de um diálogo profícuo entre as artes e a maritimidade".

No plano internacional, observámos em França e em Espanha alguns museus marítimos que também integram a arte nos seus discursos expositivos, permanentes ou temporários, enquanto objetos de elevação estética e de inquietação.

Em Paris, no grande Musée de la Marine, onde são produzidas com regularidade exposições temporárias centradas exclusivamente na representação estética do mar,

[944] Em SEABRA, 2017, p. 5.

destacamos a exposição “Dans les mailles du fillet” (2015) dedicada à pesca do bacalhau, por nós visitada. Além do forte investimento na investigação e na apresentação museográfica apoiada em soluções multimédia, a exposição reservava a secção “Images d’une aventure” às representações artísticas da pesca do bacalhau a nível europeu, que se tornaram comuns a partir dos finais do século XIX, chegando ao cinema em 1915 com a adaptação de “Pêcheuer d’Islande” (1886), célebre romance de Pierre Loti. Um núcleo significativo desta secção era dedicado a Albert Guillaume Démarest (1848-1906), que pintou a Bretanha em muitas das suas obras; aí evidenciava-se o tríptico “À la mer” (1902), ilustrando os momentos da partida do marinheiro, do seu desaparecimento e da lamentação dos familiares. Outros pintores representados, como Paul Signac, Nathurin Mêheut ou o simbolista expressionista Jean-Georges Cornélius, que também pintou a Bretanha, deixaram-se seduzir sobretudo pela agitação dos momentos de chegada ou de partida dos portos. Desde a pintura, a fotografia, o cinema à banda-desenhada, em articulação com referências literárias, a exposição revelava como a “Grande Pesca” teve eco criativo e testemunhos pungentes em consideráveis obras de ficção literária e artística.

Fig. 212 e 213 – Tríptico “À la mer”, de Albert Guillaume Démarest, e pinturas de Jean-Georges Cornélius na exposição “Dans les mailles du fillet”, Musée de la Marine, Paris (2015).

Neste museu, que se encontra em remodelação desde 2017, as pinturas eram integradas no circuito expositivo permanente quer como ilustração ou complemento das realidades narradas, coabitando lado a lado com outros artefactos, na parede ou em vitrinas, quer expostas em salas privilegiadas; neste último caso, destacava-se a sala

onde estavam reunidas as magnificentes telas de Joseph Vernet (1714-89) sobre os portos franceses, encomendadas ao pintor pelo rei Luís XV.

Fig. 214 – Musée de la Marine, Paris (2015).

Fig. 215 – Pinturas de Joseph Vernet na sala "Peinture de Marine", no Musée de la Marine, Paris (2015).

A Bretanha é uma região francesa muito marcada pela proximidade do mar e pela pesca; a sua paisagem marítima e as tradições populares das suas gentes atraíram muitos artistas no século XIX. Na cidade bretã de Douarnenez, encontramos o Port-Musée[945], instituição que, não obstante ter uma missão muito concreta na área da preservação e divulgação das embarcações tradicionais, organiza anualmente várias exposições temporárias onde o olhar contemporâneo dos artistas é com frequência integrado. Salientamos "Vestiaires Cirés – Récits" (2015), uma exposição de Cécile Borne, artista que recolhe pedaços de tecidos que deram à costa, deixados na areia pelo mar, inutilizados e desgastados, "fragmentos de memória, vestígios de um mundo flutuante". Estes fragmentos de roupas – como oleados usados pelos marítimos – possuem marcas de trabalho, de vida, são ausência e presença de uma pertença a um universo social, a uma identidade e memória. Na exposição, Cécile Borne reergueu esses fragmentos têxteis em novas materialidades que lembram corpos de marítimos: "Essas relíquias

[945] http://www.port-musee.org/

voltam a viver, testemunham o trabalho do homem e do mar, o trabalho do tempo (...)"[946], segundo a artista.

Fig. 216 – Exposição "Vestiaires Cirés – Récits" (2015), de Cécile Born, no Port-Musée, Douarnenez.

Em Vigo, o Museo do Mar de Galicia também contempla frequentemente exposições de arte contemporânea na sua programação anual. Destacamos o projeto "Costa da Morte" (2011)[947], uma exposição temporária que resultou do convite do fotógrafo Manuel Cendon a três artistas para trabalharem a região galega da Finisterra, convertendo-a em território de criação artística: o galego Fran Herbello, em "Bonito, 18 de xaneiro de 1960", evocou a tragédia do naufrágio do "Bonito", onde estava o seu avô, através de grandes ampliações fotográficas dos rostos da tripulação impressas em

[946] Tradução de excertos dos textos de sala, registados na nossa visita à exposição (2015): "vêtements élimés venus du large, vestiges d'un monde flottant"; "Ces reliques se remettre alors à vivre, eles témoignent du travail de l'homme et de la mer, du travail du temps (…)".

[947] Mais informação sobre este projeto em http://museodomar.xunta.gal/gl/explora/472/proxecto-costa-da-morte.No âmbito das artes plásticas ou da fotografia, refiram-se ainda outras exposições realizadas no Museu do Mar de Vigo como: "Olladas Oceánicas" (2002-2003), uma exposição de arte contemporânea internacional comissariada por Manuel Olveira no âmbito do ciclo "A mares", que incluiu um prémio artístico; "Marxinal" (2008), obra de quatro artistas galegos reunidos em torno do património marítimo, pretendeu apresentar o saber-fazer tradicional visto pelos artistas contemporâneos; exposições fotográficas como "O mar mirado" (2009) e "Conservar a Memória. Fotografias de Chas" (2010-2012), e exposição do premiado da II Bolsa de Criação Artística Fotográfica "O Mar", organizada pelo Museu; "Horizonte" (2014-2015); "Océano. Antón Patiño" (2015); "Tierra Mar Aire" (2015), com obras da Colección Aena de Arte Contemporáneo; "Explorando no Caos. Xosé Luís Otero" (2016); "Goyanes. Unha escolma pictórica" (2018) e "Ondas do mar de Galicia. Faros e paisaxes mariñas", fotografias de Ricardo Grobas (2018-2019). Fonte: http://museodomar.xunta.gal/es

telas pretas semelhantes às utilizadas no luto, rostos replicados em retângulos dispostos ao nível do solo, que lembravam um cemitério; a argentina Gabriela Sacco, em "Calquera saída por der un encerro", explorou os significados do mar, como a vida, emigração, saudade e morte, numa composição mural com fotografias e vídeo; e o guatemalteco Luís Gonzalez Palma, em "Ara Solis", fotografou cinco modelos de embarcações colocados numa cama, onde as dobras da colcha reinterpretavam as ondas do mar, elemento evocado como meio para viagem e fantasia, ao se solicitar a participação do visitante para escrever em postais reflexões sobre o mar, viagens e memórias.

Fig. 217 – "Bonito, 18 de xaneiro de 1960", de Fran Herbello. Projeto "Costa da Morte" (2011), no Museo do Mar de Galicia, Vigo.

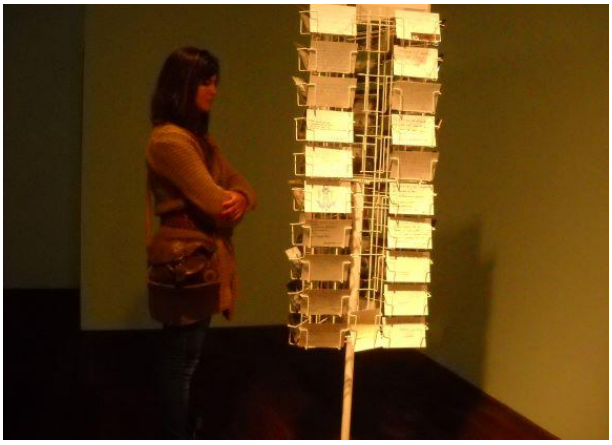


Fig. 218 – "Ara Solis", de Luís Gonzalez Palma. Projeto "Costa da Morte" (2011), no Museo do Mar de Galicia, Vigo.

A ambiguidade do mar, da quietude à devastação, fonte de vida e domínio de morte, meio de partidas e de chegadas, de encontros e evasões, faz dele uma força

sedutora para os artistas, que se deixam enlevar pelos seus estímulos plásticos, bem como pelas interações humanas em seu torno.

A linguagem dos artistas espelha essas relações humanas com a realidade marítima, criando-a, recriando-a, extrapolando-a, através de visões pessoais ou plurais nem sempre consentâneas. Quer numa visão histórica, revisitando o passado, quer alargando-se à contemporaneidade e suas manifestações, os museus de temática marítima ganham em contemplar os discursos artísticos nos seus programas e dinâmicas expositivas, participando em formas de "monumentalizar e habitar o mar"[948], que o admitem como objeto cultural incontornável, para além de muitas outras dimensões que ele também encerra.

[948] MACK, John – *O Mar. Uma história cultural*. Silveira: BookBuilders, 2018.

3.2 Um "museu de artistas" na programação de um "museu da cultura do mar" na Nazaré

> *E partiu naturalmente desses artistas o desejo de ali verem aberta uma galeria de Arte, onde os seus trabalhos estivessem expostos e arquivados.*
>
> Borges Garcia, 1976[949]

A análise da construção de visualidades sobre a Nazaré e da patrimonialização da sua relação com o mar leva-nos agora às motivações subsidiárias à criação de um Museu da Nazaré e ao modo como as práticas artísticas podem corroborar no cumprimento da sua missão, entendendo que estas também se inscrevem no conceito de património marítimo, à luz do que observámos no capítulo anterior.

O Museu da Nazaré – denominado Museu Dr. Joaquim Manso[950] – tem as suas raízes nos anos 1950, nos parâmetros ideológicos que presidiram à mobilização de uma elite da classe média-alta (dos serviços, comércio, indústria e do meio artístico), ansiosa com a mudança e adulteração comportamental, social e económica da Nazaré piscatória e tradicional, perante e a modernização e a abertura ao turismo.

Alice Semedo[951] salienta que, implícito aos museus, encontramos frequentemente um "sentimento de desconfiança em relação à vida contemporânea", uma "expressão das ansiedades das sociedades modernas numa resposta a um sentimento de desenraizamento". A velocidade alucinante das transformações associadas à modernidade[952] pode ser vista como um dos fatores que conduziu a um aumento generalizado da atração pelo passado e à difusão de museus, entre outras instituições dedicadas ao seu estudo e valorização.

---

[949]GARCIA, Eduíno Borges – *O Museu da Nazaré. Antecedentes históricos do Museu Etnográfico e Arqueológico do Dr. Joaquim Manso.* Lisboa: Livraria Portugal, 1976, p. 7.

[950] Para uma reflexão sobre a história do Museu da Nazaré e problemáticas inerentes à sua representação marítima consultar SANTOS, Dóris – "O Museu da Nazaré. Da identidade à problematização das representações do mar". *I Congresso de História e Património da Alta Estremadura*. Ourém: CEPAE, 2011, pp. 624-635.

[951] SEMEDO, Alice – "Da invenção do museu público: tecnologias e contextos". *Revista da Faculdade de Letras Ciências e Técnicas do Património*. I Série, Vol. III. Porto: FLUP, 2004, p. 136.

[952] GIDDENS, Anthony – *As consequências da modernidade*. Oeiras: Celta Editora, 1995, p.5.

Segundo Jean Baudrillard[953], é numa era marcada pela simulação que surgem as evocações de uma história passada "não tanto porque as pessoas acreditem ou depositem aí qualquer esperança, mas simplesmente para ressuscitar o tempo em que pelo menos havia história (…)". O ritmo acelerado das mudanças introduzidas pela modernidade e a consciencialização da impossibilidade de regresso a um passado mítico, criaram a "nostalgia pelo referencial perdido" (Baudrillard) e a urgência da autenticidade e do enraizamento, de uma paragem para identificação – das culturas, dos povos, dos indivíduos.

Esta noção da irreversibilidade da perda é considerada por Alexandre Alves Costa[954] como moderna e associada a outra – a de património; património que nos confere a possibilidade de recuperar o irrecuperável. O conceito de património é, então, profundamente identitário: o que uma sociedade decide tornar património diz-nos muito sobre a mesma[955]. Como já referimos no capítulo anterior, o que sobrevive não é tudo o que existiu no passado, mas uma escolha efetuada quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal da humanidade, quer pelos que se dedicam ao estudo do passado. Por outro lado, o que hoje selecionam, classificam e valorizam não é necessariamente o que valorizavam no passado e o que valorizarão no futuro[956].

Conservadores de património e processadores de informação sobre o mesmo, com vista à sua tradução para a comunidade, os museus suportam um peso ideológico e adotam formas de agenciamento[957] que os afasta de uma pressuposta neutralidade;

---

[953] BAUDRILLARD, Jean – *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio de Água, 1991 (1981), p. 60 *apud* FARIA, Margarida Lima de; ALMEIDA, Renata – "A problemática da «identidade» e o lugar do «património» num mundo crescentemente cosmopolita". *Comunicação & Cultura*. N.º1. Lisboa: Quimera, 2006, pp. 126-127 (disponível em http://hdl.handle.net/10400.14/10366 - consulta 1 outubro 2019).

[954] COSTA, Alexandre Alves – "O Património e o Futuro". *Trabalhos de Antropologia e Etnologia. Revista inter e transdiciplinar de Ciências Sociais e Humanas*. Porto: Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia. Vol. 38, n.º 3-4, 1998, p. 112.

[955] SANTOS, Paula Mota – "Identidades sociais e apropriação do espaço: o património como conceito identitário". *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*. Porto: Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia. Vol. 40, n.º 3-4, 2000, pp. 13-14.

[956] HOOPER- GREENHILL, Eilean – *Museums and the Shaping of Knowledge*. Londres/Nova Iorque: Routledge, 1992, pp. 1-22, 191-199 e PEARCE, Susan – "Un regard neuf sur les choses du passé". *Museum international*. Paris: UNESCO. Vol. 51 (2), n.º 202, 1999, p. 14.

[957] A propósito deste reconhecimento institucional de um agenciamento, José Vale cita um quadro de análise proposto por Sherry Ortner, que inclui: a intencionalidade, a construção cultural do agenciamento, e a relação entre agenciamento e poder, que conferiria ao museu uma novel consciência sobre o seu posicionamento político. O processo de seleção dos objetos que integram a exposição é também uma forma de agenciamento. Ver VALE, José – "A centralidade do projeto cultural para museus de temática

condicionam o modo como a sociedade elabora a sua história e determinam a imagem de uma época.

Controlando as representações da comunidade, os museus podem ser poderosas máquinas de definição da sua identidade; o que vemos ou não vemos representado nos museus envolve fascinantes questões sobre quem constitui a comunidade e quem deve exercer o poder para definir a sua identidade[958]. De facto, como alerta Stuart Hall[959], a constituição da identidade é sempre baseada numa exclusão e no estabelecimento de uma hierarquia entre os dois polos daí resultantes. É, por conseguinte, um ato de poder e as pressupostas unidades anunciadas são sobretudo o resultado de desempenhos de poder e de ações de exclusão, são aquiescências temporárias a posicionamentos construídos por práticas discursivas. Mais, o entendimento da identidade, quer pessoal quer social, como uma construção, numa base de relação comparativa com o Outro e com a noção de Diferença, tem mais a ver com a dinâmica dos "processos" do que com o "Ser", abandonando-se a ideia de algo unânime e concluído.

Por sua vez, estes processos identitários prendem-se com a "memória", que é outro conceito chave em qualquer projeto de museologia, que importa também ser compreendido como uma edificação seletiva do passado, emanando de uma construção que pode ser ativada em prol da (re)definição identitária de uma comunidade. O que é selecionado passa a ser suporte de memória coletiva. Utilizando a expressão de Jacques Le Goff[960], os arquivos, as bibliotecas e os museus constituem "instituições de memória" que, enquanto organismos plurifuncionais (conservação, restauro e exposição), têm a responsabilidade de reconstituir o passado de cada grupo social, proporcionar o seu melhor conhecimento na tomada de consciência de si próprio, num processo de reenvio da sua própria imagem[961].

---

marítima". *Argos. Revista do Museu Marítimo de Ílhavo*. Nº 2, Ílhavo: Câmara Municipal de Ílhavo / Museu Municipal de Ílhavo, novembro 2014, p. 36.

[958] DUNCAN, Carol – "Art museums and the ritual of citizenship". *In* PEARCE, Susan M. (ed.) – *Interpreting Objects and Collections*. Londres/Nova Iorque: Routledge, 1994, pp. 279-286.

[959] HALL, Stuart – "Introduction: Who needs «identity»?". *In* HALL, Stuart; GAY, Paul Du (ed.), *Questions of cultural identity*, Los Angeles: SAGE, 2008, pp. 5-6.

[960] LE GOFF, Jacques – "Memória". *In* GIL, F. (coord.) – *Enciclopédia Einaudi. Memória. História.* Vol.1. Lisboa: INCM, 1984a, pp.11-50.

[961] Idem – "Documento/Monumento. *In* Idem, *ibidem*, p.95.

Deixar testemunhos às gerações seguintes é, por conseguinte, um processo complexo em que, mais do que transmitir uma herança, se passa a constituir uma memória partilhada pelos membros de um grupo social ou de uma comunidade[962].

Remetendo para narrativas do passado, ainda que numa possível dialética com o presente, o que se recorda são fragmentos, alinhados em narrativas memoriais onde a história e a ficção se misturam numa constante negociação entre o "real" e a "representação"; mais do que memória, Fernando Catroga fala de uma "metamemória"[963]. Ora, segundo observa Marc Guillaume[964] o património funciona como um aparelho ideológico da memória e é esta "função memória" que o legitima; os objetos reunidos, conservados e expostos nos museus são "objetos mnemónicos", têm legitimidade na sua representação da comunidade enquanto cumprirem esta função memorial. Para o autor, os museus são "máquinas de memória" e espaços de "memória autorizada". Nesta "sociedade de conservação", cuja noção de separação passado / presente / futuro é uma invenção da modernidade, os objetos substituem "um passado vivido pelo imaginário de um passado eternizado" e ostentam o discurso da cultura dominante. Através de construções, os museus mostram uma "memória heterológica" que atribui um sentido unívoco às coisas do passado.

Mais uma vez recorremos à noção de "tradições inventadas" proposta por Eric Hobsbawm[965] como rituais de natureza simbólica que carecem de repetição de comportamentos e uma continuidade com o passado histórico, embora esta continuidade seja fictícia. Podemos descobrir retrospetivamente como se procedeu à "criação" e "manipulação" dessas tradições, mas o autor adverte que o mais importante é perceber por que razão elas se tornaram necessárias nas sociedades em mudança. E é

[962] MOREIRA, Isabel M. Martins – *Museus e Monumentos em Portugal 1772-1974*. Lisboa: Universidade Aberta, 1989, pp.19, 22-23.
[963] CARVALHO, Márcia – "Construindo a memória num espaço museológico. O Arquivo de Memórias da Pesca do Bacalhau do Museu Marítimo de Ílhavo". *Argos. Revista do Museu Marítimo de Ílhavo*. Nº 1, Ílhavo: Câmara Municipal de Ílhavo / Museu Municipal de Ílhavo, agosto 2013, pp. 94-101; CATROGA, Fernando – *Memória, História e Historiografia*. Coimbra: Quarteto, 2001, p. 20.
[964] GUILLAUME, Marc – "Lec fonctions sociales du patrimoine". *Trabalhos de Antropologia e Etnologia.* Porto: Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia. Vol. 41, nº 3-4, 2001, pp.12-13. Ver também Idem – *A política do património.* Porto: Campo das Letras, 2003 (1ª ed. 1980).
[965] HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence – *The invention of tradition*. Cambridge: University Press, 2005 (1ª ed. 1983).

isso que também nos preocupa entender em relação à necessidade de criar um museu na Nazaré, nos anos 1950.

Foram pintores como Abílio de Mattos e Silva (1908-1985) e Guilherme Filipe (1897-1971) os responsáveis pelas movimentações embrionárias desse museu, ou melhor, pelo primitivo esboço de um "Museu de Artistas"[966]. Em 1955, no *Diário de Lisboa*, Abílio explanava a ideia de um museu para a Nazaré, instalado em edifício de raiz, para o qual convidaria o arquiteto João Simões (1908-1993)[967] a apresentar um anteprojeto (1957), onde se estipulavam salas para a pintura e fotografia e estúdios-alojamentos para artistas que desejassem trabalhar na Nazaré.

Mas, os museus não são estáticos e deveriam ser programados e geridos sabendo que, quer a sua forma, quer a sua função, podem mudar no tempo à medida que as políticas e os valores mudam e evoluem[968]. O projeto de Abílio acabou por evoluir para um museu de etnografia e arqueologia, que não desconsiderou os artistas, mas os remeteu para níveis menos representados, ao sabor das poucas doações e da exiguidade de espaços. Foram considerados sobretudo os objetos reunidos junto da comunidade local e a intenção de recriar cenários tradicionais da vila, posteriormente alastrada à intenção de preservar os próprios imóveis das vivências coletivas e das tecnologias operativas ligadas à pesca, desígnio próximo de um museu de território, mas que acabou frustrado, como veremos.

Do "Museu de Artistas" ao Museu Etnográfico e Arqueológico

O Museu da Nazaré foi criado em 1970, com a denominação de Museu Etnográfico e Arqueológico do Dr. Joaquim Manso, sob tutela da Direcção-Geral do Ensino Superior

[966] Expressão de Borges Garcia (1976, p. 7), um dos mentores da organização do Museu Dr. Joaquim Manso. Já em 1946, indagando quando teríamos um museu do mar, Diogo de Macedo exaltava o mar que "directa ou indirectamente, inspirou alguns dos nossos melhores artistas plásticos" (cit. em *Nazaré e a companhia portuguesa de bailado "Verde Gaio" [1940-1950].* Nazaré: MDJM/CMN, 2005).

[967] João Simões colaborou na Exposição do Mundo Português (1940); com o arquiteto António Reis Camelo (1899-1985), foi autor do projeto do Pavilhão da "Secção da Vida Popular" (convertido em Museu de Arte Popular, em 1948). É o arquiteto do Hotel da Nazaré, inaugurado em junho de 1960, no Largo Afonso Zúquete, propriedade da firma Abel & Henrique Baptista dos Santos, Lda.

[968] AMBROSE, Timothy; PAINE, Crispin – *Museum Basics*. Londres/Nova Iorque: ICOM/Routledge, 1993, p. 202.

e das Belas-Artes do Ministério da Educação Nacional[969]. Abre ao público em 1976, instalado na casa de veraneio localizada no Sítio que pertencera a Joaquim Manso (1878-1956)[970], escritor e jornalista fundador do *Diário de Lisboa*.

A criação do Museu resultou das diligências de um grupo de cidadãos de alguma maneira ligados à Nazaré, mas não necessariamente daí naturais ou residentes. Não obstante o ano da sua inauguração (1976) coincidir com o período revolucionário do pós-25 de Abril, que outorgou à cultura uma idoneidade libertadora e de educação popular, a ideia de um Museu da Nazaré germinava já há várias décadas. Nos anos 1940, António Montês (1896-1967)[971], tenaz defensor do regionalismo[972] e fundador do Museu José Malhoa, preconizou um "museu da pesca" como o contributo da Nazaré para os museus regionais. Quer num interessante artigo (1943)[973] sobre o que deveria ser um museu regional, quer na sua tese final do estágio para conservador de museus (1946)[974], Montês discorre sobre a legislação prever a criação de museus regionais; dentro da "Política do Espírito", deixa sugestões para a criação de museus regionais em vários concelhos da Província da Estremadura, de acordo com as suas características

[969] Quanto ao enquadramento orgânico, acompanhando a evolução da museologia e da administração pública do país, o Museu Dr. Joaquim Manso integrou sucessivamente o IPPC, o IPM, o IMC (segundo Portaria n.º 377/2007, de 30 de março, passou a serviço dependente do IMC, I.P. e a denominar-se Museu Dr. Joaquim Manso) e, desde 2012, a DRCC (Ministério da Cultura).

[970] Consultar biografia de Joaquim Manso no capítulo 2.2 "Guilherme Filipe e Lino António, os «pintores das paisagens e gentes da Nazaré»".

[971] Para maior desenvolvimento sobre a importância de António Montês para a museologia portuguesa cf., entre outros, SANTOS, Dóris – "MONTÊS, António". *In* FERREIRA, Emília; MONTEIRO, Joana d'Oliva; SILVA, Raquel Henriques da (coord.) – *Dicionário Quem é Quem na Museologia Portuguesa*. Lisboa: IHA - FSCH/NOVA, 2019, pp. 208-2011 (disponível em https://institutodehistoriadaarte.files.wordpress.com/2019/03/dicionario_quemquem.pdf - consulta 9 outubro 2019) e Idem – *Museu de José Malhoa. Como se faz um museu de arte: imagem e discurso(s)*. Dissertação de Mestrado em Museologia e Património [policopiado]. Lisboa: FCSH-UNL, 2005., p. 56.

[972] Sobre a noção de região ver RONCAYOLO, Marcel – "Região". *In* ROMANO, Ruggiero (dir.) – *Enciclopédia Einaudi: região.* Vol. 8. Lisboa: INCM, 1986, pp.161-189; para mais desenvolvimento sobre o regionalismo em Portugal no início do século XX e os "reaportuguesadores" consultar RAMOS, Rui – *A segunda fundação (1890-1926). In* MATTOSO, José (dir.) – *História de Portugal.* Vol. VI, [s.l.]: Círculo de Leitores, 1994, pp. 570-571 e 590. Ver ainda LEAL, João – *Etnografias portuguesas (1870-1970): cultura popular e identidade nacional.* Lisboa: D. Quixote, 2000, p. 28.

[973] MONTÊS, António – "Museus regionais". *Boletim da Junta de Província da Estremadura.* Lisboa: Junta de Província da Estremadura. II Série, n.º 2, 1943, pp. 155-160.

[974] Cf. MONTÊS, António – "Um ponto de legislação aplicado aos museus". *Tese final do estágio para conservador dos Museus por António Montês* [Arquivo MJM]. António Montês é autor de um pequeno capítulo sobre a Nazaré, na sua obra *Terras de Portugal*, editada em 1939, onde realça o carácter dramático de "uma das mais belas, mais curiosas, mais pitorescas terras de Portugal, onde os milagres, as lendas e os costumes dum povo que sabe o que é sofrer, põem uma nota de originalidade inconfundível, no viver da gente portuguesa" (MONTÊS, António – "Nazaré". *In Terras de Portugal*. Lisboa: Tip. Casa Portuguesa, 1939, pp. 137-147).

naturais, económicas, etnográficas ou artísticas, a instalar em casas de tipo regional; nomeadamente: um Museu de Carlos Reis, em Santarém; Museu das Rendas, em Peniche; Museu do Vidro, na Marinha Grande; Casa de Josefa de Óbidos, na Quinta da Capeleira, em Óbidos; Museu de João Vaz, em Setúbal; Museu da Pesca, na Nazaré; e um Museu da Cerâmica, nas Caldas da Rainha.

Mas, em novembro de 1955, é Abílio Leal de Mattos e Silva[975] quem apresenta de forma consistente a ideia de criar um museu na Nazaré, conforme se explana num artigo do *Diário de Lisboa*[976], que denuncia a preocupação pela rápida mudança da Nazaré perante as novas realidades económicas e a influência estrangeira: "Quem a conheceu há vinte anos e a visita periodicamente, apercebe-se da sua transformação. A moda vai tocando a sua gente, esses personagens de vida especialíssima, os seus costumes, as suas expressões, a sua naturalidade. (…) A raça à-parte que se encontrava na Nazaré está a perder-se. (…) É necessário salvar a Nazaré, essa terrinha de casas brancas a escorrerem para o mar".

Nesse artigo, o jornalista informa que Abílio se encontrava a preparar um álbum ilustrado sobre o traje[977], de cuja integridade foi um acérrimo defensor, e apresenta o seu esboço do Museu da Nazaré com a seguinte organização espacial: uma grande portada de entrada daria acesso a um pátio; à esquerda, uma cabana típica de pescadores, com todos os pertences e decoração realista, enquanto à direita, em construção idêntica, os serviços administrativos. Em frente, abria-se a entrada para diferentes salas com o grupo escultórico "Nã vás ó mar, Toino". No interior, em manequins, as várias maneiras de vestir e todas as formas dos seus barcos, registos, artes xávegas, trabalhos de horas de ócio. Seria destinado um espaço à arte, com uma sala dedicada aos artistas que passaram e passavam pela Nazaré e aí quisessem deixar os seus trabalhos.

[975] Ver capítulo 2.3 "A folclorização da Nazaré no século XX e a oficialização de um paradigma visual", onde é analisada a obra de Abílio sobre a Nazaré. Sobre o seu papel na criação do Museu Dr. Joaquim Manso consultar SANTOS, Dóris – "Silva, Abílio de Mattos e". *In* FERREIRA; MONTEIRO & SILVA (org.), 2019, pp. 282-284.

[976] "Preconiza-se a criação do Museu da Nazaré para conservar os valores do seu folclore inconfundível". *Diário de Lisboa*, 09.11.1955, pp. 8-9.

[977] Apenas publicado em 1970 (SILVA, Abílio de Mattos e – *O trajo da Nazaré*. Lisboa: Astória, 1970).

A 22 de novembro[978], o mesmo periódico dava conta dos apoios e ecos positivos da ideia lançada por Abílio, que tinha como "principal objectivo conservar o património folclórico da Nazaré" e, "se possível, reintegrá-lo na sua pureza", pois sobre ele vinham pesando influências depauperadoras; quer o *Diário de Lisboa*, quer o artista tinham recebido várias cartas de apoio de individualidades com responsabilidade no meio artístico e pessoas da Nazaré, entre as quais Guilherme Ramos, presidente da Comissão Municipal de Turismo da Nazaré, que apelava a que o projeto atingisse a dimensão nacional: "Pode-se afirmar que a criação do Museu da Nazaré não é somente de interesse local, mas também de interesse nacional, porquanto ele contribuirá para a manutenção dos costumes de interesse folclórico da Nazaré, tão apreciados por nacionais e estrangeiros e muito especialmente por artistas". A estas vozes juntava-se a do cineasta Leitão de Barros (1896-1967)[979], tão responsável pela fixação visual e divulgação da Nazaré baseada nos seus aspetos plásticos e folclóricos, que instava à colaboração da comunidade artística: "(…) ficam desde já à disposição do mesmo [museu] as únicas fotocópias que tenho dos filmes 'Nazaré – Praia de Pescadores' (1927) e 'Maria do Mar' (1928). Também no espólio do grande artista que foi Roque Gameiro, o que se encontra na Nazaré será oferecido para esse museu. É bem possível que Martins Barata e Raquel Roque Gameiro Ottolini (esta última possui admiráveis desenhos de tipos daquela praia) tenham obras que se justificam num Museu da Nazaré! Oxalá Lino António, Malta, Guilherme Filipe e tantos outros acudam à chamada"[980].

Um folheto[981] posto a circular tentava mobilizar todos os nazarenos para uma sessão onde se tentaria criar uma Liga dos Amigos da Nazaré: "Nazarenos! Amigos da

[978] São publicados os artigos "Começaram os primeiros estudos para criar na Nazaré o seu Museu de Etnografia" e "Uma reunião magna para tratar da instalação do Museu da Nazaré". *Diário de Lisboa*, 22.11.1955.

[979] "O projectado Museu da Nazaré tem o apoio de Leitão de Barros". *Diário de Lisboa*, 21.11.1955, p. 8. Sobre a obra cinematográfica de Leitão de Barros relacionada com a Nazaré ver capítulo "2.5 A fotografia na reprodução e democratização do discurso identitário".

[980] Excertos da carta de Leitão de Barros transcrita em *ibidem*, p.8.

[981] Panfleto "Nazarenos! Amigos da Nazaré!". Nazaré: Casa Alcôa, 25.11.1955. A comissão organizadora dessa sessão era composta por Hermínio de Almeida Laborinho J^{or}, José Duarte Machado Morais e Abílio dos Santos e Sousa. A reunião realizou-se no Casino conforme previsto, a 27 de novembro, dando-nos conta disso o artigo "Nazaré reclama o seu almejado porto de abrigo, um museu regional e outros melhoramentos". *República*, 29.11.1955. A sessão foi presidida por Guilherme Ramos, tomando a palavra Hermínio Laborinho sobre a necessidade de um museu regional; seguiu-se Aníbal Freire, que apontou os nomes de artistas que o vinham incitando à criação do museu. Para organizar a Liga foi nomeada uma comissão constituída por José Duarte Machado Morais, Abel Tormenta Baptista dos Santos e Abílio de Santos e Sousa.

Nazaré! A NOSSA TERRA representa um centro folclórico e turístico de interesse internacional! Necessitamos de vós para podermos acolher condignamente aqueles que nos visitam! Pescadores! A vossa presença, as vossas ideias e o vosso apoio, são indispensáveis para que os problemas da NOSSA TERRA se possam resolver inteiramente. Queremos crear a LIGA DOS AMIGOS DA NAZARÉ". Por isso, convidavam-se todos os nazarenos para uma reunião no Casino, no domingo 27 de novembro, pelas 17 horas.

"Sinto que o primeiro passo – passo para salvar a Nossa Nazaré – será a criação de um Museu – um Museu de costumes da Nazaré em que todos procuremos uma lição (…)", profere Abílio a 4 de dezembro, numa palestra subordinada ao tema, parcialmente publicada em outubro de 1956, no primeiro número do boletim[982] daquela Liga dos Amigos da Nazaré (LAN). A associação fora efetivamente criada em maio de 1956, com estatutos aprovados em junho[983], e integrava uma secção destinada a formar um museu, constituída por Abílio e pelo Dr. José Laborinho Marques da Silveira, Aníbal Isaac d'Almeida Freire, José António Pacheco, Armando Marques Laborinho e Eurico de Castro e Silva[984].

[982] "Museu". *Nazaré. Boletim da Liga dos Amigos da Nazaré*. Nazaré: LAN. Ano I, nº 1, outubro 1956, p. 1. Conferir também "Uma reunião na Nazaré para tratar da criação de um museu etnográfico". *O Século*, 09.12.1955. Segundo Borges Garcia, "Não restam dúvidas de que a primeira concretização do Museu se deve a Abílio de Mattos e Silva" (GARCIA, 1976, p. 6).

[983] A 25 de dezembro de 1955, teve lugar a 1ª Assembleia Geral para leitura e discussão dos Estatutos da LAN. Embora seja formalmente criada a 15 de maio de 1956, os seus Estatutos foram aprovados pelo Governador Civil de Leiria a 8 de junho e, a 18 de julho, no Casino, decorreu a Assembleia Geral para eleição dos Corpos Gerentes (Hermínio Laborinho como Presidente da Direção), tendo nessa data sido formalmente constituídas as secções do "Museu", "Beneficência" e "Cultura e Propaganda". Cf. "Liga dos Amigos da Nazaré. Sua actividade". *Nazaré. Boletim da Liga dos Amigos da Nazaré*. Nazaré: LAN. Ano I, nº 1, outubro 1956, p. 3; C. – "Liga dos Amigos da Nazaré". *República*, 23.07.1956 e "Associação Liga dos Amigos da Nazaré". *Nazaré Marés de Maio*. Nº 1. Nazaré: Grupo de Trabalho Nazaré Marés de Maio, maio 2017, p. 66.

[984] José Laborinho Marques da Silveira era médico (ficou conhecido localmente como "Médico do Povo", a quem foi erguida uma estátua, no Largo do Hospital da Confraria); Aníbal Isaac d'Almeida Freire era Tesoureiro dos Serviços Municipalizados; José António Pacheco e Guilherme Ramos eram comerciantes locais; Armando Marques Laborinho, ajudante de farmácia; e Hermínio Laborinho era médico e Delegado de Saúde (para a identificação destas personalidades, agradecemos a colaboração de Rogério Meca, Presidente da atual Liga dos Amigos da Nazaré).
Eurico de Castro e Silva (1916-1968) era um industrial e viria a ser o responsável pela reunião do núcleo mais antigo da coleção da futura instituição museológica, conforme é salientado por Saavedra Machado no *Catálogo do Museu Etnográfico e Arqueológico do Dr. Joaquim Manso*. Nazaré: MEAJM, 1976. Ver a biografia e a sua ligação a artistas como Júlio Pomar, Jorge de Almeida Monteiro e Álvaro Perdigão no capítulo 2. 4 "Outros discursos. Entre o paradigma e a (não) conformidade".

Naquela palestra, Abílio explicava novamente a sua ideia para o Museu, "esboço ainda imperfeito mas suficiente de momento": "uma larga porta dará para um largo corredor com serviços internos à esquerda e o Turismo à direita, encimado por um primeiro andar com uma sala de conferências e de exposições. Esse corredor dará para um páteo ajardinado com uma porta à esquerda que nos conduzirá a um beco típico com a casinha e a cabana e em seu lugar próprio todos os objectos caseiros e de pesca. Voltando ao páteo, em frente ao corredor, um grupo escultórico de o 'Não vás ao mar Toino', e segue-se um museu – de início uma grande sala de etnografia, onde nos aparecerão todos os trajes, todos os tipos de barco, artes xávegas, registos religiosos, etc. e outra sala de arte onde se farão representar todos os artistas, ou quase todos, que por cá passaram e vão passando. Pretendo ainda que se estabeleçam nesse Museu 3 ou 4 pequenos apartamentos com estúdio onde os artistas encontrarão ambiente e comodidade para permanecer nesta bela Terra, e que também ali fiquem instaladas a Biblioteca e sede da Liga dos Amigos da Nazaré"[985].

No Boletim da LAN do início de janeiro de 1957[986], publica-se novo artigo escrito por Abílio, criticando as adulterações do traje e sugerindo que a revista fizesse uma pequena separata de escritos para distribuir pelas casas dos pescadores e pelas tabernas. "Guerra ao boné e ao cinto de coiro, à fartura de saias (e das curtas!), ao chaile, à sandália e a tudo o que seja inestético e portanto ofensivo. Continue-se pois a *Campanha do Trajo*", escreve o artista. Neste número, é também reproduzida outra carta da sua autoria, com o programa das instalações do museu, informando que enviara um resumo descritivo ao Presidente da Câmara Municipal e à Direção da LAN, aguardando que todos se pronunciassem ou dessem sugestões para o tornar definitivo, a fim de que o arquiteto João Simões gizasse o estudo de edificação[987]. Abílio enuncia novamente as instalações do futuro museu, agora com mais pormenores: no rés-do

[985] "Museu". *Nazaré. Boletim da Liga dos Amigos da Nazaré*. Nazaré: LAN. Ano I, n.º 1, outubro 1956, p. 1.
[986] SILVA, Abílio de Mattos e – "Nazaré" de "Campanha do Trajo". *Nazaré. Boletim da Liga dos Amigos da Nazaré*. Nazaré: LAN. Ano I, nº 4, janeiro 1957, pp. 3-4.
[987] "Sugeridas algumas alterações, por acordo da Câmara e da Liga, ao plano de instalações ideado por Mattos e Silva, espera-se que, da sua colaboração com o Arquitecto João Simões, resulte para breve a elaboração do projecto de construção", dizia-se em "Museu". *Nazaré. Boletim da Liga dos Amigos da Nazaré*. Nazaré: LAN. Ano I, nº 5, fevereiro 1957, p. 1. Segundo GARCIA, 1976, p. 10, o arquiteto João Simões (sócio da LAN) visitou a Nazaré nessa data para analisar o local de construção do edifício para o futuro museu, "que seria próximo da estrada, um pouco acima da Primavera".

chão, para além do Turismo, da biblioteca e da sede da LAN, ficariam a sala destinada à coleção de arte (pintura e fotografia), a sala para recolher Antiguidades, a sala para Secção Etnográfica e os compartimentos para Serviços do Museu, como Secretaria, Sala de estar, Gabinete do Conservador, instalações sanitárias, etc. No piso superior, um grande salão destinado a festas, exposições, conferências, concertos etc.; terraço com vistas sobre o mar; estúdios-alojamentos destinados a artistas que viessem trabalhar na Nazaré. Na cave, as arrecadações. Fora do edifício, "em recanto, pequeno arremedo de bairro típico de pescadores, com casas decoradas devidamente, sendo uma parte destinada ao guarda do Museu e família".

Com a data de 25 de janeiro, Abílio publicava novamente uma carta, mas ao "Nazareno amigo"[988]. Num tom paternalista, tratando o nazareno por "tu", tentava mobilizá-lo e uni-lo nesta intenção comum: "Eu quero que vocês tenham um Museu e vocês querem ter um Museu. Mas se o não disserem em alta voz podem não vir a ter esse Museu, porque eu e mais meia dúzia de vocês não chegamos para obra que tem de ser suficientemente grande – se começamos com desconfiança, de pé atrás, adeus nossa ambição!".

Era, com efeito, um cometimento ambicioso o de criar um novo museu, sem coleções nem edifício, que Abílio pretendia construído de raiz, de acordo com um programa que reunia salas de etnografia e arte, a par da recriação de espaços típicos, prevendo salas para os serviços, programação cultural e estúdios-alojamento para artistas, além de satisfazer as necessidades de um posto de turismo, biblioteca e sede da associação.

Ao longo de 1956-1957, as páginas do boletim *Nazaré* vão dando conta dos contratempos inerentes a este propósito movido pela elite intelectual e empresarial, receosa da célere mudança urbanística e cultural da Nazaré piscatória e tradicional, que se diferenciava pelo seu traje, embarcações, festividades populares, folclore e forte apelo estético.

Recorde-se também a ação reivindicada por Guilherme Filipe nestes anos, em prol da manutenção da Nazaré como uma "terra de pescadores e de artistas"; segundo o

[988] SILVA, Abílio de Mattos e – "Uma Carta". *Nazaré. Boletim da Liga dos Amigos da Nazaré*. Nazaré: LAN. Ano I, nº 5, fevereiro 1957, p. 1.

pintor, urgia tomar medidas radicais que deveriam ser sugeridas pelos próprios artistas, os mais interessados em que a Nazaré se salve "na medida em que mantenha o seu passado como museu-atelier vivo"[989]. Entre essas medidas incluía-se um museu, que o pintor chega a idealizar como um Alpendre-Museu numa casa que possuía no alto do promontório[990].

Os esmeros para obter o apoio da Câmara Municipal da Nazaré e da Comissão de Turismo, entre outras entidades, aliados às limitações financeiras[991] e à falta de edifício, silenciam e adiam o projeto do museu oito anos. Em agosto de 1965[992], o boletim da LAN reinsistia na ideia de fundar um museu: alvitrava-se um museu "Etnográfico para assim poder evocar o contacto com o Mar, mostrando o folclore e etnografias regionais, e para que se não perca o que resta desta riqueza"; também não se perdia a representação artística, com "uma sala de arte de motivos nazarenos, que a par do mais, viria mostrar o que a Nazaré tem sido apreciada por artistas nacionais e estrangeiros".

Mas, gradualmente, o projeto evoluiu de um "museu de arte e etnografia" para um conceito mais amplo, onde se passa a incluir mais expressivamente a arqueologia. Para esta nova relevância arqueológica em parte contribuiu o início das escavações em S. Gião, templo a que se atribuíram características visigóticas, revelado graças às campanhas realizadas por Eduíno Borges Garcia (1922-1979)[993], entre 1963 e 1966.

---

[989] FILIPE, Guilherme – "Salve-se a Nazaré – para a arte, para os pescadores e para o turismo". *Diário de Lisboa*, 31 maio 1959. Mais desenvolvimento no capítulo 2.2. "Guilherme Filipe e Lino António, os 'pintores das paisagens e gentes da Nazaré".

[990] Segundo Sant'Anna Dionísio, "Durante as duas derradeiras décadas, o Artista sonhou com a implantação do seu Alpendre-Museu no pedaço de promontório que possuía na Nazaré". Cf. DIONÍSIO, Sant'Anna – "Guilherme Filipe – pintor, sonhador e andarilho da cidade, do mar e da montanha*". Primeiro de Janeiro*, 5 janeiro 1972.

[991] A obra do anteprojeto de João Simões, concluído em setembro de 1957, teria sido orçada "em mais de um milhar de contos (cf. BORGES, 1976, p. 12).

[992] "Museu da Nazaré". *Nazaré. Boletim da Liga dos Amigos da Nazaré*. Nazaré: LAN. Ano X, n.º 100, agosto 1965, p. 5. Referia-se que a ideia de fundar o Museu, que há alguns anos a LAN lançara, se malograra por várias razões, entre as quais a falta de edifício; sugeria-se, então, o programa para esse projeto, que passava a incluir fauna marítima, apetrechos marítimos, as medalhas e diplomas "que atestam a valentia dos pescadores da Nazaré"; um quarto de noivos, uma cozinha e uma cabana de redes, "para mostrar como vive o pescador; para melhor dizer como viveu há umas décadas atrás"; um Estaleiro (para apresentar os modelos de barcos antigos e modernos a rigor); artesanato, mostra de "distrações e recreações", jogos infantis e de adultos, religião (lenda, arte sacra, ex-votos, registos), arqueologia (tudo o que pudesse documentar o Mar Interior, mais tarde, Lagoa da Pederneira), história e arte.

[993] "S. Gião – Descoberta e Estudo Arqueológico dum Templo Cristão- Visigótico na Região da Nazaré". *Nazaré. Boletim da Liga dos Amigos da Nazaré*. Nazaré: LAN. Ano X, nº 103-104, novembro-dezembro 1965, p.5. Noutro artigo publicado em *Ibidem*, n.º 107, março 1966, considerava-se que, depois do seu principal problema resolvido, o museu poderia dedicar-se a outro campo de ação – o da arqueologia,

A partir de 1965, o projeto não esmorece. É publicado no Boletim um inquérito[994] para auscultar a opinião da população, com as seguintes questões: "1 – o que se lhe oferece dizer sobre a ideia de formação de um Museu Etnográfico de motivos nazarenos?; 2 – Acha que se encontra ao alcance dos nazarenos a concretização de empresa tão arriscada? Quer dar-nos alguma ideia de como se deve fazer a Recolha?; 3 – Encontrou alguma lacuna no programa apresentado no Boletim n.º 100 (Agosto)? 4 – Acha que os intelectuais, etnólogos, plásticos e musicólogos amigos da Nazaré venham ao encontro da ideia dar a preciosa colaboração?".

Mobiliza-se a comunidade para doar os primeiros objetos, intensifica-se a ação de recolha e, nos boletins da LAN, dá-se conta dos objetos reunidos e dos apoios financeiros (como da Câmara Municipal e Comissão Municipal de Turismo)[995]. Incita-se à mobilização de todos os nazarenos para um projeto comunitário, tomando-o como seu: "Apelo à colaboração de todos para a ideia do 'Museu da Nazaré' que deixará de ser

---

referindo os trabalhos de escavação e estudo que estavam a ser realizados na Quinta de S. Gião: "É notável o avanço conseguido até agora, no templo de características Visigótico-Romanas, onde foram encontrados vários objectos, como moedas, estatuetas, pedaços de objectos em barro, etc.".
Borges Garcia foi um reconhecido investigador nas áreas da etnografia, antropologia e arqueologia, principal responsável pelas campanhas em S. Gião, entre 1963 e 1966. Produziu bibliografia variada, divulgando os resultados da sua investigação etnográfica e arqueológica da região; entre outros, destaca-se os títulos: "Achados arqueológicos em Famalicão da Nazaré Do Paleolítico ao Período árabe". *Actas do XXVI Congresso Luso-espanhol para o progresso das Ciências*. Porto, 1962; "Novos elementos sobre a Igreja visigótica de S. Gião (Famalicão da Nazaré – Estremadura)". *Comunicação apresentada ao IV Colóquio Portuense de Arqueologia – 1965*, Porto, 1966; *S. Gião: Descoberta e estudo arqueológico de um templo cristão – visigótico na região da Nazaré*. Separata de *Arqueologia e História*. Vol. XII, 1966; *Etnografia da região dos coutos de Alcobaça.* Lisboa, 1966; *S. Gião, uma igreja visigótica nos coutos de Alcobaça. S*eparata de "O Alcoa", 1978; "Descoberta e Estudo de imagens religiosas em S. Gião, Famalicão da Nazaré e Alfeizerão (Estremadura)". *Actas das I Jornadas Arqueológicas*. Vol. II, 1969.
Foi um dos principais entusiastas da criação de um museu na Nazaré, onde chegou a ser conservador-ajudante e primeiro presidente da Direção do Grupo dos Amigos de Museu; mas motivos diversos ditaram a sua divergência e afastamento em relação ao projeto. No dia da inauguração do Museu, faz sair a publicação *O Museu da Nazaré. Antecedentes do Museu Etnográfico e Arqueológico do Dr. Joaquim Manso,* onde reúne as suas recolhas e memórias sobre a origem da instituição. Já em 15 de dezembro de 1970, no Instituto de Arqueologia, História e Etnografia, proferira a conferência "Antecedentes do Museu Etnográfico e Arqueológico do Dr. Joaquim Manso", assunto que andava a sistematizar pelo menos desde 1968, conforme escreve em carta dirigida a Jorge de Almeida Monteiro, em novembro de 1968 (consultar a carta em *ANEXO IX*). Sobre este assunto consultar também *Cartas de J. Vieira Natividade a Eduíno Borges Garcia. Arqueologia e Etnografia dos Coutos de Alcobaça. 1962 – 1968*. Alcobaça, 1971 e MACHADO, 1976, p. 10.

[994] Cardingo – "Museu da Nazaré". *Nazaré. Boletim da Liga dos Amigos da Nazaré*. Nazaré: LAN. Ano X, nº 102, outubro 1965, p.3.

[995] Cf. nomeadamente G. – "Museu da Nazaré". *Nazaré. Boletim da Liga dos Amigos da Nazaré*. Nazaré: LAN. Ano X, nº 101, setembro 1965, p.3; n.º 103 e 104, novembro e dezembro 1965 e artigos "Congestionamentos. O Verão e a Pesca"; "Museu" e "Museu da Nazaré". *Nazaré. Boletim da Liga dos Amigos da Nazaré*. Nazaré: LAN. Ano X, nº 107, março 1966.

uma coisa da Liga para ser uma instituição nazarena como a Liga também o é"[996]. O anteprojeto de Abílio e João Simões é posto de lado e vemos outros protagonistas imprimirem um curso diferente, que marcará a história do Museu da Nazaré.

A partir de 1966[997], a falta de um edifício para alojar os objetos que iam sendo recolhidos é finalmente ultrapassada com a intenção manifestada pelo construtor civil nazareno Amadeu Gaudêncio (1890-1980)[998] de doar a antiga casa de veraneio do Dr. Joaquim Manso, que comprara ao amigo escritor em 1955/56[999].

---

[996] Ignotus – "Os Amigos do Museu". *Nazaré. Boletim da Liga dos Amigos da Nazaré*. Nazaré: LAN. Ano X, n.º 105-106, janeiro – fevereiro 1966, pp.1-2.

[997] Segundo o artigo Ignotus – "Os Amigos do Museu". *Nazaré. Boletim da Liga dos Amigos da Nazaré*. Nazaré: LAN. Ano X, nº 108-109, abril-maio 1966, p.1, "nosso conterrâneo Sr. Comendador Amadeu Gaudêncio que de um momento para o outro vem resolver a maior dificuldade que até o presente se tem deparado na boa marcha da ideia da criação do Museu da Nazaré. Decidindo pôr à disposição da LAN uma sua casa para a instalação do Museu que esta se propõe organizar, o sr. Amadeu Gaudêncio possibilita à Liga a realização da Obra a que se devotou com alma e coração". Na reunião da LAN de 14 de abril, presidida por Dr. António Duarte Pimpão, sendo vice-presidente Eurico de Castro e Silva, este informou os restantes membros da oferta de Amadeu Gaudêncio, tendo a Direção decidido "reorganizar a Secção do Museu que segundo disposição estatutária seria a entidade encarregada da organização do Museu". No boletim de junho-julho (n.º 110 e 111, p. 3), continuava-se a informar sobre o assunto e dava-se conta de uma notícia do *Diário de Lisboa* (13 junho 1966), sobre a oferta de Amadeu Gaudêncio, assunto retomado na edição de outubro (cf. Ignotus – "Um Aniversário". *Nazaré. Boletim da Liga dos Amigos da Nazaré*. Nazaré: LAN. Ano XI, nº 114, outubro 1966, p.1). No artigo "Museu" (p.3) publicado neste último boletim, indicavam-se vários jornais que se vinham referindo à oferta do edifício por Amadeu Gaudêncio, transcrevendo-se a notícia do *Diário de Notícias* (13 setembro); dizia-se ainda que "em todos estes vultuosos trabalhos de ampliação e adaptação, incluindo a aquisição do imóvel, devem ter sido gastos já cerca de 600 contos, que o sr. Amadeu Gaudêncio ofereceu à Liga dos Amigos da Nazaré, presidida pelo dr. Duarte Pimpão e para o fim que se pretende".

[998] Amadeu Gaudêncio (Pederneira, 1890 – Lisboa, 1980) foi industrial da construção civil e um benemérito nazareno. Em 1935, fundou a Sociedade de Construções Amadeu Gaudêncio, responsável por importantes edifícios públicos, como o Hospital de Santa Maria, a Igreja de Nossa Senhora de Fátima, a Casa da Moeda, a Caixa Geral de Depósitos no Porto, entre outras. Trabalhou e conviveu com conhecidos arquitetos e artistas plásticos, como Raul Lino, Pardal Monteiro, Jorge Segurado, Jorge Barradas, Lino António, Guilherme Filipe, Martins Barata e Leopoldo de Almeida. Republicano convicto, pertenceu à maçonaria, iniciando-se na Loja Lisbonense Cândido dos Reis, em 1930. Preocupado com as condições sociais da sua terra natal, moveu valiosas ações de solidariedade, registando-se, entre outras, o donativo de 500 contos para a construção de uma cantina escolar para as crianças mais desfavorecidas (1960); a doação ao Estado do edifício para instalação do Museu da Nazaré com o nome de Museu Etnográfico e Arqueológico do Dr. Joaquim Manso (1968), e terreno anexo para a sua ampliação (1976); doação de 2500 contos para a construção de uma escola técnica secundária, que esteve na origem da Escola Preparatória da Nazaré (1972). Homenageado com o Grau de Comendador da Ordem da Benemerência em 1968. O Museu Dr. Joaquim Manso comemorou o seu 90º aniversário com uma conferência proferida por Joaquim Veríssimo Serrão, intitulada "A Pederneira e o Sítio na História da Nazaré". Em 1989, a Câmara Municipal da Nazaré promoveu uma sessão solene destinada a homenagear Amadeu Gaudêncio, que contou com a presença do então Presidente da República, Mário Soares, que o considerou um amigo pessoal "e quase familiar". Sobre esta figura, entre outros, ver o artigo de LOPES, Norberto – "Amadeu Gaudêncio: 90 anos de idade e meio século de construtor civil". *Diário de Notícias*, 04.04.1979 e VALDEMAR, António – "Amadeu Gaudêncio, o exemplo de uma vida". *O Primeiro de Janeiro*, 04.09.1979.

[999] Em 1955/56, a casa foi vendida por Joaquim Manso a Amadeu Gaudêncio; mas este diria: "A casa foi sempre do Dr. Joaquim Manso. Nunca foi minha. No Sítio foi sempre, para todos, a casa do Dr. Joaquim Manso" Cf. "Assinada na Nazaré a escritura de doação da casa que foi de Joaquim Manso". *Diário de*

Afeiçoado defensor da "causa nazarena", quer nas páginas do jornal de que foi fundador e diretor – o *Diário de Lisboa* –, quer em diversas conferências, Joaquim Manso foi compondo e fortalecendo um discurso laudatório sobre a Nazaré, a sua história, paisagem e tradições populares[1000]. O escritor foi um dos organizadores da Festa do Mar realizada em setembro de 1939[1001] e, em 1940, proferiu uma conferência sobre a Nazaré na Casa do Distrito de Leiria[1002], em Lisboa, numa sessão presidida pelo seu amigo e escritor Afonso Lopes Vieira (1878-1946)[1003]. Nessa sessão, onde marcaram presença várias personalidades unidas pela amizade e ligação afetiva à Nazaré – como João de Barros, os pintores Sousa Lopes e Guilherme Filipe, a escritora Virgínia Vitorino, os nazarenos Tito Calixto[1004] e Amadeu Gaudêncio, entre outros –, o jornalista exprime o seu agradecimento a todos os nazarenos que ali vieram "mostrar-me que me sentem e me consideram como eu quero: como se eu fosse filho da Nazaré". Na sequência desta sessão, a Câmara da Nazaré resolveu considerá-lo como seu "filho adotivo".

Lisboa, 1968.02.12, p. 1 e "Joaquim Manso e a Nazaré". *Diário de Lisboa*, 13.02.1968. Cf. também GARCIA, 1976, pp. 21-23.

[1000] "Artistas e escritores que se apaixonaram pela Nazaré". *Turismo.* Ano V, n.º 31-32, abril-maio 1940. Sobre a relação de Joaquim Manso e a Nazaré ver capítulo 2.3 "A folclorização da Nazaré no século XX e a oficialização de um paradigma visual".

[1001] Para mais desenvolvimento sobre a Festa do Mar (1939) consultar o capítulo 2.2 "Guilherme Filipe e Lino António, os 'pintores das paisagens e gentes da Nazaré".

[1002] "Na Casa do Distrito de Leiria A Nazaré foi ontem evocada numa admirável conferência pelo sr. dr. Joaquim Manso", *Diário de Lisboa*, 01.03.1940.

[1003] No Museu Dr. Joaquim Manso conserva-se correspondência entre Afonso Lopes Vieira e Joaquim Manso, que testemunha a relação profissional e de amizade entre ambos os escritores. É exemplo o postal com a inscrição manuscrita "O peixe de Moel / com amizade fiel / saúda o peixe Ameno / Nazareno", escrito a 22 de julho de 1943 por Afonso Lopes Vieira, de S. Pedro de Moel (da sua "Casa-Nau"), a Joaquim Manso, quando este se encontrava de férias na Nazaré [Arquivo MDJM]. Embora, na sua génese, este Museu não tivesse a missão de representar a vida e obra do escritor, acabou por integrar, nos anos 1970-80, um conjunto considerável de documentação (correspondência e manuscritos), bem como a sua coleção de arte, nomeadamente através das doações do seu filho Pedro Manso Lefèvre e de Henrique de Barros, filho do escritor João de Barros (1881-1960). Sobre a coleção de arte de Joaquim Manso, foram realizadas as exposições "Outras Artes. Coleção de Arte do Museu Dr. Joaquim Manso", 2015 (informação disponível em http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Eventos/EventosConsultar.aspx?IdReg=10938) e "Caricaturas de outras gentes. Coleção do Dr. Joaquim Manso", 2016 (informação disponível em http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Eventos/EventosConsultar.aspx?IdReg=11042).

[1004] Tito Calixto foi Secretário da Casa de Nossa Senhora da Nazaré entre 1933 e a década de 1970, sendo um investigador autodidata e colecionador. Após ter doado ou vendido parte da sua coleção arqueológica, geológica, etnográfica ou artística ao Museu Dr. Joaquim Manso, depois da sua morte (1991), por liquidação de herança, todos os seus bens foram integrados na instituição.

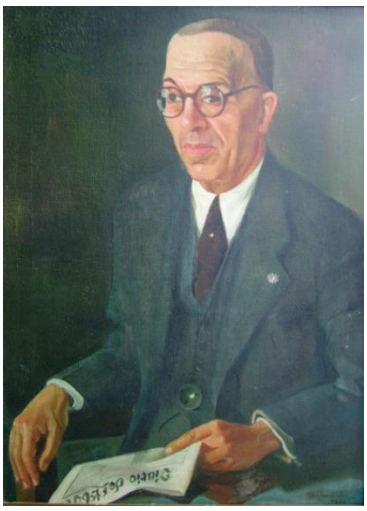


Fig. 219 – Guilherme Filipe, "Retrato do Dr. Joaquim Manso", 1941.

Fig. 220 – Dr. Joaquim Manso com casais nazarenos no largo de Nossa Senhora da Nazaré. Fotografia de Álvaro Laborinho, s.d.

Em março de 1956, a vila prestou-lhe uma grandiosa homenagem, que incluiu um almoço convívio na sua anterior casa do Sítio, reunindo múltiplas personalidades do mundo da cultura, imprensa e política nacional e da Nazaré. Esteve presente o Ministro da Educação Nacional, Eng. Leite Pinto, de quem se transcreve um excerto do discurso proferido: "Há homenagens que honram quem as faz. Esta é uma delas! No largo roteiro da geografia literária nacional, nessa nau de velas brancas que é a Nazaré, altar sagrado do mar, ficou perdurando, simbolicamente, a memória de uma grande figura, que, através de duas gerações, se pode considerar um mestre do jornalismo"[1005]. No alpendre

Fig. 221 – Placa de homenagem a Joaquim Manso aplicada na casa que lhe pertencera no Sítio, em 25 de março de 1956.

[1005] "Dr. Joaquim Manso". *República,* 25.03.1956. Sobre este assunto ver também "O ministro da Educação Nacional presidiu à expressiva homenagem prestada na vila da Nazaré ao dr. Joaquim Manso". *Diário de Lisboa*, 25.03.1956, p. 1; "A repercussão da homenagem a Joaquim Manso". *Diário de Lisboa*, 26.03.1956; "Pedras Eternas. Homenagem ao dr. Joaquim Manso". *Diário de Lisboa*, 29.03.1956. Atente-se também nas palavras publicadas no Boletim da LAN pela morte do escritor, em setembro desse ano: "Para nós Nazarenos é uma grande perda porque muito se lhe deve. O *Diário de Lisboa* tem sido um jornal posto inteiramente em defesa dos problemas da nossa terra com grande amplitude – e veja-se ultimamente donde partiu o brado do Museu – que é nosso dever não esquecer Joaquim Manso. (…) Morreu Joaquim

da moradia, foi colocada uma lápide com a inscrição "Ao grande amigo da Nazaré escritor e jornalista dr. Joaquim Manso os seus amigos e o povo desta vila prestam merecida homenagem na vivenda que ele reconstruiu"; aí perto, à Rua da Praia do Norte foi dado o nome de Rua Dr. Joaquim Manso.

A doação do imóvel seria formalizada em fevereiro de 1968 e veio "(…) proporcionar os meios de transformar numa realidade uma ideia que, por algumas décadas já, não passou de uma bela Fantasia"[1006]. De facto, o ato permitiu a definitiva institucionalização do Museu. A 10 de outubro, por despacho ministerial, foram aprovados os estatutos do Grupo dos Amigos do Museu, cuja primeira Assembleia-Geral decorreu a 25 de janeiro de 1969, presidida por Amadeu Gaudêncio e secretariada por Abílio de Mattos e Silva e Guilherme Filipe, sendo Borges Garcia eleito para presidente da Direção[1007].

Finalmente, através do Decreto-Lei n.º 547/70, de 12 novembro, é criado o Museu Etnográfico e Arqueológico do Dr. Joaquim Manso, na dependência da Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes do Ministério da Educação Nacional, destinado "à guarda, estudo e exposição de elementos etnográficos característicos da região e de materiais arqueológicos nela recolhidos" (art.º1)[1008]. Dois anos depois, era nomeado o seu primeiro Diretor, João Saavedra Machado (1932-2014)[1009].

Manso e com ele perde a Nazaré um dos seus mais verdadeiros e leais Amigos" (sublinhado nosso; cf. Zé Guelhim – "A morte do Sr. Dr. Joaquim Manso". *Nazaré. Boletim da Liga dos Amigos da Nazaré*. Nazaré: LAN. Ano I, nº 1, outubro 1956, p. 2).

[1006] "Da Fantasia à Realidade". *Nazaré. Boletim da Liga dos Amigos da Nazaré*. Nazaré: LAN. Ano XII, nº 131-133, janeiro-março 1968, pp.1,3.

[1007] GARCIA, 1976, p. 25. Uma circular datada de 25 de novembro de 1971, com o nome do Vice-Presidente Co[mte] Jacinto Ribeiro Gomes Rosa*,* tentava acionar efetivamente a atividade do Grupo dos Amigos, para organização e preparação da abertura do Museu enquanto o mesmo não tivesse oficialmente um Conservador [Cf. Circular em papel timbrado de Grupo dos Amigos do Museu Etnológico e Arqueológico Dr. Joaquim Manso, Sede Provisória Rua do Horizonte, 10, Nazaré, 25 de Novembro de 1971 (2 folhas datilografadas). Arquivo MDJM].
Em abril de 1973, na Casa dos Pescadores, teve lugar uma nova Assembleia Geral para eleição da Mesa e membros da Direção, já depois de Saavedra Machado ter sido nomeado como Diretor do Museu (cf. "Eleitos os corpos gerentes do 'Grupo de Amigos' do Museu Joaquim Manso". *Diário de Lisboa,* 19.04.1973, p. 19).

[1008] Ver Decreto-Lei em *ANEXO X*. O decreto determinava ainda que no museu pudesse funcionar um centro de estudos de etnografia regional com a organização que fosse definida por portaria do Ministro da Educação Nacional, e ainda uma biblioteca (art. 2º). Entre outros, cf. artigo "Publicado o Decreto-Lei que cria na Nazaré o Museu Dr. Joaquim Manso". *Diário de Lisboa*, 12.11.1970.

[1009] João Saavedra Machado (1932-2014) era licenciado em Ciências Históricas e Filosóficas pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, tendo o Curso de Conservador de Museus; vinha do Museu Etnológico do Dr. Leite de Vasconcelos (hoje, Museu Nacional de Arqueologia), tendo assumido a direção do Museu José Malhoa em maio de 1972, acumulando em novembro desse ano com a direção do Museu

A partir dessa data, para além do núcleo primitivo recolhido por Eurico de Castro e Silva[1010], foi organizada e intensificada a recolha da coleção, sobretudo numa vertente etnográfica junto da comunidade, onde se incluíam artes de pesca, traje, embarcações, assim como objetos que permitissem reconstituir o quotidiano da comunidade piscatória e as suas manifestações sociais e religiosas.

Para a adaptação definitiva do edifício a fins museológicos[1011], em 1974 iniciaram-se obras a expensas de Amadeu Gaudêncio, sob orientação da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais do Centro e do arquiteto Eugénio Correia (1897-1985)[1012], também responsável pelas obras de construção (1940) e ampliação (anos 1950) do Museu José Malhoa.

A abertura do Museu ocorre a 6 de junho de 1976[1013], na presença do Secretário de Estado das Pescas e do Secretário de Estado da Cultura (David Mourão Ferreira), antecedida por um itinerário pela Nazaré que preconizava um "Roteiro Museográfico ao Ar Livre"[1014].

---

da Nazaré. Cessou funções no museu caldense em 1987, prosseguindo a atividade diretiva na instituição nazarena até à sua aposentação, em 1994. Cf. COUTO, Matilde Tomaz do – "In memoriam. João L. Saavedra Machado". *Caderno de Estudos Leirienses*. Leiria: Editora Textiverso. Vol. 4, 2015, pp. 408-410 e RAPOSO, Luís – "In Memoriam. João Saavedra Machado (1932-2014), viver os Museus com Amor e Discrição". *ICOM Portugal. Boletim*. Série II, n.º 2, janeiro 2015, pp. 22-23. Da sua autoria, sobre o Museu da Nazaré consultar, entre outros, MACHADO, João Saavedra – "Notícias dos Museus Portugueses. O Museu da Nazaré". *APOM*. N.º 11-13, 1976, pp. 10-11 e Idem – "Contribuição do Museu Dr. Joaquim Manso para a defesa e conservação do património cultural". *Actas do Congresso Internacional para a Investigação e Defesa do Património*. Alcobaça: ADEPE, 1978, pp. 455-456.

[1010] A significância do núcleo inicialmente reunido por Eurico de Castro e Silva é referida por Saavedra Machado no catálogo da exposição inaugural do Museu (*Catálogo do Museu Etnográfico e Arqueológico do Dr. Joaquim Manso*. Nazaré: MEAJM, 1976), assim como na imprensa, de que é exemplo: "(…) A ideia aventada por António Montês teve o seu primeiro impulso quando Eurico de Castro e Silva, que com amor e paciência recolhera ao longo da sua vida um belo espólio etnográfico e arqueológico, o legou para que ele constituísse o núcleo básico do futuro museu. Encarregado de guardar e catalogar o espólio legado por Eurico de Castro e Silva, o dr. João Saavedra Machado, então director do Museu José Malhoa, não só recebe com entusiasmo a incumbência como logo, com alguns amigos nazarenos, inicia nova recolha de obras de arte e documentos que foram engrossar o espólio inicial" (cf. T.R. – "Museu da Nazaré. Aspiração concretizada". *Vida Mundial*. Lisboa, 01.07.1976).

[1011] Cf. "É urgente abrir as portas do Museu da Nazaré". *Diário de Lisboa*, 19.02.1976. Ver também "Inauguração para breve do Museu Dr. Joaquim Manso". *Diário de Lisboa*, Suplemento especial 53 Aniversario.

[1012] Sobre o papel do arquiteto Eugénio Correia como um dos responsáveis pelo primeiro edifício construído de raiz em Portugal para ser museu de arte (Museu José Malhoa), assim como o seu percurso profissional, consultar SANTOS, 2005 e Idem – "CORREIA, Eugénio". *In* FERREIRA; MONTEIRO & SILVA, 2019, pp. 75-77.

[1013] Depois do Secretário de Estado da Cultura, David Mourão Ferreira, ter autorizado a abertura das portas ao público, por despacho de 26 de fevereiro de 1976.

[1014] LOUREIRO, Eduardo – "A cultura pela arte. Museu Joaquim Manso (Nazaré)". *Notícias das Caldas*, Caldas da Rainha, 9 dezembro 1976.

Fig. 222 – Itinerário pela Nazaré no dia da inauguração do Museu Dr. Joaquim Manso, 6 junho 1976.

Na cerimónia inaugural, Amadeu Gaudêncio doou o restante terreno do jardim da moradia até à muralha, para assegurar a futura ampliação do edifício, cuja superfície era desde logo tida como insuficiente. Norberto Lopes (1900-1989), que fora diretor do *Diário de Lisboa* entre 1956 e 1967, proferiu um discurso[1015] de homenagem ao jornalista fundador e foram oferecidas ao Museu representações escultóricas dos seus dois patronos, nomeadamente uma cabeça em bronze de Joaquim Manso (1926, MDJM 22 Esc.), doada pelos trabalhadores do *Diário de Lisboa*, e outra representando Amadeu Gaudêncio (1975, MDJM 7 Esc), oferecida pelo autor Barata Feio.

O Museu abriu ao público com uma exposição temporária de aguarelas, pinturas a óleo e tapeçaria doadas por Irene Natividade (1900-1995)[1016], pintora casada com o

[1015] Reproduzido em LOPES, Norberto – "Joaquim Manso. Exemplo de Firmeza e Tolerância". *A Capital*, 1976.06.07.

[1016] *Exposição de pintura e tapeçaria de Irene Sá Natividade inaugurada pelo Secretário de Estado da Cultura no dia 6 de Junho de 1976, data em que pela primeira vez foi aberto ao público o Museu da Nazaré*, 1976 (desdobrável – catálogo). Irene Natividade nasceu no Porto em 1900, mas passou a sua infância em Alcobaça. Desde cedo manifestou apetência artística, que veio a desenvolver em convívio com o escritor Afonso Lopes Vieira e os pintores Sousa Lopes e Alberto de Sousa, que frequentavam a região. Em 1951, realizou a sua primeira exposição em Alcobaça. Apresentou uma grande exposição de tapeçarias no Museu José Malhoa, em 1959. As obras de temática nazarena expostas na data inaugural do Museu Dr. Joaquim Manso foram oferecidas pela artista à nova instituição (24 óleos, desenhos e sobretudo aguarelas, datados entre 1952 e 1958, e duas tapeçarias – "Uma cena da praia", 1932 e "Nazaré – à beira mar", 1936). Sobre esta artista cf. também SAMPAIO, Jorge (coord.) – *Irene Sá Vieira Natividade. Tapeçaria e pintura*. Alcobaça: IGESPAR, Mosteiro de Alcobaça, 2011.

Fig. 223 – Sala do Museu Dr. Joaquim Manso em 1976.

Fig. 224 – Exposição de pintura e tapeçaria de Irene Sá Natividade, 1976.

ilustre alcobacense Joaquim Vieira Natividade (1899-1968). O percurso expositivo, ao longo de cinco salas, documentava a identidade histórico-cultural da região desde a pré-história até à atualidade, numa vertente arqueológica e etnográfica, privilegiando as embarcações e apetrechos da pesca tradicional do litoral português: iniciava com uma apresentação e breve referência ao patrono do Museu (Sala I); seguiam-se os temas da "Vida Infantil", "Religião", "Superstição", "Alimentação", "Casa e seu arranjo", "Trajos", "Profissões várias", "Vida Social" e "Vida Intelectual", na sala II; "A Pesca", na sala IV; e a "Arqueologia" (Pré-História, Neolítico e Época do Bronze) na sala V, sendo a sala III dedicada à exposição temporária da pintura de Irene Natividade. Para além das miniaturas de embarcações expostas numa das salas, o Museu possuía três embarcações em exposição na praia, que se pretendia recuperar em breve[1017].

Como afirma Borges Garcia no seu historial sobre os antecedentes do Museu, "(…) um museu não nasce do nada. Para surgir o Decreto-Lei, houve uma longa gestação". Teve o seu embrião nos anos 1950 nos planos de Abílio, secundados pelo anteprojeto do arquiteto João Simões e pela criação da LAN. Mas, e ainda nas palavras do mesmo autor, "de um Museu de Artistas, a que se junta uma Secção de Etnografia e outra de

[1017] A estas três embarcações (barco de arte xávega "Perdido", barco do candil "Vagos" e lancha auxiliar "Ilda") somaram-se posteriormente a Barca "Mimosa" e a Barca Salva-Vidas "Nossa Senhora dos Aflitos", que foram restauradas em finais dos anos 1990 / início da década seguinte, pelo carpinteiro naval António Luís Júnior (1929-2017). Desde 2015, estão novamente em exposição permanente na praia, numa colaboração entre o Museu Dr. Joaquim Manso e a Câmara Municipal da Nazaré.

Antiguidades, ao Museu Etnográfico e Arqueológico sonhado por Eurico de Castro e Silva, vai um grande passo"[1018].

O museu inaugurado em 1976 era o resultado dessa maturação ao longo de duas décadas; a ideia de Guilherme Filipe que sonhara "com uma galeria de Arte, onde os pintores vindos de fora, de toda a parte, encontrariam abrigo e um local amplo e adequado às exposições das suas obras"[1019] deixara de ser a primordial. O museu era agora "um museu verdadeiramente popular", repleto de pessoas do meio, o pescador e a peixeira, longe da linguagem distanciada e dedicada ao intelectual da maioria dos museus, como observou o jornalista do *Região de Leiria*, a propósito do que presenciou no dia da inauguração: "(…) quando vi aqueles rudes trabalhadores do mar misturarem-se nas salas do museu com o que de precioso em arte e trabalho humano lá se mostrava, a ponto de sua identificação ser total – aquela linguagem, sim, era a que o povo compreendia, era ela: estava-se em presença dum museu verdadeiramente popular" (sublinhado nosso)[1020].

Tenha-se presente que, até ao início dos anos 1970, o país conhecia essencialmente museus de belas artes e arqueológicos[1021], herdeiros dos conceitos patrimoniais de finais do século XIX / inícios do século XX, patenteados nos grandes museus nacionais e regionais[1022]. Mas, o pós-25 de Abril trouxe mudanças significativas na sociedade e também nos museus portugueses, ecoando os preceitos internacionais da Nova Museologia.

[1018] GARCIA, 1976, p. 5.
[1019] Idem, *ibidem*, p. 28.
[1020] SILVA, Serra – "Da Nazaré. Museu da Nazaré". *Região de Leiria*, 12 junho 1976.
[1021] O Museu Nacional de Etnologia foi apenas criado em 1965 e instalado em edifício inaugurado em 1976.
[1022] A ideia de museu regional teorizada por Leite de Vasconcelos apoiava-se numa conceção pluridisciplinar, advogando a existência de quatro secções para a cobertura de uma determinada região: a arqueologia, a etnografia, a antropologia e a história natural (VASCONCELOS, V. – *Notas para um plano de estudos arch. completo do País: fundação de museus regionaes nas capitaes de districto e em algumas cidades*, Legado do Dr. Leite de Vasconcelos, MNALV *apud* GOUVEIA, Henrique Coutinho – *Museologia e Etnologia em Portugal: instituições e personalidades*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1997. Dissertação de Doutoramento em Antropologia – Área de Museologia [policopiado], p. 521). Sobre este assunto cf. também GOUVEIA, Henrique Coutinho – "Acerca do conceito e evolução dos museus regionais portugueses desde finais do século XIX ao regime do Estado Novo". *Bibliotecas, Arquivos e Museus*. Lisboa: IPPC. Vol. 1, n.º1, jan./jun. 1985, pp. 147-183 e DIOGO, João Manuel Mendes de Oliveira – *Museologia regional e local em Portugal. Ontem e hoje: urgência de uma política.* Dissertação de Mestrado [policopiado]. Lisboa: FCSH-UNL, 1997, p. 46.

Recolher e salvar num tempo de mudança

Com a criação formal do Museu, a sua missão afasta-se da preocupação paternalista de museu normativo subjacente ao projeto dos anos 1950-60, focada na imutabilidade de uma herança etnográfica e na educação do povo, complacente com uma hierarquização sociocultural que legitima os representantes da cultura erudita na incumbência de parametrizar e fixar os padrões de uma dita cultura popular, tida como raiz da nação e do pequeno patriotismo local e regional. Nos anos 1970, pressente-se o célere e fatal desaparecimento dessa herança ou o advento de alteração substanciais, mas a preocupação centra-se agora no seu registo e salvaguarda através de metodologias científicas de recolha e inventário.

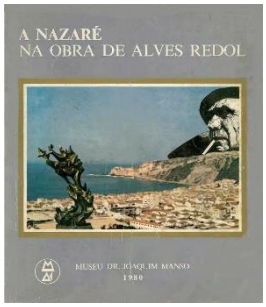
As duas primeiras décadas do Museu Dr. Joaquim Manso são marcadas pelo novo ciclo político e as profundas alterações socioeconómicas que afetam o país e a Nazaré no pós-25 de Abril. Vários jovens pré-universitários cumprem aqui o seu "serviço cívico" em 1975-1976. A abertura de Portugal aos países nórdicos e do Leste europeu trouxe ao Museu exposições que, embora se desviassem da temática local e marítima, valiam sobretudo pelas suas novas propostas culturais e sociais, após as décadas de enclausuramento da ditadura. Organizam-se as primeiras exposições temporárias, que refletem as principais áreas do acervo ou da história local: lenda do milagre de Nossa Senhora da Nazaré, embarcações tradicionais e traje[1023]. Presta-se homenagem a artistas e escritores que elegeram a Nazaré para o seu trabalho, como Abílio[1024] e Alves Redol[1025], entre outros, ou convidam-se artistas contemporâneos com obra sobre o mar,

[1023] Cf. os catálogos MACHADO, Maria Antónia Graça Saavedra; MACHADO, João L. Saavedra - *Nossa Senhora da Nazaré na Iconografia Mariana*. Nazaré: Museu Etnográfico e Arqueológico do Dr. Joaquim Manso, 1982 (a partir da exposição homónima realizada entre 15 de agosto e 8 de dezembro de 1981, no âmbito do VII Centenário de Devoção a Nossa Senhora da Nazaré); MACHADO, João Saavedra (Dir.) – *O Trajo. Um espaço renovado no Museu da Nazaré*. Nazaré: Museu Dr. Joaquim Manso, 1986; e *Embarcações Tradicionais da Nazaré. Exposição de miniaturas baseadas nos originais* (de 18 de maio de 1988 a abril de 1989) [policopiado].

[1024] Exposição realizada no Salão Nobre da Câmara Municipal da Nazaré, entre 19 de abril e 4 de maio de 1986; cf. o catálogo *Abílio. Pinturas e desenhos da Nazaré*. *Museu Joaquim Manso*. Nazaré: Museu Dr. Joaquim Manso, 1986 e "Pintura e desenho da Nazaré de Abílio de Mattos e Silva". *Gazeta da Nazaré*. Ano V, n.º 41, maio 1986.

[1025] Exposição biobibliográfica organizada pelo Museu Dr. Joaquim Manso, Câmara Municipal da Nazaré e Externato D. Fuas Roupinho, de que resultou o catálogo *A Nazaré na obra de Alves Redol*. Nazaré: Museu Etnográfico e Arqueológico Dr. Joaquim Manso, 1980.

como Stella de Brito (n. 1940)[1026] e João Fragoso (1913-2000)[1027], que vão permitindo aumentar a coleção ou colmatar lacunas. Mas o espaço exíguo e compartimentado do edifício onde o Museu estava instalado continuava a ser um grave condicionamento para desígnios programáticos mais ambiciosos.



Figs. 225 e 226 – Catálogos de exposições realizadas pelo Museu Dr. Joaquim Manso.

Do Serviço Educativo do Museu partem ações imbuídas do ânimo democrático que abraçava o país, sendo a "criança" um tema frequente das exposições e atividades de extensão cultural, que simultaneamente proclamavam novos direitos e proporcionavam uma oferta educativa e de ocupação dos tempos livres, ainda muito rarefeita na região. A biblioteca de ar livre, que decorria no alpendre do Museu, atraía inúmeras crianças nos Verões dos anos 1980 e o Pré-CETA – secção juvenil do CETA (Centro de Estudos de Etnografia e Arqueologia, Valorização do Património Cultural do Concelho da Nazaré)[1028] – visava contribuir para a educação patrimonial dos jovens nazarenos.

No final dos anos 1970 – início dos anos 1980, sob alçada de Saavedra Machado e de Veiga Ferreira, são promovidas campanhas arqueológicas em S. Gião, na Torre D.

[1026] Exposição de pintura de Stella de Brito, entre 13 e 30 de agosto de 1979, de onde resultou a aquisição da pintura "Os meus barcos são diferentes" (MDJM 92).
[1027] Exposições realizadas em agosto de 1981, sobre a "Fase Mar" de João Fragoso e desenhos sobre pescadores (cf. catálogo *João Fragoso. "Fase Mar" e 16 Desenhos de Pescadores*: Nazaré: Museu Dr. Joaquim Manso, 1981), e em setembro de 1985, sobre a Arte Minimal; esta última decorreu no Salão Nobre da Câmara Municipal da Nazaré, numa organização conjunta do Museu Dr. Joaquim Manso e Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, com apoio do Ministério da Cultura, Fundação Calouste Gulbenkian e Câmara Municipal da Nazaré (cf. catálogo *O Mar e a Arte Minimal. João Fragoso*: Nazaré: Museu Dr. Joaquim Manso, 1985). Sobre a relação do escultor João Fragoso com a Nazaré, bem com o projeto do Monumento ao Homem do Mar, consultar o capítulo 2.4 "Outros discursos. Entre o paradigma e a (não) conformidade".
[1028] O CETA foi criado a 30 de novembro de 1979, com estatutos publicados em *Diário da República* n.º 15, 3ª série, de 18.01.1980, enquanto associação cultural sem fins lucrativos destinada a colaborar com o Museu na organização, financiamento e divulgação das suas atividades.

Framondo[1029] e na Serra da Pescaria. O Museu compromete-se com propostas de classificação de monumentos da Nazaré e, perante os indícios da forte pressão imobiliária, o seu diretor pronuncia-se ativamente a favor da salvaguarda do edificado tradicional da vila. É neste propósito que traça um "Roteiro Museográfico da Nazaré", com o apoio de Octávio Lixa Filgueiras (1922-1996), logo apresentado na inauguração do Museu, "um museu com um percurso constituído por polos museáveis respeitantes às vivências dos pescadores em terra e no mar, onde a investigação, a conservação, o estudo e a divulgação das espécies museológicas estivessem bem ativas para transmitir uma mensagem histórica e sociocultural dos povos que por aqui passaram" (sublinhado nosso)[1030]. O percurso, que salvaguardaria o património monumental e os últimos edifícios relacionados com a pesca tradicional e a vida dos pescadores, seria dividido por Sítio – Pederneira – Praia e incluiria os seguintes espaços, para além do edifício do Museu: no Sítio, o Santuário de Nossa Senhora da Nazaré, o Antigo Palácio Real, a Ermida da Memória e o Forte de S. Miguel; na Pederneira, a Fonte Antiga, a Ermida de Nossa Senhora dos Anjos, o Pelourinho, os Antigos Paços do Concelho, a Igreja de Nossa Senhora das Areias e a Igreja da Misericórdia; na Nazaré (praia), uma taberna, casas e cabanas de pescadores, um escritório da arte do galeão e casa da estiva, uma casa da caldeira de encasque da rede, oficinas de construção de barcos de pesca (Barracões dos Catataus) e o templo visigótico de S. Gião e estação arqueológica.

Esse intento perseguia Saavedra Machado ainda em 1986, conforme redige no catálogo *O Trajo*, que assinala a renovação da exposição e os 10 anos da inauguração do Museu: "(…) o conceito de museu alargou-se e a Nazaré merecia que o seu Museu fosse polinucleado, moderno, que, conservando o passado, servisse o turismo e se dirigisse ao futuro. É neste sentido que se estão efectuando estudos preliminares levados a efeito pelo Instituto Português do Património Cultural, em colaboração com o Museu da

[1029] O relatório das campanhas arqueológicas realizadas na Torre D. Framondo (ou "Framundo") foi publicado em MACHADO, João L. Saavedra; ALMEIDA, Jorge Almeida; FERREIRA, O. da Veiga – *Trabalhos arqueológicos no Castelo de D. Framundo em Famalicão da Nazaré*. Nazaré: Biblioteca da Nazaré, 2012.
[1030] Palavras de João Saavedra Machado em Idem, *ibidem*, p. 7. Consultar também MACHADO, João L. Saavedra – "Aspectos de um roteiro museográfico da Nazaré". *In I Jornadas sobre cultura marítima. Nazaré. 1995*. Nazaré: MDJM/CMN, 1998, pp. 105-106. Consultar a imagem do "Roteiro Museográfico da Nazaré" em *ANEXO XI*.

Nazaré e Câmara Municipal e, por isso, cremos que o desenvolvimento do Museu seja uma realidade com características, talvez únicas, no País e no estrangeiro" [1031].

Conceito pioneiro na museologia portuguesa, próximo das noções recentes da nova museologia e de ecomuseu, o projeto do "Roteiro Museográfico da Nazaré" acabou por não se concretizar, vítima dos ditames economicistas e imobiliários e das condicionantes do edifício[1032] do Museu, sempre insuficiente para resguardar a coleção e as embarcações tradicionais, que urgia salvaguardar quando a abertura do Porto de Abrigo (1983) e a entrada na Comunidade Europeia ditaram a rápida reestruturação da pesca e atividades afins, para sempre alterando a paisagem e a vida das gentes da Nazaré.

Um Museu da Cultura do Mar

A partir dos anos 1990, acompanhando a direção (1994-2007) de António Nabais e o crescimento do panorama museológico que assiste à criação do Instituto Português de Museus (1991), o Museu Dr. Joaquim Manso transita para esta nova tutela e cuida de renovar a sua imagem e de se aproximar de uma representação mais nacional, afirmando a sua vocação marítima. Em 1994, após obras de manutenção do edifício, reabre com a exposição "História, embarcações tradicionais e traje da Nazaré". A "história e a lenda", o "mar com as embarcações tradicionais" e o "traje" continuam a ser os três núcleos principais do programa museológico inaugurado em 2000, quando a exposição "Encontros com o mar"[1033] propõe uma nova imagem gráfica do Museu e a alteração do

Fig. 227 – Museu Dr. Joaquim Manso aquando o programa expositivo "Encontros com o Mar", início da década 2000.

[1031] Saavedra Machado, "Nazaré, um espaço privilegiado na arte de Abílio" em MACHADO, 1986.
[1032] "Museu da Nazaré. Espaço limitado. Ampliação urgente". *Gazeta da Nazaré*, agosto 1983.
[1033] NABAIS, António – *Encontros com o Mar. Artes de Pesca*. Lisboa: IPM/MEAJM, 2002 e NABAIS, António; NUNES, Cecília; ANASTÁCIO, Maria Deolinda – *Encontros com o Mar. Marcas do Mar*. Lisboa: IPM/MEAJM; Nazaré: CMN, 2002.

percurso do 1º andar para o piso térreo e "Jardim Náutico", por onde se distribuem embarcações restauradas ou recentemente incorporadas, remetendo os serviços técnicos ao piso superior.

A inexistência de sala de exposições temporárias obriga a programas expositivos de duração média, à frequente alteração das salas ou à realização de eventos noutros espaços da vila. Exposições como "Embarcações Tradicionais Portuguesas" (2002) e "Traje do Litoral Português" (2003)[1034], apresentadas no Centro Cultural da Nazaré, cotejam uma temática anteriormente abordada a nível local com a investigação de vários autores e coleções de outras instituições nacionais.

As "Jornadas da Cultura Marítima" (1995-2004)[1035], numa organização conjunta do Museu Dr. Joaquim Manso com a Câmara Municipal da Nazaré e a Capitania do Porto da Nazaré; a assinatura do "Manifesto da Nazaré" (2002), que propô s a criação da "Rede Nacional da Cultura do Mar"[1036]; e o Congresso Nacional do Mar (2005) certificam os desígnios de um museu que anseia por expandir a sua dinâmica a nível nacional e científico.

Mas as deficiências espaciais foram restringindo os propósitos mais audaciosos de qualificação a par da museologia nacional em geral e da museologia marítima em particular. É para cumprir esta aspiração que, em 2005, foi delineado o projeto para um novo e amplo edifício com risco do arq. Álvaro Siza Vieira (n. 1933), visando facultar as condições de proteção, exposição e divulgação do acervo e, com uma nova e refletida programação, permitir qualificar a Nazaré no debate nacional e internacional relacionado com o mar, através de um "Museu da Cultura do Mar" (António Nabais)[1037].

[1034] Catálogos TRINDADE, José Maria; NABAIS, António – *Embarcações Tradicionais Portuguesas*. Lisboa: IPM/Museu Dr. Joaquim Manso; Nazaré: Câmara Municipal da Nazaré, 2002 e NABAIS, António *et al.* – *O Traje do Litoral Português*. Lisboa: IPM/Museu Dr. Joaquim Manso; Nazaré: Câmara Municipal da Nazaré, 2003.

[1035] *I Jornadas sobre Cultura Marítima*. Nazaré - 1995. Nazaré: MDJM/CMN, 1998 e *II, III, IV, V e VI Jornadas da Cultura Marítima Nazaré 1998-2004*. Nazaré: MDJM/CMN, 2005.

[1036] Em 2011, no 2º Encontro realizado na Póvoa de Varzim, esta rede informal passou a denominar-se Rede Nacional da Cultura do Mar e dos Rios. Inicialmente, sob dinamização da Sociedade de Geografia, a RNCMR tem vindo, desde aquela data, a ser dinamizada por um Mesa eleita para um biénio.

[1037] António Nabais, "Museu da Cultura do Mar. Museu Etnográfico e Arqueológico Dr. Joaquim Manso - Nazaré (Programa para a Requalificação do Museu)", s.d.[2000] [Arquivo MDJM].

Revisões artísticas da representação do mar

Traçado este sintético historial da instituição, propondo para o mesmo uma primeira sistematização faseada, e tendo conhecimento que, até à data, não foi concretizado o projeto arquitetónico de Siza Vieira, interessa-nos agora refletir sobre os mecanismos do diálogo estabelecido entre a arte e as outras áreas disciplinares do Museu, na continuidade da reflexão que temos vindo a empreender sobre o contributo da arte na construção de imaginários estéticos da Nazaré enquanto comunidade marítima.

Em resultado tanto de doações como de aquisições, sobretudo junto da comunidade local, o acervo do Museu Dr. Joaquim Manso é bastante heterogéneo e foi reunido em torno do propósito de representar a relação do homem com o mar, numa vontade de testemunhar como este tem sido um elemento delineador da história e da evolução socioeconómica da região da Nazaré, desde a ocupação pré-histórica nos limites da desaparecida lagoa da Pederneira, a construção naval na "era das descobertas", o culto medieval de Nossa Senhora da Nazaré, até à atividade piscatória, balnear e turística dos séculos XIX e XX, que lhe marcou a sua feição mais carismática e recente.

Os "objetos" são presença de memórias passadas, de estórias pessoais e coletivas e testemunham manifestações do foro do património cultural imaterial, conceito mais recente que tem vindo a ser valorizado na museologia internacional e portuguesa[1038] e que o Museu da Nazaré tem também procurado valorar através de uma linha de ação de maior proximidade com a comunidade e do registo sistemático das suas práticas e expressões[1039].

[1038] A "Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial" (UNESCO, 2003) foi ratificada pelo Estado português em 2008 (Decreto-Lei n.º 139/2009, 15 junho, estabelece o regime jurídico de salvaguarda do PCI em Portugal). Sobre esta temática, consultar nomeadamente COSTA, Paulo Ferreira da (coord.) – *Museus e Património Imaterial. Agentes, fronteiras, identidades*. Lisboa: IMC / Softlimits, 2009 e MARQUES, Luís – *Património Cultural Imaterial. O olhar antropológico*. Porto: Afrontamento, 2018. Ver ainda CARVALHO, Ana – "Patrimónios marítimos: Estratégias de Musealização do (I)Material". *Argos. Revista do Museu Marítimo de Ílhavo*. Nº 3, Ílhavo: Câmara Municipal de Ílhavo / Museu Municipal de Ílhavo, outubro 2015, pp. 12-22.

[1039] Sobre este assunto ver, entre outros, SANTOS, Dóris – "O Museu da Nazaré nas representações do mar. Participação e revisão identitária da comunidade". *Revista Vox Musei. Cultura Fluvial e Marítima: património, museus e sustentabilidad*e. N.º 3, Lisboa: FBUL, 2013, pp. 290-296 (disponível em https://issuu.com/fbaul/docs/revista_3 - consulta 7 outubro 2019).

As normas de inventário ditaram a catalogação e organização das por grandes áreas disciplinares – arqueologia, etnologia, artes plásticas e ciências da terra / vida. Mas, elas devem ser entendidas como potenciadoras de construção de múltiplas narrativas, convocadas a estabelecer diálogos que possam ser referenciais, quer no domínio dos processos identitários e memoriais das comunidades, quer na problematização das representações sobre as mesmas, o que tem particular interesse nos contextos costeiros e marítimos que atravessaram rápidas transformações nas últimas décadas, como a Nazaré.

Como refere Sharon Macdonald[1040], os museus desempenham um papel importante na institucionalização do conceito de "coleção" como algo mais do que uma soma de partes. Ao organizarem coleções, os museus recontextualizam os objetos que assim adquirem novos significados.

Entre a pintura e a escultura, a coleção do Museu Dr. Joaquim Manso reúne desde um núcleo *naïf* e popular (ex.: António Vitorino Laranjo, Coelho da Silva, Raimundo Ventura e António da Beca) à linguagem mais contemporânea e abstrata. Os espólios doados por Irene Natividade, Abílio de Mattos e Silva[1041] e Lázaro Lozano[1042] justificam as homenagens que em tempos lhes foram prestadas pelo Museu e sobressaem em número de obras, num conjunto centrado em autores portugueses, no mar e na Nazaré. Para além destes, entre os pintores representados, contam-se Eduarda Lapa, Guilherme Filipe, Lino António, Mamia Roque Gameiro, Manuel Fernandes, Paul Girol, Júlio Pomar, Rosa Mendes, Stella de Brito, ou os escultores Henrique Moreira, Juan Ávalos, Leopoldo de Almeida e João Fragoso, entre outros.

No seu livro *O Museu da Nazaré. Antecedentes históricos do Museu Etnográfico e Arqueológico do Dr. Joaquim Manso*, Borges Garcia deixava o repto: "quanto à ideia antiga de um Museu de Pintura e Arte, julgo que o espaço disponível no edifício e a própria classificação do Museu (etnográfico e arqueológico), os desviam dessa intenção. No entanto, creio ser oportuno pensar-se na possibilidade de se fazerem exposições de

[1040] MACDONALD, Sharon – "Collecting Practices". *In* Idem (ed.) – *A Companion to Museum Studies*, Malden / Oxford / Victoria: Blackwell Publishing Ltd, 2006, p. 82.
[1041] A doação / legado da pintura de Abílio (1908-1985), através da sua esposa, Maria José Salavisa de Mattos e Silva, foi formalmente apresentada através da exposição realizada em 1986, "Abílio. Pinturas e desenhos da Nazaré".
[1042] *Lázaro Lozano (1906-1999). 100 anos Bonifácio Lázaro Lozano*. Nazaré: MDJM, 2006.

Arte (temporárias) sobre temas da Nazaré – sobretudo durante o período balnear"[1043]. E foi sobretudo por esta via que, de facto, a arte foi tendo espaço e tempo de visualização no Museu Dr. Joaquim Manso. Se as exposições monográficas[1044] organizadas pelo Museu possibilitaram enaltecer, estudar, dar a conhecer ou promover artistas, ou preencher áreas lacunares da coleção (refira-se a importância do legado de Abílio e das doações dos espólios fotográficos de Álvaro Laborinho[1045] e Lança Cordeiro[1046]), certo é que o peso da etnografia marítima foi sempre maior.

Fig. 228 – Exposição de Homenagem a Abílio no Centenário do seu nascimento, 2008.

Sentem-se ausências significativas no panteão dos artistas que representaram a Nazaré que, como vimos, foi tão amplo e transversal a várias formas de expressão, desde a pintura à escultura, da gravura à cerâmica, da fotografia ao cinema. É paradigmática dessa limitação lacunar a existência de apenas uma pintura de Lino António – o pequeno "Retrato do Bombas" (anos 1920-30, MDJM 175)[1047]. Aprecie-se a relevância do Museu possuir duas obras do pintor nazareno Mário Botas (1952-1983) que, no entanto, não seguem o paradigma da identidade e visualidade da Nazaré, a não ser pela sua temática a pintura evocatória do "Milagre de Nossa Senhora da Nazaré" (1981-82, MDJM 103)[1048],

[1043] BORGES, 1976, p. 33.
[1044] Consultar Anexo XII "Exposições de Arte organizadas pelo Museu Dr. Joaquim Manso. 1976 – 2018".
[1045] Doação do considerável conjunto de negativos do fotógrafo Álvaro Laborinho (1879-1970), pelo seu filho embaixador Álvaro Brilhante Laborinho, em 1988.
[1046] António Manuel de Lança Cordeiro (1938-2000) era arquiteto natural da Nazaré, mas a fotografia foi outro dos seus interesses. Em 2012, o Museu Dr. Joaquim Manso organizou a exposição "A Nazaré de Lança Cordeiro. Décadas 1950-1970", que correspondeu à primeira apresentação pública das suas fotografias datadas dos anos 1950-70, doadas pelo autor ao Museu aquando a sua organização, na qual também colaborou ativamente.
[1047] A integração desta pintura em 1972 dá-se através do depósito do Eng. Silvino Brilhante Piriquito, a quem está dedicada. Sobre esta pintura cf. o capítulo 2.2. "Guilherme Filipe e Lino António, os "pintores das paisagens e gentes da Nazaré".
[1048] Esta pintura de Mário Botas, adquirida pelo Museu ao autor, figurou na exposição "Nossa Senhora da Nazaré na Iconografia Mariana" (1982), introduzindo uma nota de contemporaneidade no levantamento

tratada com a singularidade onírica e surrealista deste artista, que é muito estimado na memória local, mas que continua a carecer de uma representação museológica digna da sua obra[1049].

Fig. 229 – Mário Botas, "Milagre de Nossa Senhora da Nazaré", 1981-82.

Se Abílio, Guilherme Filipe e Lázaro Lozano estão cabalmente representados, concomitantemente localizamos mais autores e obras mais significativas sobre a Nazaré em museus de arte, como o Museu José Malhoa[1050]. Mas, num museu de arte como é o

histórico e artístico sobre a mesma; cf. catálogo MACHADO & MACHADO, 1982, pp. 17, 43. Para mais desenvolvimento sobre a relevância da devoção a Nossa Senhora da Nazaré quer para a história local, quer em termos das mentalidades e história do culto mariano em Portugal, consultar PENTEADO, Pedro – *Peregrinos da Memória. O Santuário de Nossa Senhora da Nazaré: 1600-1785*. Lisboa: Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica, 1998. Consultar ainda SERRÃO, Vítor – "Iconografia da Senhora da Nazaré na Arte Luso-Brasileira: o ciclo seiscentista do pintor Luís de Almeida no Santuário de Nossa Senhora da Nazaré". *Camões. Revista de Letras e Culturas Lusófonas*. Nº 25, Lisboa: Instituto Camões da Cooperação, janeiro 2016, pp. 78-87. A brasileira Idanise Hamoy realizou recentemente o seu doutoramento sobre a iconografia de Nossa Senhora da Nazaré, estabelecendo a relação entre as imagens de devoção existentes em território brasileiro (onde o Círio realizado anualmente, em outubro, é Património Imaterial da Humanidade) e as imagens patentes no espaço português; cf. HAMOY, Idanise Sant'ana Azevedo – *Imagens de Nossa Senhora de Nazaré: Iconografia, devoção e conservação*. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes Universidade Federal de Minas Gerais (Doutoramento em Artes), 2017.

[1049] A Fundação Mário Botas foi instituída pelo pintor através do seu testamento público de 6 de junho de 1983, tendo, entre outros, os objetivos de promover o estudo e divulgação da sua pintura, assim como "criar um Museu na Nazaré com obras do artista, espécies bibliográficas e outras, de carácter artístico e cultural" (Estatutos da Fundação Mário Botas). O edifício construído para este efeito encontra-se concluído, aguardando-se há vários anos o projeto museográfico e abertura ao público. Informação sobre a Fundação e a obra de Mário Botas em http://www.fundacaomariobotas.pt/. Sobre este assunto, consultar RAMALHAL, José – "Fundação Casa-Museu Mário Botas – Ar Fresco para a cultura da Nazaré". *Gazeta da Nazaré*, setembro 1986 e FORTES, Arlinda Maria Eugénio – *Museu Desabitado. Proposta de (re)programação museológica para o Museu da Fundação Mário Botas*. Dissertação de Mestrado em Museologia e Museografia. Lisboa: Faculdade Belas Artes Universidade de Lisboa, 2017.

[1050] No museu caldense encontramos obras sobre a Nazaré da autoria de Lino António, Luís Fernandes, Guilherme Filipe, Jorge Barradas, Alberto de Sousa, Alfredo Roque Gameiro, Lázaro Lozano, Juan Ávalos, Laura Costa, Irene Natividade, Manuel Filipe e Jorge de Almeida Monteiro, doadas pelos próprios artistas ou adquiridas pela instituição. A vinculação do Museu José Malhoa à Junta de Província da Estremadura, entre 1940 e 1959, reforçou a intenção ideológica do seu primeiro diretor, António Montês, robustecendo

museu caldense, que pretende representar o Naturalismo português, estas obras têm sobretudo leituras inscritas nas cronologias e escolas da história da arte, não obstante a propensão recente para libertar os museus de arte das suas formas de apresentação tradicionais, baseadas em sequências temporais ou monográficas ditadas pelos compêndios académicos, em favor de cotejos temáticos que aproximam épocas, autores, latitudes e expressões diferenciadas. Recorde-se a exposição "Idades do Mar" [1051], organizada pelo Museu Gulbenkian em 2012, que aproximou um conjunto de obras de diferentes cronologias e geografias em torno da representação visual do mar, organizada nas idades dos mitos, poder, trabalho, tormentas, efémera e infinita.

Como refere Donald Preziosi[1052], no seio das complexas e difíceis relações entre os campos académicos e profissionais da história da arte e da museologia, a história da arte não é apenas reduzida a ser a "teoria" da "prática" do museu, nem este é simplesmente a exemplificação ou a aplicação da história da arte. De facto, as relações são anamórficas – cada área transformando a outra. Por outro lado, segundo Rosmarie Beier-de Haan[1053], desde os anos 1980 verificaram-se mudanças nas exposições, que já não podem ser entendidas meramente como uma apresentação científica e racional de uma única visão do mundo. Abandonando o monopólio de uma estrutura baseada num discurso académico tradicional, os objetos e os documentos são organizados e exibidos de forma a ser possível estabelecer diversas referências entre si – e portanto muitas histórias. As formas de apresentação – e a forte ênfase na própria apresentação – adicionam camadas metafóricas de significado aos objetos expostos. Michael Baxandall constata que não é possível expor objetos sem uma construção em seu torno; "não há exposição sem construção e portanto – num sentido mais lato – sem apropriação"[1054].

---

o sentido regionalista e provincial subjacente à organização da coleção e à programação de exposições, amparadas numa pintura naturalista que favorecia a ligação entre a arte e os propósitos regionalistas ou a chamada "etnografia artística". Para mais desenvolvimento consultar SANTOS, Dóris, 2005 (capítulo "1.2 O Museu Provincial de José Malhoa (1940-1959). O discurso regionalista do primeiro director, António Montês", pp. 41-60).

[1051] PEREIRA, João Castel-Branco; Silva, Nuno Vassallo (coord.) – *As idades do mar*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

[1052] PREZIOSI, Donald – "Art History and Museology: Rendering the Visible Legible". *In* MACDONALD, 2006, pp. 50-52.

[1053] HAAN, Rosmarie Beier-de – "Re-staging Histories and Identities". *In* MACDONALD, 2006, pp.194-195.

[1054] BAXANDALL, Michael – "Exhibiting intention: some preconditions of the visual display of culturally perposeful objects". *In* KARP, Ivan; LAVINE, Steven D. (ed.) – *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington / Londres: Smithsonian Institution Press, 1991, p. 34.

Pela exposição, o museu cumpre-se como "espaço de comunicação"[1055]. O objeto perde a sua autonomia em benefício de um diálogo com os demais objetos, com eles formando um todo interpretativo, um sistema de signos respeitante da missão a que o museu em geral se propõe, ou dos objetivos de uma exposição em particular.

Estes agrupamentos de objetos polissémicos produzem conhecimento; Eilean Hooper-Greenhill[1056] diz-nos que esta é uma das funções mais vitais dos museus. A investigadora alvitra que este conhecimento se desenvolve através de um movimento dialógico contínuo – ou círculo hermenêutico –, onde o significado é constantemente modificado à medida das relações que se vão estabelecendo.

Por sua vez, segundo Yvan Karp[1057], as exposições tendem a oscilar entre dois grandes modelos: a exposição como um veículo para a apresentação de objetos *ou* a exposição como um espaço para contar uma história. Esta divisão tem o seu reflexo, respetivamente, nas tipologias de museus de arte e museus de cultura-história (onde podemos inserir o Museu da Nazaré). O autor indaga sobre o peso a conceder a cada vertente, se ao objeto ou ao contexto, se destacar o estético dos objetos ou proporcionar acima de tudo conhecimento acerca dos mesmos.

Assim como reparámos para a maioria dos museus de temática ligada ao mar, onde a arte está presente como testemunho do poder inspirador do mar e das suas comunidades, no Museu da Nazaré o objeto artístico tem estado sobretudo ao serviço da documentação, complemento e explicitação do objeto etnográfico e contextos memoriais, sobrelevando a dimensão ilustrativa sobre a da visualidade estética ou valorização crítica. Nestas estratégias dialogantes, como que cumprindo funções retóricas da linguagem, a arte é pleonasmo ou aliteração, por vezes hipérbole ou eufemismo; está presente como testemunho das "marcas do mar" e participa na construção de uma "história" memorial. Reparemos no exemplo do pequeno conjunto evocativo da morte e tragédia dos naufrágios formado pelas pinturas de Lázaro Lozano,

[1055] HERNANDÉZ HERNANDÉZ, Francisca – *El museo como espacio de comunicación*. Gijón: Ediciones Trea, 1998, pp. 37-39, 67-68 e FERNÁNDEZ, Luís Alonso – *Museologia y Museografia*. Madrid: [s.n.], 1999, p. 205.
[1056] HOOPER-GREENHILL, Eilean – *Museums and Interpretation of Visual Culture.* Londres/Nova Iorque: Routledge, 2000, pp. 76, 117-118.
[1057] Ivan Karp em KARP & LAVINE (ed.), 1991, pp. 11-12.

"Tó-Maria" e "As Viúvas", os manequins femininos e masculinos do traje de luto, acompanhados por um pequeno excerto do livro "A Fenda na Muralha" de Alves Redol.

Fig. 230 – Sala de exposição do Museu Dr. Joaquim Manso.

As narrativas propostas no Museu da Nazaré colocam em diálogo peças tão díspares como as artes de pesca artesanais, os barcos consumidos pelo labor marítimo, o traje tradicional confecionado pelas costureiras, até ao objeto artístico.

Os artefactos etnográficos foram produzidos graças a tecnologias e processos reprodutivos manuais ou mecânicos, no quadro de uma produção geralmente oficinal ou anónima, tendo subjacente propósitos funcionais, económicos ou mesmo de subsistência; tratam-se de objetos primários e frequentemente de pouco interesse visual. Já as artes plásticas associam-se a circuitos de produção e exibição elitista, da dita "alta cultura", em que a seleção se norteia pelo interesse visual, entroncada em critérios de singularidade, raridade e autoria; são objetos para deleite ou elevação intelectual e criativa dos seus autores e espectadores e resultam de uma (re)interpretação subjetiva da realidade, implicando graus suplementares de (des)codificação.

A polissemia do objeto é uma questão particularmente estimulante quando falamos de fotografia em contexto museológico. Já vimos como a fotografia de Álvaro Laborinho[1058] foi essencial para a definição do paradigma visual da Nazaré e como a sua exibição tem uma capacidade inolvidável para evocar um passado memorial associado

[1058] Sobre este assunto consultar o capítulo 2.5 "A fotografia na reprodução e democratização do discurso identitário".

à pesca e ao mar. Quer em exposições individualizadas[1059], quer estabelecendo diálogos com outras disciplinas no circuito permanente ou em exposições temporárias, o seu papel no Museu remete para o debate sobre a inscrição da fotografia como forma de arte *versus* documento fidedigno da realidade, dilema que tem um paralelo na sua integração museológica enquanto coleção de arte *versus* tratamento arquivístico e documental[1060]. Pode parecer-nos que a função ingénua ou descritiva da fotografia é predominante; mas, quando vistas num novo contexto como o do museu, as fotografias deixam de ser apenas acerca dos seus temas – "transformam-se em estudos sobre as possibilidades da fotografia" (Susan Sontag)[1061].

A linguagem museal assume uma dupla face – a verbal e a plástica[1062]. No Museu da Nazaré, será a arte mais importante pela sua materialidade visual ou pelas narrativas que permite construir, como "objeto de luto e sutura" (Marc Guillaume)? A arte não perde a sua singularidade estética, mas é convocada para a construção de narrativas museológicas, ganha em conferir visualidades aos contextos de origem desses múltiplos objetos etnográficos, ao mesmo tempo que patenteia o forte apelo estético e criativo que os mesmos simbolizaram junto de inúmeros artistas nacionais e estrangeiros.

Curioso é verificar que a separação do artefacto do seu quotidiano através da sua musealização acaba por lhe conferir uma certa aura. Svetlana Alpers fala do "efeito-museu" (*museum effect*)[1063] – os "museus tornam os materiais culturais em objetos de arte", acabam por tornar todos os objetos em obras de arte ao isolá-los do seu universo natural e colocá-los sob o olhar perscrutante do visitante.

[1059] Exposição "O Mar da Nazaré" (2002), com edição de respetivo catálogo (LÚCIO, Álvaro Laborinho; DAVID, Ana; NABAIS, António – *O mar da Nazaré. Álvaro Laborinho. Álbum fotográfico*. Nazaré: IPM-MDJM/CMN, 2002); "Álvaro Laborinho. O Mar da Nazaré. Uma mostra da colecção do Museu Dr. Joaquim Manso" (2011) e "À Hora do Banho. Álvaro Laborinho" (2012), exposições apresentadas na galeria da livraria Cenas&Livros; e "Revistar a Nazaré de Álvaro Laborinho" (2018), apresentada na Galeria Municipal Paul Girol.

[1060] A este propósito leia-se o artigo já citado de ORTIZ-ECHAGÜE, Javier; MONTERO DÍAZ, Julio – "Documentary uses of artistic photography: Spain. Types and Costumes by José Ortiz Echagüe". *History of Photography*. Londres: Routledge. Vol. 35, n.º4, novembro 2011, pp. 394-415.

[1061] SONTAG, Susan – *Ensaios sobre fotografia*. Lisboa: D. Quixote, 1986, p. 120.

[1062] LAMEIRAS-CAMPAGNOLO, Maria Olímpia; CAMPAGNOLO, Henri – "Um exemplo de 'linguagem mista'. A linguagem museal". *In* DIOGO, João Manuel (coord.) – *Actas do IV Encontro Nacional Museologia e Autarquias*. Tondela: Câmara Municipal de Tondela, 1993, p.50.

[1063] ALPERS, *Svetlana – "The museum as a way of seeing"*. *In* KARP & LAVINE (ed.), 1991, pp. 25-31.

Barbara Kirshenblatt-Gimblett[1064] também questiona por que razão artefactos de tão pouco interesse visual são apresentados por detrás do vidro da vitrina, de forma intangível e isolada; a questão não é só se um objeto tem ou não interesse visual, mas como é criado esse interesse. As exposições são apresentações de artefactos das nossas disciplinas; por isso, são também exibições de quem as produz. Segundo a autora, os objetos tornam-se etnográficos pelo facto de serem definidos e segmentados pelos etnógrafos e agentes da patrimonialização; embora possam ser múltiplos, tornam-se singulares e quanto mais singulares se tornam, mais rapidamente são classificados e exibidos como arte. E esta sobrelevação do interesse visual pode corroborar, conforme diz Kenneth Hudson[1065], no perpetuar de uma cultura fictícia em que os museus encorajam uma padronização que se fixa apenas nas culturas tradicionais, ignorando as suas configurações e problemáticas atuais.

Por outro lado, a valorização dos objetos não deixa de provir da sua capacidade de evocação do passado. Os artefactos que foram resgatados e transformados em objetos patrimoniais são sempre mediadores da memória[1066], como já comentámos. No livro *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, o protagonista recupera o seu passado esquecido em Combray (motivo de desenvolvimento de todo o livro) quando, num dia de Inverno, a mãe lhe ofereceu um chá e uma madalena; nesse instante, a bebida e o bolo despertaram nele uma verdade oculta e fizeram palpitar no fundo de si a imagem, a recordação visual que assim chega à superfície da sua clara consciência. "É assim com o nosso passado. É trabalho perdido procurar evocá-lo, todos os esforços da nossa inteligência são inúteis. Está oculto, fora do seu domínio e do seu alcance, nalgum objeto material (na sensação que esse objeto material nos causaria) de que não suspeitamos"[1067].

Levantam-se, pois, quesitos muito estimulantes que devem estar presentes na reprogramação de um museu de temática marítima como o da Nazaré, que nasceu como

[1064] KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara – "Objects of Ethnography". *In* KARP & LAVINE (ed.), 1991, pp. 380-391. A análise da autora incide sobretudo nos museus etnográficos que representam as "sociedades do Terceiro Mundo" e ex-possessões coloniais dos países europeus.
[1065] HUDSON, Kenneth - "How misleading does an ethnographical museum have to be?". *In* KARP & LAVINE (ed.), 1991, p. 457.
[1066] CARVALHO, 2013, pp. 94-101.
[1067] PROUST, Marcel – *Em busca do tempo perdido I. Do lado de Swann*. Mem Martins: Publicações Europa-América, 2004, p. 59.

museu etnográfico e arqueológico e que, nos últimos 20 anos, tem procurado alastrar a sua representação a um conceito mais interdisciplinar e plural de "Museu da Cultura do Mar"[1068]. A conservação memorial destes múltiplos patrimónios potencia a sua constante recriação, na medida em que pode alimentar, quase indefinidamente, novos projetos museológicos, bem como outros de natureza mais criativa, nomeadamente no campo das artes visuais e performativas, da literatura e do cinema, pluralizando os discursos e alargando as comunidades que se filiam em torno das memórias e patrimónios do "mar da Nazaré", como tem vindo a promover o Museu Marítimo de Ílhavo para os domínios da Faina Maior, através de uma sistemática e orientada programação de exposições temporárias, que analisámos no capítulo anterior.

As configurações da relação que formos capazes de assumir com o património à guarda dos museus justificam que ele vá sendo portador de novos significados através do tempo. Nestes intentos de ativação da memória do mar, onde um Museu da Nazaré deve ter um papel relevante, impõe-se o desafio de pensar "outras verdades" sobre os objetos aí patrimonializados.

À semelhança de outros meios piscatórios tradicionais, perante o "luto" e a consciência da perda, da irreversibilidade de um tempo onde a pesca tradicional justificava a sua organização económica, social e urbanística, a Nazaré trilha atualmente caminhos de desenvolvimento e de reinvenção do seu relacionamento com o mar, que se distanciam cada vez mais da pesca, embora esta continue a ter um papel importante. Na impossibilidade de ficar retida num registo nostálgico, a Nazaré tem vindo a conhecer um novo fenómeno de popularidade à escala mundial graças à aposta aguerrida no turismo e no desporto (surf das "ondas grandes"), que lhe pretende emprestar uma nota de modernidade em "casamento" com a imagem da "terra das sete saias"[1069].

[1068] Segundo António Nabais, diretor do Museu em 2002, pretendia-se "iniciar, no Museu Etnográfico e Arqueológico Dr. Joaquim Manso, um ciclo de exposições denominado 'Encontros com o Mar'. Que contemple os múltiplos aspectos do património cultural marítimo; desde o arqueológico, etnográfico, artístico até ao científico e técnico. (...) Constitui, antes de mais, um ponto de partida para o estudo, reflexão, preservação e divulgação da cultura marítima portuguesa nas suas múltiplas vertentes" (cf. *Encontros com o Mar. Artes de Pesca*. Lisboa: IPM/MEAJM, 2002, p.2).

[1069] "Nazaré surge como bilhete de identidade nacional, resgatando continuamente a sua história e fazendo crescer cada vez mais o seu carácter inovador. É uma das palavras portuguesas mais procuradas na Web e guarda uma das vistas mais fotografadas no mundo. (…) Das nazarenas às mais diversas representações históricas, passando pela recriação de uma terra que se quer moderna e contemporânea, Nazaré tem escrito o seu nome por todo o mundo. (…) A terra das sete saias, que guarda lendas e folclore,

Ainda que o turismo seja significativo para a economia nazarena desde finais do século XIX, hoje, ele representa uma das principais fontes de riqueza do concelho, com implicações no estatuto socioeconómico das famílias, como Eugene L. Mendonsa já se pressentira no início dos anos 1980[1070]. Ora, a indústria turística exige que o passado seja mantido vivo porque é o que os turistas querem ver; a memória tornou-se "num dos objetos da sociedade de consumo que se vende bem"[1071]. O passado do pescador e a imagem que a intelectualidade nacional dele fabricou serviram um discurso etnocêntrico exacerbado, mas aceite por todos, porque deles retiraram (retiram) igualmente dividendos. Nas palavras do antropólogo José Maria Trindade, que tenta "perceber como uma nova geração de nazarenos manipula as suas diversas identidades num contexto social em transformação"[1072], atualmente procede-se a uma redefinição do que é ser nazareno. "A modernização, a democratização do país, o alargamento da escolaridade e a perda progressiva do peso da pesca em favor do turismo implicaram

Fig. 231– Atuação do Rancho Folclórico Tá-Mar, 2018.

é a mesma que abriga o novo, o moderno e o contemporâneo. Um casamento em evolução, onde recriar é regra e crescer é garantia. (…)". Mas a cultura do mar é fator decisivo, como diz o autarca Walter Chicharro: "Nazaré, desde a sua génese, nasceu e cresceu do mar para terra". Entrevista em "Nazaré: A nova cara de Portugal". *Revista Business Portugal*, 4 maio 2015 (disponível em http://revistabusinessportugal.pt/nazare-a-nova-cara-de-portugal/ - consulta 10 outubro 2019).
Ver também CUNHA, Pedro Proença; GOUVEIA, Margarida Porto – *The Nazaré coast, the submarine canyon and the giant waves: a synthesis* [Em linha]. Coimbra: University of Coimbra. Marine and Environmental Sciences Centre, 2015 (disponível em http://hdl.handle.net/10316/28661 - consulta 10 outubro 2019).

[1070] "O turista é um agente de contacto e transformação cultural; o turismo traz consigo a modernização, sob a forma de novas ideias e novos valores acerca de bens de consumo e padrões de comportamento importados". Cf. MENDONSA, Eugene L. – "Turismo e estratificação na Nazaré". *Revista Análise Social*. Vol. XVIII, n.º 71, 1982 (2º), p. 312.

[1071] LE GOFF, 1984a.

[1072] TRINDADE, José Maria – *A Nazaré dos Pescadores. Identidade e transformação de uma comunidade marítima.* Lisboa: Edições Colibri, 2009, pp. 14, 35. Deste autor consultar ainda "Nazaré, a mais típica praia portuguesa". *In* V International Tourism Congress of Leiria and Oeste, [s.n.p.], [2007] (disponível em http://cassiopeia.ipleiria.pt/esel_eventos/files/3902_03_JoseTrindade_4bf50b0b97a87.pdf); "O Turismo e a folclorização da cultura piscatória – a apropriação e uso da tradição piscatória como meio de promoção do turismo na Nazaré". *In* SANTOS, Maria da Graça Mouga Poças (ed. lit). – *Turismo cultural, territórios e identidades: [actas do congresso]*. [Leiria]: Instituto Politécnico / Ed. Afrontamento, 2010.

uma subida do nível de vida da maior parte das famílias, abalando a organização social da velha comunidade piscatória da Nazaré e a diluição das rígidas fronteiras de classe que marcavam a separação entre a gente do mar e a classe média local, os pés-calçados"[1073]. A Nazaré será ainda a "Nazaré dos pescadores"?

Jacques Le Goff[1074] alerta-nos para instituições como os museus serem "senhores da memória e do esquecimento"; se admitirmos que a memória recai mais sobre o que esquecemos do que sobre o que recordamos, pode afigurar-se problemático os "usos da memória"[1075], nomeadamente quando se ambiciona uma programação museológica que equacione os discursos paternalistas ou as visões fabulosas sobre a comunidade que, se por um lado, foram o seu ancoradouro perante a mudança, por outro, podem cristalizá-la em estereótipos e "mercadorias turísticas".

Finalmente, lembra Jacques Hainard, "o facto da maior parte dos museus serem prisioneiros do passado imaginário ou real da sua colecção condu-los ao encerramento numa celebração memorial que os desconecta do presente. A questão torna-se rapidamente política, porque essa atitude dispensa-os de terem que pensar no seu presente"[1076]. A salvaguarda do património através dos museus não pode conformar-se com o mero exercício romântico de conservação e de culto do passado. Hoje, a dinâmica museológica requer que o passado se conecte com o presente e levante interrogações sobre o futuro.

[1073] TRINDADE, José Maria – "A Dimensão Cultural do Pescador - A influência do mar na organização social e na mundivisão da comunidade piscatória da Nazaré". *VI Congresso Português de Sociologia e Mundos Sociais. Saberes e Práticas*. Lisboa: Associação Portuguesa de Sociologia / UNL-FSCH, 2008 (disponível em http://associacaoportuguesasociologia.pt/vicongresso/pdfs/294.pdf – consulta 10 outubro 2019). Consultar também LAMEIRAS-CAMPAGNOLO, Maria Olímpia – "Dois modos de pescar na enseada da Nazaré (a "xávega" e o "candil": devir técnico, devir turístico". *In I Jornadas sobre cultura marítima. Nazaré. 1995*. Nazaré: MDJM/CMN, 1998, pp. 175-198 e FIDALGO, Carlos – "O Progresso e a Identidade Cultural". *O Ideário Patrimonial. Praxis que se entrecruzam. Colóquio de Turismo e Património*. N.º1, Tomar: IPT / Centro de Pré-História, dezembro 2013 (disponível em http://www.cda.ipt.pt/?pagina=vinculo_cta&seccao=O_Ideario_Patrimonial&media=revistas&lang=PT&idrevista=35#media – consulta 10 outubro 2019).

[1074] LE GOFF, 1984a.

[1075] GODINHO, Paula (coord.) – *Os usos da memória e práticas do património*. Col. A Ieltsar se vai ao longe (n.º 40). Lisboa: Universidade Nova de Lisboa e Edições Colibri, 2012.

[1076] Tradução do francês: "le fait que la plupart des musées sont prisonniers du passé imaginaire ou réel de leur collection les conduit à s'enfermer dans une célébration mémorielle qui les déconnecte du présent. L'enjeu devient vite politique, puisque cette attitude les exonère d'avoir à penser leur présent" (Jacques HAINARD em DEBARY, O.; TURGEON, L. – *Objets et mémoires*. Paris / Québec: Maison des Sciences de L'Homme & Presses de l'Université de Laval, 2007, *apud* BATTESTI, J. (coord.) – *Que reste-t-il du présent? Collecter le contemporain dans les musées de societé*. Bayonne:Éditions Le Festin, 2012, p. 15.

O museu já não é apenas um espaço de educação formal para transmissão de conhecimentos, mas deve ser encarado como um veículo de mudança da consciência social, que sensibiliza para valores e tem potencialidades para alterar atitudes e comportamentos[1077].

Abrindo-se ao mundo hodierno, as perspetivas etnográficas, históricas ou técnicas que tradicionalmente enformam os museus de temática marítima poderão desafiar-se com entendimentos mais criativos e "discursos plurais". Enquanto "agente de patrimonialização, projetando conhecimento mais ou menos próximo e comprometido com a cultura e a sociedade estudada"[1078], através de uma "museologia participativa"[1079] e da revisão da programa das suas exposições, o Museu Dr. Joaquim Manso deve apostar na sua maritimidade e ser repensado como uma instituição da Nazaré e da Cultura do Mar, que a investigue e divulgue nas suas múltiplas valências (arqueológica, etnográfica, tecnológica, científica, religiosa, artística, literária, turística, … material e imaterial); que inventarie, conserve, estude, interprete e divulgue a herança nazarena enquanto uma herança marítima[1080]; que satisfaça uma dupla função memorial: *conservação* (documentação e gestão do património à sua guarda) e *interpelação da memória* (representação, reflexão, revisão crítica e produção contemporânea); e que favoreça mecanismos de reflexão sobre a atualidade e como os

[1077] PRIOR, Nick – "Postmodern Restructurings". *In* MACDONALD, 2006, pp.509-524.

[1078] RUBIO-ARDANAZ, Juan Antonio – "El concepto de patrimonio marítimo y de cultura: gestión museística e iconos públicos en el País Vasco". *Itsas Memoria. Revista de Estudios Marítimos del País Vasco*. N.º 6. Donostia-San Sebastián: Untzi Museoa-Museo Naval, 2009, p. 74.

[1079] Para maior desenvolvimento sobre o conceito ver JANEIRINHO, Raquel Fernandes - *Património, Museologia e Participação: Estratégias Museológicas Participativas no Concelho De Peniche.* Dissertação de Mestrado. Lisboa: ULHT/Departamento de Museologia, 2012.

[1080] Embora seja de atender à relatividade da extensão do marítimo no concelho da Nazaré (na Pederneira e nas freguesias de Valado dos Frades e Famalicão é a ruralidade agrícola que predomina) certo é que, na vila da Nazaré, uma economia baseada na pesca e na exploração dos recursos fornecidos pelo mar gerou uma "cultura de vocação marítima", por todos identificada e assimilada, quer a nível local quer nacional. John Mack alerta para o facto de "não existirem culturas cem por cento marítimas, tal como não existem culturas inteiramente terrestres" (MACK, John – *O Mar. Uma história cultural*. Silveira: BookBuilders, 2018, p. 116). Também a investigadora Inês Amorim demonstra como, ao longo da história portuguesa, a separação entre a terra e o mar, as práticas agrícolas e as piscatória, nunca foi tão rígida como frequentemente se quer demarcar; para além de encontrarmos atores movimentando-se entre ambas as atividades primárias (o que também sucedia na Nazaré), havia permanentes ligações entre ambas as realidades; cf. AMORIM, Inês – "Homens da Terra ou Homens do Mar – um percurso historiográfico". *In* NUNES, F. Oneto (coord.) – *Culturas marítimas em Portugal*. Lisboa: Âncora Editora, 2008, pp.27-70). Sobre este assunto, consultar ainda a obra emblemática de OLIVEIRA, Ernesto Veiga de; GALHANO, Fernando; PEREIRA, Benjamim – *Actividades agro-marítimas em Portugal*. Lisboa: D. Quixote, 1990 (1ª ed., 1975).

reptos vindoiros dialogam com um passado-memória sobre o qual se continua a (re)viver.

A arte pode desempenhar um papel importante nesse desafio. Se é importante trazer à fruição novas leituras que considerem a "vida social dos objetos", no nosso entender a arte pode também trazer o contributo de polifonias e novos discursos que convidem à contemplação, à reflexão e à elevação cultural e social. Para Álvaro Garrido[1081], "toda a memória encerra uma estética ou um fundo de imagem que sutura as narrativas de recordação; e toda a estética se preenche por meio da memória, convocando a espessura do tempo ou acionando o acto de recordar". Este campo de expressão poderá trazer uma mais-valia interpretativa à relação da Nazaré com o mar e a sua relevância na imagem identitária do Portugal marítimo, quer no sentido de validar as narrativas tradicionais, quer para as interpelar através do olhar inspirador e criativo da arte.

Estes discursos plurais beneficiam dos nomadismos que têm vindo a ser sublinhados entre as artes visuais e a antropologia, assunto que Sónia Vespeira de Almeida[1082] tem vindo a estudar, tomando como foco de análise a relação entre arte e antropologia nas práticas artísticas contemporâneas em Portugal e no contexto da construção de um discurso crítico sobre o mundo contemporâneo. Experimentando o método etnográfico, os artistas visuais operam cortes na realidade e, através dos seus projetos criativos, expressam análises críticas sobre a mesma, posteriormente difundidos nos circuitos do campo artístico.

Para Lázaro Lozano, em 1991, a Nazaré tinha desaparecido – "o progresso, ou o retrocesso (…), acabou com o que era, não tipicismo mas com o carácter, a

[1081] GARRIDO, Álvaro – *Rostos de pesca*. Ílhavo: MMI/CMI, 2008, s.p.

[1082] ALMEIDA, Sónia Vespeira de – "Antropologia e práticas artísticas em Portugal". *Cadernos de Arte e Antropologia*. Vol. 2, nº 1, 2013 (disponível em http://journals.openedition.org/cadernosaa/493; DOI: 10.4000/cadernosaa.493 - consulta 17 setembro 2019). Como texto fundamental para a compreensão do chamado "Ethnographic turn" na arte contemporânea, leia-se o emblemático ensaio de Hal Foster – "The Artist as Ethnographer?" (FOSTER, Hal – "The Artist as Ethnographer?". *In* MARCUS, George E.; MYERS, Fred R. (ed.) – *The Traffic in Culture Refiguring Art and Anthropology*. Berkeley / Los Angeles / Londres: University of California Press, 1995, pp. 302-309). O título deste ensaio evoca o texto de Walter Benjamin "The Author as Producer", apresentado no Instituto para o Estudo do Fascismo em Paris, em 1934; mas, enquanto Benjamin apelava à aproximação do artista ao proletariado, intervindo no sentido de transformar o "apparatus" da cultura burguesa, Foster verificava que, nos anos 1990, o objeto de contestação se mantinha mas o sujeito mudara, passando a ser o "outro" (do ponto de vista étnico), filiando a sua reflexão nos debates críticos pós-coloniais e seus reflexos na história da arte ocidental.

autenticidade… (…)”[1083]. Contudo é esta autenticidade que o artista plástico João Pedro Vale (n. 1976) ainda encontrou e explorou através de vários projetos inspirados na Nazaré.

Já em 2002, na peça “Barco Negro”, o artista fazia referência às tradições nazarenas ao “remendar” um barco de pesca local naufragado com toda a espécie de parafernália – pães, pneus, moedas, trajes típicos, roupas velhas, flores, cordas, redes, peixes, velas, santas –, cruzando, deste modo, dimensões da vida marítima, religiosa e mística.

Fig. 232 – “As Sandálias do Pescador” (2007), de João Pedro Vale.

Em 2007, na sua exposição individual "Nascido a 5 de Outubro", na Galeria Filomena Soares, apresentou “As Sandálias do Pescador”[1084], onde explorou as formas pontiagudas de duas miniaturas de barcos da Nazaré. Finalmente, “Quem não chora não mama” (2006) [1085] foi um projeto mais complexo e tripartido, composto:

1) pela apresentação de *Uma Fenda na Muralha* na fachada da Casa d’Os Dias da Água, na Rua da Estefânia, em Lisboa, com uma instalação sonora de um concerto onde um grupo de mulheres mimetizam o choro das carpideiras da Nazaré; com esta

[1083] *Homenagem a Bonifácio Lázaro Lozano. Exposição na Casa Bocage Galeria Municipal de Artes Visuais*. Setúbal: Câmara Municipal de Setúbal, s.d. (1991).
[1084] “As sandálias do pescador” – http://www.joaopedrovale.com/jpv.aspx?Lang=PT&ID=m02_200700070014
[1085] Portal do artista plástico João Pedro Vale (nomeadamente o texto de FERREIRA, Nuno Alexandre – “Quem não chora, não mama” - http://www.joaopedrovale.com/jpv.aspx?Lang=PT&Txt=74). Consultar também VELOSO, Maria João – “Nazaré – Uma pescaria de histórias”. *Revista UP*. Lisboa: TAP Air Portugal, janeiro 2012 (disponível em http://upmagazine-tap.com/pt_artigos/nazare-e28093-uma-pescaria-de-historias/ - consulta 30 outubro 2019). Para análise das relações entre a antropologia e a obra deste artista consultar nomeadamente ALMEIDA, 2013.

instalação, o autor faz referência ao livro de Alves Redol editado em 1959 e ao acalmar da sétima onda que permite que os barcos passem entre a rebentação e aportem com segurança à praia;

2) pelo vídeo da recriação do filme *Ala-Arriba!* (1942), de Leitão de Barros, em que João Pedro Vale filmou a encenação pelo rancho folclórico nazareno "Velha Guarda" de alguns quadros da vida quotidiana, como a cena de carpideiras na praia perante um naufrágio, cena que celebrizou aquele filme sobre a comunidade piscatória da Póvoa de Varzim, outra realidade social com marcas identitárias muito expressivas – "o resultado, ironia óbvia a um registo de pendor etnológico, apresenta essas cenas, agora executadas e filmadas no local de ensaios do rancho folclórico", comenta Nuno Alexandre Ferreira[1086];

3) por *7 Calças*, retrato parcial do autor vestido com sete calças de padrão axadrezado, numa clara alusão às saias do pressuposto traje tradicional da Nazaré.

Fig. 233 – Imagens do projeto "Quem não chora não mama" (2006), de João Pedro Vale.

Em "Quem não chora não mama", para além da significação objetiva do próprio nome da exposição, ironia contextual à representação que habitualmente se faz das relações entre arte e poder, "João Pedro Vale procede a uma desconstrução ambivalente, dos factos do folclore nacional para questionar a contribuição dos mesmos para a construção de uma identidade nacional e da forma como estes fenómenos são historicamente apropriados. Ontem como hoje", escreve Nuno Alexandre Ferreira.

Próximo do trabalho de campo etnográfico, uma vez que parte do contacto, observação e participação dos agentes locais, João Pedro Vale assume no entanto distanciar-se da etnografia porque não parte de uma tábua rasa; ao invés, interessa-lhe

[1086] FERREIRA, Nuno Alexandre – "Quem não chora, não mama" (disponível em http://www.joaopedrovale.com/jpv.aspx?Lang=PT&Txt=74 – consulta 30 outubro 2019).

usar os seus próprios preconceitos como ponto de partida e perceber como os agentes locais contribuíram para a sua formulação, podendo atribuir aos dados recolhidos diferentes graus de importância consoante a orientação que pretende dar ao seu projeto[1087]. Revisitando questões como o matriarcado, a expressividade da mulher, as condições de vida dos pescadores e as construções fictícias em torno da Nazaré e do seu folclore, o artista plástico questiona a forma como este foi e é apropriado e a sua contribuição para uma arreigada identidade.

Na obra "Burka" (2002, Coleção MUSAC), Joana Vasconcelos (n.1971) recupera também o lado feminino da Nazaré e as suas "sete saias". Um corpo constituído por vários tecidos, sucessivamente sobrepostos, como as várias saias do traje tradicional da Nazaré, é rematado a partir do topo por uma burca, veste islâmica que cobre inteiramente a silhueta feminina. Este mesmo corpo é sujeito a movimentos repetidos de ascensão lenta e queda abrupta sobre um palco – como os movimentos da guilhotina ou do condenado à forca. Cruzando geografias e culturas tão diversas, a artista coloca a "Mulher no epicentro de um movimento permanente, dramático e violento, cujas causas não serão certamente exclusivas de uma qualquer especificidade geográfica ou religiosa"[1088].

Fig. 234 – "Burka", de Joana Vasconcelos, na exposição "I'm Your Mirror" no Museu de Serralves, 2019.

[1087] "O Vício da História – Pedro Lapa em conversa com João Pedro Vale", 2008 (disponível em http://www.joaopedrovale.com/jpv.aspx?Lang=PT&Txt=65 – consulta 30 outubro 2019).
[1088] Portal da artista plástica Joana Vasconcelos (http://joanavasconcelos.com/info.aspx?oid=25) e *Joana Vasconcelos: I'm Your Mirror*. [Porto; Madrid]: Museu de Arte Contemporânea de Serralves; La Fábrica, 2019.

Fig. 235 – Exposição "Entre as Mulheres", de Sofia de Medeiros, na Nazaré, junho 2016.

A saia como pretexto de reflexão sobre a relação entre a sexualidade feminina e a construção das identidades de género, bem como sobre a necessidade de negociar novos posicionamentos éticos e políticos entre as artes populares e a produção massificada e globalizada, justificou o projeto "As Outras" (2012), da artista açoreana Sofia de Medeiros. Este projeto teve uma apresentação na Nazaré em 2016, integrado na exposição "Entre as Mulheres"[1089], repartida pelo Museu Dr. Joaquim Manso, Santuário de Nossa Senhora da Nazaré e Galeria Municipal Paul Girol. Entre o conjunto de cinco saias expostas, a peça "Sete Saias" evocava a tradição das mulheres da Nazaré e os símbolos a elas associados; eram saias construídas a partir de estruturas metálicas, "vestidas" por múltiplas colorações e texturas, suspensas a partir do teto e "à espera de ser habitadas por outros corpos", convidando à dança e à interação com o visitante.

Em 2017-2018, o teatro-documentário "Pelos que andam sobre as águas do mar"[1090], inspirado na obra *Os Pescadores* (1923), de Raul Brandão, e decorrente de uma

[1089] *Entre as Mulheres. Sofia de Medeiros*. 4 -25 Jun 2016. Museu Dr. Joaquim Manso. Santuário de Nossa Senhora da Nazaré. Galeria Paul Girol (desdobrável da exposição).

[1090] "Pelos que andam sobre as águas do mar" é produzido por Raquel Belchior, com pesquisa etnográfica pela antropóloga Vanessa Iglésias Amorim, encenação de Miguel Jesus e cocriação e interpretação de Ana Lúcia Palminha e Suzana Branco. O projeto visa percorrer as várias localidades marítimas referidas na obra de Brandão, já tendo sido apresentado em Montijo, Setúbal, Sesimbra, Portimão e Nazaré. Aqui, teve duas apresentações (em maio de 2017 e 2018, na Antiga Casa da Pederneira e no Cine-Teatro, respetivamente), no âmbito da programação "Nazaré Mares de Maio"; contou com a colaboração desta última associação, do Município da Nazaré, da Mútua dos Pescadores e do Museu Dr. Joaquim Manso (que participou na residência artística, nas entrevistas à comunidade e na cedência de documentação e fotografias que

metodologia que cruza a dramaturgia com procedimentos de investigação nas ciências sociais, colocou em palco duas atrizes profissionais com o coro feminino do Grupo Etnográfico de Danças e Cantares da Nazaré. O espetáculo foi construído a partir da interpretação do texto de Brandão, da pesquisa junto da comunidade (trabalho de investigação antropológica e residência artística) e da ideia de mutabilidade e fixação de uma dramaturgia / realização / edição. Reinterpretou contemporaneamente as narrativas do escritor sobre a Nazaré piscatória dos anos 1920, entrelaçadas com a projeção de fotografias do Museu Dr. Joaquim Manso e de memórias e depoimentos atuais de membros da comunidade. Como refere Raquel Belchior, mentora do projeto, "falámos muitas vezes da questão do traje, assim como de outras características, mais ou menos populares, que sofreram uma folclorização agressiva durante o Estado Novo, numa tentativa de fixar uma identidade local para a representação da grande família das pescas. Nunca quisemos, no entanto, entrar neste debate. A nossa abordagem partiu da realidade observável, do contacto com as pessoas, daquilo que para elas e para nós tinha um sentido, um propósito. Fugimos de uma ideia de identidade local, mas a Nazaré foi o nosso maior desafio no que a isto diz respeito. Porque convoca essas imagens que, folclorizadas ou não, foram já apropriadas pelas pessoas, voltando a ganhar significado através da prática da sua existência efectiva"[1091].

Fig. 236 – Espetáculo "Pelos que andam sobre as águas do mar", no Cine-Teatro da Nazaré, maio de 2018.

integraram o espetáculo). Consultar o site do projeto em https://projectopescadores.webnode.pt/ e a publicação BELCHIOR, Raquel (coord.) - *Pelos que andam sobre as águas do mar. Notas de um processo artístico e antropológico*, Lisboa: edições Galateia, 2018.

[1091] Idem, *ibidem*, p. 77.

Foi também de memórias que falou a instalação artística sobre os bacalhoeiros "Heróis ou Mercadoria?" (2018), de João Delgado (n. 1978); mas com um repto mais evidente de provocação sobre os discursos oficiais construídos, na sua articulação com as veracidades das histórias individuais dos pescadores. Esta instalação, na Praça Sousa Oliveira e no Largo do Santuário de Nossa Senhora da Nazaré, emergiu no âmbito de um projeto de investigação com foco no sector piscatório nacional, tendo como estudo de caso a comunidade piscatória da Nazaré, resultando de uma miscigenação "numa paleta complexa e errante, que se estende desde as Artes Plásticas à Economia Social, passando pela Sociologia, por uma visão marxista do mundo e adotando uma tradição crítica dos processos sociais", nas palavras do artista. Descendente de homens que andaram "nos mares do fim do mundo", João Delgado prestou assim "homenagem pública, e em espaço público, a todos os pescadores da Nazaré que andaram no Bacalhau", cujos rostos estavam fixados em fotografias nos vários módulos de paletes sobrepostas, que simbolizam as "mercadorias" (enquanto elementos de base ao seu transporte e deslocação). Outro dos objetivos do projeto foi "dar visibilidade e reavivar a memória, principalmente nas novas gerações, de que milhares de homens em todo o país, muitas centenas naturais da Nazaré, foram utilizados pelo Estado Novo, nas campanhas da pesca do Bacalhau, submetidos às mais severas condições de trabalho, ao afastamento das famílias durante muitos meses. (…) como que, tal como o próprio bacalhau que apanhavam, de mercadoria se tratasse". Se o discurso apologético do Estado Novo colocava estes homens na categoria de "Heróis", no concreto, a vida a bordo dos navios bacalhoeiros comprovava algo de muito diferente, "(…) apenas lhes reservavam a desprestigiante condição de mera mercadoria". No entanto, para João Delgado, estes pescadores, de facto, sempre "foram homens incríveis", já que "Só «Heróis» sobrevivem a tamanha severidade!"[1092].

As fotografias expostas na rua aproximaram a comunidade na procura de rostos dos entes queridos; trouxeram à conversa memórias individuais e coletivas de tempos de amargura, emoções que se pretendem esquecer em prol da imagem idílica e nostálgica do passado que se deseja legar às novas gerações. Estas, continuam a rever-se no mar; mas, mais do que na pesca, a sua ligação ao mar faz-se sobretudo através de

[1092] Texto de João Delgado na instalação "Heróis ou Mercadoria?".

outras dimensões, nos tempos de lazer e veraneio ou aproveitando o crescente turismo e as imensuráveis potencialidades abertas pelo surf e pela espetacularidade das "Ondas Grandes".

Fig. 237 – Instalação "Heróis ou Mercadoria?", de João Delgado, Nazaré, 2018.

É esta confluência de dimensões que encontramos expressa nos cinco painéis cerâmicos de Mário Reis (n. 1971), aplicados em 2017/18 nas duas gares do ascensor da Nazaré, respondendo a encomendas do Município. Sem deixar de abordar a história e as vivências da vila (Milagre de Nossa Senhora da Nazaré, a paisagem, os barcos na praia, as nazarenas das "sete saias"), o artista caldense introduz notas de modernidade no cenário do surf, nas gaivotas apetrechadas com pranchas e no Forte de São Miguel Arcanjo captado numa perspetiva que faz realçar a grandiosidade da onda. Desde as primeiras fotografias do surf das "Ondas Grandes", em 2010, esta última perspetiva converteu-se na nova imagem da Nazaré, sobrepondo-se à primeva iconografia da paisagem nazarena, explorada pelo menos desde o século XIX, onde o promontório e o Forte integravam uma vista ampla captada a partir da praia da vila.

Fig. 238 – Painel de cerâmica de Mário Reis, instalado na Gare Superior do Ascensor da Nazaré.

Da gare superior do ascensor, onde também se encontra o baixo-relevo "Milagre de Nossa Senhora da Nazaré a D. Fuas Roupinho" de Ferreira da Silva *(fig. 145)*, parte-se a pé para o Forte e para a Praia do Norte. No caminho, ergue-se desde 2016 a colossal escultura "Veado", realizada por Adália Alberto, uma obra antropomórfica de um surfista, cabeça de veado e corpo de homem, que enaltece o passado (a Lenda do Milagre) e elogia o presente e os "novos heróis do mar" que desafiam as extraordinárias ondas.

Fig. 239 – Escultura de Adália Alberto, no caminho para a Praia do Norte, Nazaré, 2016.

A arte pública, para além de pontuar esteticamente os espaços, assume uma inegável carga laudativa e memorial. Se já existe uma estátua de homenagem aos surfistas, é igualmente verdade que não podemos esquecer o malogrado projeto de Fragoso para um Monumento ao Pescador, cujo esforço de implementação nos anos 1980 não conheceu o mesmo desfecho deste "Veado" e cuja inexistência continua a ser lamentada pela comunidade.

Tanto ontem como hoje, são as gentes da Nazaré que continuam a sensibilizar a produção artística contemporânea e o apelo estético que vem do mar, representado sobretudo através das vivências comunitárias que o mesmo motivou, ainda que as práticas etnográficas tradicionais, sobre as quais se continua a (re)viver, se insiram já em processos memoriais, como os da patrimonialização e musealização do mar, encarado como âncora para outros e novos desafios.

Projetos artísticos como os acima citados podem ter mais representação no Museu da Nazaré. Esperando que os impasses[1093] que têm limitado o Museu no cumprimento da sua missão venham a ser solucionados a curto prazo, apontaram-se alguns reptos para a sua futura reprogramação, onde as artes plásticas, na exposição permanente ou na programação temporária, para além de um propósito ilustrativo, evocativo ou afetivo das narrativas expostas, possam integrar desígnios mais profundos de investigação interdisciplinar e reflexão sobre o entendimento memorial do mar e das suas comunidades, em articulação com os desafios da contemporaneidade.

[1093] A ampliação do edifício e requalificação da equipa técnica são necessidades prementes e fundamentais para que o Museu Dr. Joaquim Manso possa efetivamente cumprir o seu papel na salvaguarda do património e desenvolvimento cultural da Nazaré e afirmar-se como um projeto essencial na museologia portuguesa em geral, e na marítima em particular.

CONCLUSÃO

Ao longo desta tese, através de um caso específico focado na Nazaré, procurámos demonstrar como o mar instiga a sensibilidade humana e a criatividade artística, quer pela mutabilidade insondável da sua natureza, que convida à contemplação e ao confronto do indivíduo com os seus limites, quer pelas sugestivas visualidades decorrentes da relação do homem com o mar. Vimos como essa criação artística pode ser integrada em processos de ativação patrimonial, construção identitária e elaboração memorial de uma comunidade ou nação, pode ser invocada para finalidades díspares e ter a sua apresentação em contextos museológicos diversos. Ao descortinarmos a arte inspirada na Nazaré enquanto "Terra de Pescadores", seus fundamentos e tendências, detetámos os "usos" que foram feitos em prol de uma construção imagética radicada em memórias marítimas, assim também aferindo os discursos que se produziram (e continuam a produzir) sobre a mesma.

É inegável o que a Nazaré significou em termos de sedução para as artes plásticas, um fascínio que resultou da "combinação humano e natureza" (Jaime Cortesão)[1093]. Desde finais do século XIX, com maior desenvolvimento a partir dos anos 1920-1930, a fusão singular da paisagem marítima e do modo de ser expressivo de uma pequena comunidade piscatória que permanecia num tempo pré-burocrático e pré-industrial, no extremo ocidental da Europa, tornou-se objeto de grande atenção. Os homens do mar da Nazaré eram vistos como "representantes vivos do bom selvagem, extinto por toda a parte em consequência do desenvolvimento da civilização urbana"[1094]. Junto dos barcos e apetrechos de pesca ou desafiando intrepidamente o vigor das ondas, o grande número de pescadores em ceroulas e camisolas axadrezadas emprestava um encanto irresistível à praia abrigada pela enorme falésia, a que se juntava o bulício feminino da preparação, seca e venda do pescado e manifestações etnográficas, festivas e religiosas de grande visualidade. Uma vez intuídas as suas potencialidades e adventos económicos, este cenário pitoresco foi sendo enfatizado pelos discursos oficiais e pelas campanhas de divulgação turística estrategicamente

[1093] CORTESÃO, Jaime – *Portugal. A Terra e o Homem*. Lisboa: Artis, 1966, pp. 179-180.
[1094] BROGGER, Jan – *Pescadores e Pés-Calçados*. Nazaré: Livraria Susy, 1992 [trad. de *Pré-bureaucratic europeans. A Study of a Portuguese fishing community.* Trondheim: University of Trondheim, 1989], p. 23.

orientadas pelas elites locais. Entre os que se deixaram cativar encontramos os homens das letras e artistas, nacionais e estrangeiros.

A quimera destes panoramas míticos, consciente ou inconscientemente, mobiliza ainda hoje quem procura a Nazaré, atualmente uma terra virada para o turismo e para o *surf*, onde a pesca fica remetida para valores cada vez menos expressivos. Que poder de sedução continuam a ter as pinturas e as fotografias que trazem aos nossos olhos uma Nazaré do passado, mas que nostalgicamente se deseja presente? Nesta galeria de "imagens identitárias da Nazaré" inscrevemos obras de Abílio de Mattos e Silva, Tom, Lino António, Guilherme Filipe, Eduardo Malta, Raquel Roque Gameiro, Lázaro Lozano, entre tantos outros artistas que foram compondo um conjunto excecional e diverso, produzido essencialmente entre os anos 1920 e os anos 1970, período em que balizámos a maior atividade artística centrada na Nazaré e no mundo que esta oferecia. Mas são fotografias a preto e branco como as de Artur Pastor, Gérard Castello-Lopes, Henri Cartier-Bresson, Stanley Kubrick ou Edouard Boubat que associam a carga identitária das imagens não apenas à Nazaré, mas à própria cultura portuguesa e à ideia que se faz da nação. É com orgulho que qualquer nazareno nomeia os familiares que serviram de modelo a Guilherme Filipe ou Lázaro Lozano, que posaram para a câmara de Artur Pastor, conviveram com os atores dos filmes aqui rodados ou foram ao mar com Alves Redol. Serão estas observações mais do foro afetivo? Porventura… mas a arte não serve também para nos desassossegar e suscitar emoções?

David Lowenthal[1095] diz-nos que, embora tenhamos propensão a julgar que os métodos e as técnicas de conservação trazem de volta a imagem real do passado, há uma forte componente política na gestão dos testemunhos materiais e reconstruções do passado. O que escolhemos preservar para o futuro, como o fazemos e adaptamos aos discursos contemporâneos é um ato diário, quer tenhamos ou não disso perceção. Com este estudo, propusemos enfoques e um discurso contemporâneo sobre o passado, que privilegiou pontos de vista da história da arte e da museologia, áreas que nos pareciam ainda lacunares na investigação sobre a Nazaré, reconhecendo todavia que a análise filiada noutros domínios, como os da antropologia, da história económico-

[1095] LOWENTHAL, David – *The Past is a Foreign Country.* Cambridge University Press, 2007 (1ª ed. 1985).

social ou da literatura, é igualmente válida e urgente para se perceber mais cabalmente o "fenómeno Nazaré".

A atratividade que a Nazaré exerceu sobre os artistas não deve ser tida como inédita ou única, não obstante algumas configurações peculiares e a inegável proporção da mesma. A contextualização que traçámos na primeira parte desta tese sustenta mais cabalmente as razões desta demanda, insere-a numa tendência europeia de raiz oitocentista e revela as suas similitudes com outras comunidades marítimas que também foram motivo inspirador de representações visuais conotadas com discursos identitários, de que relembramos os casos da Bretanha e da Galiza ou, no território luso, dos Poveiros e pescadores de Ílhavo.

A "invenção da praia"[1096] pela elite europeia é uma grande criação do século XIX. Este entusiasmo oitocentista pelo litoral, com intuitos terapêuticos, de veraneio ou de lazer, impeliu os artistas para a costa e motivou a sua apetência pela representação do mar, o que também se interconecta com a valorização da arte europeia da pintura de paisagem captada ao ar livre. Por outro lado, a nível político, o século XIX foi a era dos nacionalismos e da afirmação das nacionalidades[1097], para cuja definição contribuem as micro-identidades regionais, o que teve reflexos na valorização do povo e na criação da cultura popular como base diferenciadora da nação, nos moldes como é delineada pela elite intelectual ou estatal. Entre o povo, incluía-se o campesinato, assim como as gentes do mar, que começam a surgir com frequência nas telas europeias, nomeadamente na pintura dos Países Baixos, França e Inglaterra. Esta tendência de representar o universo dos ofícios do mar e as suas gentes foi a que mais influenciou os pintores naturalistas portugueses e, depois, aqueles que retrataram a "Nazaré dos Pescadores".

Em alternativa à visão linear da história da arte, que compele a "periferia" para a necessidade de se alinhar temporalmente com o "centro", Foteini Vlachou[1098] faz-nos repensar a urgência de ultrapassar um discurso sectário de atraso ou desacerto em relação à realidade internacional – que influenciou, de facto, a formação dos artistas

[1096] CORBIN, Alain – *Le territoire du vide: l'Occident et le désir du ravage (1750-1840).* Paris: Aubier, 1988.
[1097] SOBRAL, José Manuel – "A formação das nações e o nacionalismo: os paradigmas explicativos e o caso português". *Análise Social*. Vol. XXXVII (165), 2003, pp.1093-1126.
[1098] VLACHOU, Foteini – "Why Spatial? Time and the Periphery". *Visual Resources*. Vol. 32 (1-2), março-junho 2016, pp. 9-24.

lusos e o gosto da crítica e da clientela –, mas antes considerar as especificidades da pintura portuguesa em geral, e da pintura sobre o mar em particular, admitindo os seus tempos e protagonistas. Por outro lado, dentro do próprio quadro nacional, apuramos a existência de valorações temáticas diferenciadas, já que a pesquisa dos maritismos artísticos dos últimos dois séculos permitiu concluir que a vida do mar tem sido sub-representada em comparação com a preeminência do universo rural, não obstante a ideia enraizada da alma marítima da nação.

Um dos contributos deste estudo foi a identificação dos primeiros artistas que pintaram a Nazaré, ainda no século XIX[1099], demonstrando que esta integrou os circuitos dos românticos e naturalistas no seu movimento de aproximação ao litoral. A identificação de obras de temática nazarena da autoria de João Cristino da Silva, João Rodrigues Vieira, João Vaz e Thomaz de Mello Júnior permitem reformular a ideia vulgarizada de que a Nazaré como tema na arte e na literatura é um produto do Estado Novo.

Observámos uma linha comum a estas pinturas românticas e naturalistas, que dispensa o tratamento isolado dos elementos marinhos e prefere ambientá-los com o assunto da vida piscatória, organizando as cenas coletivas em horizontes amplos e distantes que nada particularizam dos trajes, artes de pesca ou rostos locais, aspetos que se tornariam dominantes em toda a subsequente figuração da Nazaré. Apenas a muralha rochosa da falésia identifica o espaço e especifica a comunidade representada.

Entre os artistas pioneiros da Nazaré referimo-nos também a Adriano Sousa Lopes, "grande cronista" da vida dos homens do mar e presença habitual na vila. Divulgou-a pelo menos desde a sua primeira exposição individual, realizada na SNBA em 1917, até aos espatulados e pinceladas de forte cromatismo dos anos 1930, quando pintou obras como "Mar (Nazaré)" (MNAC), que o singularizam na galeria nazarena, ao firmar como nenhum outro a veemência da ondulação e manifestar uma vontade de modernidade estilística, afim da divulgação internacional do impressionismo.

[1099] Não considerando as representações iconográficas dos registos de santos e pinturas sobre o Milagre de Nossa Senhora da Nazaré, que integravam perspetivas algo fantasiosas tomadas a partir da ponta do promontório.

Porém, mais do que as agitações vigorosas das ondas ou os ritmos das atividades costeiras submetidas às cambiantes atmosféricas, a partir dos anos 1930 são as pessoas que vão modelar a pintura sobre a Nazaré, ou melhor, o crescente enfoque nos rostos e nas vivências pitorescas da comunidade piscatória, o que torna o retrato, individual ou de grupo, num dos géneros mais glosados a partir de então.

Afastando-se da dinâmica plástica e das atmosferas naturalistas, Lino António e Guilherme Filipe são reiteradamente mencionados como os "pintores das paisagens e gentes da Nazaré", aqui viveram ou abriram *atelier*, elaborando imagens pictóricas fundamentais do património visual nazareno. Manejando uma estética modernista eivada dos processos naturalistas, põem as gentes no centro da composição, trabalhando, descansando ou simplesmente fazendo-se acompanhar das formas e coloridos da sua indumentária, apetrechos e embarcações.

Entre os anos 1920 e 1940, Lino António – que Diogo de Macedo antevira que se tornasse "no grande pintor dos pescadores" e no "melhor cantor dos nazarenos"[1100] – explorou um motivo de "madonas marítimas"[1101] deveras metafórico, consubstanciado num grupo de mulheres de olhar melancólico, sentadas à volta de peixes dispostos na areia. A figuração feminina, definida pelos volumes triangulares das capas negras, assume uma atitude contemplativa, em espera ou numa desolada resignação; uma mulher com o filho nos braços evoca a infância inocente que vaticina o futuro e a maternidade que "cria aos peitos os homens que amanhã hão-de lutar com o Mar"[1102], conforme escreve José de Bragança no volume *O Livro de Ouro das Conservas Portuguesas de Peixe* (1938), onde é reproduzida uma destas pinturas.

A mulher detém também um papel cimeiro na obra de Guilherme Filipe, desde a mulher atarefada no trabalho, a velhice penosa mas quiescente, à mulher-sedutora das "sete saias". Noutra linha de trabalhos, o pintor preocupa-se com a "Vida da Nazaré" (1942, MDJM), onde a narrativa recorre a sub-cenas tratadas em escalas diferenciadas, conforme os seus entendimentos simbólicos sobre as mesmas.

[1100] MACEDO, Diogo de – "Lino António. O pintor da Nazaré". *Ilustração,* 1932, p. 7.
[1101] *Diário de Lisboa*, 19 maio 1931, p. 4.
[1102] BRAGANÇA, José de – "Os pintores modernos da vida do mar". *In* BARROS, Leitão de (dir.) – *O Livro de Ouro das Conservas Portuguesas de Peixe*. Lisboa: Instituto Português de Conservas de Peixe, 1938, s.p.

A propensão de Lino António para o litoral já tinha sido revelada por Sandra Leandro[1103]. Mas, considera-se que a nossa investigação é pioneira ao patentear a relevância de Guilherme Filipe, que foi "no todo um ingénuo de cultura e sensibilidade e um marginal, deslocado em anos de sossego"[1104] e que, (con)vivendo no seio da comunidade da Nazaré, chega a ser apelidado de "pintor-pescador" e empenha-se na salvaguarda do seu estado de pureza inicial, missão para a qual desafia outros artistas.

Nos anos 1920 e 1930, antes do desenvolvimento turístico da vila, "quando a praia da Nazaré era um mito ainda vivível", todos os artistas amaram o seu sortilégio. "A exploração de tudo isso é que veio estiolar a paisagem e a gente", acusa o artista Fernando de Azevedo[1105]. Após uns primeiros "descobridores" ainda irmanados do espírito ar-livrista ou de intuitos de inventário etnográfico, aqui afluiu toda uma plêiade de pintores, escultores, ilustradores, escritores, realizadores, dramaturgos e fotógrafos que trocaram experiências entre si, partilharam enquadramentos e figuras, mas trilharam os seus percursos autónomos, sem singularidades grupais para a história da arte portuguesa (como temos em França, onde falamos de várias "escolas"). Para além dos nomes já mencionados, juntam-se pintores como Luís Fernandes, Abel Manta, Jorge Barradas, Abílio de Mattos e Silva e a família Roque Gameiro, e chegam os primeiros estrangeiros, como os americanos John Barber e Barry Green, a alemã Charlotte E. Pauly (que aqui vem motivada pelo seu mestre espanhol Daniel Vázquez Díaz) ou os refugiados Kisling e Max Braumann. Entre várias pinturas de Barber, Abílio e Lino António adivinhamos algumas influências temáticas e técnicas, que patenteiam o ambiente criativo e de troca de experiências modernistas entre os artistas que, nos anos 1930, se reuniam na Nazaré. No entanto, estes pintores estrangeiros pouco influenciaram a produção da imagem em torno da Nazaré, embora tenham proporcionado algumas das obras mais interessantes e atestem o alcance de uma mensagem da Nazaré como refúgio para os artistas.

[1103] LEANDRO, Sandra (coord.) – *Lino António (1898-1974)*. Leiria: Câmara Municipal de Leiria, 1998 e Idem – *Nós e os Outros*. Leiria: Câmara Municipal de Leiria, 2019.
[1104] FRANÇA, José-Augusto – *A Arte em Portugal no século XX*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1974.
[1105] Fernando de Azevedo (1990) in *Abílio. Abílio de Mattos e Silva. Pintura, desenhos, cenários, figurinos*. Óbidos: CMO, 1993, p. 5.

Alinhando as premissas do paradigma identitário nazareno com o da própria nação, a sua enfatização temática e figurativa é apropriada pelo regime salazarista, quando este se empenha num programa ideológico baseado na cultura popular e no mar como pretérito e destino da nação, no qual os artistas são chamados a participar, alguns com genuíno interesse plástico, outros predominantemente coniventes com os intuitos oficiais. A consagração da Nazaré ao nível pictórico, fotográfico, dramático e cinematográfico vai ganhando preceitos cada vez mais legíveis, quer pela reiterada divulgação de algumas obras em publicações oficiais, quer pelos discursos promovidos a partir das mesmas, trazendo autores e conteúdos para uma argumentação doutrinal.

O "exemplo nazareno" funcionava para o Estado Novo como um dos símbolos de um mundo autêntico e primitivo que era urgente preservar face ao avanço da modernidade, adequando-se ao propósito restaurador da "Política do Espírito", tal como entendida por António Ferro. A Nazaré foi um dos mais sistemáticos apontamentos de estetização levada a cabo pelo SPN / SNI, repetidamente convocada a participar em eventos promovidos pelo regime, nos festivais de folclore, exposições de arte popular, teatros, bailados da companhia Verde Gaio ou na seleção temática que orientou desde o início os objetivos editoriais da revista *Panorama*, onde Acácio Leitão, num artigo de 1941, demonstra por que razão ela é "Tema inesgotável", uma praia "rica de motivos e temas para artistas e homens de letras".

Já em 1938, numa publicação[1106] dedicada à indústria conserveira em Portugal, editada e dirigida por Leitão de Barros, a Nazaré fora sobremaneira exaltada no capítulo dedicado aos "Pintores modernos da vida do mar", da autoria do historiador e crítico de arte José de Bragança. Numa narrativa orientada para demonstrar como a geração artística coetânea se tinha deslocado do Portugal rural para o mar, Bragança exortava os pintores a interessarem-se não pelo mar em si, mas pelas suas gentes; e foi por aqui que a Nazaré, "fonte inesgotável de quadros e tipos, tomou consciência da sua riqueza". A pintura de Eduardo Malta, "Maria Otília – Nazaré", reproduzida neste artigo concede a uma jovem nazarena o estatuto de um retrato de *atelier* e certifica o gosto nacional que se revia na fidedignidade do desenho académico do autor e na sublimação de uma

[1106] BRAGANÇA, 1938.

beleza etérea que escamoteava as agruras impostas pela vida à beira-mar, que cedo roubava a juventude.

O paradigma identitário da Nazaré irmanado com o da nação e assente na trilogia do sagrado (culto à Virgem da Nazaré), do trabalho (pesca) e das tradições populares tem o seu epítome visual no painel de excecional qualidade plástica do "Milagre da Senhora da Nazaré" (1945), de Almada Negreiros, para a Gare Marítima de Alcântara, reiterado no mural "Evocação da Nazaré" (1948), que Paulo Ferreira pintou no Museu de Arte Popular.

Na arte ao serviço da cristalização estética da Nazaré teve um papel essencial Abílio de Mattos e Silva, mentor de um ambicioso plano de recolha sobre o traje tradicional, levado a cabo desde o período em que residiu na vila, nos anos 1930. Paralelamente aos seus óleos iniciais, Abílio envereda por guaches e aguarelas de carácter ilustrativo que manifestam o seu vasto trabalho como cenógrafo e figurinista no universo teatral, iniciado na peça *Tá-Mar* (1936), de Alfredo Cortez; nestas ilustrações, encontramos uma Nazaré tratada como cenário, onde os seus tipos populares desfilam com uma graciosidade estilizada, expondo as indumentárias de festa ou do dia-a-dia. A atividade multifacetada de Abílio, assim como de Thomaz de Mello, mais conhecido por Tom, foi primordial na publicitação iconográfica da Nazaré, ampliada por projetos editoriais de larga circulação junto do público nacional e internacional; reproduzidas em postais, cartazes ou brochuras turísticas, as suas ilustrações sistematizavam os modelos de uma Nazaré quimérica, reunidos nos álbuns *O Trajo da Nazaré* (1970) do primeiro e *Por Terras de Portugal* (1948) e *Nazaré* (1958) do segundo.

Vulgarizadas em postais ou publicações foram também algumas aguarelas de Raquel Roque Gameiro. Na esteira do pai, o aguarelista Alfredo Roque Gameiro, que produziu um registo naturalista atento ao quotidiano da pesca e sensível às transparências proporcionadas pela técnica, as suas filhas Raquel, Helena e Mamia pintaram também os recantos da vila e o trabalho na praia, observados nas frequentes estadias da família na Nazaré, onde se incluíam os genros Leitão de Barros e Martins Barata. Mas Raquel destacou-se enquanto autora de cenas de trabalho coletivas e prazenteiras onde a intenção descritiva, obedecendo a esquemas teatralizados, e o

contorno negro da figuração tendem a aproximá-las da ilustração, como que para empreender um inventário de quadros ideais, de tal maneira que Sandra Leandro questiona se estes registos são verdades ou fantasias etnográficas[1107].

Se a visão colorida e festiva da Nazaré teve um representante supremo em Abílio de Mattos e Silva, o mar-tormenta e a versão dramática da heroicidade marítima teve a sua maior expressão em Bonifácio Lázaro Lozano, pintor nazareno filho de pais espanhóis, cujas viúvas de rostos deformados e gestos lancinantes incorporam o sentido trágico da vida. A ele devemos, com uma plasticidade de carácter expressionista, soberbos retratos de pescadores, como "Cabeça de João Galego" (1942), "Zé - Fecha a Porta" (1943) ou "Tó Maria" (1943), rostos sombrios que encontramos replicados do "Tríptico do Mar" (1941) e "Gente de Mar. Tríptico da Nazaré" (1942, MNAC), que se harmonizavam com a imagem pretendida pelo Estado sobre a construção fatídica, mas sustida e heroica, da Nazaré; as viúvas de várias gerações e os pescadores que as acompanham eram as figuras dos retábulos primitivos, que se afirmava terem servido de modelos a Nuno Gonçalves para os Painéis de São Vicente: "Eu estava ali, em 1933, mas espiritualmente não estava lá. Então, as figuras dos 'Painéis' vi-as andar ali na Praia. (…)"[1108], comenta Lázaro Lozano. Este é um discurso recorrentemente associado aos comentários pictóricos sobre a Nazaré – a dimensão vernácula das pequenas narrativas dos pescadores é eleita na medida em que remete para a sua ligação ancestral ao épico marinheiro de Quinhentos.

Certo é que todos os quadrantes se deixaram seduzir por este "verdadeiro museu da alma humana", na expressão de Alves Redol[1109]. A Nazaré tanto foi usada como imagem e contra-imagem, propaganda oficial como contra-propaganda; tanto seduziu os modernistas como os académicos, os admiradores do folclorismo como os neorrealistas. Por conseguinte, nesta tese, procurámos outras figurações que problematizassem a imagem da Nazaré e a elegia da classe piscatória comummente

[1107] LEANDRO, Sandra – *Mão inteligente. Raquel Roque Gameiro (1889-1970). Ilustração e Aguarela*. Amadora: Câmara Municipal da Amadora / Casa Roque Gameiro, 2017.
[1108] Cf. *Homenagem a Bonifácio Lázaro Lozano. Exposição na Casa Bocage Galeria Municipal de Artes Visuais*. Setúbal: Câmara Municipal de Setúbal, s.d. (1991).
[1109] Cf. SOARES, José – "Falam de nós os grandes. Entrevista com Alves Redol". *Nazaré. Boletim da Liga dos Amigos da Nazaré*. Nazaré: LAN, 1960, p. 5.

aceite. Quase do mesmo ano dos trípticos de Lozano é a "Tragédia Marítima (Nazaré)" (1944, MNAC), de Manuel Filipe, um tríptico deliberadamente acusador. Neste e noutros desenhos da sua "Fase Negra" sobre a Nazaré, o autor dispensa as referências da paisagem, do traje ou dos apetrechos de pesca; o que Filipe expõe são os momentos da emergência da tragédia perante o infortúnio do naufrágio, em quadros impressionantes pela sua densidade psicológica, apinhados de rostos atormentados entre mãos e pés agigantados, que se distanciam ou mesmo se opõem à visão contida celebrada pelo Estado Novo.

O que não é representado pode ser mais significante do que aquilo que nos é dado a ver e os mundos artísticos podem ser territórios de crítica e denúncia e concretizarem expressões mais implicadas social e politicamente, que foram tão caras aos neorrealistas. Pretendendo dar uma resposta de resistência à Política do Espírito tal como propalada pelo Secretariado de António Ferro, os neorrealistas elegeram também o tema tradicional da faina marítima, mas trataram-no de um modo renovado nos seus conteúdos e aspetos formais, através de práticas nómadas entre os domínios da literatura, da arte e da etnografia[1110]. Na Nazaré, não tivemos um "Ciclo do Arroz"; mas, de alguma forma, a atuação de Alves Redol e de um grupo de artistas que aqui se inspirou – como Júlio Pomar, Jorge de Almeida Monteiro, Ferreira da Silva, Álvaro Perdigão, Vasco Pereira da Conceição e Maria Barreira – fez-se igualmente por meio de uma aproximação à metodologia etnográfica e pelo estabelecimento de pontes interdisciplinares entre a pintura, a escultura, a cerâmica e a gravura, o cinema, a literatura e as artes gráficas, que deram a ver uma imagem alternativa ou "contra-imagem" da Nazaré – a da pobreza, do trabalho árduo e incerto da pesca e da dor efetiva e não sublimada dos naufrágios. Estas matérias alimentaram o romance *Uma Fenda na Muralha* (1959) de Alves Redol ou o seu argumento para o filme *Nazaré* (1952), realizado por Manuel Guimarães; o escritor viria a julgá-lo como "um filme falhado", atendendo ao "que ficou por contar em imagens"[1111], reduzidas a quadros etnográficos tipificados, devido à forte mutilação pela censura, que o impediu de cumprir o salto qualitativo

[1110] ALMEIDA, Sónia Vespeira de – "Portugal 'visto para lá das esquinas'. As cumplicidades entre as práticas da arte e a etnografia". *In* ROQUE, Fátima Faria (coord.) – *Os ciclos do arroz*. Vila Franca de Xira: CMNVFX/Museu do Neo-Realismo, 2016, pp. 37-43.
[1111] SOARES, 1960, p. 5.

ambicionado pelo meio cinematográfico português, anunciado no final dos anos 1920 por outras películas também inspiradas na Nazaré, nomeadamente *Nazaré. Praia de Pescadores* (1929) e *Maria do Mar* (1930), assinadas por Leitão de Barros[1112].

Contudo, estas visualidades discordantes não prevaleceram no meio artístico e nos mecanismos da divulgação da Nazaré. Com a apresentação dos neorrealistas limitada sobretudo às Exposições Gerais de Artes Plásticas, que ficaram sujeitas à censura prévia a partir da sua segunda edição (1948), estas contra-imagens restaram diluídas perante as interpretações romanceadas dos modelos humanos idealizados, produzidas por tantos outros artistas que, desde o início do século XX, rumavam encantados à Nazaré.

Este entendimento conservador foi particularmente visível na representação da Nazaré, mas espelha o padrão dominante do maritismo pictórico português, gizado entre a orientação política e oficial – que enfatizava o heroísmo ou a tragédia consentida da vida dos marítimos – e um bucolismo de registo naturalista de expressão mais regional, que se demorava fora de época diante do presságio de uma implacável alteração desse submundo. Mais do que interiorizarem as suas observações, os artistas portugueses representaram o mar com realismo, foram participando na tipificação das comunidades litorâneas, satisfazendo o gosto aristocrático e burguês que se deixava presentear com a relação pacífica do homem com o mar e os retratos das suas gentes. Entre o final dos anos 1940 e os anos 1970, quando notámos reformulações plásticas tendentes ao abstracionismo e posicionamentos mais críticos face ao legado historicista das representações das gentes do mar, estas foram sobretudo experiências individuais dos seus autores, que não abalaram o modelo preponderante.

O grande tema da arte da Nazaré radica, pois, no homem comum, que povoa a paisagem como protagonista individual ou em conjuntos etnográficos. Raramente o motivo incide na exploração do elemento oceânico, assim como são invulgares as cenas em alto mar ou as perspetivas tomadas a partir deste (mesmo na fotografia). O espaço da criação não é o mar, mas a praia, fronteira entre o mar e a terra "onde nas culturas

[1112] CUNHA, Paulo Manuel Ferreira da – "O pescador: representações do homem e do seu meio no cinema português". *Oceanos*. Nº47/48, Lisboa: CNCDP, jul/dez 2001, pp. 200-212 e COSTA, Catarina Alves – "Filme etnográfico e pescadores: à procura de uma perspectiva antropológica". *Argos. Revista do Museu Marítimo de Ílhavo*. Nº 1, Ílhavo: CMI/MMI, agosto 2013, p. 85.

dos povos costeiros tudo o que é metamórfico começa e acaba" (John Mack)[1113]; limiar onde se desenrola a complementaridade dos trabalhos masculinos / femininos, sem contemplar os lazeres e os banhos burgueses.

No areal estão também as embarcações que, em terra, constituem por si só objetos de fronteira – para Michel Foucault, o navio é a heterotopia por excelência[1114]. O barco colorido e de proa pontiaguda é transversal a toda a galeria nazarena, desde as representações mais realistas das aguarelas de Alberto Sousa e Luís Fernandes, às linhas modernistas de Abel Manta, Vázquez Díaz ou Kisling. Se os barcos proporcionaram alguns jogos plasticamente mais interessantes, a volumetria do casario da Nazaré, organizado em ruelas perpendiculares ao mar, suscitou também algumas das raras composições de cariz geométrico, de que são exemplos os óleos de Álvaro Perdigão, "Nazaré" (1965, MNMC) e "Rua da Nazaré" (1971, MNAC).

A mulher como musa é fundamental no património artístico nazareno, representada individualmente ou em grupo, em obediência a vários arquétipos, de que propomos as seguintes associações: a mulher bela e jovem, em traje de festa colorido; a mulher sofredora ou na sua ancianidade, envolvida pelo negro tétrico das capas e traje de luto; a mulher-trabalho, de ânimos fáceis e grande verbosidade; a mulher-fardo, que transporta elegantemente à cabeça as gamelas, cabazes, lenha ou cargo da roupa que lavou no rio; a mulher expectante, saudosa, em silêncio ou recolhimento; a mulher-mãe e cuidadora da família e do lar; a mulher piedosa e devota. Ainda que a exaltação do feminino seja comum a outras comunidades piscatórias[1115], a omnipresença referenciada decorre da grande visibilidade da mulher na sociedade nazarena, que tem motivado a discussão sobre a sua natureza matriarcal (ou matrifocal)[1116].

[1113] MACK, John – *O Mar. Uma história cultural*. Silveira: BookBuilders, 2018, p. 289.
[1114] Idem, *ibidem*, p. 331.
[1115] Veja-se o caso do pintor galego Abelardo Miguel (1918-1991), conhecido pelas suas emblemáticas peixeiras, desenvolvendo uma pintura identitária onde a mulher surge como emblema da Galiza como nação. Cf. CASARES, María Fidalgo – "Pintores do Mar. Adelardo Miguel". *Ardentia.* N.º 5. Vigo / Diputation de *Pontevedra: Revista de la Federation Maritima de Pesca,* 2008, pp. 84-89.
[1116] SOARES, José - "Nazaré Matriarcal – um equívoco?". *In Os Mitos da Lagoa.* Nazaré: Câmara Municipal da Nazaré, 2002, pp. 81-93 e TRINDADE, José Maria – *A Nazaré dos Pescadores. Identidade e transformação de uma comunidade marítima.* Lisboa: Edições Colibri, 2009.

É esta imagem da mulher "forte de carácter", mas "grácil na sua feminilidade" e "empolgante de exuberância" (José Soares)[1117], que perpassa o conjunto visual da Nazaré, desde as mulheres "piramidais" em espera[1118] (como a "Piedade" de Lázaro Lozano e a "Peixeira da Nazaré" do seu amigo espanhol Juan Ávalos), às mulheres de negro envolvidas numa beleza etérea (como as "Nazarenas" de Eduardo Malta) ou numa dor lancinante (nas gravuras e desenhos neorrealistas), até à vaidade airosa e temerária da juventude (como a Alzira pintada por Manuel Fernandes e Alberto de Sousa).

Encontramos a súmula de todas estas expressões na evocação da maternidade, quer figurando discretamente em pinturas de Guilherme Filipe e nas "madonas marítimas" de Lino António, quer conferindo o tema a esculturas de Vasco Pereira da Conceição e Maria Barreira. O papel supremo da maternidade tinha a sua correspondência em Nossa Senhora da Nazaré e na sua iconografia primeva como uma Virgem do Leite, de que é emblemático um desenho de Barata Feio reproduzido num folheto de oração datado de setembro de 1943, onde se estabelece uma perfeita comunhão entre a nazarena representada no plano inferior e a Virgem no plano superior, através da experiência feminina da amamentação. A mulher é também o principal agente da devoção mariana; assim a desenhou Guilherme Filipe em "Mulher em oração à Nossa Senhora da Nazaré" (1945, MJM).

O culto multissecular baseado no milagre de Nossa Senhora da Nazaré a D. Fuas Roupinho motivou a primeira representação artística da Nazaré[1119], com base numa iconografia fixada a partir dos séculos XVI/XVII, que não deixou de ser motivo de inspiração quando o paradigma da "Nazaré dos Pescadores" ganhou maior visualidade. No século XX, ele continuou a entusiasmar os artistas, já sem fins devocionais, mas afirmando a permanência e o alcance nacional deste culto mariano e a sua articulação com os mares e os pescadores. Assim o vemos reinterpretado na versão conciliatória entre o modernismo e o nacionalismo estado-novista do painel de Almada Negreiros

[1117] SOARES, 2002.

[1118] Marques de Oliveira, na pintura "À espera dos barcos" (1892, MNAC), introduzira esta realidade feminina na temática marítima, num modelo que seria recorrente em tantas figurações posteriores, quer captadas por pintores quer por fotógrafos.

[1119] Atendendo à sua existência multissecular e à sua difusão por todo o país e nos territórios da expansão portuguesa, a Câmara Municipal da Nazaré está a iniciar um processo de candidatura das práticas e manifestações em torno do Culto de Nossa Senhora da Nazaré a Património Imaterial da Humanidade.

para a Gare Marítima de Alcântara; na representação inspirada no universo popular da pintura "Milagre de Nossa Senhora da Nazaré" (1940) de Sara Afonso; ou no universo singular de Mário Botas, nazareno "fora do paradigma" que, numa das raras pinturas inspiradas na sua terra natal ("Milagre de Nossa Senhora da Nazaré", 1981-82, MDJM), estabelece uma ponte entre as suas raízes identitárias e a atmosfera simbólica que sempre buscou.

A simbiose entre o mar, o milagre e a devoção mariana é também personificada por João Fragoso no pequeno bronze "Nazaré" (1974, MDJM), através da sobreposição de elementos angulosos que tanto sugerem a ondulação marítima como a tensão do momento de suspensão do cavaleiro na ponta do promontório. A avaliação de forças sempre presente na vida do mar iria alimentar, nos anos 1980, o projeto de Fragoso para o "Monumento ao Pescador", onde um pescador másculo, como que nascendo das entranhas da falésia, consegue domar a onda vigorosa, formando com ela um todo circular e ininterrupto, como ininterrupta é a medição de forças entre o homem e o mar, entre tragédias e glórias, hoje desafiadas pelos surfistas, tidos como os novos heróis. Enquanto o pescador da Nazaré continua à espera do seu monumento, uma vez gorado o projeto de Fragoso, o surfista recebe já a honra de balizar a vista para a Praia do Norte, célebre pela sua Onda, numa estátua de 6 metros oferecida pela escultora Adália Alberto, onde a lenda medieval da Senhora da Nazaré, consubstanciada na cabeça do veado, se funde com o possante corpo humano que segura uma prancha na mão.

Ao longo do século XX, com auge nos anos 1940-50, a Nazaré tornou-se também num "lugar ícone"[1120] da fotografia. Circulando impressa em postais e publicações, a fotografia popularizou a imagem da "Nazaré dos Pescadores" com um desempenho muito mais assertivo que o das outras artes visuais, nomeadamente da pintura e da escultura, com as quais não obstante observamos a partilha de ângulos, olhares e temas fundamentais. Tal foi o seu impacto na democratização da imagem, que Roland Barthes alertou para o perigo de esmagar "com a sua tirania as outras imagens: já não há gravuras, não há pintura figurativa, a não ser por submissão fascinada (e fascinante) ao

[1120] TAVARES, Emília (org.) – *Batalha de Sombras. Colecção de Fotografia Portuguesa dos anos 50 do Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado*. VFX: Museu Neo-Realismo, 2009, p. 133.

modelo fotográfico" [1121]. Até que ponto a fotografia banalizou a arte sobre a Nazaré e "esmagou" a imagem oferecida pela pintura e as outras artes visuais?

Não desconsiderando o debate em torno da natureza ontológica da fotografia, que a permite encarar simultaneamente como "documento" e "objeto artístico", a pressuposta veracidade da sua mensagem "denotativa" é pouco significativa se não for complementada com um segundo nível de conotação, que inscreve o seu significado em determinações culturais. As "fotografias são uma evidência não só do que ali está, mas do que alguém vê, não só um registo mas uma avaliação do mundo", diz-nos Susan Sontag[1122]; por outro lado, consoante os diferentes propósitos dos seus usos e contextos de apresentação – artístico, informativo, político, científico, íntimo – as mesmas imagens podem gerar interpretações diferentes.

No início do século XX, Álvaro Laborinho foi um dos obreiros da simbologia identitária nazarena, mercê em grande parte da projeção da sua fotografia. Ainda que se assumisse como fotógrafo amador, Laborinho apercebeu-se das potencialidades turísticas de explorar fotograficamente a realidade piscatória e balnear da Nazaré, reproduzindo-a em inúmeros postais, cartazes, publicações e nos primeiros roteiros turísticos vocacionados para o banhista. Algumas fotografias, como "Batéis que chegavam" (1907, MDJM), lembram-nos as pinturas "Praia da Nazareth" (1884), de João Rodrigues Vieira, ou "Marinha com barco na praia e figuras" (1910), de Thomaz de Mello Júnior, representações distanciadas dos grandes galeões e batéis ou dos mercados na praia, que Laborinho igualmente fotografou. Mas, tal como na pintura, e beneficiando dos avanços dos equipamentos e processos fotográficos, a partir dos anos 1920-30, Álvaro Laborinho foi também aproximando a câmara dos rostos das gentes locais, convidadas a posar diante da sua objetiva.

A fotografia pública impressa[1123] com fins de propaganda converteu-se numa poderosa aliada das entidades oficiais à medida da crescente organização turística do país, nomeadamente no quadro normativo e ideológico do Estado Novo. Quando a rainha Isabel II visitou Portugal em 1957, a Nazaré fazia parte do programa oficial, como

[1121] BARTHES, Roland – *A Câmara Clara*. Lisboa: edições 70, 1998, p. 162.
[1122] SONTAG, Susan – *Ensaios sobre fotografia*. Lisboa: D. Quixote, 1986, p. 84.
[1123] Sobre o conceito cf. FERNÁNDEZ, Horacio – *Fotografía Pública: Photography in Print 1919-1939*. Madrid: Museu Nacional de Arte Reina Sofía, 2000.

em tantas outras visitas de estrangeiros ao nosso país. Para oferecer à monarca inglesa, Artur Pastor preparou um álbum fotográfico, que editou no ano seguinte sob a denominação *Nazaré* e se tornou num marco da sua construção imagética, reunindo os seus elementos fundacionais – o mar, a humanidade (o pescador "eterno lutador", a mulher "de intensa fotogenia", as crianças e os "lobos-do-mar"), a pesca (o ritmo e efeito plástico das proas afiladas das embarcações), os costumes (festas, danças e cantares) e uma integração harmoniosa e alegre do trabalho repartido entre o homem e a mulher no espaço-praia. As suas páginas são preenchidas com espontâneos das atividades da faina alternados com rostos ampliados, que revelam inegáveis qualidades técnicas e do tratamento humano; mas, a par e par e pretendendo obter a mesma leitura, abundam as posturas ensaiadas, pescadores e peixeiras integrados em cenografias perfeitas, muito similares às que, anos antes, Raquel Roque Gameiro pintara nas suas aguarelas.

Contrariamente ao sucesso destas fotografias de Pastor e de tantos salonistas que elegiam a Nazaré, no meio artístico da época tiveram pouco eco as fotografias de um pequeno grupo de amadores, de que faziam parte Gérard Castello-Lopes e Carlos Afonso Dias, que também fotografaram a Nazaré em 1958, mas acusando uma abordagem modernizante, interessada em novas propostas gráficas influenciadas pela fotografia humanista francesa, nomeadamente de Henri Cartier-Bresson. É no âmbito desta fotografia humanista que Portugal, e a Nazaré em particular, se tornam num destino apelativo para muitos fotógrafos estrangeiros.

Se nos anos 1930 e 1940 escritores e pintores de além-fronteiras tinham descoberto a Nazaré, nos anos 1950 é a vez dos fotógrafos. Ainda no final da década de 1940, o italiano Federico Patellani e o norte-americano Stanley Kubrick são os primeiros a chegar; nos anos seguintes, no clima de paz após o término da II Guerra Mundial, os pescadores da Nazaré e as suas famílias circulam internacionalmente nas fotografias dos franceses Henri Cartier-Bresson, Jean Dieuzaide e Edouard Boubat, da suíça Sabine Weiss, do inglês Bert Hardy, dos norte-americanos Bill Perlmutter, George Pickow, Peter Fink, Otto John Gaul, Reg Birkett e Louis Stettner, dos holandeses Carel Blazer e Kees Scherer, entre muitos outros; o interesse prossegue nas décadas seguintes, com Leon

Levinstein, Gordon W. Gahan, Neal Slavin e, no contexto de mudança sociopolítica do 25 de Abril, nas fotografias do francês Jean Gaumy e do checo-francês Josef Koudelka.

Fotografias como a emblemática "Menina do Coelho", de Dieuzaide, convertem-se em arquétipos da comunidade. Impregnadas de profundo humanismo, tirando partido da aura do preto e branco e dos jogos de luz, elas materializam o tempo lendário e colocam a Nazaré num lugar único na história da fotografia portuguesa.

Algumas destas imagens destinavam-se a publicações de viagem sobre Portugal. Como escrevia Gilbert Gane, no roteiro *Portugal*, ilustrado por Bruno Barbey, não era "possível imaginar Portugal sem a Nazaré (….). Terra pungente, terra bonita, terra pobre, terra que não esquecemos"[1124]. Claro que existia uma vigilante monitorização da realização e circulação de fotografias pelas entidades oficiais, sobretudo quando estava em jogo a projeção da imagem da nação para o exterior[1125]; mas alguns fotógrafos desviaram-se da visão oficial da narrativa sobre Portugal, num entendimento mais contemporâneo do país, que encontramos presente no roteiro dirigido por Chris Marker, com texto de Franz Villier (1957)[1126], onde a fotografia "Pêcheur de Nazaré", de Papon, nos proporciona um pescador em movimento numa estrada, vestido com o seu traje de trabalho mas sem qualquer tipo de artefacto piscatório, secundado por elementos que anunciam outras realidades mundanas e turísticas normalmente ocultadas nos retratos sobre a Nazaré publicados em fotorreportagens, roteiros turísticos ou postais ilustrados.

Anos antes, Maria Lamas publicara *As mulheres do meu país* (1948), cujo capítulo dedicado à mulher do mar é maioritariamente ilustrado por fotografias da Nazaré que ousam divergir da "fotogenia do Estado Novo" (António Sena)[1127], nomeadamente as tiradas pela própria autora, atendendo à naturalidade das retratadas e à visão cáustica sobre a sua realidade, denunciada pelas predições das legendas.

Lembremo-nos ainda da prisão de Eduardo Gageiro pela PIDE, devido ao negativismo da sua fotografia publicada na capa d'*O Século Ilustrado* de 6 de julho de

[1124] GANNE, Gilbert – *Portugal*. Lausanne: Ed. Rencontre, 1966, p. 162.
[1125] MARTINS, Susana – *Portugal as Seen Through Foreign Eyes. Photography and Visual Culture in the 1950s*. Luvaina: Katholieke Universiteit Leuven, 2011. Tese de Doutoramento [policopiado].
[1126] VILLIER, Franz; MARKER, Chris (dir.) – *Portugal*. Col. Petite Planète n.º 16. Paris: Éditions du Seuil, 1957.
[1127] SENA, António – *História da Imagem Fotográfica em Portugal* (1839-1997). Porto: Porto Editora, 1998.

1963, em que uma velha nazarena é retratada em contrapicado no fatigante gesto de alar a rede de arte xávega. Mas contra-imagens como estas foram excecionais; sem lugar para vozes discordantes, elas não prevaleceram e as páginas dos roteiros e jornais continuaram a ser preenchidas com fotografias como a de Beatriz Ferreira publicada na capa de 16 de fevereiro de 1957 do mesmo periódico, com os membros sorridentes do rancho Tá-Mar sentados num barco, aguardando a chegada da soberana inglesa.

O alcance da arte ultrapassa a atitude contemplativa e a apreciação estética; ou porque se quer comprometida com a mudança do homem (como ambicionavam os neorrealistas) ou porque satisfaz preceitos identitários que permitem a sua categorização como património. Enquanto tal, a sua entrada nos museus credencia o seu valor e projeta-a em novos ciclos de vida, convoca-a para diálogos com outras realidades e tece narrativas que ultrapassam a sua especificidade.

Como alerta Franscisca Hernández Hernández[1128], nos nossos dias, o conceito de museu reveste-se de um valor polissémico; reflete o que é a sociedade e, ao mesmo tempo, converte-se num "lugar de crítica e de criação de conhecimento". Não falamos mais de património histórico artístico, mas de bem cultural, nem prestamos a exclusividade da atenção aos objetos para nos centrarmos fundamentalmente nas ideias e discursos que podem ser formulados a partir deles.

A linguagem dos artistas espelha as relações humanas com o universo marítimo, (re)criando-o e extrapolando-o através de visões pessoais ou plurais nem sempre consentâneas. Quer numa visão histórica que revisita o passado, quer alargando-se à contemporaneidade, os museus de temática marítima ganham em contemplar os discursos artísticos nos seus programas e dinâmicas expositivas, fazendo-os participar em formas de "monumentalizar e habitar o mar"[1129] que o admitem como objeto cultural incontornável, para além de muitas outras dimensões que ele também encerra.

[1128] Em MAGALHÃES, Fernando; COSTA, Luciana Ferreira da; HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca; CURCINO, Alan (coord.) – *Museologia e Património*. Vol. 1. Leiria: ESECS/Politécnico de Leiria, 2019, pp. 12-13.
[1129] MACK, John – *O Mar. Uma história cultural*. Silveira: BookBuilders, 2018.

Com base na análise da agenda expositiva do Museu Marítimo de Ílhavo e de museus franceses e espanhóis, demonstrámos como as experiências assentes na investigação e na reflexão metodológica qualificam esta área da museologia, convocando a arte numa dupla função: a de conservação memorial (integração do objeto artístico em museus de temática marítima com desígnios iconográficos, documentais ou ilustrativos das realidades etnográficas e históricas) e a de interpelação da realidade (na sua articulação com os atores e problemáticas atuais); esta revisão crítica é frequentemente mediada por produções artísticas contemporâneas, que trazem apontamentos mais pluralizadores das representações tradicionais, o que tem beneficiado da presente tendência migratória de campos de atuação entre a antropologia e a arte[1130].

Na sequência destas observações e da reflexão sobre as origens do Museu da Nazaré, concluímos como a arte vem satisfazendo sobretudo a função da conservação memorial, porque a representação estética da Nazaré assumiu uma validade patrimonial de "luto e sutura" (Marc Guillaume) em relação às narrativas identitárias que ajudou a construir.

A criação do Museu da Nazaré, tal como foi reivindicada nos anos 1950, vinha dar resposta ao receio da perda do "mundo à parte", perante a modernização das pescas e a descaracterização anunciada pelo cosmopolitismo turístico. Nesse mecanismo de resistência à mudança, os artistas tiveram e reivindicaram o seu papel. Recordemo-nos do combate incessante de Guilherme Filipe "em defesa da Nazaré", incitando a que se tomassem as medidas sugeridas pelos artistas, segundo ele, os mais interessados na salvação da Nazaré "na medida em que mantenha o seu passado como museu-atelier vivo"[1131], conforme escreve em 1959 nas páginas do *Diário de Lisboa*. Esta urgência tinha-a sentido também Abílio de Mattos e Silva quando, no mesmo jornal, no final de 1955, expusera a ideia de um museu a construir de raiz, com salas para a pintura e a fotografia e estúdios-alojamentos para os artistas que desejassem trabalhar na Nazaré.

[1130] ALMEIDA, Sónia Vespeira de – "Antropologia e práticas artísticas em Portugal". *Cadernos de Arte e Antropologia*. Vol. 2, nº 1, 2013.
[1131] Cf. os artigos de Guilherme Filipe no *Diário de Lisboa*, "Salve-se a Nazaré – para a arte, para os pescadores e para o turismo" (31 maio 1959*)* e "Em defesa da Nazaré" (26 março 1965).

Mobilizado pela Liga dos Amigos da Nazaré (fundada em 1956), o projeto ficou num impasse até 1968, quando a doação por Amadeu Gaudêncio da casa de veraneio que pertencera ao jornalista Joaquim Manso abriu caminho para a definitiva institucionalização do ambicionado Museu da Nazaré, que vê a sua denominação convertida em Museu Etnográfico e Arqueológico do Dr. Joaquim Manso no Decreto-Lei publicado em 1970. Nessa altura, o projeto inicial baseado na etnografia e na arte evoluíra para um museu de etnografia e arqueologia, que não desconsiderou os artistas mas teve de ajustar a sua representação à insuficiência espacial que, desde cedo, se fez sentir e viria a comprometer (até hoje) a sua programação, bem como o cabal cumprimento de um papel que deveria ser de referência no panorama cultural português.

Quarenta anos volvidos da sua abertura ao público, perante o sucessivo adiamento de uma imprescindível requalificação e ampliação do edifício e quando é imperioso rever a sua missão no âmbito da museologia marítima, o Museu da Nazaré deve afirmar-se como "lugar de criação de conhecimento e de crítica"; e a arte pode ter um papel nesse propósito.

Uma vez conhecido e valorizado o repertório artístico do passado, mas afastando-se da sua repetição acrítica, a Nazaré poderá reaproximar os artistas contemporâneos, sensibilizados a (re)criá-la através de projetos devidamente estruturados e decorrentes de uma política cultural a longo prazo, tendo o mar como inspiração e o Museu como espaço de conservação da memória, mas igualmente de reflexão sobre os mecanismos da sua produção, atento ao contemporâneo e à sua integração numa instituição que não pode ficar imobilizada no passado. Ontem como hoje, são as gentes da Nazaré que convocam o interesse artístico que remete para o mar, ainda que as práticas etnográficas tradicionais, sobre as quais se continua a (re)viver, se insiram já em processos de patrimonialização do mar que, afinal, prossegue o seu apelo estético como essência do "ser português" e do "ser nazareno".

Dos contributos às questões em aberto. Acreditamos que os resultados apresentados trouxeram mais conhecimento sobre a Nazaré, a arte de temática marítima e a sua inscrição na realidade museológica, de onde podem ser extrapoladas

bases de comparação com outras realidades nacionais. Têm o mérito de consciencializar o meio científico para a relevância do património visual inspirado na Nazaré, percebendo os contornos da sua construção no quadro da história da arte nacional e internacional e das configurações socioculturais e políticas em que se movimentou.

Daqui espera-se terem sido criadas raízes para novos estudos, já que as opções assumidas não esgotaram a totalidade dos assuntos e o decurso da investigação foi abrindo outros caminhos para futuros aprofundamentos. Não obstante as mais-valias trazidas pela nossa investigação, estão por realizar monografias e/ou exposições sobre Guilherme Filipe e Leitão de Barros e a sua relação com a Nazaré; os pintores estrangeiros e o seu papel na internacionalização da Nazaré devem ser merecedores de estudos mais sistematizados, que acrescentem conhecimento sobre as obras produzidas e indaguem sobre a sua circulação em território nacional e nos países de origem. Outros temas podem justificar investigações autónomas – pensemos na fotografia, mas também nas representações de género ou nas articulações estabelecidas entre a arte e a literatura. Devem aprofundar-se pontes com outras realidades sociais que tiveram uma projeção e atratividade artística similar, como o Minho. Por fim, a parte dedicada à reflexão sobre os museus assumiu-se como uma visão necessariamente parcelar e focada nos objetivos que estavam inerentes a esta investigação; o Museu da Nazaré certamente merece uma investigação monográfica, que pode enveredar por múltiplas abordagens, desde a histórico-documental à socio-museológica, da gestão à programação, sendo capital que os vetores "identidade – memória – território – comunidade – desenvolvimento" sejam basilares a quaisquer das opções.

Esta tese não é um porto de chegada, mas um cais de partida para continuar a navegar no imenso mar da Nazaré.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

I.FONTES

I.1 Fontes manuscritas

Museu Dr. Joaquim Manso (DRCC). Nazaré

Arquivo Fotográfico de Álvaro Laborinho.

Coleção de Bilhete-Postal Ilustrado sobre a Nazaré.

Fundo documental de António Vitorino Laranjo.

Fundo documental de Humberto Sousinha Macatrão.

Fundo documental do Dr. Joaquim Manso [caixas 2, 7 e 13].

IBARRA, Fernando - cegada à fita *Nazaré* (MDJM Doc. 21/80, Arquivo de Cegadas).

Inventário de arte.

Livro Manuscrito Autobiográfico do Pescador Zé da Beca (1909 - 1980).

NABAIS, António – "Museu da Cultura do Mar. Museu Etnográfico e Arqueológico Dr. Joaquim Manso - Nazaré. (Programa para a Requalificação do Museu)", s.d.[2000].

Pastas "Museu - Montagens diversas - Thesaurus (em projecto)", "Proposta para sócios. Grupo dos Amigos do Museu", "Museu da Nazaré 1986", "Recorte 2".

Relatórios anuais; *dossiers* da ação cultural do Museu (desde 1976).

Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian

Correspondência de Diogo Macedo – DM 265/33, 265/34 e 265/35.

Coleção Estúdio Mário Novais / Mário Novais (1925-1985) – John Barber (CFT003.101232 a 101234); Guilherme Filipe (CFT032.1.56 e CFT032.1.123); Vázquez Díaz (CFT003.19699).

Coleção Fotografia José Pereira – Guilherme Filipe (CFT032.2/123; CFT032.2/123n)

Biblioteca da Nazaré (Associação)

Nazaré coisas lidas, vistas e ouvidas por José Pedro. Índice Temático. Armando dos Santos Laborinho (org.). Maio de 1997. Biblioteca da Nazaré [policopiado].

Arquivo Distrital de Leiria

Processo "Arquivo Pessoal de Narciso Costa – Narciso Costa e os amigos – 1 – Artistas Plásticos". Cota VI-28-D-5, D-6, D-7, D-9 (correspondência firmada da Nazaré,

imprensa e publicações sobre Narciso Costa, Abílio, Barry Green, Lino António, Luís Fernandes, John Barber, Hagedorn)

Processo "Arquivo Pessoal de Narciso Costa – Narciso Costa e Leiria". Cota VI-28-E-08.

Processo de Sérgio Luís e Guy Manuel – "Projetos e interesses pessoais 1924/43" (Dep VI/39/A/2 e 3/4), "Lia Fernandes" (Dep VI/39/E/1 e 2); "Secção C – Colaboração entre Sérgio Luís e Guy Manuel – Correspondência" (SR006 – VI/39/E/2)

Arquivo de Jorge Almeida Monteiro / Humberto Sousinha Macatrão, col. particular

Correspondência de Álvaro Perdigão, Eduíno Borges Garcia e Júlio Pomar para Jorge de Almeida Monteiro.

Biblioteca Municipal Afonso Lopes Vieira, Leiria

Espólio Afonso Lopes Vieira. Correspondência de Adriano de Sousa Lopes para Afonso Lopes Vieira (BALV n.º 33093) e camisa de pescador da Nazaré (inv 59731).

Biblioteca Nacional

ROSENFELD, H. - *Nazaré. Screen-play*, s.d. [5 folhas dactilografadas, com texto em inglês para um guião de filme sobre a Nazaré]. Cota: L14391/6V

I.2 Arquivos / Recursos eletrónicos de fotografia (sobre a Nazaré)

Arquivo Fotográfico de Lisboa (CML). Lisboa

Artur Pastor – http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/pt/

Arquivo da Lusa – Agencia de Notícias de Portugal

http://lusa.fotos.sapo.pt/pesquisa?termos=nazar%C3%A9

Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian

Mário / Horácio Novais – https://gulbenkian.pt/biblioteca-arte/

Álbum "Actividades Piscatórias. Reportagens fotográficas sobre actividades piscatórias em Portugal, da autoria do Estúdio Horácio Novais, 1930-1980", por Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian

https://www.flickr.com/photos/biblarte/sets/72157623453960295/

Álbum "Praias, Portugal (H. Novais). Reportagens fotográficas sobre praias portuguesas, da autoria de Horácio Novais", por Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian https://www.flickr.com/photos/biblarte/albums/72157622873384293

Álbum Personalidades (H. Novais) – Grupo Verde-Gaio

https://www.flickr.com/photos/biblarte/7017099849/in/photostream/

Centro Português de Fotografia. Porto

Federico Patellani (PT/CPF/CNF/001688 - https://digitarq.cpf.arquivos.pt/details?id=71577

Bill Perlmutter (PT/CPF/CNF/001558 - https://digitarq.cpf.arquivos.pt/details?id=91571)

Carlos Afonso Dias, Gérard Castello-Lopes, Octávio Lixa Filgueiras, Wolfgang Seavers - https://digitarq.cpf.arquivos.pt/

Bill Permutter - https://www.billperlmutterphoto.com/

Eduardo Gageiro - http://www.eduardogageiro.com/

Getty Imagens (fotógrafos anos 1920-70: Bela Zola, Bernard Annebicque, Bernard Hoffman, Bert Hardy, Edouard Boubat, Gamma-Rapho, George Pickow, Joseph McKeown, Kohls/ullstein bild, Leber\ullstein bild, Marka (Touring Club Italiano)/Universal Images Group, Maurice Jarnoux/Paris Match, Popperfoto, Reg Birkett/Hulton Archive, Three Lions) - https://www.gettyimages.pt/editorial-images

Henri Cartier-Bresson

Fondation Henri Cartier-Bresson / Magnum Photos **-** https://www.henricartierbresson.org/

Magnum Photos - https://www.magnumphotos.com/photographer/henri-cartier-bresson/ ou https://pro.magnumphotos.com/Asset/-2S5RYDITSR_0.html (PORTUGAL. Estremadura. Nazaré. 1955).

Jean Dieuzaide - http://www.jeandieuzaide.com/

Jean Gaumy - https://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&STID=2S5RYDW7F6R5

Josef Koudelka - https://pro.magnumphotos.com/Catalogue/Josef-Koudelka/1975/PORTUGAL-NN140657.html

MatrizNet - catálogo coletivo on-line dos Museus portugueses (DGPC/DRC's)

Álvaro Laborinho, Carlos Afonso Dias, Gérard Castello-Lopes, Varela Pécurto

http://www.matriznet.dgpc.pt/matriznet/home.aspx

Stanley KubricK

Library of Congress / Look Magazine Photograph Collection

"Portugal" (maio 1948) - https://www.loc.gov/item/lmc2000009107/PP/

UAL – University of the Arts London / University Archives and Special Collections, Stanley Kubrick Archive (cota: SK/2/2/3)

https://archives.arts.ac.uk/CalmView/Record.aspx?src=CalmView.Catalog&id=SK%2f2%2f2%2f3&pos=1

Magnum Photos (Bruno Barbey, Burt Glinn, Guy le Querrec, Henri Cartier-Bresson, Jean Gaumy, JK, Josef Koudelka, Thomas Hoepker)

https://www.magnumphotos.com/ ou https://pro.magnumphotos.com/

I.3 Arquivos / recursos multimédia

Cinemateca

Documentário Visita de escritores estrangeiros à Nazaré, a convite do Secretariado da Propaganda Nacional. Convívio com pescadores, 1935 (Produtor: SPN, Duração: 00:03:56, 24 fps | 35mm, PB, sem som) - http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=2342&type=Video

O Grande Cortejo Folclórico, filme realizado por F. Carneiro Mendes (1893-1976), ID CP-MC: 7001852 (disponível em Cinemateca digital - http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=3051&type=Video).

RTP Arquivos

"Criação do Museu Abílio de Matos e Silva" (TELEJORNAL- RTP 1 - 1990-04-30) 00:02:21 - https://arquivos.rtp.pt/conteudos/criacao-do-museu-abilio-de-matos-e-silva/

"Exposição de Abílio Matos e Silva" (NOTICIÁRIO NACIONAL – RTP 1 - 1971-01-10, 00:06:52) - https://arquivos.rtp.pt/conteudos/exposicao-de-abilio-matos-e-silva/

"Às Vezes Custa" (realização de Ricardo Costa; 1975-11-02 00:26:00) - https://arquivos.rtp.pt/conteudos/as-vezes-custa/

"Eu, Mário Botas" (autor: Almeida Faria; realizador: José F. M. Asseiceiro; 1989-10-15 00:49:00) - https://arquivos.rtp.pt/conteudos/eu-mario-botas/

I.4 Outros recursos electrónicos

Fundação Mário Soares. *Lisboa de Lisboa* http://casacomum.org/cc/diario_de_lisboa/

Museu Calouste Gulbenkian – https://gulbenkian.pt/museu/

Museu do Mar de Galicia – http://museodomar.xunta.gal/es

Port-Musée Douarnenez - https://www.port-musee.org/

Museu Marítimo de Ílhavo – https://museumaritimo.cm-ilhavo.pt/

Fundação Mário Botas – http://www.fundacaomariobotas.pt/

MatrizNet (catálogo online dos museus tutelados pela DGPC e DRC's)
http://www.matriznet.dgpc.pt/matriznet/home.aspx

Hemeroteca Digital. 2005. *Ilustração Portuguesa* [1903-1923]
http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/IlustracaoPort/IlustracaoPortuguesa.htm

Joana Vasconcelos (portal da artista) – http://joanavasconcelos.com/obras.aspx

João Pedro Vale (portal do artista) – http://www.joaopedrovale.com/

II.BIBLIOGRAFIA

II.1 Bibliografia geral

1º Salão de Arte Moderna. Sociedade Nacional de Belas Artes. Lisboa: SNBA, 1958.

2 Pintores 2 Escultores. Bolseiros da Fundação Gulbenkian em Paris – 1958. Lisboa: SNBA 1959.

20 anos de pintura espanhola contemporânea. Lisboa, Palácio Foz, 1959.

50 Artistas independentes em 1959. Lisboa: SNBA, 1959.

AAVV – *A Arte e o Mar*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

AAVV - *Adelino Lyon de Castro: O fardo das imagens (1945-1953)*: Lisboa: Publicações Europa-América / MNAC-Museu do Chiado, 2011.

AAVV – *Daniel Blaufuks. Works on Memory*. *Selected Writings and Images*. Cardiff: Fotogallery, 2012.

AAVV – *Nuno Gonçalves. Novos Documentos. Estudo da pintura portuguesa do Século XV.* Lisboa: IPM, 1994.

Abílio. Abílio de Mattos e Silva. Pintura, desenhos, cenários, figurinos. Óbidos: CMO, 1993.

ABREU, Maria Lucília – *Roque Gameiro. O Homem e a Obra*. Lisboa: ACD Editores, 2005.

ACCIAIUOLI, Margarida – *António Ferro: A Vertigem da Palavra*. Lisboa: Bizâncio, 2013.

___ *Exposições do Estado Novo: 1934-1940*. Lisboa: Livros Horizonte, 1998.

___ *Fotógrafos do Mundo Português 1940*. Lisboa: Padrão dos Descobrimentos, 2013.

___ *et al.* (coord.) – *Arte & poder*. Lisboa: NOVA/IHA, 2008.

ACCIAIUOLI, Margarida; CASTRO, Maria João (coord.) – *Arte & discursos*. *Dos factos aos relatos construídos por estrangeiros acerca de Portugal*. Lisboa: UNL-FCSH, 2015.

Aguarelas e guachos de Marcelle Galopin. Lisboa: Estúdio do SPN, 1935.

Alfredo Keil 1850-1907. Lisboa: IPPAR, 2001.

ALMEIDA, Maria Mota; OLIVEIRA, Luís Branquinho da Fonseca S. de – "(Re)visitar a Nazaré através do *Mar Santo* de Branquinho da Fonseca: contributo para a renovação do turismo literário". *In* SANTOS, M. *et al. – Desenvolvimento e Planeamento em Turismo*. Olhão, TMS Algarve 2013, pp.207-223.

ALONSO FERNÁNDEZ, Luís – *Museologia y Museografia*. Madrid: [s.n.], 1999.

Álvaro Perdigão. Obras recentes. Sociedade Nacional de Belas Artes, 16 a 25 nov. 1963 [catálogo].

ALVES, Vera Marques – *Arte Popular e Nação no Estado Novo. A política folclorista do Secretariado da Propaganda Nacional*. Lisboa: ICS – Imprensa de Ciências Sociais, 2013.

AMBROSE, Timothy; PAINE, Crispin – *Museum Basics*. Londres/Nova Iorque: ICOM/Routledge, 1993.

AMORIM, Inês – "Mulheres no sector das pescas na viragem do século XIX. Formas de participação na organização do trabalho". In *Arquipélago. História*. 2ª Série, Vol. IX, 2005, pp. 657-680.

___ (org.) – *História do trabalho e das ocupações. As pescas*, Vol. II. Oeiras: Celta, 2001.

ANDERSON, Benedict – *Comunidades imaginadas. Reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. Lisboa: Edições 70, 2005.

ARCHIBALD, E.H.H. - *The dictionary of sea painters of Europe and America.* London: Antique Collector's Club, 2000, pp. 11-12.

AREAL, Leonor (org.) – *Manuel Guimarães. Sonhador indómito*. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo, 2015.

ARRANZ, Almudena Domínguez – "La Museología Participativa. La función de los educadores de museo". *Actas de los XIII Cursos Monográficos sobre Patrimonio Histórico* (Reinosa, julio-agosto, 2002). Reinosa, 2003, pp. 99-117.

Arte da Cerâmica no Bombarral (catálogo). Bombarral: Museu Municipal do Bombarral, 1997.

Arte moderna portuguesa através dos prémios artísticos do SNI. 1935-1948. Lisboa: SNI, 1948.

As Idades dos Mares: formas e memórias de inspiração marítima: catálogo. Coleção FIA. Lisboa: IEFP, 1999.

ASENSIO, Mikel; POL, Elena; GOMIS, Marina – *Planificación en Museología: el caso del Museu Marítim de Barcelona*. Col. Manuales, n.º1. Barcelona: Museu Marítim de Barcelona, 2001.

Atelier-Museu João Fragoso. Caldas da Rainha: CMCR, s.d. [catálogo].

AZCOAGA, Enrique; CALAMAI, Natália – *Vázquez Díaz*. Madrid: Sarpe, 1990.

AZEVEDO, Catarina Sofia da Silva – *A memória e o património marítimo da costa norte de Portugal*. Dissertação de Mestrado em Geografia. Universidade do Minho, 2013 (disponível em http://hdl.handle.net/1822/28294 - consulta 10 outubro 2019).

AZEVEDO, Fernando de – *Abílio. Pintura, Desenho, Cenários, Figurinos, catálogo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.

BAPTISTA, Tiago – *A invenção do cinema português*. Lisboa: Tinta-da-China, 2008.

BARNES, W. J. – *Portugal. Gateway to Greatness*, Londres: Edward Stanford, 1950.

BARTHES, Roland – *A Câmara Clara*. Lisboa: edições 70, 1998.

BARTOLOZZI, Mª M. Lozano – *Una vida em cuadernos. Dibujos de Lázaro Lozano.* Badajoz: MUBA – Museo de Bellas Artes de Badajoz / Diputación de Badajoz, 2018.

BARTOLOZZI, Mª M. Lozano *et al*. – Bonifácio *Lázaro Lozano. Exposición Antológica. Exposição Antológica.* Badajoz / Lisboa / Oeiras: Comisión Lázaro, Junta de Extremadura, Diputación Provincial de Badajoz, Câmara Municipal de Lisboa, Câmara Municipal de Oeiras, 2001.

BATTESTI, J. (coord.) – *Que reste-t-il du présent? Collecter le contemporain dans les musées de societé*. Bayonne: Éditions Le Festin, 2012.

BEIRÃO, Caetano – *História Breve de Portugal*. Lisboa: Editorial Verbo, 1960.

BELCHIOR, Raquel (coord.) - *Pelos que andam sobre as águas do mar. Notas de um processo artístico e antropológico*, Lisboa: edições Galateia, 2018.

BERGER, John – *Modos de Ver*. Lisboa: Edições 70, 1996.

BOAS, Armando Vilas – *O que é a Cultura Visual?*. Porto: AVB, 2010.

Bonifácio Lazaro Lozano e Juan Avalos. Porto: Salão Silva Porto, 1945.

Bonifácio Lázaro Lozano. Estoril: Galeria de Arte Sabine, 1993.

Bonifácio Lázaro Lozano. Exposição de *Bonifácio Lázaro Lozano* na Galeria de Arte: Sabine. Estoril, 29 de Maio a 15 de Junho de 1993.

Bonifácio Lázaro Lozano. Exposición Antológica. Exposição Antológica. Comisión Lázaro, 2001-2002.

BOTTINEAU, Yves – *Le Portugal et sa vocation maritime. Histoire et civilisation d'une nation*. Paris: CNLettres / E. de Boccard, 1977.

___ *Portugal.* Londres: Thames and Hudson, 1962.

___ *Portugal.* Paris: Arthaud, 1956.

BOUBAT, Édouard – *Ode Maritime*. Heibosha: Tóquio, 1957.

BRAGANÇA, José de – "Os pintores modernos da vida do mar". *In* BARROS, Leitão de (dir.) – *O Livro de Ouro das Conservas Portuguesas de Peixe*. Lisboa: Instituto Português de Conservas de Peixe, 1938, s.p.

BRANDÃO, Raul – *Os Pescadores*. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1988 (1ª ed. 1923).

BRIZ, Maria da Graça Gonzalez – *Vilegiatura balnear marítima em Portugal: 1870-1970. Sociedade, arquitectura e urbanismo*. Tese de Doutoramento em História da Arte Contemporânea. 2 Vols. Lisboa: FSCH-NOVA, 2003.

BURGIN, Victor (ed.) – *Thinking Photography*. London: MacMillan Press, 1982.

CALADO, Jorge – *Olhares Estrangeiros. Fotografias de Portugal*. Lisboa: Culturgest, 2005 [Catálogo da exposição no Espaço Chiado 8 – Arte Contemporânea].

___ *et al.* – *Au féminin. Women Photographing Women* 1849-2009. Paris: Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 2009.

CALADO, Jorge; SENA, António – *Portugal 1890-1990*. Bruxelas: Europália, 1991.

CAMACHO, Maria Clara F. – *Renovação museológica e génese dos museus municipais da Área Metropolitana de Lisboa: 1974-90*. Diss. Mestrado em Museologia e Património [policopiado]. Lisboa: FCSH-UNL, 1999.

Cartas de J. Vieira Natividade a Eduíno Borges Garcia. Arqueologia e Etnografia dos Coutos de Alcobaça. 1962 – 1968. Alcobaça, 1971.

CARVALHO, Ana – *Os Museus e o Património Cultural Imaterial. Estratégias para o desenvolvimento de boas práticas*. Lisboa: Colibri. Évora: CIDEHUS, 2011.

CARVALHO, João Archer de – *Manuel Filipe e a sua Fase Negra (1942-45): no contexto do neo-realismo pictórico*. Condeixa-a-Nova: Câmara Municipal de Condeixa-a-Nova, 2017.

CARVALHO, N. Lima de – *Recordando Thomaz de Mello / Tom. Exposição homenagem. Galeria de Arte do Casino do Estoril*. Estoril: Galeria de Arte do Casino do Estoril, 1992.

Cascais de Carlos Bonvalot. Cascais: Museu Biblioteca Conde de Castro Guimarães, 2009.

CASTELO-BRANCO, Salwa Ed-Shawan; BRANCO, Jorge Freitas (dir.) – *Vozes do Povo. A folclorização em Portugal*. Lisboa: Etnográfica Press, 2003.

Catálogo da exposição de Lino António no estúdio do SPN. Lisboa, abril 1944.

*Catálogo da exposição de Pintura a Fresco de Sousa Lope*s. Lisboa: Libânio Silva, 1934.

Catálogo da *Exposição de pintura, escultura e arquitectura sob o patrocínio da Soc. Nacional de Belas Artes.* Lisboa: SNBA, 1933.

Catálogo de escultura e pintura a óleo de Juan Avalos e Bonifácio Lázaro Lozano. Porto: Salão Silva Porto, 1947.

CATROGA, Fernando – *Memória, História e Historiografia*. Coimbra: Quarteto, 2001.

CERQUEIRA, Hugo Philippe Herrenschmidt da Nazareth Fernandes de – *Contributos para uma hermenêutica da tradição no modernismo português. António Varela e o legado da invisível. Composição, traçado e simbólica de um arquitecto à sombra de gigantes (1930-1940)*. Doutoramento em Urbanismo. Lisboa: ULHT, 2009.

*Charlotte E. Pauly (1886 -1981). Die Glückliche Halbinsel***.** *Pólwysep szczescia. Spanien / Hiszpania*, 2000.

CHOAY, Françoise – *A Alegoria do Património*. Lisboa: Edições 70, 1999.

Como trajava o povo português. Lisboa: INATEL, 1991.

CONDE, Alexandra (coord.) – *Aparições. Apparitions. A fotografia / La photographie / The photography de Gérard Castello-Lopes 1956-2006*. Paris: FCG; Lisboa: BES, 2011.

CONNERTON, Paul – *Como as sociedades recordam*. Oeiras: Celta Editora, 1993.

CORBIN, Alain – *Le territoire du vide: l'Occident et le désir du ravage (1750-1840).* Paris: Aubier, 1988.

CORBIN, Alain; RICHARD, Hélène (dir.) – *La mer. Terreur et fascination*. Paris: BNF, 2004.

CORTESÃO, Jaime – *Portugal. A Terra e o Homem*. Lisboa: Artis, 1966.

COSTA, Estela Baptista; COUTO, Matilde Tomás do; SANTOS, Dóris – *Museu de José Malhoa. Roteiro*. Lisboa: IPM, 2005.

COSTA, Lucília Verdelho da; BRANDÃO, Eclya Castanheira – *Amar o Outro Mar. A Pintura de Malhoa*. Lisboa: Ministério da Cultura/G.R.C.I., 2003.

COSTA, Paulo Ferreira da (coord.) – *Museus e Património Imaterial. Agentes, fronteiras, identidades*. Lisboa: IMC / Softlimits, 2009.

COSTA, Sousa – *Espinho: a praia das nossas avós, a praia das nossas netas*. Porto: Tip. Progresso, 1949.

COUTO, Matilde Tomaz do – "In memoriam. João L. Saavedra Machado". *Caderno de Estudos Leirienses*. Leiria: Editora Textiverso. Vol. 4, 2015, pp. 408-410.

COUTO, Matilde Tomaz do; TAVARES, Cristina Azevedo (coord.) – *Malhoa e Bordalo. Confluências duma geração*. Lisboa: IPM/ Museu José Malhoa, 2005.

CRANE, Susan (ed.) – *Museums and Memory*. Stanford, Califórnia: Stanford University Press, 2000.

CRISTOVÃO, Aires; SEQUEIRA, Gustavo de Matos - *Mulheres portuguesas*. Lisboa: Sociedade Nacional de Tipografia, 1930.

CRONE, Rainer – *Stanley Kubrick: Drama and Shadows.* Londres / Nova Iorque: Phaidon Press, 2005.

CRUZ, José de Matos (ed.) – *Leitão de Barros*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1982.

CUNHA, Luís – *A Nação nas malhas da sua identidade. O Estado Novo e a construção da identidade nacional.* Porto: Ed. Afrontamento, 2001.

CUNHA, Paulo Manuel Ferreira da – *Ciclo de cinema sobre a pesca do bacalhau. Estética e ideologia da Faina Maior*. Ílhavo: Museu Marítimo de Ílhavo/CMI, 2003.

CUNHA, Paulo; SALES, Michelle (org.) – *Cinema Português: Um guia essencial*. São Paulo: Sesi-SP Editora, 2013.

CUNHA, Tiago Pitta – *Portugal e o Mar*. [s.l.]: Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2011.

CUSTÓDIO, Jorge (coord.) – *100 Anos de Património. Memória e identidade. Portugal 1910-2010*. Lisboa: IGESPAR, 2010.

DANTAS, Júlio – *Alberto Souza. 600 reproduções seleccionadas das suas Aguarelas e Desenhos*. Lisboa: Bertrand Editora, 1950.

DEL'FURIA, Lucienne – *D'une mer à l'autre, Marines du Nord et du Sud entre 1850 et 1908*. Marselha: Images en Manoeuvres Éditions, 2012.

DESVALLÉES, André – *Vagues. Une anthologie de la Nouvelle Muséologie*. Vol. I. Paris: MNES, 1992.

Deux siècles de tourisme en France (XIXe-XXe siècles). Actes du colloque de Montpellier. Septembre 2000. Presses universitaires de Perpignan, 2001.

DIAMANTINO, Luís; COENTRÃO, Abel; LUÍS, Helder - *Atlântico. Helder Luís*. Póvoa de Varzim: CMPV, 2019.

DIEUZAIDE, Jean - *30 photos en couleurs*. Paris: B. Arts, 1959.

DIOGO, João Manuel Mendes de Oliveira – *Museologia regional e local em Portugal. Ontem e hoje: urgência de uma política.* Dissertação de Mestrado [policopiado]. Lisboa: FCSH-UNL, 1997.

DOMINGUES, Adelina Gomes – A *futura unidade museológica marítima de Sesimbra. Contributos para a sua programação e para as suas relações com unidade regionais afins*. Dissertação de Mestrado em Museologia e Património [policopiado]. Lisboa: FCSH/UNL, 2007.

DORNAND, Guy – *P. Girol*. Arcueil, s.d. (1967).

EDWARDS, Elizabeth – "Photographs as Objects of Memory". *In* KWINT, M.; BREWARD, C.; AINSLEY, J. (ed.) – *Material memories. Design and evocation.* Oxford and New York: Berg, 1999.

Escultura e pintura a óleo de Juan Avalos e Bonifácio Lázaro Lozano. Porto: Salão Silva Porto, 1947.

Escultura e tempo de João Fragoso. Caldas da Rainha: MJM, 1985 [catálogo].

Exposição Bonifácio Lázaro Lozano. Lisboa: SNBA, 1944.

Exposição de Aguarelas de Alfredo Roque Gameiro e suas filhas Raquel e Helena. S.l.: s.n., 1933.

Exposição de Arte Moderna (SPN / SNI) [catálogos], 1935-1951.

Exposição de Desenho Aguarela e Pastel de Raquel Roque Gameiro e suas discípulas. Lisboa: Casa Portuguesa, 1946.

Exposição de John Barber doze quadros a óleo e Hein Semke sete esculturas no Estúdio do SPN. Lisboa: SPN, 1936.

Exposição de Pintura de Bonifácio Lázaro Lozano na Sociedade Nacional de Belas-Artes de 21 a 30 de Dezembro de 1947. Lisboa: Neogravura, 1947.

Exposição de pintura e desenho de Bonifácio Lázaro Lozano na Sociedade Nacional de Belas-Artes, março 1941. Lisboa: Ed. Império, 1941.

Exposição de pintura moderna. Algumas obras do Museu Nacional Soares dos Reis. Amarante: Biblioteca Municipal de Amarante, 1958.

Exposição de pintura: Centenário do Mestre Manuel Fernandes. *Casa do Brasil / Casa Pedro Álvares Cabral. 8 de Outubro a 31 de Outubro de 2010.* Santarém: Câmara Municipal de Santarém, 2010.

Exposição de Quadros Modernos [catálogos], 1881-1888.

Exposição do pintor Luciano. Porto: Salão Silva Porto, 1949.

Exposição dos artistas do distrito de Leiria. Lisboa: Neogravura, 1943.

Exposição dos artistas premiados pelo SNI. Lisboa: SNI, 1949.

Exposição Eduardo Malta. SPN, Lisboa, Abril 1940. Lisboa: Ed. Império, 1940.

Exposição Geral de Artes Plásticas, 1946-1956

Exposição Max Braumann: catálogo. Lisboa: SNI, 1952.

Exposição Pomar. SNBA. Bombarral: Tipografia Judícibus, outubro 1950.

Exposição retrospectiva de 45 anos na obra de Thomaz de Mello. Tom. Palácio Foz, Lisboa, 1973.

Exposição retrospectiva do pintor Sousa Lopes. Desenhos e gravuras. Lisboa: SNI, dezembro 1945.

Exposição Sousa Lopes Lisboa: SNBA, 1932.

Exposição Sousa Lopes. Lisboa: SNBA, março 1927.

Exposição Sousa Lopes. Pintura a óleo, desenho, água-forte. Lisboa: SNBA, 1917.

Exposición Juan Avalos y Bonifácio y Lázaro Lozan. Lisboa: Instituto Espanhol, 1945.

FALCÃO, Isabel – *Pintura Portuguesa. Casa Museu Anastácio Gonçalves*. Lisboa: IPM / CMAG, 2003.

FALCÃO, Isabel; PROENÇA, José António (coord.) – *João Vaz. Um pintor do Naturalismo. 1859-1931.* Lisboa: CMAG, 2005.

FERNANDES, Carla Varela *et al*. – *Mar! Obra artística do Rei D. Carlos*. Cascais: Câmara Municipal de Cascais; Estoril: Sete Mares, 2007.

FERNÁNDEZ, Horacio – *Fotografía Pública: Photography in Print 1919-1939*. Madrid: Museu Nacional de Arte Reina Sofía, 2000.

FERRÃO, Rita Gomes – *Hansi Staël. Cerâmica, modernidade e tradição*. Lisboa: Galeria Objetismo, 2014.

FERREIRA, Carlos Cardoso; SIMÕES, José Manuel – "Portugal turístico ao tempo da I República: espaços, lugares e projectos". *Viajar. Viajantes e turistas à descoberta de Portugal no tempo da I República*. Lisboa: CNCCR, 2010, pp. 77-98.

FERRO, António - *Arte Moderna*. Lisboa: Edições SNI, 1949.

FILIPE, Graça – *A programação museológica e a gestão do património marítimo – fazendo um balanço e perspectivando o trabalho museal no contexto do estuário do Tejo* [Comunicação apresentada no Encontro no Museu Marítimo de Ílhavo, 19 Outubro de 2007].

___ *Maritime Museums in Portugal – improving museum facilities and attracting new publics while protecting and promoting maritime culture and heritage* [Comunicação apresentada no Seminário Maritime Museums under Discussion, Museu Marítimo de Barcelona, outubro de 2006].

___ *O Ecomuseu Municipal do Seixal no movimento renovador da museologia contemporânea em Portugal (1979-1999)*. Dissertação de Mestrado em Museologia e Património. Lisboa: UNL-FSCH, 2000.

FOSTER, Hal – "The Artist as Ethnographer?". *In* MARCUS, George E.; MYERS, Fred R. (ed.) – *The Traffic in Culture Refiguring Art and Anthropology*. Berkeley / Los Angeles / Londres: University of California Press, 1995, pp. 302-309.

Fragoso. Desenhos e esculturas por João Fragoso. Fase "Mar". 1958-1973. Caldas da Rainha: Museu de José Malhoa, 1978 [catálogo].

FRANÇA, José-Augusto – *A Arte em Portugal no século XX (1911-1961)*. 3ª ed. Venda Nova: Bertrand Editora, 1991.

___ *Almada. O português sem mestre*. Lisboa: Editorial Estúdios Cor, 1974.

FREITAS, Joana Gaspar de – "Paisagens simbólicas do litoral: antigas leituras, novas tradições". *In* SARMENTO, Clara (coord.) – *Entre margens e centros: textos e práticas das novas interculturas*. Porto: Afrontamento, 2013, pp. 165-182.

GAGEIRO, Eduardo; ANTUNES, António Lobo (texto) – *Olhares 1951-1998*. S.l.: ed. autor, 1999.

GAGEIRO, Eduardo; PIRES, José Cardoso (texto) – *Gente*. Lisboa: Editorial O Século, 1971.

GANNE, Gilbert – *Portugal*. Lausanne: Ed. Rencontre, 1966.

GARFIAS, Francisco – *Vida y Obra de Daniel Vazquez Diaz*. Madrid: Iberico Europea, 1972.

Garrido, Álvaro – As pescas em Portugal. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2018.

___ *O Estado Novo e a Campanha do Bacalhau.* Lisboa: Círculo de Leitores, 2003.

___ *et al. – Mar Nosso. Fotografia de Artur Pastor*. Ílhavo / Lisboa: Museu Municipal de Ílhavo / Âncora Editora, 2017.

___ *et al. – Tudo num Barco. Património Marítimo e Cultura Popular.* Ílhavo: MMI/CMI, 2011.

GARRIDO, Álvaro; CARVALHO, Márcia – *Mares modernos*. Ílhavo: MMI/CMI, 2010.

___ *Rostos de pesca*. Ílhavo: MMI/CMI, 2008.

GARRIDO, Álvaro; DIAS, Catarina – *Artes de pesca. As pescas na Arte*. Ílhavo: MMI/CMI, 2005.

GARRIDO, Álvaro; LEBRE, Ângelo – *Museu Marítimo de Ílhavo. Um Museu com históri*a. Ílhavo: MMI, 2007.

GELLNER, Ernest – *Nations and Nationalism*. Oxford: Blackwell Publishers, 1993 (1ª ed. 1983).

GIDDENS, Anthony – *As consequências da modernidade*. Oeiras: Celta Editora, 1995.

GILBERT, Renault – *Portugal*. Lisboa: Liv. Bertrand, 1957.

GODEAU, Florence – "La promenade au bord de la mer. Variations sur un topos littéraire au tournant des XIXe et XXe siècles en Europe". *Carnets I. Revue electroniques d'etudes françaises. La mer… dans tous ses états.* Lisboa: Associação Portuguesa de Estudos Franceses, Janeiro 2009, pp. 117-129.

GODINHO, Paula (coord.) – *Os usos da memória e práticas do património*. Col. A Ieltsar se vai ao longe (n.º 40). Lisboa: Universidade Nova de Lisboa e Edições Colibri, 2012.

GOMES, Inês Vieira – *Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses. O renascimento da gravura em Portugal.* Dissertação de Mestrado [policopiado]. Lisboa: UNL, 2010.

GONÇALVES, Carlos da Silveira – *Adriano de Sousa Lopes (1879-1944). Um pintor na Grande Guerra*. Tese de Doutoramento em História da Arte. Lisboa: NOVA-FSCH, 2016 (disponível em http://hdl.handle.net/10362/18445)

GORJÃO, Sérgio (coord.); SILVA, Alcina; ABREU, Lucília – *Joaquim Lopes (1886-1956). Coleções do Museu de Grão Vasco*. Viseu: Ed. GAMUS, 2012.

GOUVEIA, Cristina – *Alfredo Roque Gameiro. A Casa, a Família e a Obra*. Amadora: Câmara Municipal da Amadora, 2016.

GOUVEIA, Henrique Coutinho – *Museologia e Etnologia em Portugal: instituições e personalidades*. Dissertação de Doutoramento em Antropologia – Área de Museologia [policopiado]. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1997.

GRAÇA, A. Santos – *O Poveiro*. Lisboa: D. Quixote, 1932.

GUILLAUME, Marc – *A política do património.* Porto: Campo das Letras, 2003 (1ª ed.

1980).

HALBWACHS, Maurice – *La Mémoire Collective*. Paris: Albin Michel, 1997 (1ª ed. 1950).

HALL, Stuart; GAY, Paul du (ed.) – *Questions of Cultural Identity.* Los Angeles: SAGE, 2008.

HAMILTON, Peter – "Representing the social: France and frenchness in post-war humanist photography". *In* HALL, Stuart (ed.) – *Representation: cultural representations and signifying practices*. London: Sage Publications and The Open University, 2000.

___ *Robert Doisneau. A Photographer's life*. Nova Iorque: Abbeville Press, 1995.

HAMILTON, Peter; HARGREAVES, Roger - *The Beautiful and the Damned. The creation of identity in nineteenth century photography*. Londres: Lund Humphries e National Portrait Gallery, 2001.

Helena Roque Gameiro "Aguarelas de outro tempo". S.l: Neogravura, 1972.

HENRIQUES, Eduardo Brito; LOUSADA, Maria Alexandre – "Férias em Portugal no primeiro quartel do século XX. A Arte de ser turista". *Viajar. Viajantes e turistas à descoberta de Portugal no tempo da I República*. Lisboa: CNCCR, 2010, pp. 105-118.

HENRIQUES, Lagoa – "A Maria Barreira, o Vasco da Conceição, um par ímpar no exercício da escultura". *In Catálogo da Retrospectiva da obra de Vasco Pereira da Conceição e Maria Barreira – Escultura*. Odivelas: Centro Cultural da Malaposta, 1995.

HENRIQUES, Paulo – *José Malhoa*. Lisboa: Edições Inapa, 1996.

___ (coord.) – *António Montês e o Museu de José Malhoa*. Caldas da Rainha: IPM, Museu de José Malhoa, 1996.

HENRIQUES, Paulo; PINTO, Helena Gonçalves – *Estúdio SECLA. Uma renovação na cerâmica portuguesa*. Lisboa: IPM / Museu Nacional do Azulejo, 1999.

HERNANDÉZ HERNANDÉZ, Francisca – *El museo como espacio de comunicación*. Gijón: Ediciones Trea, 1998.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence – *The invention of tradition*. Cambridge: University Press, 2005 (1ª ed. 1983).

Homenagem a Bonifácio Lázaro Lozano. Exposição na Casa Bocage Galeria Municipal de Artes Visuais. Setúbal: Câmara Municipal de Setúbal, s.d. (1991).

HOOPER- GREENHILL, Eilean – *Museums and the Shaping of Knowledge*. Londres/Nova Iorque: Routledge, 1992.

___ *Museums and Interpretation of Visual Culture.* Londres / Nova Iorque: Routledge, 2000.

HOUSE, John; HOPKINS, David – *Impressionists by the Sea*. Londres: Royal Academy of Arts, 2007.

I Exposição de Artes Plásticas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1957.

II Exposição de Artes Plásticas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1961.

IMBOURG, Pierre – *Paul Girol*, Malakoff: imp. Art et Travail, 1961.

JAN-DIETRICHSTEIN, Leo – *Zeitloses Portugal*. Munique: Süddeutscher Verlag, 1957.

JANEIRINHO, Raquel Fernandes - *Património, Museologia e Participação: Estratégias Museológicas Participativas no Concelho de Peniche.* Dissertação de Mestrado. Lisboa: ULHT. Departamento de Museologia, 2012.

Jean Pillement e o paisagismo em Portugal no século XVIII. Lisboa: Fundação Ricardo Espírito Santo Silva, 1996.

Joana Vasconcelos: I'm Your Mirror. [Porto; Madrid]: Museu de Arte Contemporânea de Serralves; La Fábrica, 2019.

JOB, Jacob – *Portugal,* 1956.

Jorge de Almeida Monteiro. 1908-1983. Bombarral: CMB / MMB, 1997.

JOURDIN, Michel Mollat du – *A Europa e o Mar*. Lisboa: Ed. Presença, 1995.

KARP, Ivan; LAVINE, Steven D. (ed.) – *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington / Londres: Smithsonian Institution Press, 1991.

KAVANAGH, Gaynor (ed.) – *Museum languages. Objects and texts*. Leicester: Leicester University Press, 1991.

KESSEL, Joseph – *Kisling. 1891-1953*. Vol. I. 2ª ed., Turim: Jean Kisling, 1989 (1ª ed. 1971).

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara – *Destination culture. Tourism, museums and heritage*. London: University of California Press, 1998.

Kisling, 1891-1953. 3 Vols. Turim: Jean Kisling, 1971.

KOETZLE, Hans-Michael (org.) – *Eyes wide open. 100 anos de fotografia Leica*. Porto: Galeria Municipal do Porto, 30 nov 2016 - 05 fev 2017. [brochura da exposição portuguesa]

KÜHNEL, Anita – *Charlotte E. Pauly***.** Staatliche museen zu Berlin. Kupferstichkabinett. Ausstellung zum 100. Geburtstag am 6 Dezember 1986.

___ *Charlotte Elfriede Pauly***.** *Verzeichnis der Tiefdrucke*. Berlin, 1993.

___ *Ein schlesisches Fräulein wird Weltbürgerin. Die Malerin und Schriftstellerin Charlotte E. Pauly in Selbstzeugnissen*. Berlin-Brandenburg: Vbb, 2012.

LAMAS, Maria – *As mulheres do meu país* . 2ª ed. Lisboa: Caminho, 2003 (1ª ed. 1948-50).

LAMEIRAS-CAMPAGNOLO, Maria Olímpia – "Analisar e Comparar Entidades Museológicas e Paramuseológicas". *Museologia e Autarquias – Experiências,*

perspectivas. Actas do VII Encontro Nacional Museologia e Autarquias. Seixal: CMS/EMS, 1998, pp. 97-112.

LAMEIRAS-CAMPAGNOLO, Maria Olímpia; CAMPAGNOLO, Henri – "Um exemplo de 'linguagem mista'. A linguagem museal". *In* DIOGO, João Manuel (coord.) – *Actas do IV Encontro Nacional Museologia e Autarquias*. Tondela: Câmara Municipal de Tondela, 1993.

LAPA, Pedro; SILVEIRA, Maria de Aires (org.) – *Arte Portuguesa do século XIX* (1850-1910). Vol. 1. Lisboa: MNAC-Museu do Chiado, 2010.

LAPA, Pedro; TAVARES, Emília (org.) – *Arte Portuguesa do Século XX. 1910 – 1960. MNAC – Museu do Chiado*. Vol. 2. Lisboa: Leya, 2011.

LE GOFF, Jacques – "Documento/Monumento. *In* GIL, F. (coord.) – *Enciclopédia Einaudi. Memória. História.* Vol.1. Lisboa: INCM, 1984, p.95.

___ "Memória". *In* GIL, F. (coord.) – *Enciclopédia Einaudi. Memória. História.* Vol.1. Lisboa: INCM, 1984a, pp.11-50.

___ *História e memória.* Campinas: Unicamp, 1994.

LEAL, João – *Etnografias portuguesas (1870-1970): cultura popular e identidade nacional.* Lisboa: D. Quixote, 2000.

LEANDRO, Sandra – "Helena Roque Gameiro". *In* CASTRO, Zília Osório; ESTEVES, João (dir.) – *Dicionário no Feminino.* Lisboa: Livros Horizonte, 2005, pp. 385-387.

___ *Mão inteligente. Raquel Roque Gameiro (1889-1970). Ilustração e Aguarela*. Amadora: Câmara Municipal da Amadora / Casa Roque Gameiro, 2017.

___ *Ver tudo. Màmía Roque Gameiro (1901-1996). Pintura e ilustração*. Amadora: Câmara Municipal da Amadora, 2018.

___ (coord.) – *Flor de Água. Helena Roque Gameiro. 1895-1985: aguarelas e artes aplicadas*. Amadora: Câmara Municipal da Amadora / Casa Roque Gameiro, 2016.

___ (coord.) – *Lino António (1898-1974)*. Leiria: Câmara Municipal de Leiria, 1998.

___ (coord.) – *Nós e os Outros*. Leiria: Câmara Municipal de Leiria, 2019.

LEMOINE, Serge (dir.) – *La peinture au Musée d'Orsay*. Paris: ed. de la Martinière, 2004.

LEMOS, António de (Álvaro) – *Notas d'Arte*. Porto: Tip. Universal, 1906.

Lino António. I Exposição. Pintura e Desenho. Lisboa: SNBA, 1924.

LOPEZ VÁZQUEZ, José Manuel (coord.) – *O Espello do mar en el arte gallego de los siglos XIX y XX*. Vigo: Museo do Mar de Galicia, 2003.

LOURENÇO, Eduardo – *O Labirinto da Saudade*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1978.

___ (introd.) – *Portugal 1950. Jean Dieuzaide*. Nantes: En Vues, 1998.

LOWENTHAL, David – *The Past is a Foreign Country.* Cambridge University Press, 2007 (1ª ed. 1985).

LUCA DE TENA, Consuelo (dir.) – *Sorolla, el color del mar*. Madrid: Museo Sorolla, 2013.

LUZ, Ruy Acácio da Silva – *A faina da pesca e o seu valor etnográfico no litoral Oeste. Costa das 3 praias (Pedrógão, Vieira e S. Pedro de Moel)*. Coimbra: Coimbra editora, 1965.

MACDONALD, Sharon (ed.) – *A Companion to Museum Studies*. Malden / Oxford / Victoria: Blackwell Publishing Ltd, 2006.

MACDONALD, Sharon; FYFE, Gordon (ed.) – *Theorizing Museums. Representing identity and diversity in a changing world*. Oxford / Camdridge: Blackwell Publishers, 1998.

MACEDO, Diogo de – *Alfredo Keil: Um Independente. Colecção Museum*. 1ª série, n.º 8. Lisboa: MNAC, 1950.

___ *António Ramalho. João Vaz. Um retratista. Um marinhista*. Coleção Museum n.º 3, Lisboa, 1954.

___ *Sousa Lopes. Luz e cor*. Lisboa: MNAC, 1953.

MACHADO, João L. Saavedra – *O mar na tradição portuguesa*. Separata da Revista *Ethnos*. Vol. V. Lisboa: 1966.

MACK, John – *O Mar. Uma história cultural*. Silveira: BookBuilders, 2018.

MAGALHÃES, Fernando – *Museus, património e identidade.* Porto: Profedições, 2005.

MAH, Sérgio – "Fotografia, Arte e Século XX: focagens a uma (não) história". *In* PERNES, Fernando (coord.) – *Panorama da cultura portuguesa no século XX*. Vol 3. Porto: Edições Afrontamento / Fundação de Serralves, 2002, pp. 155-202.

MANGORRINHA, Jorge (org.) – *História de uma viagem. 100 Anos de Turismo em Portugal (1911-2011)*. Tomo II. Lisboa: Comissão Nacional do Centenário do Turismo em Portugal, 2012.

MARINHO, Maria José; REDOL, António Mota (org.) – *Alves Redol. Testemunhos dos seus contemporâneos*. Lisboa: Caminho, 2001.

MARJAY, Frederic P. – *Portugal e o mar*. Lisboa: [Junta Nacional da Marinha Mercante], 1957.

___ *Portugal romântico*. Lisboa: ed. Marjay, 1955.

MARQUES, Luís – *Património Cultural Imaterial. O olhar antropológico*. Porto: Afrontamento, 2018.

MARTINS, Ana Margarida (org.) – *Maria Barreira. Catálogo*. Bombarral: MMB, 1999.

MARTINS, J. P. Oliveira – *Portugal nos mares. Ensaios de crítica, história e geografia*. 3ª ed. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1924.

MARTINS, José de Souza – "A fotografia e a vida cotidiana: ocultações e revelações". *In* PAIS, José Machado; CARVALHO, Clara; GUSMÃO, Neusa Mendes (org.) – *O visual e o quotidiano*. Lisboa: ICS, Imprensa de Ciências Sociais, 2008, pp. 33-70.

MARTINS, Luís – *Mares poveiros. Histórias, ideias e estratégias de pescadores da Póvoa de Varzim*. Póvoa de Varzim: CMPV/Academia de Marinha, 2007.

MARTINS, Susana – *Portugal as Seen Through Foreign Eyes. Photography and Visual Culture in the 1950s*. Tese de Doutoramento [policopiado]. Luvaina: Katholieke Universiteit Leuven, 2011.

MATOS-CRUZ, José de (org.) – *J. Leitão de Barros*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1982.

MATTOSO, José – *A Identidade Nacional*. Lisboa: Gradiva, 1998.

Max Braumann no Studio do SPN. Março 1941. Lisboa: Editorial Império, 1941.

MEDEIROS, António; PEREIRA, Benjamim; BOTELHO, João Alpuim – *Traje à Vianesa. Uma imagem da nação*. Viana do Castelo: CMVC, 2009.

MEDINA, João – *Portuguesismo(s)*. Centro de História da Universidade de Lisboa, 2006.

MELLO, Thomaz de (Tom) – *Por terras de Portugal. Desenhos de Thomaz de Mell*o. Lisboa: Ática, 1948.

MELO, Daniel – *Salazarismo e cultura popular (1933-1958)*. Lisboa: ICS, 2001.

Mestre Manuel Fernandes. 1910-1998. S.l.: s.d. (brochura de exposição)

Mirror mirror: Portugal as seen by Magnum photographers. Espelho meu. Portugal visto por fotógrafos da Magnum. Lisboa: Centro Cultural de Belém; Göttingen: Magnum steidl, 2005.

MONTEIRO, Joana d'Oliva - *Um modelo operativo de avaliação de exposições. Estudo de caso: Museu Nacional de Arte Antiga*. Tese de Doutoramento em História da Arte. Lisboa: NOVA-FCSH, 2017 (disponível em https://run.unl.pt/handle/10362/22406).

MONTÊS, António – *A Província da Estremadura na obra de Alberto Souza*. Lisboa: Gazeta dos Caminhos de Ferro, 1951.

MORAIS, Castelo de – "Pescadores Portugueses". *In* BARROS, Leitão de (dir.) – *O Livro de Ouro das Conservas Portuguesas de Peixe*. Lisboa: Instituto Português de Conservas de Peixe, 1938, s.p.

MOREIRA, Carlos Diogo – *Populações marítimas em Portugal: incerteza, competição e flexibilidade na organização social*. Tese de Doutoramento em Antropologia Cultural [policopiado]. Lisboa: ISCSP-UTL, 1987.

MOREIRA, Isabel M. Martins – *Museus e Monumentos em Portugal 1772-1974*. Lisboa: Universidade Aberta, 1989.

MOURÃO-FERREIRA, David (coord.) – *Portugal. A Terra e o Homem. Antologia de textos de escritores do século XX*. Vol.2, 1ª série. Lisboa: FCG, 1979.

Museu Nacional de Soares dos Reis. Pintura Portuguesa 1850 - 1950. [Lisboa]: IPM/MNSR, 1996.

NEILL, Peter; KROHN, B.E. (ed. lit.) – *Great maritime museums of the World*. NY: Balsam Press, 1991.

NEVES, José (coord.) – *Como se faz um povo. Ensaios em História Contemporânea de Portugal.* Lisboa: Tinta-da-China, 2010.

NEWHOUSE, Victoria – *Art and the power of placement*. Nova Iorque: Monacelli Press, 2005.

NOBRE, Cristina – "O espólio literário de Afonso Lopes Vieira". *Caderno de Estudos Leirienses*. Leiria: Editora Textiverso. Vol. 7, 2016, pp. 37-68.

NOBRE, Cristina – *Fotobiografia. Afonso Lopes Vieira. 1878-1946*. Leiria: Imagens & Letras / Região de Leiria, 2009.

NORA, Pierre (dir.) – *Les lieux de mémoire*. 7 vols. Paris: Gallimard, 1984-93.

NUNES, Ana Catarina Coelho – *Novos Desafios, novas conquistas: renovação do Serviço Educativo do Museu Marítimo Ílhavo*. Dissertação de Mestrado em Museologia. Porto: FLUP, 2010 (disponível em https://hdl.handle.net/10216/55313).

NUNES, Francisco Oneto (coord.) – *Culturas marítimas em Portugal*. Lisboa: Âncora Editora, 2008.

___ (coord.) – *Hoje por ti, amanhã por mim: a Arte Xávega no litoral central português*. Tese de Doutoramento em Antropologia [policopiado]. Lisboa: ISCTE, 2005.

NUNES, Graça Soares; ROQUE, Teodoro (coord.) – *Um tempo e um lugar. Dos anos quarenta aos anos sessenta. Dez exposições gerais de artes plásticas*. Vila Franca de Xira: Câmara Municipal / Museu do Neo-Realismo, 2005.

NUNES, Rita Alexandra Ferreira – *Bailado nacional… emanação da terra e da história… Contributo para o estudo da Companhia de Dança Verde Gaio. Memória dos protagonistas, bailados, teatros e municípios*. Trabalho de Projeto de Mestrado em Práticas Culturais para Municípios. Lisboa: FCSH-UNL, 2014 (disponível em http://hdl.handle.net/10362/14684 – consulta em 8 junho 2019)

OLIVEIRA, Ernesto Veiga de; GALHANO, Fernando; PEREIRA, Benjamim – *Actividades agro-marítimas em Portugal*. Lisboa: D. Quixote, 1990 (1ª ed., 1975).

OLIVEIRA, Maria Carolina – *Obra escultórica de João Fragoso*. Dissertação de Mestrado em Escultura [policopiado]. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2014.

Originais de selos nos 100 Anos da República. Lisboa: Fundação Portuguesa das Comunicações, 2010.

ORTIGÃO, Ramalho – *As praias de Portugal*. Porto: Livraria Clássica Editora, 1966 (1876 ed. original).

ORWICZ, Michael R. – "Nationalism and Representation, in Theory". *In* HARGROVE, June; McWilliam (ed.) – *Nationalism and French Visual Culture, 1870-1914*. New Haven / London: Yale University Press, 2002, pp. 17-36.

Os anos 40 na arte portuguesa. Lisboa: FCG, 1982 [catálogo].

P. Girol: dessins – aquarelles – peintures; vente nouveau drouot, le lundi 6 mars 1989 à 14 heures. Exposition publique, samedi 4 mars 1989, de 11 heures à 18 heures [catálogo]. Paris: Maître Claude Robert (Comissaire – Priseur), 1989.

PAINE, Lincoln – *The Sea and Civilization, A Maritime History of the World*. London: Atlantic Books, 2013.

PALLA, Victor; MARTINS, Costa – *Lisboa, cidade triste e alegre*. Lisboa: A Bela e o Monstro / Jornal Público Comunicação Social SA, 2018 (fac-símile).

PARR, Martin; BADGER, Gerry – *The Photobook: A History*. 3 Vols. Londres / Nova Iorque: Phaidon Press, 2004-2006.

Paul Girol. s.ed.: s.l., 1986.

PEARCE, Susan M. (ed.) – *Interpreting Objects and Collections*. Londres/Nova Iorque: Routledge, 1994.

PEDRO, Henrique Manuel Roberto Vieira da Costa – *O Fotógrafo Horácio Novais na Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian. A Coleção de fotografia e a obra publicada*. Mestrado em Ciências da Informação e da Documentação, Especialização em Biblioteconomia. Lisboa: NOVA-FCSH, 2015.

PEIXOTO, José – *Os braços da Lancha: apalavrar a história*. Póvoa de Varzim: CMPV, 2016.

PERALTA, Elsa – *A Memória do Mar: património, tradição e (re)imaginação identitária na contemporaneidade*. Lisboa: ISCSP da Universidade Técnica de Lisboa, 2008a.

PEREIRA, João Castel-Branco; SILVA, Nuno Vassallo (coord.) – *As idades do mar*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

PEREZ, Maria Felisa Henriques Pereira – *Adriano de Sousa Lopes. Director do Museu Nacional de Arte Contemporânea: entre a Continuidade e a Mudança*. Dissertação de Mestrado em Museologia [policopiado]. Lisboa: FCSH-UNL, 2012.

PERON, Francoise (dir.) – *Le Patrimoine Maritime: construire, transmettre, utiliser, symboliser les héritages maritims européens*. Rennes: Presses Universitaires de

Rennes, 2002.

PIMENTEL, Alberto – *A Extremadura Portuguesa*. 2ª parte, Lisboa: Empresa de História de Portugal, 1908.

PIMENTEL, Irene Flunser – *Judeus em Portugal durante a II Guerra Mundial*. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2008.

PINTO, Afonso Manuel Freitas Cortez – *Portugal (1928-1968): Um Filme de J. Leitão de Barros*. Tese de Doutoramento em História da Arte Contemporânea. Lisboa: FCSH-UNL, 2015 (disponível em http://hdl.handle.net/10362/17368).

Pinturas. Ferros. Monotipias. Exposição na Associação de Educação Física, Cultural e Recreativa Penichense. 28 Julho a 11 Agosto 1968. Organização A Voz do Mar. Bombarral: Tip. Judícibus, 1968.

POMAR, Júlio – *Decorativo, Apenas? Júlio Pomar e a Integração das Artes*. Lisboa: Documenta, 2016.

___ *et al.* – *Júlio Pomar. Catálogo raisonné*. 2 Vols. Paris: La Différence, 2001-2004.

POMIAN, Krzysztof – "Colecção". *In Enciclopédia Einaudi*. Porto: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1984. pp. 51-86.

POULOT, Dominique; GRANGE, Daniel J. (dir.) - *L'esprit des lieux. Le patrimoine et la cité.* Greboble: Presses Universitaires de Grenoble, 1997.

Primeira exposição de Guilherme Filipe em Coimbra. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1922.

PROUST, Marcel – *Em busca do tempo perdido I. Do lado de Swann*. Mem Martins: Publicações Europa-América, 2004.

RAMALHO, Margarida de Magalhães – *Barcos na pintura: um mar de histórias*. Lisboa: Scribe, 2009.

RAMALHO, Margarida Magalhães; BELÉM, Margarida Cunha (coord.) – *Exposição do Mundo Português. Explicação de um lugar*. Lisboa: Centro Cultural de Belém, 2016.

RAMOS, Rui – *A segunda fundação (1890-1926). In* MATTOSO, José (dir.) – *História de Portugal.* Vol. VI, [s.l.]: Círculo de Leitores, 1994.

Raquel Roque Gameiro. Catálogo da exposição, 1935. [s.l]: Editorial Império, 1935.

RENAULT, Gilbert – *Portugal*. Lisboa: Liv. Bertrand, 1957.

RIBEIRO, M. Félix – *Filmes, figuras e factos da história do cinema português. 1896-1949*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1983.

RIBAS, Tomaz – *30 Anos de Teatro, catálogo.* Lisboa: Teatro Nacional de S. Carlos, 1970.

ROBERTSON, Jean – "Photography and Painting". In *Encyclopedia of Twentie Century Photography*. Nova Iorque / Routledge: ed. Lynne Warren, 2006, pp. 1255-1259.

RODRIGUES, Paulo; ALVES, Francisco – *Entrevista ao Mestre Lopes. Estaleiro Naval do Gaio*. Moita: Câmara Municipal da Moita e IGESPAR, 2010.

RONCAYOLO, Marcel – "Região". *In* ROMANO, Ruggiero (dir.) – *Enciclopédia Einaudi: região.* Vol. 8. Lisboa: INCM, 1986, pp.161-189.

ROQUE, Fátima Faria (coord.) – *Os ciclos do arroz*. Vila Franca de Xira: CMNVFX/Museu do Neo-Realismo, 2016.

Roteiro da Exposição 30 Anos de Cultura Portuguesa. Lisboa: SNI, 1956.

SALAVISA, Maria José; AZEVEDO, Fernando de; TINOCO, J. L. – *Abílio*. Óbidos: Minerva do Comércio, 1993.

SAMPAIO, Jorge (coord.) – *Irene Sá Vieira Natividade. Tapeçaria e pintura*. Alcobaça: IGESPAR, Mosteiro de Alcobaça, 2011.

SANCHO QUEROL, Maria Lorena – *A função social do património marítimo português*. Lisboa: Universidade Lusófona, 2005. Dissertação de Mestrado em Museologia [policopiado].

SANT0S, Paula M. Mesquita Leite – "Escultura". *In* CARNEIRO, Paula Dias *et al*. – *Museu Nacional de Soares dos Reis. Roteiro da Colecção*. Lisboa: MNSR/IPM, 2001, pp. 102-103.

SANTARENO, Bernardo – *Nos mares do fim do mundo*. Lisboa: Ática, 1959.

SANTOS, David (coord.) – *Alves Redol. Horizonte revelado*. Vila Franca de Xira: Câmara Municipal / Museu do Neo-Realismo, Lisboa: Assírio & Alvim, 2011.

___ *Júlio Pomar e a experiência neo-realista*. Vila Franca de Xira: Câmara Municipal / Museu do Neo-Realismo, 2008.

___ (coord.) – *Uma arte do Povo pelo Povo e para o Povo. Neo-Realismo e Artes Plásticas*. Vila Franca de Xira: Câmara Municipal / Museu do Neo-Realismo, 2007.

SANTOS, Dóris – *Museu de José Malhoa. Como se faz um museu de arte: imagem e discurso(s)*. Dissertação de Mestrado em Museologia e Património [Policopiado]. Lisboa: FCSH-UNL, 2005.

SANTOS, José Augusto; PAGNOL, Marcel – *Le Portugal*. Mónaco: Les Documents d'Art, 1952.

SANTOS, Luísa Duarte – *A realidade na arte: o compromisso humanista na representação pictórica (1936 - 1961)*. Tese de Doutoramento em História da Arte. Lisboa: NOVA-FSCH, 2018. (disponível em http://hdl.handle.net/10362/32816).

SANTOS, Vítor Pavão (coord.) – *Verde Gaio. Uma Companhia Portuguesa de Bailado (1940-1950)*. Lisboa: MNT/IPM, 1999.

SANTOS, Vítor Pavão; AZEVEDO, Fernando de; SALAVISA, Maria José – *Abílio, catálogo*. Óbidos: Município de Óbidos, 2008.

SARMENTO, Clara – *Cultura popular portuguesa: práticas, discursos e representações.* Porto: Edições Afrontamento, 2008.

SCARPA, Eupremio – *Um grande comício sem palavras a partir da II Exposição Geral de Artes Plásticas de 1947. Casa da Achada – Centro Mário Dionísio, 30 de Setembro de 2017 a 16 de Abril de 2018.* Lisboa: Casa da Achada – Centro Mário Dionísio, 2017.

Segunda Exposição Guilherme Filipe. Coimbra, 1923.

SEKULA, Allan – "On the invention of Photographic Meaning". *In* BURGIN, Victor (ed.) – *Thinking Photography*. London: MacMillan Press, 1982.

SENA, António – *História da Imagem Fotográfica em Portugal* (1839-1997). Porto: Porto Editora, 1998.

SEQUEIRA, Gustavo de Mattos – *Estremadura.* Coleção Terras Portuguesas, n.º 3, Lisboa: Shell Company of Portugal, Lda., s.d.

___ *História do Trajo em Portugal*. Porto: Livraria Chardron, Lello&Irmão, Lda. editores, s.d.

SERRA, Filomena; ANDRÉ, Paula – *Fotografia Impressa e Propaganda visual em Portugal (1934-1974)* (folha de sala de exposição em Biblioteca Nacional de Portugal, 20 maio a 30 agosto 2019).

SERRA, João B. – *Artista à procura da sua história: Luís Ferreira da Silva*. Caldas da Rainha: IPL / ESAD, 2019.

SILVA, António Baldaque da – *Estado actual das pescas em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1892.

SILVA, Raquel Henriques da – "Marcações Artísticas Contemporâneas". *In* SANTOS, Joaquim Rodrigues dos; SANTOS, Dóris (coord.) – *Arte por Terras do Bombarral*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2017, pp. 253-271.

___ "Maria Barreira, escultora". *In* LEANDRO, Sandra; SILVA, Raquel Henriques da (coord.) – *Mulheres escultoras em Portugal.* Lisboa: Caleidoscópio, 2016, pp. 107-123.

___ "Os museus: história e prospectiva". *In* PERNES, F. (coord.) – *Século XX: panorama da cultura portuguesa.* Vol 3. Porto: Ed. Afrontamento/Serralves, 2002, pp.65-108.

___ "Romantismo e pré-naturalismo". *In* PEREIRA, Paulo (dir.) – *História da Arte Portuguesa*. Vol. 3. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995, pp. 329-367

___ (coord.) – *Pintura Naturalista na Colecção Millennium bcp.* Lisboa: Millennium bcp, 2013.

___ *et al.* (coord.) – *Museu do Chiado: Arte Portuguesa (1850-1950)*. Lisboa: IPM/ Museu do Chiado, 1994.

SILVA, Ricardo do Espírito Santo – *Retratos de Eduardo Malta*. Lisboa: Bertrand, s.d.

SILVA, Silvino Pais da – *Das vidas e dos medos: estórias*. [s.l.]: Margem, 1999.

SILVA, Tiago Jorge Campos Vieira Carvalho da – *A etnopaisagem no cinema português: consolidação e desconstrução de um conceito*. Dissertação de Mestrado em Comunicação, Arte e Cultura. Braga: Instituto de Ciências Sociais / Universidade do Minho, 2016.

SILVEIRA, Maria de Aires – *João Cristino da Silva. 1829-1877*. Lisboa: MNAC / IPM, 2000.

SILVEIRA, Maria de Aires; SILVEIRA, Carlos (coord.). – *Adriano de Sousa Lopes. 1879-1944. Efeitos de luz*. Lisboa: MNAC / Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2015.

SMITH, Robert – "Os banhos de mar na Póvoa de Varzim no século XVIII". *sep. Boletim Cultural Póvoa de Varzim*. Vol. IV, n.º 2, 1965.

Sociedade Nacional de Belas-Artes [catálogos]. Lisboa: SNBA, 1901-1964.

Sociedade Propaganda de Portugal – *As Nossas Praias. Indicações gerais para uso de banhistas e turistas*. Lisboa: Tipografia Universal, 1918.

SONTAG, Susan – *Ensaios sobre fotografia*. Lisboa: D. Quixote, 1986.

SOUBIRAN, Jean-Roger; DUSSOL, Dominique; LANCE, Christel Haffner (dir.) – *Peindre les Landes. De Hossegor à Soulac.* Le Festin: s.l., 2012.

Sousa Lopes. Lisboa: FCG, 1980 [catálogo].

SOUSA, Acácio de; VINAGRE, Ana Bela; NOBRE, Cristina (coord.) – *Dicionário dos Autores do Distrito de Leiria. Atualização ao século XX*. Leiria: Magno Edições, 2004.

SOUTO, Henrique – *Comunidades de pesca artesanal na costa portuguesa. Estudo geográfico*. Dissertação de Doutoramento [policopiado]. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1998.

SOUTO, Henrique; MARTINS, Luís – *Cascais. Tradição e indústria nas pescas. Apogeu e dilemas.* Vol. I. Cascais: CCC/Museus Municipais de Cascais, 2009.

SYNEK, Manuela (coord.) – *Escultor: Vasco Pereira da Conceição (catálogo).* Bombarral: Museu Municipal do Bombarral, 1996.

SYNEK, Manuela; QUEIROZ, Brás – *Escultores Contemporâneos em Portugal*. Lisboa: Estar Editora Lda., pp. 124-127.

TAVARES, Cristina Azevedo – *Naturalismo e naturalismos na pintura portuguesa do séc. XX e a Sociedade Nacional de Belas-Artes*. Tese de Doutoramento em História da Arte [policopiado]. Lisboa: FSCHUNL, 1999.

TAVARES, Emília – "O Retrato: Entre poses e posses, entre a fotografia e a pintura". *In* SILVEIRA, Maria de Aires (coord.) – *Columbano.* Lisboa: LEYA / MNAC – Museu do Chiado, 2010, pp. 70-85.

___ (org.) – *Batalha de Sombras. Colecção de Fotografia Portuguesa dos anos 50 do Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado*. Vila Franca de Xira: Museu Neo-Realismo, 2009.

TEIXEIRA, Luís; BASTO, Alexandre Pinto – *107 Aguarelas do Comandante Pinto Basto com um estudo biográfico de Luiz Teixeira*. Porto: Litografia Nacional, 1954.

TEIXEIRA, Madalena Braz (coord.) – *Museu Nacional do Traje. Julho a Dezembro 1990*. Lisboa: SEC/IPPC/Museu Nacional do Traje, 1990.

THIESSE, Anne-Marie – La *création des identités nationales. Europe XVIII-XIX siècle*. Paris: Ed. du Seuil, 1999.

TILDEN, Freeman – *Interpreting our Heritage*. Carolina do Norte: University of North Carolina Press, 1957.

TORGA, Miguel – *Portugal*. Coimbra: Coimbra Editora, 1950.

TRACHTENBER, Alan (org.) – *Ensaios sobre Fotografia. De Nièpce a Krauss*. Lisboa: Orpheu Negro, 2013.

V Centenário da morte do Infante D. Henrique. Salão de Artes Plásticas. Viseu, 1960.

VALAGÃO, Maria Manuel (coord.) – *Vidas e vozes do mar e do peixe*. Lisboa: Tinta-da-China, 2018.

VALE, José – "Génese, antecedentes e situação actual do museu de marinha". *In Jornadas do Mar. O reencontro com o mar no século XXI. 12 a 16 novembro 2012*. Alfeite: Escola Naval Base Naval de Lisboa, 2013, pp. 300-310.

VALE, José Augusto da Costa Picas – *Museu de Marinha. Contributos para a definição de um projecto cultural*. Dissertação de Mestrado em Museologia [policopiado]. Lisboa: FCSH-Universidade Nova de Lisboa, 2009.

VASCONCELOS, Ana *et al.* - *Sarah Affonso e a Arte Popular do Minho: Conversas*. Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 2019.

VASCONCELOS, Maria João (coord.) – *Casa Museu Marta Ortigão Sampaio. Exposição de colecção de pintura*. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1996.

Vasquez Diaz. Fifty years retrospective exhibition. Broadway: Broadwad Art Gallery, 1963.

VICENTE, Filipa Lowndes – *A arte sem história. Mulheres e cultura artística (Séculos XVI--XX).* Lisboa: Babel, 2012.

___ *et al. – Helena Corrêa de Barros. Fotografia, a minha viagem preferida*. Lisboa: Arquivo Municipal de Lisboa / Fotográfico, 2018.

VIÇOSO, Vítor Viçoso – "Prefácio". *In* BRANDÃO, Raul – *Os Pescadores*. Lisboa: Ed. Relógio d'Água Editores, 2014, pp. 13-32.

VICTORINO, José Guilherme – *Propaganda e Turismo no Estado Novo. António Ferro e a revista Panorama (1941-1949)*. Lisboa: Alêtheia Editores, 2018.

Vida e Arte do Povo Português. Lisboa: SPN, 1940.

VIDAL, Frédéric; AURINDO, Maria José – "Turismo e identidade nacional: uma nova imagem para Portugal". *Viajar. Viajantes e turistas à descoberta de Portugal no tempo da I República*. Lisboa: CNCCR, 2010, pp. 119-124.

VIDAL, Juan Cortes – *Pintores frente al mar*. Barcelona: Polígrafa, 1969.

VIDAL, Roland – "Sables-d'Or-Les-Pins et L'urbanisme balnéaire français. La construction d'une dingularité". *Actes du séminaire Étapes de recherches en paysage*. N.° 4. Versailles: École Nationale Supérieure du Paysage, 2002, pp. 60-79.

VIEIRA, Afonso Lopes – *Nova Demanda do Graal*. Lisboa: Bertrand, 1942.

___ *Onde a Terra se acaba e o Mar começa*. Lisboa: Bertrand, 1940.

VILLIER, Franz – *Portogallo*. Enciclopedia Popolare Mondadori. Milão: Mondadori, 1961.

VILLIER, Franz; MARKER, Chris (dir.) – *Portugal*. Col. Petite Planète n.º 16. Paris: Éditions du Seuil, 1957.

VLACHOU, Foteini – "Why Spatial? Time and the Periphery". *Visual Resources*. Vol. 32 (1-2), março-junho 2016, pp. 9-24.

___ *The Disappointed Writer. Selected essays*. Lisboa: Saguão, 2019.

XAVIER, Isabel (coord.) – *Ferreira da Silva: obra em espaço público*. Caldas da Rainha: CMCR, 2017.

ZUROMSKIS, Catherine – "Vernacular photography". *In Encyclopedia of Twentie Century Photography*. Nova Iorque / Routledge: ed. Lynne Warren, 2006, pp. 1610-1616.

II.2 Periódicos

"8ª Exposição de Arte Moderna do SPN". *Panorama*. Lisboa. N.º 19, 1944, s.p.

"Arte Portuguesa. A carreira dum pintor moderno". *Ilustração*, Lisboa, 16 nov 1933, p. 23.

"Eduardo Malta expõe no estúdio do Secretariado da Propaganda Nacional". *Século Ilustrado*, n.º 176, 17 maio 1941.

"Os Mestres da Pintura Contemporânea. João Vaz. A sua exposição madeirense no Salão Bobone". *Ilustração Portuguesa*. Lisboa: O Século. 2ª série, n.º 768, 8 nov 1920, pp. 291-295.

"Um Pintor de Mar e de Pescadores expõe no Estúdio do SPN". *Diário da Manhã*, 13 abril 1944.

"Uma exposição de Guilherme Filipe". *Diário de Lisboa*, 20 maio 1955.

"Uma linda exposição de Raquel Roque Gameiro e das suas discípulas". *Diário de Lisboa*, 17 dez. 1939, p. 5.

BARTHES, Roland – "A mensagem fotográfica". *In* MEDEIROS, Maria (org.) – *Revista de Comunicação e Linguagem. Fotografia(s)*. Nº 39, junho 2008, pp. 263-272.

CARVALHO, Ana – "Patrimónios marítimos: Estratégias de Musealização do (I)Material". *Argos. Revista do Museu Marítimo de Ílhavo*. Nº 3, Ílhavo: CMI / Museu Municipal de Ílhavo, outubro 2015, pp. 12-22.

CARVALHO, Márcia – "Construindo a memória num espaço museológico. O Arquivo de Memórias da Pesca do Bacalhau do Museu Marítimo de Ílhavo". *Argos. Revista do Museu Marítimo de Ílhavo*. Nº 1, Ílhavo: CMI / Museu Municipal de Ílhavo, agosto 2013, pp. 94-101.

CASARES, María Fidalgo – "Adelardo Miguel, un artista olvidado". *Abrente.* N.º 40-41, 2008-2009, pp. 325-346.

___ "Pintores do Mar. Adelardo Miguel". *Ardentia.* N.º 5, Vigo / Diputation de *Pontevedra: Revista de la Federation Maritima de Pesca,* 2008, pp. 84-89.

Cinéfilo. Lisboa, n.º 23, 29 jan 1929, p. 7.

COSTA, Alexandre Alves – "O Património e o Futuro". *Trabalhos de Antropologia e Etnologia. Revista inter e transdiciplinar de Ciências Sociais e Humanas*. Porto: Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia. Vol. 38, n.º 3-4, 1998, p. 112.

COSTA, Catarina Alves – "Filme etnográfico e pescadores: à procura de uma perspectiva antropológica". *Argos. Revista do Museu Marítimo de Ílhavo*. Nº 1, Ílhavo: CMI / Museu Municipal de Ílhavo, agosto 2013, pp. 82-87.

CUNHA, Paulo Manuel Ferreira da – "É o Amor. Um filme de João Canijo". *Argos. Revista do Museu Marítimo de Ílhavo*. Nº 1, Ílhavo: Câmara Municipal de Ílhavo / Museu Municipal de Ílhavo, agosto 2013, pp. 88-92.

___ "O pescador: representações do homem e do seu meio no cinema português". *Oceanos*. N.º47/48, Lisboa: CNCDP, jul/dez 2001, pp. 200-212.

DAULTE, François – "Le centenaire de Kisling". *L'oeil. Revue d'art mensuell*. Nº 430, Lausanne, maio 1991, pp. 52-57.

DIONÍSIO, Sant'Anna – "Guilherme Filipe – pintor, sonhador e andarilho da cidade, do mar e da montanha*". Primeiro de Janeiro*, 5 jan 1972.

Ecomuseu Informação. Nº 44, Câmara Municipal do Seixal, 2007, pp. 17-18.

FILIPE, Graça – "Património e museologia, planeamento e gestão para o desenvolvimento. Conceitos e práticas em mudança no Ecomuseu Municipal do Seixal". *Museologia*.pt. N.º 2. Lisboa: IMC, 2008. pp. 200-211.

FRANÇA, José-Augusto – "Folhetim Artístico. Lembrança de três pintores". *Diário de Lisboa*, 15 julho 1971.

___ "Sousa Lopes". *Colóquio*. 2ª série, n.º 45, junho 1980, p. 68.

Freitas, Joana Gaspar de – "O litoral português, percepções e transformações na época contemporânea: de espaço natural a território humanizado". *Revista de Gestão Costeira Integrada*, n.º 7(2), 2007, pp. 105-115.

GALHARDO, José Carlos – "O pintor Guilherme Filipe afirma: estamos a assistir a uma invasão de pintura, espécie de «perigo amarelo»". *O Século*, 14 dez. 1958.

GARRIDO, Álvaro – "Culturas marítimas e conservação memorial. A experiência do Museu Marítimo de Ílhavo". *Museologia.pt*. N.º 3, Lisboa: IMC, 2009, pp. 3-11.

___ "O Estado Novo e a pesca do bacalhau. Encenação épica e representações ideológicas". *Oceanos*. N.º 45, Lisboa: CNCDP, jan/mar 2001, pp. 124-134.

GOUVEIA, Henrique Coutinho – "Acerca do conceito e evolução dos museus regionais portugueses desde finais do século XIX ao regime do Estado Novo". *Bibliotecas, Arquivos e Museus*. Lisboa: IPPC. Vol. 1, n.º1, jan/jun. 1985, pp. 147-183.

GUILLAUME, Marc – "Lec fonctions sociales du patrimoine". *Trabalhos de Antropologia e Etnologia.* Porto: Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia. Vol. 41, nº 3-4, 2001, pp.12-13.

HANNIGAN, John – "Cultural and Social Importance of Oceans". *Argos. Revista do Museu Marítimo de Ílhavo*. Nº 7, Ílhavo: CMI / MMI, outubro 2019, pp 7-11.

JERÓNIMO, Rita – "Banhistas e banheiros: reconfiguração identitária na Praia da Ericeira". *Etnográfica*. Centro de Estudos de Antropologia Social (ISCTE). Vol. VII (1), 2003, pp. 159-169.

LEAL, João – "A. A. Baldaque da Silva. Nacionalização da arte portuguesa". *Etnográfica*. Vol. III (2), 1999, pp. 403-406.

LISBOA, Fernão de – "Exposição de Lino António no SPN". *Panorama*. Lisboa. N.º 20, 1944, s.p.

MACEDO, Diogo de – "A Arte e a Gare Marítima de Alcântara". *Panorama.* Lisboa. Vol. 6, n.º31, 1947, sp.

___ "O Mar e os artistas portugueses". *Panorama*. Lisboa. Vol. 5, n.º 29, 1946, sp.

MACHADO, Saavedra – "Jorge de Almeida Monteiro. Um bom e saudoso amigo". *Notícias da Nazaré*. Ano IV, n.º 33, julho 1993, p. 17.

MARTINS, Luís – "A Fotografia de Rocha Peixoto. Reflexões em torno do seu lugar num projecto fotográfico", *Póvoa de Varzim. Boletim Cultural*, Vol. 43, 2009, pp. 297-313.

MARTINS, Luís Paula Saldanha – "Banhistas de mar no século XIX. Um olhar sobre uma época". *Revista da Faculdade de Letras-Geografia*. Porto, I Série, Vol. V, 1989, pp. 45-59.

MONTÊS, António – "Museus regionais". *Boletim da Junta de Província da Estremadura.* Lisboa: Junta de Província da Estremadura. II Série, n.º 2, 1943, pp. 155-160.

MOUTINHO, Mário – "Sobre o Conceito de Museologia Social". *Cadernos de Sociomuseologia*. Nº1, 1993, pp. 5-6.

Museum International. "Les musées maritimes I / II". Vols. 48/49, N.º 192/193, Paris: Unesco-ICOM, 1996-97.

Museum International. "*Museums and the underwater heritage*". Vols. 35 (n.º1), N.º 137, Paris: Unesco-ICOM, 1983.

Museum International. "*Port museums around the world*". Vols. 42 (n.º2), N.º 166, Paris: Unesco-ICOM, 1990.

NEMÉSIO, Vitorino Nemésio – "O Mar". *Panorama*. II Série, n.º 7 e 8, 1953.

O Século Ilustrado. N.º 998, 16 fev 1957.

OLIVEIRA, Mário – "Quatro bolseiros da Fundação Calouste Gulbenkian. Exposição na SNBA". *Colóquio. Revista de Artes e Letras*. Nº 4, julho 1959, pp. 26-29.

ORTIZ-ECHAGÜE, Javier; DÍAZ, Julio Montero – "Documentary uses of artistic photography: Spain. Types and Costumes by José Ortiz Echagüe". *History of Photography*. Vol. 35, n.º4. Londres: Routledge, nov 2011, pp. 394-415.

P., A. – "Pintura. Exposição de telas e desenhos do pintor Lino António nas Belas-Artes". *Diário de Lisboa*, 8 fev 1924, p. 5.

PAMPLONA, Fernando de – "Um pintor da mulher". *Mocidade Portuguesa Feminina*, n.º 48, abril 1943.

PEARCE, Susan – "Un regard neuf sur les choses du passé". *Museum international*. Paris: UNESCO. Vol. 51 (2), n.º 202, 1999, pp. 12-17.

PEREIRA, Dionísio – "Una visión estratégica del patrimonio marítimo: comparativa entre Catalunya, Euskadi y Galicia". *Itsas Memoria. Revista de Estudios Marítimos del País Vasco*. N.º 6, Donostia-San Sebastián: Untzi Museoa-Museo Naval, 2009, pp. 15-32.

POMAR, Júlio – "A Arte e as classes trabalhadoras". *Mundo Literário. Semanário de crítica e informação literária, científica e artística*. Nº 24, 19 out. 1946, pp. 1, 9.

PORTELA, Artur – "Uma exposição notável de aguarelas de Raquel Gameiro e as suas discípulas". *Diário de Lisboa*, 4 dez.1946, p.6.

___ "Vida artística. Uma brilhante exposição de aguarelas de Raquel Roque Gameiro Gameiro". *Diário de Lisboa*, 15 abril 1952.

QUEIROZ, Carlos – "A Faina da Pesca. Espectáculo Sagrado". *Panorama.* N.º 10, agosto 1942.

RAPOSO, Luís – "In Memoriam. João Saavedra Machado (1932-2014), viver os Museus com Amor e Discrição". *ICOM Portugal. Boletim*. Série II, n.º 2, jan 2015, pp. 22-23.

Revista Colóquio / Artes. Lisboa: FGC, n.º 12, abril 1973, p. 67.

RUBIO-ARDANAZ, Juan Antonio – "El concepto de patrimonio marítimo y de cultura: gestión museística e iconos públicos en el País Vasco". *Itsas Memoria. Revista de Estudios Marítimos del País Vasco*. N.º 6, Donostia-San Sebastián: Untzi Museoa-Museo Naval, 2009, pp. 57-82.

SANCHO QUEROL, Maria Lorena – *A função social do património marítimo português*. *Cadernos de Sociomuseologia*. N.º 35, Lisboa: Universidade Lusófona, 2009, pp. 1-238.

SANTOS, Luís Reis – "Exposição do Pintor Júlio Santos no estúdio do SPN". *Panorama*. N.º 20, abril 1944, sp.

SANTOS, Paula Mota - "Identidades sociais e apropriação do espaço: o património como conceito identitário". *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*. Porto: Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia. Vol. 40, n.º 3-4, 2000, pp. 9-16.

SEGURADO, Jorge – "Lino António". *Belas Artes Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*. I Série, n.º 28/29, 1975, pp. 187-194.

SEMEDO, Alice – "Da invenção do museu público: tecnologias e contextos". *Revista da Faculdade de Letras Ciências e Técnicas do Património*. I Série, Vol. III. Porto: FLUP, 2004, pp. 129-136.

SOBRAL, José Manuel – "A formação das nações e o nacionalismo: os paradigmas explicativos e o caso português". *Análise Social*. Vol. XXXVII (165), 2003, pp. 1093-1126.

TAVARES, Emília – "A fotografia dos lugares". *Cadernos de fotografia #0*. Figueira da Foz, 2010, pp. 24-27.

TOMÁS, Júlia – "O imaginário do mar na constituição da identidade portuguesa". *Argos. Revista do Museu Marítimo de Ílhavo*. Nº 7, Ílhavo: CMI / Museu Municipal de Ílhavo, out 2019, pp. 32-41.

VALE, José – "A centralidade do projeto cultural para museus de temática marítima". *Argos. Revista do Museu Marítimo de Ílhavo*. Nº 2, Ílhavo: CMI / MMI, nov 2014, pp. 32-41.

___ "O lugar dos museus marítimos no panorama museológico português". *Argos. Revista do Museu Marítimo de Ílhavo*. Nº 2, Ílhavo: CMI / MMI, nov 2014, pp. 6-11.

II.3 Documentos eletrónicos

"Eduardo Gageiro: «Só não vou com a máquina para o caixão»''. *Expresso*, 29.07.2017 (disponível em https://expresso.pt/cultura/2017-07-29-Eduardo-Gageiro-So-nao-vou--com-a-maquina-para-o-caixao - consulta 10 jul 2019).

"Maria de Lourdes de Mello e Castro. Pintora da luz de Sines". *Redes do tempo. Jornal do Museu de Sines*. N.º 9, Sines: Câmara Municipal de Sines, agosto 2012, p. 1 (http://www.sines.pt/cmsines/uploads/document/file/3100/Jornal_Redes_do_Tempo_n._09.pdf - consulta 4 abril 2019).

"Tabela de Incorporações Sousa Lopes" (disponível em https://run.unl.pt/bitstream/10362/7982/4/TABELAINCORPORAÇOES_SOUSALOPES.pdf - consulta 4 abril 2019)

ALMEIDA, Andreia – "Eduardo Gageiro"
(disponível em https://fotojornalismo13.wordpress.com/2014/01/17/eduardo-gageiro/ - consulta 10 julho 2019).

ALMEIDA, Sónia Vespeira de – "Antropologia e práticas artísticas em Portugal". *Cadernos de Arte e Antropologia*. Vol. 2, nº 1, 2013 (disponível em http://journals.openedition.org/cadernosaa/493 - consulta 17 set 2019).

ARAÚJO, Francisco Miguel Araújo – "José de Bragança (1892-1982". In *Dicionário de Historiadores Portugueses. Da Academia Real das Ciências ao final do Estado Novo.* Lisboa: Centro de História da Universidade de Lisboa (disponível em http://dichp.bnportugal.pt/historiadores/historiadores_braganca.htm - consulta 4 abril 2019).

AREAL, Leonor – "Um neo-realismo singular: o cinema de Manuel Guimarães". *In* LOPES, Frederico (org.) – *Cinema em português. Actas das II Jornadas de Cinema Português*. Covilhã: UBI, Livros Labcom, 2011, pp. 63-82 (disponível http://www.labcom-

ifp.ubi.pt/ficheiros/20110118-frederico_lopes_cinema_em_portugues.pdf - consulta 20 jul 2019).

ASSUNÇÃO, Maria Manuela Baptista – "As paisagens marítimas na pintura portuguesa (finais do século XIX-primeira metade do século XX)". *CEM/Cultura, Espaço & Memória*. N.º 7, Porto: CITCEM / Edições Afrontamento, 2016, pp. 263-275. (disponível em https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4220.pdf - consulta 4 abril 2019).

BRACON, António - https://fasciniodafotografia.wordpress.com/

BRANDÃO, Lucas – "Quando Stanley Kubrick fotografou Portugal", 7 jun 2019 (disponível https://www.comunidadeculturaearte.com/quando-stanley-kubrick-fotografou-portugal/ - consulta 11 jul 2019).

BUESCU, Helena Carvalhão – "João Cristino da Silva e o tema da paisagem na literatura portuguesa de meados do século XIX". *Ler Letras*, pp. 99- 105 (disponível em - consulta 16 março 2019).

CABRAL, Manuel Villaverde – "Texto e imagem fotográfica no primeiro contra-discurso durante o Estado Novo: «As mulheres do meu país» de Maria Lamas". *Comunicação Pública* [Online]. Vol.12 n.º 23, 2017 [posto online no dia 15 dezembro 2017, consultado a 15 julho 2019. URL: http://journals.openedition.org/cp/1970; DOI: 10.4000/cp.1970].

DOMINGUES, Adelina Gomes – *Miniaturas e modelos de embarcações tradicionais do estuário do Tejo no acervo do Ecomuseu Municipal do Seixal (EMS)*. ICMM - International Congress of Maritime Museums, Cascais, 2013 (disponível em https://www.academia.edu/10463355/Miniaturas_e_modelos_de_embarcações_tradicionais_do_estuário_do_Tejo_no_acervo_do_Ecomuseu_Municipal_do_Seixal_EMS - consulta 10 nov 2019).

FADDA, Sebastiana – "Alfredo Cortez". Centro de Estudos de Teatro (disponível em http://cvc.instituto-camoes.pt/pessoas/alfredo-cortez.html - consulta 10 maio 2019).

FADDA, Sebastiana **–** "Branquinho da Fonseca". *Teatro em Portugal – Pessoas*. Centro de Estudos de Teatro / Universidade de Lisboa (disponível em http://cvc.instituto-camoes.pt/teatro-em-portugal-pessoas/branquinho-da-fonseca-dp10.html#.XmOiyW52vIW – consulta 14 set 2019).

FARIA, António; CASTELO-BRANCO, Ângela - Os "Olhares fotográficos" dos estrangeiros. APPH (Associação Portuguesa de Photographia) (disponível em http://apphotographia.blogspot.com/2007/12/os-olhares-fotogrficos-dos-estrangeiros.html – consulta 14 set 2019).

FARIA, Margarida Lima de; ALMEIDA, Renata – "A problemática da «identidade» e o lugar do «património» num mundo crescentemente cosmopolita". *Comunicação & Cultura*. N.º1. Lisboa: Quimera, 2006, pp. 126-127 (disponível em http://hdl.handle.net/10400.14/10366 - consulta 1 outubro 2019).

FILIPE, Graça; CURTINHAL, Elisabete – "Patrimónios, Culturas Marítimas e Práticas Museais: Instrumentos Conceptuais e Perspectivas Metodológicas". *II Encontro do Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória (CITCEM) – O Mar – patrimónios, usos e representações*. Porto: FLUP, 20 - 22 outubro 2011 (disponível em http://www.citcem.org/encontro/programme.html - consulta 10 out 2019).

GAMITO, Maria João (ed.) - *Lagoa Henriques. Eu e a minha casa*. Lisboa: Ed. FBAUL / Documenta, 2016 (https://issuu.com/sistemasolar/docs/lagoa_henriques_excerto - consulta 4 abril 2019).

GARRIDO, Álvaro – "Assistência e Previdência no mar português". *Ler História* [em linha], 62 | 2012, posto em linha 13 abril 2015, consultado em 25 agosto 2019. URL : http://journals.openedition.org/lerhistoria/541; DOI: 10.4000/lerhistoria.541.

GONÇALVES, Luís J. *et al.* – "Patrimônio, museus e cultura marítima: o caso do museu do mar da vila de Sesimbra, Portugal". *In* KNOX, Winifred; TRIGUEIRO, Aline (org.) - *Saberes, Narrativas e Conflitos na Pesca Artesanal*. Vitória: Edufes, 2015, pp. 201-227 (disponível em http://edufes.ufes.br/items/show/321 – consulta 9 out 2019).

GUARDA, Israel; OLIVEIRA, José – "A fotografia e os fotógrafos na revista *Panorama* (1941-1973): 30 anos de propaganda?". *Comunicação Pública* [Online]. Vol.12, n.º 23, 2017 [posto online no dia 15 dezembro 2017, consultado a 10 abril 2019. URL: http://journals.openedition.org/cp/1927; DOI: 10.4000/cp.1927].

GUARDA, Israel; OLIVEIRA, José – "A fotografia e os fotógrafos na revista Panorama (1941-1973): 30 anos de propaganda?". *Comunicação Pública* [Online], Vol.12 n.º 23 | 2017, posto online no dia 15 dezembro 2017, consultado 10 abril 2019. URL: http://journals.openedition.org/cp/1927; DOI: 10.4000/cp.1927.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca – "Los museos y el patrimonio en una sociedad líquida". *In* MAGALHÃES, Fernando *et al.* (coord.) – *Museologia e Património*. Vol.I, Leiria: ESECS/Politécnico de Leiria, 2019, pp. 10-56 (disponível em https://www.ipleiria.pt/esecs/museologia-e-patrimonio-volume-1/ - consulta 20 dez 2019)

HUYLEBROUCK, Rosa – "Recepção portuguesa de Maurice Maeterlinck. Achegas bio-biográficas". *Varia*, pp. 187-193 (https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/2671.pdf – consulta 14 jul 2019)

KÜHNEL, Anita – "Biographie Charlotte Elfriede Pauly". *Ein Temperament, mir selbst fast unbekannt Charlotte E. Pauly (1886-1981) Arbeiten auf Papier*. 26 september – 4 november 2012. Galerie Parterre: Berlim, 2012 (disponível em http://www.galerieparterre.de/ausstellung.php?id=13 – consulta 10 jul 2019).

___ *Ein Temperament, mir selbst fast unbekannt. Charlotte E. Pauly (1886-1981). Arbeiten auf Papier*. Berlim: Galeria Parterre, 2012 (disponível em http://www.berlin.de/kunst-und-kultur-pankow/einrichtungen/galerie-parterre-berlin/archiv/2012/artikel.556193.php - consulta 14 jul 2019).

LEANDRO, Sandra – "Patrimónios pouco visíveis: as pintoras Josefa Greno (1950-1902) e Fanny Munro (1846-1926)". *III Congresso Internacional da APHA*, pp. 1-11 (disponível em http://www.apha.pt/wp-content/uploads/boletim4/SLeandro_Josefa.pdf - consulta 4 abril 2019).

LEITE, Pedro Pereira – "A nova museologia e os movimentos sociais em Portugal". *Revista Cadernos do Ceom*. Vol. 27, n.º 41, 2014, pp. 193-223 (disponível em https://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/article/view/2603 - consulta 10 out 2019).

LOBO, Paula Ribeiro - "Almada and the maritime stations: the portrait of Portugal that the dictatorship wanted to erase". *Revista de História da Arte*. N.º 2 (série W), Lisboa: FCSH - UNL, 2014, pp. 342 - 352 (disponível em http://revistaharte.fcsh.unl.pt/rhaw2/RHAw2.pdf - consulta 4 abril 2019).

MARTINS, Susana – "Between present and past: photographic Portugal of the 1950s". *Image [&] Narrative* [e-journal], 23 (2008) (disponível em http://www.imageandnarrative.be/inarchive/Timeandphotography/martins.html).

MENDONÇA, Bernardo – "Eduardo Gageiro: "Só não vou com a máquina para o caixão''. *Expresso*, 29.07.2017. (disponível em https://expresso.pt/cultura/2017-07-29-Eduardo-Gageiro-So-nao-vou--com-a-maquina-para-o-caixao - consulta 10 jul 2019).

NUNES, João Paulo Avelãs – "Museologias e nova museologia. Os exemplos dos Museus das Santas Casas da Misericórdia". *I Jornadas de Museologia nas Misericórdias*. Penafiel: SCMP, 2015, pp. 1-27 (disponível em https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/46215 - consulta 10 set 2019).

PARDOE, Julia – *Traits and traditions of Portugal*. Collected during a Residence in that Country. 2 Vols. Londres: Saunders and Otley 1833), p. 104 (disponível em http://purl.pt/17182 - consulta em 4 abril 2019).

PAVÃO, Luís (coord.) – *Artur Pastor*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa / Arquivo Municipal de Lisboa, 2014 (disponível em http://arquivomunicipal.cm-

lisboa.pt/fotos/produtos/catalogoarturpastor_76694821053eb38131caac.pdf - consulta 10 julho 2019).

POMAR, Alexandre – "O Neo-realismo na fotografia portuguesa, 1945 – 1963". *Industrialização em Portugal no século XX. O caso do Barreiro*. Actas do Colóquio Internacional Centenário da CUF do Barreiro,1908-2008. Lisboa: UAL, 2010, pp. 1-26. (https://www.academia.edu/525938/O_neo-realismo_na_fotografia_portuguesa_1945_1963)

POMAR, Alexandre - https://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/

ROUBAUD, Maria Luísa – "O Verde Gaio: uma política do corpo no Estado Novo". *In* CASTELO-BRANCO, Salwa Ed-Shawan; BRANCO, Jorge Freitas (dir.) – *Vozes do Povo. A folclorização em Portugal*. Lisboa: Etnográfica Press, 2003, pp. 337-354. (disponível em https://books.openedition.org/etnograficapress/588 - consulta 8 jun 2019).

SAIAL, Joaquim – "Relações da escultura entre Portugal e Espanha nas décadas de 40 e 50 do século XX". *Revista de Estudios Extremeños*. Vol. LXIII, n.º 2, maio-agosto 2007, pp. 567 - 584 (disponível em https://www.dip-badajoz.es/cultura/ceex/reex_digital/reex_LXIII/2007/T._LXIII_n._2_2007_mayo-ag/RV001094.pdf - consulta 10 maio 2019).

SANTOS, Dóris – "CORREIA, Eugénio". *In* FERREIRA, Emília; MONTEIRO, Joana d'Oliva; SILVA, Raquel Henriques da (coord.) - *Dicionário Quem é Quem na Museologia Portuguesa*. Lisboa: IHA - FSCH/NOVA, 2019, pp. 75-77 (disponível em https://institutodehistoriadaarte.files.wordpress.com/2019/03/dicionario_quemquem.pdf - consulta 9 out 2019).

___ "MONTÊS, António". *In* FERREIRA, Emília; MONTEIRO, Joana d'Oliva; SILVA, Raquel Henriques da (coord.) – *Dicionário Quem é Quem na Museologia Portuguesa*. Lisboa: IHA – FSCH / NOVA, 2019, pp. 208-2011 (disponível em https://institutodehistoriadaarte.files.wordpress.com/2019/03/dicionario_quemquem.pdf - consulta 9 out 2019).

SCHEINER, Tereza Cristina – "O museu, a palavra, o retrato e o mito". *Museologia e Patrimônio*. Vol. I (1), jul / dez 2008, pp. 57-73 (disponível em http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/6 - consulta 10 jul 2019)

SEABRA, Jorge (coord.) – *Mar Film Festival*. Ílhavo: Museu Marítimo de Ílhavo, 2017 (http://www.marfilmfestival.pt/wp-content/uploads/2019/05/Cat%C3%A1logo-Mar-Film-Festival-A5_FINAL.pdf – consulta 10 out 2019).

SEGURA, Enrique – "Bonifacio Lázaro". *Revista de Estudios Extremeños*. Tomo XVI, n.º2, maio 1960, pp. 349-352. (disponível em https://www.dip-

badajoz.es/cultura/ceex/reex_digital/reex_XVI/1960/T.%20XVI%20n.%202%201960%20mayo-ag/RV10218.pdf)

SERRA, Filomena – "Introdução". *Comunicação Pública* [Online]. Vol.12, n.º 23, 2017 [posto online no dia 15 dezembro 2017, consultado a 15 julho 2019. URL: https://journals.openedition.org/cp/1961; DOI: 10.4000/cp.1961].

SERRA, Filomena; PARREIRA, João – "Usos e funções da fotografia impressa na Exposição Documentária do I Congresso da União Nacional (1934)". *Comunicação Pública* [Online]. Vol.12, n.º 23, 2017 [posto online no dia 15 dezembro 2017, consultado a 15 julho 2019. URL http://journals.openedition.org/cp/1962; DOI : 10.4000/cp.1962].

SILVA, Jorge – "Maria do Mar" (disponível em https://almanaquesilva.wordpress.com/2012/09/04/maria-do-mar/ - consulta 8 julho 2019).

SILVA, Michel Platini Fernandes da; Lisboa, Pablo Fabião – *Histórias sobre coisas e pessoas: Coleção e colecionismo em Krzysztof Pomian e Jean Baudrillard.* IV Congresso Sergipano de História & IV Encontro Estadual de História da ANPUH/ Cinquentenário do Golpe de 64, Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe, 2014 (http://www.encontro2014.se.anpuh.org/resources/anais/37/1424132369_ARQUIVO_MichelPlatiniFernandesdaSilvaePabloFabiaoLisboa.pdf - consulta 10 dez 2019).

SOROMELHO, Ana; CARVALHO, Luiz – "Com uma máquina fotográfica à frente nunca senti medo. Eduardo Gageiro". *Única*, 16.12.2006 (disponível em https://suigeneros.wordpress.com/2006/12/17/entrevista-ao-fotojornalista-eduardo-gageiro/ - consulta 10 jul 2019).

SOROMELHO, Ana; CARVALHO, Luiz – "Com uma máquina fotográfica à frente nunca senti medo. Eduardo Gageiro". *Única*, 16.12.2006 (disponível em https://suigeneros.wordpress.com/2006/12/17/entrevista-ao-fotojornalista-eduardo-gageiro/ - consulta 10 jul 2019).

TAVARES, Cristina Azevedo – "Álvaro Perdigão. A pintura como lugar da realidade: o culto do facto e do «imprevisível»". *In Motivo imprevisível. Exposição ontológica de Álvaro Perdigão*. Vila Franca de Xira: CMVFX / Museu Neo-Realismo, 2012, pp. 15-37 (https://issuu.com/cmvfx/docs/motivo_imprevis_vel_-_exposi__o_antol_gica_de__lva - consulta 4 abril 2019).

TOMÁS, Júlia – *Ensaio sobre o Imaginário Marítimo dos Portugueses.* Braga: LASICS / Universidade do Minho, CECS, 2013 (disponível em http://www.lasics.uminho.pt/ojs/index.php/cecs_ebooks/issue/view/121 - consulta 20 dez 2019).

VALE, José – "Museus Marítimos: a urgência de projectos culturais". *Revista Vox Musei. Cultura Fluvial e Marítima: património, museus e sustentabilidad*e. N.º 3, Lisboa: FBUL, 2013, pp. 214-223 (disponível em https://issuu.com/fbaul/docs/revista_3 - consulta 7 out 2019).

VICENT, Johan – "Se confronter aux habitants du paradis. L'experience balnéaire de la Bretagne (1800-1939)". *Articulo – Revue de Sciences Humaines*. N.º 4, 2008 (disponivel em https://journals.openedition.org/articulo/782 - consulta 4 abril 2019).

WEBER, Cristina - "As artes plásticas e a arquitetura em Portugal no Estado Novo". *In* SANTIAGO, Isabel; ALMEIDA; Joel de (coord.) - *Comunicar na República. 100 Anos de Inovação e Tecnologia*. Lisboa: FPC, 2011, pp. 97-105. (disponível em https://www.fpc.pt/Portals/0/Flipbook/HTML/files/assets/seo/page99.html - consulta 10 maio 2019).

ZIMMERMANN, Sarah – *Ihr unbekanntes Temperament*. Taz Archiv (disponível em https://taz.de/!553860/ - consulta 14 julho 2019).

II.4 Nazaré – Geral

A Nazaré de Artur Pastor. Nazaré: Biblioteca Municipal da Nazaré / CMN, 2008 [catálogo].

AGUIAR, Pedro de – "Manuel Coelho da Silva. Lavrante de Metais". In *Manuel Coelho da Silva expõe de 21 a 31 de Maio de 1947 no "Silva Porto".* Casa Alcoa de Aires de Sousa Borges: Nazaré, 1947 (brochura).

ALMEIDA, Virgínia de Castro – *Dom Fuas Roupinho*. Lisboa: SPN, 1943.

As sete saias. Traje da Nazaré. Lisboa: IPPC /Museu Nacional do Traje, 1990 [catálogo].

Avril au Portugal. Festival do Traje da Nazaré. Nazaré: Comissão Municipal de Turismo, edições 1962-1964 [catálogos].

BOGA, P^e.^ Mendes – *D. Fuas Roupinho e o Santuário da Nazaré*. Porto: Tip. Simões Lopes, 1959.

BORGES, António Sousa – *O neto do faroleiro*. Nazaré: [s.ed], 1938.

BRILHANTE, António – *Vida do Mar*. Alcobaça: Typ. de António Miguel d'Oliveira, 1903.

BROGGER, Jan – *Pescadores e Pés-Calçados*. Nazaré: Livraria Susy, 1992 [trad. de *Pré-bureaucratic europeans. A Study of a Portuguese fishing community.* Trondheim: University of Trondheim, 1989].

CANECO, José António – *Nazaré. Tradição e História*. Nazaré: CMN, 1999.

CAREPA, José – *Identidade e Memória. A construção simbólica da Nazaré*, 2002 [policopiado].

COELHO, P. M. Laranjo – *A Pederneira. Apontamentos para a história dos seus mareantes, pescadores, calafates e das suas construções navais nos séculos XV a XVII*. Separata do *Archeologo Português*, Vol. XXV. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, 1924.

CORTEZ, Alfredo – *Tá Mar. Peça em três actos*. Lisboa: Imp. Lucas, 1936.

CUNHA, Pedro Proença; GOUVEIA, Margarida Porto – *The Nazaré coast, the submarine canyon and the giant waves: a synthesis* [Em linha]. Coimbra: University of Coimbra. Marine and Environmental Sciences Centre, 2015 (disponível em http://hdl.handle.net/10316/28661 - consulta 10 out 2019).

ESCALLIER, Christine – *L'Empreinte de la mer. Identité des Pecheurs de Nazaré – Portugal. Ethnologie d'une communauté de peuchers*. Tese de Doutoramento em Etnologia [policopiado]. 2 Vols. Université Paris X – Nanterre, Département d'Ethnologie: Paris, 1995 [policopiado].

Exposição de Pintura. P. Girol. De 17 de julho a 8 de agosto 92. Nazaré: Biblioteca da Nazaré, 1992 (desdobrável de exposição).

FAUSTINO, Júlio – *Nazaré. Mar e terra. Um povo com história*. [S.l.: s.n.], 2009.

FERNANDES, Vasco da Gama – *Nazaré e o seu porto*. Lisboa: Tip. Gráfica Lisbonense, 1946.

FERREIRA, Vítor Wladimiro (org.) – *Júlio César Machado no Oeste. Antologia de textos*. Bombarral: Câmara Municipal do Bombarral, 1996.

FIDALGO, Carlos – "O Progresso e a Identidade Cultural". *O Ideário Patrimonial. Praxis que se entrecruzam. Colóquio de Turismo e Património*. N.º 1. Tomar: IPT / Centro de Pré-História, dezembro 2013 (disponível http://www.cta.ipt.pt/download/OIPDownload/n1_Dezembro_2013/OIP1_DEZ13.pdf – consulta 10 outubro 2019).

FILGUEIRAS, Octávio Lixa – *Os barcos da Nazaré no panorama da nossa Arqueologia Naval. Pré-aviso sobre acções cautelares a promover nas zonas portuárias dos coutos de Alcobaça*. Lisboa: Centro de Estudos de Marinha, 1981.

FONSECA, Branquinho da – *Mar Santo*. Lisboa: Portugália Editora, 1971.

FORTES, Arlinda Maria Eugénio – *Museu Desabitado. Proposta de (re)programação museológica para o Museu da Fundação Mário Botas*. Dissertação de Mestrado em Museologia e Museografia. Lisboa: Faculdade Belas Artes Universidade de Lisboa, 2017 (disponível em https://repositorio.ul.pt/handle/10451/33629).

FREITAS, Célia dias – *Nazaré, sua gente e seus costumes*. Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa / CEAC / CEG, 1973 [policopiado].

GALEGO, Mário – “Escrita da Praia” (https://escritadapraia.blogspot.com/)

GARCIA, Eduíno Borges – *O Museu da Nazaré. Antecedentes históricos do Museu Etnográfico e Arqueológico do Dr. Joaquim Manso.* Lisboa: Livraria Portugal, 1976.

GRANADA, João António Godinho – *Nazaré. Pederneira – Sítio – Praia. Para a história da terra e da gente*. Nazaré: ed. Autor, 1996.

HAMOY, Idanise Sant’ana Azevedo – *Imagens de Nossa Senhora de Nazaré: Iconografia, devoção e conservação*. Doutoramento em Artes. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, 2017.

HILÁRIO, Ana Adelaide; FIDALGO, Carlos – *Seca do peixe. Uma arte*. Nazaré: CMN, 2016.

I Concurso Internacional de Fotografia da Nazaré. Nazaré: Comissão Municipal de Turismo, 1969 [catálogo].

LOPES, Eunice; SANTOS, Dóris – "A importância das representações culturais da museologia marítima para o turismo nas zonas costeiras". Poster na *1ª Conferência Internacional em Turismo em Zonas Costeiras – Oportunidades e Desafios / VIII Congresso sobre planeamento e gestão das zonas costeiras dos países de expressão portuguesa*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 14-16 outubro 2015.

MACATRÃO, Armando Sales – *Expressões da Nazaréth*. 2ª ed. Nazaré: ed. autor/LAN, 1996.

MACHADO, João Afonso – *De uma família de mareantes*. Linda-a-Velha: DG Edições, 2010.

MACHADO, João L. Saavedra – *O Forte de S. Miguel Arcanjo. Monumento Histórico-Militar do séc. XVII*. Lisboa / Nazaré: edições Colibri / CMN, 2009.

MACHADO, João L. Saavedra; ALMEIDA, Jorge Almeida; FERREIRA, O. da Veiga – *Trabalhos arqueológicos no Castelo de D. Framundo em Famalicão da Nazaré*. Nazaré: Biblioteca da Nazaré, 2012.

MACHADO, João Saavedra – “Contribuição do Museu Dr. Joaquim Manso para a defesa e conservação do património cultural”. *Actas do Congresso Internacional para a Investigação e Defesa do Património*. Alcobaça: ADEPE, 1978, pp. 455-456.

___ “Notícias dos Museus Portugueses. O Museu da Nazaré”. *APOM*. N.º 11-13, 1976, pp. 10-11.

MELLO, Thomaz de (Tom) – *Nazaré.* Lisboa: Ática, 1958.

MESQUITA, Marcelino – *Praias de Portugal. A Nazareth. Sítio e Praia. Lenda. História. Casos.* Lisboa: Typ. A Editora Limitada, 1913.

MIRANDA, Raul de – *Nazaré. Promontório da Beleza*. Sep. Jornal *Despertar* 2 março 1965. Coimbra, 1965.

MONTÊS, António – "Bonifácio Lázaro, o pintor da Nazaré". *Boletim da Junta de Província da Estremadura.* Lisboa: Junta de Província da Estremadura. II Série, n.º 5, 1944, pp. 79-81.

___ "Nazaré". *In Terras de Portugal*. Lisboa: Tip. Casa Portuguesa, 1939, pp. 137-147.

MURALHA, Pedro – *Roteiro Turístico do Distrito de Leiria*. Leiria, s.d.

NATIVIDADE, Manuel Vieira – *Mosteiro e Coutos de Alcobaça. Alguns capítulos extraídos dos manuscritos inéditos do autor e publicados no centenário do seu nascimento*. Alcobaça: J. Vieira Natividade (ed), 1960.

Nazaré – Portugal. Nazaré: Comissão de Iniciativa da Nazaré, 1936 (brochura).

Nazaré. A mais típica praia de Portugal. Nazaré: Casa Alcoa, 1951 (brochura).

Nazaré. Pueblo de Pescadores. Portugal. Nazaré: Comissão Municipal de Turismo, 1949 (brochura).

Nazareth – Portugal. A melhor praia de banhos de Portugal. Nazaré: Typ. Freire, [1913].

Nossa Senhora da Nazaré. Oração para as suas Esmolas o Seu hospital a Sua Casa. Lisboa: A. Tipográfica, 6 set. 1943 (brochura).

OLIVEIRA, José Manuel Pereira de – *Actividades de pesca da Nazaré*. Sep. Biblos 52. Coimbra: FLUC, 1976.

PASTOR, Artur – *Nazaré*. Lisboa: Livraria Portugal, 1958.

PEDRO, José – "A Nazaré por José Pedro (Excertos)". *Livro do I Congresso de Actividades do Distrito de Leiria*. Lisboa: IAC, 1944, pp. 122 -127.

PEDRO, José – *A Nazaré. Coisas ouvidas, lidas e vistas por José Pedro.* [s/l], [s.n] (policopiado). Compilação de recortes de imprensa de notícias relativas à Nazaré e publicadas no jornal *O Mensageiro* de Leiria (1942-1947).

PENTEADO, Pedro – *Peregrinos da Memória. O Santuário de Nossa Senhora da Nazaré (1600-1785)*. Lisboa: Centro de Estudos de História Religiosa da UCP, 1998.

PIMENTA, Joaquim – *Nazaré. Suas histórias e suas gentes*. Nazaré: ed. autor, 2006.

PINA, Manuel António (introd.) – *Heróis do Mar. Bill Perlmutter*. Porto: Centro Português de Fotografia/MC/Bill Perlmutter, 2002.

Pintura de A. V. Laranjo. Centro Cultural da Nazaré. 20.11 a 12.12.2004. Nazaré: Fundação Mário Botas / CMN, 2004 (desdobrável).

POÇAS Jr., J. C. – *A Praia da Nazareth*. Alcobaça: Typ. António M. de Oliveira, 1901.

Primeira "Festa do Mar". Praia da Nazaré X-IX-MXMXXXIX. Por Afonso Lopes Vieira, Guilherme Filipe, Hipólito Raposo, Joaquim Manso, J. de Almada Negreiros. Nazaré, 1939 (brochura).

QUICO, Célia – "A presença da Nazaré no Cinema Português: entre o vanguardista e o folclórico", 2008 (http://nazare-portugal.blogspot.com/2008/06/presena-da-nazar-no-cinema-portugus.html - consulta 20 jul 2019).

QUICO, Célia – "O «outro Portugal» visto pelos grandes fotojornalistas - o caso particular da Nazaré", 2008 (disponível em http://nazare-portugal.blogspot.com/2008/06/o-outro-portugal-visto-pelos-grandes.html - consulta em 10 julho 2019).

REDOL, Alves – *Uma Fenda na Muralha*. Lisboa: Publicações Europa América, 1980 (1ª ed. 1959).

REMÍGIO, Manuel – *O Porto de Pesca da Nazaré*. Nazaré: CMN, 1950.

REMÍGIO, Rui – *Manuel Remígio. O homem, o profissional e o cidadão*. Coimbra: ed. autor, 2013.

ROCHA, Jaime; VINAGRE, Valter – *Ensaiar*. Nazaré: CMN. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.

SANTARENO, Bernardo – *Romances do Mar*. Santarém, 1955.

SANTOS, Dóris – "Photography and memories from the sea in Nazaré". In *Heritages and Memories from the Sea*: *Heritages and Memories from the Sea. 1st International Conference of the UNESCO Chair in Intangible Heritage and Traditional Know-How: Linking Heritage*, *Évora, Portugal*. Évora: Universidade de Évora / UNESCO Chair in Intangible Heritage and Traditional Know-How, 2015, pp. 87-99. (disponível em http://www.vliz.be/imisdocs/publications/278785.pdf - consulta em 19 julho 2019).

___ "Guilherme Filipe e Lino António, os 'pintores das paisagens e gentes da Nazaré". *Caderno de Estudos Leirienses*. Vol. 4, Leiria: Editora Textiverso, 2015, pp. 335-344.

___ "O Museu da Nazaré. Da identidade à problematização das representações do mar". *I Congresso de História e Património da Alta Estremadura*. Ourém: CEPAE, 2011, pp. 624-635 (disponível em https://www.academia.edu/31771514/I_CONGRESSO_DE_HISTÓRIA_E_PATRIMÓNIO_DA_ALTA_ESTREMADURA_ARQUEOLOGIA_._HISTÓRIA_._HISTÓRIA_DA_ARTE_._PATRIMÓNIO_NATURAL_E_CULTURAL - consulta 9 out 2019).

___ "SILVA, Abílio de Mattos e". *In* FERREIRA, Emília; MONTEIRO, Joana d'Oliva; SILVA, Raquel Henriques da (coord.) – *Dicionário Quem é Quem na Museologia Portuguesa*. Lisboa: IHA - FSCH/NOVA, 2019, pp. 282-284 (disponível em https://institutodehistoriadaarte.files.wordpress.com/2019/03/dicionario_quemquem.pdf - consulta 9 out 2019).

SILVA, Abílio Leal de Mattos e – *O trajo da Nazaré*. Lisboa: Astória, 1970.

SILVA, Silvino Pais da – *Das vidas e dos medos: estórias*. [s.l.]: Edições Margem, 1999.

SOARES, José - "Nazaré Matriarcal – um equívoco?". *In Os Mitos da Lagoa.* Nazaré: Câmara Municipal da Nazaré, 2002, pp. 81-93.

___ *100 anos de naufrágios na costa da Nazaré*. Nazaré: CMN, 1998.

___ *A Romaria de S. Brás*. Nazaré: Serviços de Cultura e Turismo da Nazaré, 1982.

___ *José da Beca. Etnobiografia*. Nazaré: CMN, 1997.

___ *O corrimoeiro e outras estórias de contragosto*. Nazaré: CMN, 2004.

Sociedade Distribuidora Vitória Filme - *Nazaré. Um grande filme português*. Porto: Tip. Costa Carregal, 1952 (desdobrável).

TORGA, Miguel – *Mar*. 2ª ed. Coimbra: [s.n], 1958.

TRINDADE, José Maria – "A Dimensão Cultural do Pescador - A influência do mar na organização social e na mundivisão da comunidade piscatória da Nazaré". *VI Congresso Português de Sociologia e Mundos Sociais. Saberes e Práticas*. Lisboa: Associação Portuguesa de Sociologia / UNL-FSCH, 2008 (disponível em http://associacaoportuguesasociologia.pt/vicongresso/pdfs/294.pdf – consulta 10 outubro 2019).

___ "O Turismo e a folclorização da cultura piscatória – a apropriação e uso da tradição piscatória como meio de promoção do turismo na Nazaré". *In* SANTOS, Maria da Graça Mouga Poças (ed. lit). – *Turismo cultural, territórios e identidades: [actas do congresso]*. [Leiria]: Instituto Politécnico / Ed. Afrontamento, 2010.

___ "Os Miúdos da Praia: Etnopsicologia da Infância Piscatória". *Revista Animação Educação*, ANAE, 2008 (https://www.yumpu.com/pt/document/read/12936972/os-miudos-da-praia-etnopsicologia-da-infancia-piscatoria-anae – consulta 4 abril 2019).

___ *A Nazaré dos Pescadores. Identidade e transformação de uma comunidade marítima.* Lisboa: Edições Colibri, 2009.

VENTURA, Raimundo – *História dos sítios e das gentes*. Nazaré: Notícias da Nazaré, 1995.

VIEIRA, João Correia – *Nazaré*. Lisboa: Edições Paulistas, 1958.

YBARRA, Fernando – *Contos e Ditos*. Nazaré: Ed. Autor, 1988.

___ *Teatro. Nazaré.* Nazaré: ed. autor, s.d.

II.5 Nazaré - Periódicos

"A Festa do Mar na Nazaré". *Século Ilustrado*, 10 set 1939.

"A repercussão da homenagem a Joaquim Manso". *Diário de Lisboa*, 26 março 1956.

"Alves Redol e a Nazaré – recordação e homenagem". *Diário de Lisboa*, 31 maio 1980.

"Artistas e escritores que se apaixonaram pela Nazaré". *Turismo.* Ano V, n.º 31-32, abril-maio 1940.

"As Festas da Nazaré. A Missa do Mar. O Padrão de Vasco da Gama". *Diário de Lisboa*, 11 set 1939, p. 3.

"Assinada na Nazaré a escritura de doação da casa que foi de Joaquim Manso". *Diário de Lisboa*, 12 fev 1968, p. 1.

"Associação Liga dos Amigos da Nazaré". *Nazaré Marés de Maio*. Nº 1. Nazaré: Grupo de Trabalho Nazaré Marés de Maio, maio 2017, p. 66.

"Atractivos da viagem e da hospedagem. Nazaré Museu vivo do folclore". *Diário de Notícias*, 11 outubro 1956.

"Banquete de homenagem – Guilherme Filipe foi consagrado o pintor da Nazaré". *Diário de Lisboa*, 16 out 1939.

"Começaram os primeiros estudos para criar na Nazaré o seu Museu de Etnografia". *Diário de Lisboa*, 22 nov 1955.

"Datas e Memórias". *O Século*, 28 dez.1958.

"Dia Internacional dos Museus. 'O trajo, um espaço renovado no Museu da Nazaré'. Exposição do legado de Abílio de Mattos e Silva". *Voz da Nazaré*, maio 1986.

"Dr. Joaquim Manso". *República,* 25 março 1956.

"Drama e Glória da Nazaré! – Ver expressivo documentário fotográfico nas páginas centrais deste número". *Flama*. Ano XIV, n.º 528, 18 abril 1958.

"É urgente abrir as portas do Museu da Nazaré". *Diário de Lisboa*, 19 fev 1976.

"Efemérides". *Gazeta da Nazaré*, 30 março 1999, p. 14.

"Eleitos os corpos gerentes do 'Grupo de Amigos' do Museu Joaquim Manso". *Diário de Lisboa,* 19 abril 1973, p. 19.

"Está constituída a comissão da Liga dos Amigos da Nazaré que as forças vivas do concelho aclamaram numa reunião magna". *Diário de Lisboa*, 28 nov 1955, pp. 9, 11.

"Joaquim Manso e a Nazaré". *Diário de Lisboa*, 13 fev 1968.

"Museu da Nazaré. Espaço limitado. Ampliação urgente". *Gazeta da Nazaré*, agsto 1983.

"Na Casa do Distrito de Leiria A Nazaré foi ontem evocada numa admirável conferência pelo sr. dr. Joaquim Manso". *Diário de Lisboa*, 1 março 1940.

"Nazaré e São Martinho do Porto". *Ilustração*. Lisboa. N.º 42, 16 set 1927, p. 31.

"Nazaré reclama o seu almejado porto de abrigo, um museu regional e outros melhoramentos". *República*, 29 nov 1955.

"Nazaré: A nova cara de Portugal". *Revista Business Portugal*, 4 maio 2015 (disponível em http://revistabusinessportugal.pt/nazare-a-nova-cara-de-portugal/ - consulta 10 outubro 2019).

"O ministro da Educação Nacional presidiu à expressiva homenagem prestada na vila da

Nazaré ao dr. Joaquim Manso". *Diário de Lisboa*, 25 março 1956, p. 1.

"O pintor Guilherme Filipe exalta a beleza da Nazaré". *Diário de Lisboa*, 31 jul 1939, p5.

"O Porto de Abrigo da Nazaré. Uma obra de urgente necessidade, que será admirável factor de riqueza", *Diário de Notícias*, 09 setembro 1927.

"O projectado Museu da Nazaré tem o apoio de Leitão de Barros*". Diário de Lisboa*, 21 nov. 1955.

"Os grandes documentários de arte. Nazaré praia de pescadores". *O Notícias Ilustrado*. N.º 25, 1928.

"Os pescadores da Nazaré expostos em Paris". *Diário da Manhã*. Lisboa, 28 março 1962.

"Pedras Eternas. Homenagem ao dr. Joaquim Manso". *Diário de Lisboa*, 29 março 1956.

"Perpétua – a grande atriz característica do cinema português que se estreia no filme «Maria do Mar». *O Notícias Ilustrado*. N.º 92, 16 março 1930, p. 10.

"Pintura e desenho da Nazaré de Abílio de Mattos e Silva". *Gazeta da Nazaré*. Ano V, n.º 41, maio 1986.

"Praias, Termas e Campos. O encantador parque do Monte Pedralva, na Nazaré". *Diário de Notícias*, 19 agosto 1930.

"Preconiza-se a criação do Museu da Nazaré para conservar os valores do seu folclore inconfundível". *Diário de Lisboa*, 9 nov.1955.

"Primeiras Exibições. «Nazaré», no Éden". *República*, 13 fev 1952.

"Publicado o Decreto-Lei que cria na Nazaré o Museu Dr. Joaquim Manso". *Diário de Lisboa*, 12 nov 1970.

"Retrospectiva do cinema português". *Panorama*. III série, n.º 3, setembro 1956.

"Ronda da Nazaré". *O Século Ilustrado*. Ano XX, n.º 997, 9 fev 1957.

"Tá-Mar no Nacional". *Diário de Lisboa*, 29 jan 1936.

"Um pintor francês expõe em Paris imagens da Nazaré". *Diário de Lisboa*, 16 nov 1958.

"Uma exposição do pintor Sherman H. Raveson nas "Grand Central Art Galleries" de Nova Iorque". *Jornal da Quinzena. Assuntos de Interesse Internacional*, s.d, pp. 32-33.

"Uma reunião magna para tratar da instalação do Museu da Nazaré". *Diário de Lisboa*, 22 nov 1955.

A Nazareth. N.º 25, Nazaré, 24 jul 1930.

AZEVEDO, Manuela de – "Gente da Nazaré". *Diário de Lisboa*, 15, 16, 18 e 20 nov 1946.

BENOIT, Francine – "Nazaré". *Diário de Lisboa*, 1 out 1964, p. 24.

C. – "Liga dos Amigos da Nazaré". *República*, 23 jul 1956.

Cinéfilo. N.º 23, 29 jan 1929, p. 7.

COROSI, Lucien – "O pintor Paul Girol. Um parisiense que não conhece a Provença, mas esteve quatro vezes em Portugal para pintar a Nazaré". *O Primeiro de Janeiro*, 11.03.1959.

Diário de Notícias, 16 agosto 1925, 7 e 14 agosto 1930, 9 jun 1941.

DIÉNÈS, André – "Les pêcheurs de Nazaré". *Regards*. Paris. N.º 239, 11 agosto 1938, pp. 12-13 (disponível em https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7636491r/f11.item.r=nazaréregards%201938 – consulta 17 novembro 2019).

ESCALLIER, Christine – "O papel das mulheres da Nazaré na economia haliêutica". *Etnográfica.* Vol. III (2), 1999, pp. 293-308 (disponível em http://ceas.iscte.pt/etnografica/docs/vol_03/N2/Vol_iii_N2_293-308.pdf - consulta 4 jun 2019).

FERNANDES, Vasco da Gama – "A Nazaré e o seu Porto". *Diário de Lisboa*, 27 fev 1941.

FERREIRA, Beatriz – "Hora do Sol – Nazaré 57". *O Século Ilustrado*, 9 março 1957.

FILIPE, Guilherme – "Em defesa da Nazaré". *Diário de Lisboa*, 26 março 1965.

___ "Salve-se a Nazaré – para a arte, para os pescadores e para o turismo". *Diário de Lisboa*, 31 maio 1959.

GARCIA, Cláudio – "Quando Kubrick se enamorou pela Nazaré". *Jornal de Leiria*, 30 agosto 2018.

Ilustração Portugueza. II série, n.º 706, 1 set 1919.

Ilustração. N.º 16 (184), 16 agosto 1938; N.º 42, 16 set 1927.

LEITÃO, Acácio – "Nazaré. Tema inesgotável". *Panorama.* N.º2, julho 1941, pp. 25-27.

LOPES, Norberto – "Amadeu Gaudêncio: 90 anos de idade e meio século de construtor civil". *Diário de Notícias*, 4 abril 1979.

___ "Joaquim Manso. Exemplo de Firmeza e Tolerância". *A Capital*, 7 jun 1976.

LOUREIRO, Eduardo – "A cultura pela arte. Museu Joaquim Manso (Nazaré)". *Notícias das Caldas da Rainha*. Caldas da Rainha, 9 dez. 1976.

M.S. – "No Litoral Estremenho. Da vida da Nazaré. A Foz do Alcôa - Uma questão telefónica com seu pitoresco. O Monte Pedralva transformado num opulento parque (Do nosso enviado especial)". *Diário de Notícias*, 11 maio 1929.

MACEDO, Diogo de – "Lino António. O pintor da Nazaré". *Ilustração,* 1932, p. 7.

Mala da Europa. N.º 306, Lisboa, 22 dez. 1901.

MENDONSA, Eugene L. – "Turismo e estratificação na Nazaré". *Revista Análise Social*. Vol. XVIII (71), 1982 (2º), pp. 311-329.

Mundo. Revista semanal ilustrada. Nº 56, 22 agosto 1958.

Nazaré. Boletim da Liga dos Amigos da Nazaré, out. 1956-1966.

NETO, Álvaro – "A costa portuguesa. A praia da Nazaré e os seus encantos". *Diário de Lisboa,* 24 set 1931.

Notícias da Nazareth. Nazaré, 1929-1930.

O Mensageiro. Leiria, 5 agosto 1925.

O Povo da Nazareth. Semanário independente. Ano I, Nazaré, 1899-1900.

O Século Ilustrado, 16 fev 1957; 23 out 1965 e 6 jul 1963.

OLIVEIRA, Genoveva – "As origens do Teatro Chaby Pinheiro". *Nazaré Informa. Revista de Informação Municipal*. Nazaré: CMN, jul 2005, pp. 44-45.

PENTEADO, Pedro; TRINDADE, José Maria – "A Nazaré e os seus Pescadores: entre representações sociais e novas leituras histórico-antropológicas". *Oceanos – Os Pescadores*. N.º 47/48, Lisboa: CNCDP, jul/dez 2001, pp. 80-92.

R. A. – "Cinema português. No Éden, estreou-se ontem o filme 'Nazaré' que o público aplaudiu". *República*, 13 dez 1952.

RAMALHAL, José – "Fundação Casa-Museu Mário Botas – Ar Fresco para a cultura da Nazaré". *Gazeta da Nazaré*, set 1986.

Região de Leiria, jul 1943.

RIBAS, Tomaz – "Guilherme Filipe. O pintor das paisagens e da gente da Nazaré". *Portugal Ilustrado*. N.º 37, set/out 1955.

SANTOS, Dóris – "Nazaré. A arte da construção naval". *Revista Nazaré Marés de Maio*. Nazaré: Associação Nazaré Marés de Maio, 2019, pp. 68-69.

___ "O Museu da Nazaré nas representações do mar. Participação e revisão identitária da comunidade". *Revista Vox Musei. Cultura Fluvial e Marítima: património, museus e sustentabilidad*e. N.º 3, Lisboa: FBUL, 2013, pp. 290-296 (disponível em https://issuu.com/fbaul/docs/revista_3 - consulta 7 out 2019).

___ "Representações visuais da Nazaré. Entre o mar e o paradigma". *Argos. Revista do Museu Marítimo de Ílhavo*. Nº 1, Ílhavo: CMI / Museu Municipal de Ílhavo, agosto 2013, pp. 68-81.

SERRÃO, Vítor – "Iconografia da Senhora da Nazaré na Arte Luso-Brasileira: o ciclo seiscentista do pintor Luís de Almeida no Santuário de Nossa Senhora da Nazaré". *Camões. Revista de Letras e Culturas Lusófonas*. Nº 25, Lisboa: Instituto Camões da Cooperação, janeiro 2016, pp. 78-87.

SILVA, Serra – "Da Nazaré. Museu da Nazaré". *Região de Leiria*, 12 jun 1976.

SIMÕES, João Gaspar – "Roteiro de férias. De Lisboa à Nazaré em camioneta". *Diário de Lisboa*, 17 agosto 1938, p.9.

T.R. – "Museu da Nazaré. Aspiração concretizada". *Vida Mundial*. Lisboa, 1 jul 1976.

TARAVELLA, L. – "Portogallo Pittoresco. Praia da Nazareth e i suoi pescatori". *Le Vie del Mondo. Revista Mensile della Consociazione Turistica Italiana*. Ano VI, XVII, n.º 12, dez. 1938, pp. 1166-1179.

União Nacional. N.º 155-157, Leiria, 29 agosto 1931.

VALDEMAR, António – "Amadeu Gaudêncio, o exemplo de uma vida". *O Primeiro de Janeiro*, 4 set 1979.

VELOSO, Maria João – "Nazaré – Uma pescaria de histórias". *Revista UP*. Lisboa: TAP Air Portugal, janeiro 2012 (disponível em http://upmagazine-tap.com/pt_artigos/nazare-e28093-uma-pescaria-de-historias/ - consulta 30 out 2019).

Via Portucale. *Revista Ilustrada das Actividades da Companhia Portuguesa Rádio Marconi*. N.º 24, set 1965.

Voz da Nazaré. N.º 212, fev. 1995.

II.6 Publicações (editadas) do Museu Dr. Joaquim Manso

100 Anos Bonifácio Lázaro Lozano. Nazaré: IPM / MDJM, 2006.

A Nazaré na obra de Alves Redol. Nazaré: MEAJM, 1980.

Abílio. Pinturas e desenhos da Nazaré. Nazaré: MDJM, 1986.

Catálogo do Museu Etnográfico e Arqueológico do Dr. Joaquim Manso. Nazaré: MEAJM, 1976.

Construção naval tradicional: o fim do império. Mar. Espaço. Tempo. Carmo Pólvora & Victor Belém. Nazaré: IPM-MDJM/CMN, 2007.

Exposição Bibliográfica Infantil e Juvenil. Nazaré: MDJM, 1978.

Exposição de pintura e tapeçaria de Irene Sá Natividade inaugurada pelo Secretário de Estado da Cultura no dia 6 de Junho de 1976, data em que pela primeira vez foi aberto ao público o Museu da Nazaré, 1976 (desdobrável – catálogo).

Figuras do quotidiano da Nazaré. 1ª Mostra. 23 fevereiro / 7 abril. Nazaré: MDJM, 1985 (brochura).

I Jornadas sobre cultura marítima. Nazaré. 1995. Nazaré: MDJM/CMN, 1998.

II, III, IV, V e VI Jornadas da cultura marítima. 1998-2004. Nazaré: MDJM/CMN, 2005.

João Fragoso. "Fase Mar" e 16 Desenhos de Pescadores. Nazaré: MDJM, 1981.

LABORINHO, Álvaro J.; DAVID, Ana; NABAIS, António – *O mar da Nazaré. Álbum fotográfico. Álvaro Laborinho*. Nazaré: IPM-MDJM/CMN, 2002.

MACHADO, João L. Saavedra – *O Museu do Dr. Joaquim Manso e o artesanato local. A última olaria da Nazaré*. Coimbra: Serv. Municipais de Cultura e Turismo; Lisboa: IPPC, 1982.

MACHADO, João Saavedra (dir.) – *O Trajo. Um espaço renovado no Museu da Nazaré*. Nazaré: MDJM, 1986.

MACHADO, Maria Antónia Graça Saavedra; MACHADO, João L. Saavedra - *Nossa Senhora da Nazaré na Iconografia Mariana*. Nazaré: MEAJM, 1982.

MAGALHÃES, Ana Maria; ALÇADA, Isabel Alçada – *O Museu da Nazaré – Roteiro Juvenil*. Nazaré: IPM/MEAJM, 2003.

NABAIS, António – *Encontros com o Mar. Artes de Pesca*. Lisboa: IPM/MEAJM, 2002.

NABAIS, António *et al.* – *O Traje do Litoral Português*. Lisboa: IPM/MDJM; Nazaré: CMN, 2003.

NABAIS, António; NUNES, Cecília; ANASTÁCIO, Maria Deolinda – *Encontros com o Mar. Marcas do Mar*. Lisboa: IPM/MEAJM; Nazaré: CMN, 2002.

NABAIS, António; SANTOS, Vítor Pavão – *Nazaré e a Companhia Portuguesa de Bailado "Verde Gaio" (1940-1950)*. Nazaré: MDJM / IPM / CMN, 2005.

O Mar e A Arte "Minimal" de João Fragoso. Nazaré: MDJM / CMN, 1985.

Pesca Artesanal da Nazaré – O Lance de Arte Xávega. Nazaré: MEAJM, 1993 (desdobrável).

RIBAS, Tomaz – *Alguns aspectos originais das danças e canções tradicionais da Nazaré*. Lisboa: IPPC / Nazaré: MEAJM, 1985.

SANTOS, Dóris (coord.) – *Nazaré. Memórias de uma praia de banhos*. Nazaré: IMC/MDJM, 2010.

Trajo Tradicional da Nazaré. Nazaré: Museu Dr. Joaquim Manso, 1981.

TRINDADE, José Maria; NABAIS, António – *Embarcações Tradicionais Portuguesas*. Lisboa: IPM/MDJM; Nazaré: CMN, 2002.

ÍNDICE DESENVOLVIDO DAS IMAGENS

Capítulo 1.1

Fig. 1 – Willem van de Velde (1633-1707), “Dutch Vessels close Inshore at Low Tide, and Men Bathing”, 1661. Óleo sobre tela, 63,2x72,2 cm. National Gallery inv. NG871. Fonte: NationalGallery.

Fig. 2 - Claude-Joseph Vernet (1714-89), “Vue d’une partie du Port et de la ville de Bordeaux, prise du côté des Salinières”, 1758. Óleo sobre tela, 165x263 cm. Musée National de la Marine – Paris, inv. 5 OA 9 (Dépôt du département des peintures, Musée du Louvre /Inv. 8301). Fonte: Musée de Marine.

Fig. 3 – William Turner (1775-1851), “Snow Storm - Steam-Boat off a Harbour's Mouth”, c. 1842. Óleo sobre tela, 36z48 cm. The Tate Gallery, London inv. N00530. Fonte: Tate.

Fig. 4 - Caspar David Friedrich (1774-1840), “Mönch am Meer” (Monge à beira-mar), 1808-10. Óleo sobre tela, 110x171,5 cm. Alte Nationalgalerie, Berlim, inv. NG 9/85. Fonte: © Foto: Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz. Fotograf/in: Andres Kilge

Fig. 5 – John Constable (1776-1837), “Weymouth Bay: Bowleaze Cove and Jordon Hill”, 1816. Óleo sobre tela, 53 x 75 cm. National Gallery, London inv. NG2652. Fonte: National Gallery.

Fig. 6 – Gustav Courbet (1819-1877), “La falaise d'Etretat après l'orage”, 1870. Óleo sobre tela, 130x162 cm. Musée d'Orsay, Paris, inv. MNR 56. Fonte: © RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski

Fig. 7 – Eugène Boudin (1824-1898), “La Plage à Trouville”, 1865. Óleo sobre tela, 38 x 62.8 cm. Oferta do Estado de Laurence Hutton. Fonte: © Princeton, University Art Museum.

Fig. 8 – Joaquin Sorolla (1863-1923), “Mar de Jávea”, 1905. Óleo sobre tela, 62,5x93 cm. Museo Sorolla, Madrid, inv. 725. Fonte: Museo Sorolla.

Fig. 9 – Joaquin Sorolla, “La vuelta de la pesca”, 1894. Óleo sobre tela, 265x403,5 cm. Musée d'Orsay, Paris, inv. RF 948, LUX 736. Fonte: Museo Sorolla.

Capítulo 1.2

Fig. 10 – Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905), "Floreira", 1896. Barro Vermelho, alt. 13 cm. Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha. DRCC / Museu da Cerâmica inv. MC 93. Fonte: José Pessoa / MatrizNet.

Fig. 11 – Jean Baptiste Pillement (1728-1808), "Vista do Tejo e de Belém", finais séc. XVIII. Óleo sobre tela, 64,5x94,1 cm. Palácio Nacional de Queluz (MNAA 1646). Fonte: MatrizNet.

12 - José Rodrigues de Carvalho (1828-1887), "Marinha", 1861. Óleo sobre tela, 50x61 cm. Palácio Nacional da Ajuda inv. 872. Fonte: MatrizNet.

13 - Francisco José de Resende (1825-1893), "Pescadores numa praia", 1887. Óleo sobre tela, 95x145 cm. Palácio Nacional de Queluz inv. 1170. Fonte: MatrizNet.

Fig.14 – Alfredo Keil (1850-1907), "Marinha", s.d. Óleo sobre tela, 9,5x16,3 cm. DRCC/Museu José Malhoa inv. 468. Fonte: MatrizNet.

Fig. 15 – Marques de Oliveira (1853-1927), "À espera dos barcos", 1892. Óleo sobre tela, 77,5x97 cm. DGPC/MNAC - Museu Nacional de Arte Contemporânea inv. 326. Fonte: Carlos Monteiro / MatrizNet.

Fig. 16 – Sousa Pinto (1856-1939), "Barco desaparecido", 1890. Óleo sobre tela, 73x91 cm. DGPC/MNAC - Museu Nacional de Arte Contemporânea inv. 74. Fonte: Carlos Monteiro / MatrizNet.

Fig. 17 – Silva Porto (1850-1893), "Praia dos Pescadores (Póvoa de Varzim)", 1888. Óleo sobre madeira, 41,5x55,7 cm. DGPC/MNSR inv. 20 Pin CMP. Fonte: Carlos Monteiro / MatrizNet.

Fig. 18 – João Vaz (1859-1931), "Praia da Póvoa de Varzim", s.d. Óleo sobre tela, 30x50 cm. DGPC/MGV inv. 2353. Fonte: José Pessoa / MatrizNet.

Fig. 19 – António Ramalho (1858-1916), "Marinha", 1880. Óleo sobre madeira, 11,8x21,7 cm. DRCC/MJM inv. 14. Fonte: MatrizNet.

Fig. 20 – José Malhoa (1855-1933), "Marinha", 1918. Óleo sobre tela, 30,5x35,5 cm. DGPC/MGV inv. 2322. Fonte: Alexandra Pessoa / MatrizNet.

Fig. 21 – Caricatura assinada por Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro (1867-1920), intitulada "Nas Praias", publicada n'*O António Maria*. 11 setembro 1884, p. 296. Legenda da caricatura: "Várias sereias / Vemos de saias, / Sobre estas praias / Que o Tejo molha. / Mas, ao fictarmos / Tanta sereia, / Nem a mais feia / Sequer nos olha! / Na Nazareth / Formam rebanho, / Para que o banho / com *elle* tomem; / E de amor dizem; / Sentindo o flato: / - Que belo fato! / - Que lindo homem!". Legenda à

esquerda, sob a figura de Rafael Bordalo Pinheiro: “O mestre, na praia da Nazareth”. Legenda à direita: “Nós, na praia de Pedroiços”.

Fig. 22 - Marques de Oliveira (1853-1927), “Marinha. Póvoa de Varzim. Impressão”, s.d. Óleo sobre madeira, 33x45 cm. DRCC/MJM inv. 183. Fonte: MatrizNet.

Fig. 23 – D. Carlos de Bragança (1863-1908), “Praia de Cascais”, 1906. Aguarela sobre papel, 24x16,5cm. DGPC/CMAG inv. 974. Fonte: José Pessoa / MatrizNet.

Fig. 24 – Max Braumann (1880-1969), “Praia”, s.d. Óleo sobre platex, 72x82 cm. Col. particular. Fonte: https://www.cml.pt/leiloes/2009/109-leilao/1-sessao/lote-134/o-bailarico-e-praia

Fig. 25 – António Carneiro (1872-1930), “Praia da Figueira da Foz”, 1921. Óleo sobre madeira, 23,5x15,7 cm. FCG inv. 83P985. Fonte: Museu Calouste Gulbenkian.

Fig. 26 – António Carneiro (1872-1930), “Contemplação”, 1911. Óleo sobre cartão, 37x60 cm. DGPC/MNAC inv. 114. Fonte: Arnaldo Soares / MatrizNet.

Fig. 27 – Sousa Lopes (1879-1944), “Luta com as vagas”, s.d. Óleo sobre madeira, 26,5x35,5 cm. DGPC/MNAC inv. DEP 1266 (20). Fonte: José Pessoa / MatrizNet.

Fig. 28 – Joaquim Lopes (1886-1956), “Aspecto da Vida dos Pescadores”, 1928. Aguarela sobre papel, 24,5x32 cm. DGPC/MGV inv. 2639. Fonte: MatrizNet.

Fig. 29 – Ayres de Carvalho (1911-1994), “Gente do Mar - Praia de Leça”, 1939. Óleo sobre tela, 120x120 cm. DGPC/MNAC inv. 940. Fonte: Paulo Sintra / MatrizNet.

Fig. 30 – Eduardo Malta (1900-1967), “Nazarenas”, 1939. Óleo sobre tela, 115x95 cm. DGPC/MNAC inv. 963. Fonte: MatrizNet.

Fig. 31 - Domingos Rebelo (1891-1975), “Família piscatória”, 1955. Óleo sobre tela. MMI (dep. do Ministério da Agricultura, Pescas e Florestas).

Fig. 32 - Henrique Moreira (1890-1979), “Tragédia Marítima”, 1941. Bronze, atl. 35,5 cm. DRCC/MDJM inv. 4 Esc. Fonte: José Pessoa / MatrizNet.

Fig. 33 – Pintura de Álvaro Perdigão (1910-1991). Fonte: *Panorama. Revista Portuguesa de Arte e Turismo*. 4ª Série, n.º 9, março 1964.

Fig. 34 – Almada Negreiros (1893-1970), pinturas murais na Gare Marítima da Rocha do Conde de Óbidos. Fonte: DGPC.

Fig. 35 – Júlio Pomar (1926-2018), “Mulheres na Praia”, 1950. Óleo sobre tela, 93,5x122,5cm. FCG inv. 81P447. Fonte: Museu Calouste Gulbenkian.

Fig. 36 – Júlio Resende (1917-2011), “Pescadores”, 1957. Óleo sobre tela, 146,5x97 cm. FCG inv. 83P442. Fonte: Museu Calouste Gulbenkian.

Fig. 37 – João Fragoso (1913-2000), "Mar 63", 1963-71. Bronze, alt. 200 cm. Colocada no lago do Parque D. Carlos I, Caldas da Rainha. DRCC/MJM inv. 176. Fonte: MatrizNet.

Capítulo 2.1

Fig. 38 – João Cristino da Silva (1829-1877), "Recuar da onda", 1857. Óleo sobre tela, 91x176 cm. FCG inv. 82P469. Fonte: Museu Calouste Gulbenkian.

Fig. 39 – João Rodrigues Vieira (1856-1898), "Praia da Nazareth", 1884. Óleo sobre tela, 59,5x119,5 cm. DGPC/PNA inv. 3225. Fonte: MatrizNet.

Fig. 40 – João Rodrigues Vieira (1856-1898), "Rua da Praia da Nazareth" (22x20 cm, cat. N.º 86, 25$000 réis). Fonte: *Catálogo Ilustrado de Quadros Modernos do Grupo do Leão*, 1882.

Fig. 41 – João Vaz (1859-1931), "Na praia, Nazaré", c. 1898. Col. particular. Fonte: FALCÃO, Isabel; PROENÇA, José António (coord.) – *João Vaz. Um pintor do Naturalismo. 1859-1931.* Lisboa: CMAG, 2005, cat. 54.

Fig. 42 – João Vaz (1859-1931), "Nazareth. Panneaux decorativo do pavilhão de pesca da exposição de Paris", [1900]. Fonte: "Os Mestres da Pintura Contemporânea. João Vaz. A sua exposição madeirense no Salão Bobone". *Ilustração Portuguesa*. Lisboa: O Século. 2ª série, n.º 768, 08.11.1920, p. 293.

Fig. 43 – Thomaz de Mello Júnior (c.1845-1850 – séc. XX), "Marinha com barco na praia e figuras", 1910. Col. particular. Fonte: RAMALHO, Margarida de Magalhães – *Barcos na pintura: um mar de histórias*. Lisboa: Scribe, 2009, p. 99.

Fig. 44 – Adriano Sousa Lopes (1879-1944), "Mar (Nazaré)", s.d. (c. 1930). Óleo sobre madeira, 26,5x35,5 cm. DGPC/MNAC inv. DEP1266 (21). Fonte: José Pessoa / MatrizNet.

Fig. 45 – Adriano Sousa Lopes (1879-1944), "Casario da Nazaré", s.d. Óleo sobre madeira, 27x35 cm. DGPC/MNAC inv. DEP1266 (63). Fonte: MatrizNet.

Fig. 46 – Álvaro Laborinho (1879-1970), "Souza Lopes, Guilherme Filipe num passeio na Lagoa da Moita" [da direita para a esquerda, Álvaro Laborinho, pintor Guilherme Filipe, pintor Sousa Lopes, figura não identificada], 1939. DRCC/MDJM inv. 2206 Fot. Fonte: MatrizNet.

Fig. 47 – Adriano Sousa Lopes (1879-1944), "Nazarena", s.d. Óleo sobre tela, 65,3x50 cm. CAM P1592. Fonte: Museu Calouste Gulbenkian.

Capítulo 2.2

Fig. 48 – Álvaro Laborinho (1879-1970), "Guilherme Filipe entre os barcos na praia", s.d. DRCC/MDJM inv. 1654 Fot. Fonte: MatrizNet.

Fig. 49 – Álvaro Laborinho (1879-1970), "Lino António e Rocheta" [da esquerda para a direita, Álvaro Laborinho; Fernanda Vale Teixeira, mulher de Lino António; Rocheta; Lino António], s.d. DRCC/MDJM inv. 2213 Fot. Fonte: MatrizNet.

Fig. 50 – Lino António (1898-1974), "Pescadores", 1930. Óleo sobre tela, 138x198 cm. FCG inv. 83P729. Fonte: Museu Calouste Gulbenkian.

Fig. 51 – Lino António (1898-1974), "Retrato do Bombas", s.d. (anos 1920-30). Óleo sobre cartão, 27x19 cm. DRCC/MDJM inv. 175. Fonte: MatrizNet.

Fig. 52 – Lino António (1898-1974), "Gente do Mar", 1943. Óleo sobre tela, 94,5x72,5 cm; DRCC/MJM inv. 67 Pin. Fonte: MatrizNet.

Fig. 53 – Pintura de Lino António (1898-1974), reproduzida em BRAGANÇA, José de – "Os pintores modernos da vida do mar". *In* BARROS, Leitão de (dir.) – *O Livro de Ouro das Conservas Portuguesas de Peixe*. Lisboa: Instituto Português de Conservas de Peixe, 1938.

Fig. 54 – Lino António, "Na praia. Nazaré". Fonte: LISBOA, Fernão de – "Exposição de Lino António no SPN". *Panorama*. Lisboa. N.º 20, 1944, s.p.

Fig. 55 – Lino António (1898-1974), "Peixeiras na praia – Nazaré", s.d. (c. 1944). Óleo sobre tela, 118x141 cm; DGPC/MNSR inv. 1005. Fonte: MatrizNet.

Fig. 56 – Guilherme Filipe (1897-1971), "Pescador da Nazaré", s.d. Óleo sobre madeira, 54x36 cm. DRCC/MDJM inv. 30. Fonte: MatrizNet.

Fig. 57 – Guilherme Filipe (1897-1971), "Mulher da Nazaré", s.d. Óleo sobre tela, 144,5x 94,5 cm; DRCC/MDJM inv. 142 (MatrizNet). Fotografia da autora, 2015.

Fig. 58 – Guilherme Filipe no *atelier*, entre as suas pinturas. Fonte: RIBAS, Tomaz – "Guilherme Filipe. O pintor das paisagens e da gente da Nazaré". *Portugal Ilustrado*, n.º 37, set/out 1955.

Fig. 59 – Guilherme Filipe (1897-1971), "Paisagem da Nazaré", 1954. Óleo sobre tela, 90x72 cm. FCG inv. 81P170. Fonte: Museu Calouste Gulbenkian.

Fig. 60 – Guilherme Filipe (1897-1971), "Vida da Nazaré", 1942. Óleo sobre tela, 63,5x83 cm. DRCC/MDJM inv. 86. Fonte: MatrizNet.

Fig. 61 – Guilherme Filipe (1897-1971), "[Interior de cabana]", s.d. Óleo sobre tela. Col. particular. Fotografia da autora, 2019.

Fig. 62 – Guilherme Filipe (1897-1971), "Mulher da Praia", s.d. Óleo sobre tela, 140x75 cm. DRCC/MDJM inv. 63. Fonte: MatrizNet.

Fig. 63 – Álvaro Laborinho (1879-1970), "O pintor Guilherme Filipe no seu atelier de pintura", s.d. DRCC/MDJM inv. 1666 Fot. Fonte: MatrizNet.

Fig. 64 – Desenhos de Guilherme Filipe reproduzidos no desdobrável *Primeira "Festa do Mar". Praia da Nazaré X-IX-MXMXXXIX. Por Afonso Lopes Vieira, Guilherme Filipe, Hipólito Raposo, Joaquim Manso, J. de Almada Negreiros*. Nazaré, 1939.

Fig. 65 – Álvaro Laborinho (1879-1970), "Dr. Joaquim Manso e grupo de amigos" [da esquerda para a direita: Álvaro Laborinho, Joaquim Manso e esposa, duas senhoras inglesas e o pintor Guilherme Filipe, no alpendre da moradia do jornalista no Sítio da Nazaré], 1942. DRCC/MDJM inv. 2228 Fot. Fonte: MatrizNet.

Capítulo 2.3

Fig. 66 – Paul Girol (1911-1989), "Título desconhecido", s.d. Tinta-da-China sobre papel, 19,5x15,5 cm. DRCC/MDJM inv. 6. Fonte: MatrizNet.

Fig. 67 – Excerto da notícia "Um pintor francês expõe em Paris imagens da Nazaré". *Diário de Lisboa*, 16 nov. 1958.

Fig. 68 – Cartaz "Nazaré – Portugal" (1956), de Gustavo Fontoura, reproduzido como vinheta destacável na revista *Panorama.* III Série, n.º 13, março de 1959.

Fig. 69 – Barco de Arte Xávega (à esquerda) no Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas de 1958. Foto: *Panorama*, n.º 16, dezembro 1965, p. 98 (fotografia de Horácio Novais).

Fig. 70 - Fotografia de pescadores da Nazaré que dançaram no palco do Teatro Nacional Almeida Garrett, na Noite dos Pescadores, durante a exibição da peça "Tá Mar" levada à cena pela Companhia Rey Colaço Robles Monteiro, em 1936. Fotografia "Pescadores da Nazaré / peça "Tá Mar"/Cª Rey Colaço Robles Monteiro/T. Nac. Almeida Garrett". DGPC/MNT inv. 52786. Fonte: MatrizNet.

Fig. 71 – Fotografia de Francis Graça e Madeleine Rosay no bailado "Nazaré", 1948. DGPC/MNT inv. 207746. Fonte: MatrizNet.

Fig. 72 – Fotografia de Denis Salgado, "Como os pescadores levam os filhos", reproduzida no artigo ACÁCIO, Leitão de Barros – "Nazaré. Tema inesgotável ". *Panorama*, 2ª edição, n.º2, julho 1941, p.25.

Fig. 73 – Almada Negreiros (1893-1970), "Dom Fuas Roupinho. 1º Almirante da Esquadra do Tejo" ou "Milagre de Nossa Senhora da Nazaré" (1945), painel na Gare Marítima de Alcântara (1943-45). Fotografia de Mário Novais. Fonte: Flickr da Biblioteca de Arte / Art Library Fundação Calouste CFT003 082285.ic.

Fig. 74 – Capa da revista *Panorama* (n.º 35, 1948) com mural "Nazaré. Ex-Voto do Mar Português", pintado por Paulo Ferreira no Museu de Arte Popular (1948).

Fig. 75 – Pinturas de Eduardo Malta, "Maria Otília – Nazaré", reproduzidas em BRAGANÇA, José de – "Os pintores modernos da vida do mar". *In* BARROS, Leitão de (dir.) – *O Livro de Ouro das Conservas Portuguesas de Peixe*. Lisboa: Instituto Português de Conservas de Peixe, 1938 e no artigo "Eduardo Malta expõe no estúdio do Secretariado da Propaganda Nacional". *Século Ilustrado*, n.º 176, 17 maio 1941.

Fig. 76 – Pintura de Guilherme Filipe de um pescador com gabão, reproduzida no artigo de RIBAS, Tomás – "Guilherme Filipe. O pintor das paisagens e da gente da Nazaré". *Portugal Ilustrado*, n.º 37, set/out 1955.

Fig. 77 – Lázaro Lozano (1906-1999), "Piedade", 1936. Óleo sobre tela, 117x85 cm. DRCC/MDJM inv. 90. Fonte: MatrizNet.

Fig. 78 – Juan Ávalos (1911-2006), "Peixeira da Nazaré", 1945-1947. Barro, alt. 27,5 cm. DRCC/MDJM inv. 1. Fonte: MatrizNet.

Fig. 79 – Álvaro Laborinho (1879-1970), "Quadro a óleo ainda no cavalete de uma mulher nazarena" [Fotografia de um quadro de Manuel Fernandes representando a nazarena Alzira], s.d. DRCC/MDJM inv. 2168 Fot. Fonte: MatrizNet.

Fig. 80 – Pintura de Manuel Fernandes, assinada e datada de 1945, reproduzida na brochura *Nazaré. A mais típica praia de Portugal* (1951).

Fig. 81 – Desenho de Barata Feio reproduzido no folheto *Nossa Senhora da Nazaré. Oração para as suas Esmolas o Seu hospital a Sua Casa*. Lisboa: A. Tipográfica, 06.09.1943 [Arquivo MDJM 804/2012 Doc.].

Fig. 82 – Barata Feio (1899-1990), "Rapariga da Nazaré", 1943. Barro cozido, alt. 53 cm. DGPC/MNAC inv. 1067. Fonte: MatrizNet.

Fig. 83 – Alberto de Sousa (1880-1961), "Alzira", 1940. Aguarela sobre papel, 52x37 cm. DRCC/MJM inv. 452. Fonte: MatrizNet.

Fig. 84– Alberto de Sousa (1880-1961), "Barcos de pesca", 1940. Aguarela sobre papel, 26x37 cm. DRCC/MJM inv. 144. Fonte: MatrizNet.

Fig. 85 – Abílio de Mattos e Silva (1908-1985), "Barcos típicos da Nazaré", 1933. Aguarela sobre papel, 50x70 cm. DRCC/MDJM inv. 159 (MatrizNet). Fotografia da autora, 2015.

Fig. 86 – Abílio de Mattos e Silva (1908-1985), "Rapaz da Nazaré", 1936. Óleo sobre tela, 60x50 cm. DRCC/MDJM inv. 123. Fonte: MatrizNet.

Fig. 87 – Abílio de Mattos e Silva (1908-1985), "Casario da Nazaré", 1934. Óleo sobre tela, 69x56 cm. DRCC/MDJM inv. 122 (MatrizNet). Fotografia da autora, 2015.

Fig. 88 – Abílio de Mattos e Silva (1908-1985), "Rua da Nazaré", 1943. Guache sobre papel, 38x33 cm. DRCC/MDJM inv. 124. Fonte: MatrizNet.

Fig. 89 – Capa do livro de Abílio de Mattos e Silva, *O Trajo da Nazaré* (1970).

Fig. 90 – Capa do roteiro turístico *Nazaré Portugal* (ed. Comissão de Iniciativa da Nazaré, 1936), ilustrada com uma pintura de Abílio de Mattos e Silva datada de 1936.

Fig. 91 – Bilhete-Postal "Costumes da Praia da Nazaré – Portugal", com ilustração de Abílio / 1934. Edição da Comissão de Iniciativa. DRCC/MDJM inv. 156 BPI.

Fig. 92 – Ilustração de Abílio de Mattos e Silva (1908-1985), assinada e datada "Abílio / 945", reproduzida na contracapa da brochura *Nazaré. A mais típica praia de Portugal.* Nazaré: Casa Alcoa, 1951.

Fig. 93 – Abílio de Mattos e Silva (1908-1985), "Dança. Nazaré", 1966. Técnica mista sobre papel, 34x24 cm. DRCC/MDJM inv. 162. Fonte: MatrizNet.

Fig. 94 – "Nazarenas", de Thomaz de Mello (Tom). Fonte: *Panorama*. Vol. 1, n.º 5 e 6, 1941.

Fig. 95 – Ilustração de Thomaz de Mello (Tom). Fonte: álbum de MELLO, Thomaz de – *Nazaré*. Lisboa: Ática, 1958, p. 18.

Fig. 96 – Ilustração sobre o Milagre de Nossa Senhora da Nazaré, de Thomaz de Mello (Tom); assinada e datada "Th. de Mello (Tom) 57", na zona inferior. Reproduzida no álbum MELLO, Thomaz de – *Nazaré*. Lisboa: Ática, 1958, p. 25 e na brochura *Avril au Portugal. Festival do Traje da Nazaré*. Nazaré: Comissão Municipal de Turismo, 1964.

Fig. 97 – Tapeçaria "Nazaré", de Thomaz de Mello (Tom), assinada e datada "Th. de Mello (Tom) 57". Fio de lã, 107x168 cm. Manufatura de Tapeçarias de Portalegre. Medalha de Ouro em Munique, 1958. Desenho original reproduzido no álbum MELLO, Thomaz de – *Nazaré*. Lisboa: Ática, 1958, p. 54. Fonte: Leilão 117, lote 303, 10 e 11 maio 2010, Cabral Moncada Leilões.

Fig. 98 – Alfredo Roque Gameiro (1864-1935), "Nazaré à tarde", s.d. Aguarela sobre cartão, 27x18 cm. Col. particular. Reproduzida em "Roque Gameiro. Mestre insigne da aguarela". *Panorama. IV Série,* n.º 10, junho 1964, pp. 3-6. Fonte: ABREU, Maria Lucília – *Roque Gameiro. O Homem e a Obra*. Lisboa: ACD Editores, 2005.

Fig. 99 – Alfredo Roque Gameiro (1864-1935), "Nazaré", s.d. Aguarela sobre cartão, 17x24 cm. Museu de Minde. Fonte: ABREU, Maria Lucília – *Roque Gameiro. O Homem e a Obra*. Lisboa: ACD Editores, 2005.

Fig. 100 – Alfredo Roque Gameiro (1864-1935), "Foz do Alcoa", s.d. Aguarela sobre papel, 41x59 cm. DRCC/MJM inv. 100. Fonte: MatrizNet.

Fig. 101 – Alfredo de Morais (1872-1971), "Barco carregando redes", s.d. Aguarela sobre papel, 24,5x33 cm. Casa-Museu Marta Ortigão Sampaio. Fonte: VASCONCELOS, Maria João (coord.) – *Casa Museu Marta Ortigão Sampaio. Exposição de colecção de pintura*. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1996, p. 41.

Fig. 102 – Postal "Nazaré – Peixeira" com ilustração de Alfredo de Morais (1872-1971). Edição: Museu de Ovar. Col. Museu Dr. Joaquim Manso inv. 554 BPI.

Fig. 103 – Bilhete-Postal "Portugal – Nazaré – Praia de Pescadores e de Turismo. Aguarela de Raquel Roque Gameiro Ottolini", c. 1933. DRCC/MDJM inv. 986 BPI.

Fig. 104 – Raquel Roque Gameiro (1889-1970), "Mulheres na Praia", 1926. Aguarela sobre cartão, 23x34,5 cm. DRCC/MJM inv. 460. Fonte: MatrizNet.

Fig. 105 – Raquel Roque Gameiro (1889-1970), "Interior (Nazaré)", 1930. Aguarela sobre cartão prensado, 39,5x37 cm. DGPC/MNAC inv. 795. Fonte: MatrizNet.

Fig. 106 – Capa do livro de João Correia Vieira, *Nazaré*. Lisboa: Edições Paulistas, 1958, com ilustração de Raquel Roque Gameiro.

Fig. 107 – Mamia Roque Gameiro, "Recanto da Nazaré", 1925. Óleo sobre contraplacado, 30x40 cm. DRCC/MDJM inv. 68. Fonte: MatrizNet.

Fig. 108 – Jaime Martins Barata (1899-1970), "Estudos de personagens da Nazaré", s.d. Aguarela sobre papel, 24,8x13,5 cm. DRCC/MDJM inv. 93. Fonte: MatrizNet.

Fig. 109 – Álvaro Laborinho (1879-1970), "Bonifácio Lázaro Lozano e família" [o fotógrafo Álvaro Laborinho encontra-se à esquerda, sentado; o pintor Lázaro Lozano, à direita, atrás da sua esposa], s.d. (c. 1941-42). DRCC/MDJM inv. 2249 Fot. Fonte: MatrizNet.

Fig. 110 – Lázaro Lozano (1906-1999), "Tó Maria", 1943. Óleo sobre platex, 49x39 cm. DRCC/MDJM inv. 89. Fonte: José Pessoa / MatrizNet.

Fig. 111 – Lázaro Lozano (1906-1999), "Lobo do Mar", 1942. Óleo sobre tela, 109x85 cm. DRCC/MJM inv. 174. Fonte: MatrizNet.

Fig. 112 – Lázaro Lozano (1906-1999), "Gente do Mar", s.d. Óleo sobre madeira, 42,8x41,3 cm. DRCC/MJM inv. 278. Fonte: MatrizNet.

Fig. 113 – Lázaro Lozano (1906-1999), "Apostolado del Mar", 1963. Óleo sobre tela. MUBA – Museo de Bellas Artes de Badajoz. Fonte: Catálogo BARTOLOZZI, Maria del Mar Lozano – *Una vida em cuadernos. Dibujos de Lázaro Lozano.* Badajoz: MUBA – Museo de Bellas Artes de Badajoz / Diputación de Badajoz, 2018, p. 23.

Fig. 114 – Lázaro Lozano (1906-1999), "O arrasto da rede", 1962. Aguarela sobre papel, 60x50 cm. DRCC/MJM inv. 353. Fonte: MatrizNet.

Fig. 115 – Lázaro Lozano (1906-1999), "Três mulheres e o mar", s.d. Óleo sobre tela, 51x62 cm. DRCC/MDJM inv. 102. Fonte: MatrizNet.

Fig. 116 – Lázaro Lozano (1906-1999), "Criança da Nazaré", 1936. Óleo sobre tela. Col. MMSR. Fonte: catálogo *100 Anos Bonifácio Lázaro Lozano*. Nazaré: Museu Dr. Joaquim Manso / IPM, 2006.

Fig. 117 – Lázaro Lozano (1906-1999), "Gente do mar [Gente del mar]", 1934. Óleo sobre tela, 122x140 cm. Museu Rainha Sofia inv. AS00796, Madrid. Fonte: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia

Fig. 118 – Lázaro Lozano (1906-1999), "Gente de Mar. Tríptico da Nazaré", 1942. Óleo sobre tela, alt. 200x200x200, larg. 65x106x65 cm. DGPC/MNAC inv. 1015. Fonte: Carlos Monteiro / MatrizNet.

Fig. 119 – Lázaro Lozano (1906-1999), "Gente de mar", 1943. Óleo sobre tela, alt. 200x200x200, larg. 70x102x70 cm. Museu Rainha Sofia inv. AS00834, Madrid. Fonte: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia.

Fig. 120 – Juan Ávalos (1911-2006), "Pescador da Nazaré", 1945-47. Gesso, alt. 92 cm. DRCC/MDJM inv. 2. Fonte: José Pessoa / MatrizNet.

Fig. 121 – Luciano dos Santos (1911-2006), "A Lota. Nazaré", 1946. Óleo sobre tela. Fonte: *Arte moderna portuguesa através dos prémios artísticos do SNI. 1935-1948*. Lisboa: SNI, 1948.

Capítulo 2.4

Fig. 122 – Daniel Vázquez Díaz (1882-1969), "Marineros de Nazaré", 1928. Col. particular. Fonte: http://www.foroxerbar.com/viewtopic.php?t=10476

Fig. 123 – Daniel Vázquez Díaz (1882-1969), "Barcas de Nazaret", óleo, s.d. Fonte: GARFIAS, Francisco – *Vida y Obra de Daniel Vazquez Diaz*. Madrid: Iberico Europea, 1972, p. 123.

Fig. 124 – Pescadores transportando a rede de arte xávega, na praia da Nazaré. Fotografia de Charlotte Pauly, s.d. (1930-1932). Col. particular.

Fig. 125 – Charlotte Elfriede Pauly (1886-1981), "Fischer mit netzen am strand von Nazaré" ("Pescadores com redes na praia da Nazaré"), 1930. Aguarela, 44x55 cm. Col. particular. Fonte: http://www.galerieparterre.de/ausstellung.php?id=13&b=5

Fig. 126 – Charlotte Elfriede Pauly (1886-1981), "Portugiesischer fischer aus Nazaré" ("Pescador português da Nazaré"), 1960. Monotipia, 62,7 x 41,5 cm. Col. particular. Fonte: http://www.galerieparterre.de/ausstellung.php?id=13&b=8

Fig. 127 – "Muro dos sinais" no Promontório do Sítio. Fotografia de Charlotte Pauly, s.d. (1930-1932). Col. particular.

Fig. 128 – Pescador Manuel Rola no atelier de Charlotte Pauly, na Nazaré. Fotografia da artista, s.d. (1930-1932). Col. particular.

Fig. 129 – Charlotte Elfriede Pauly (1886-1981), "Strand und Hafen von Nazaré" ("Praia e porto da Nazaré"), 1959. Litografia, 48 x 62,5 cm. Col. particular. Fonte: http://www.galerieparterre.de/ausstellung.php?id=13&b=2

Fig. 130 – Jorge Barradas (1894-1971), "Mulher da Nazaré", 1933. Óleo sobre cartão, 79x63,5 cm. DRCC/MJM inv. 37. Fonte: José Neto Pereira / MatrizNet.

Fig. 131 – Lino António (1898-1974), "Na Fonte", 1933. Óleo sobre tela, 81x65 cm. DGPC/MNAC inv. 732. Fonte: MatrizNet.

Fig. 132 – Moïse Kisling (1891-1953), "Rapaz da Nazaré", 1940. Óleo sobre tela. Assinada e datada no canto inferior esquerdo: "Kisling / Nazaré / 1940". DGPC/MNAC inv. 973. Fonte: revista *Panorama*, julho 1941, p. 27.

Fig. 133 – Moïse Kisling (1891-1953), "Barcos", 1940. Assinada e datada no canto inferior direito: "Kisling / Nazaré / 1940". Fonte: revista *Panorama*, julho 1941, p. 26 (foto Horácio Novais).

Fig. 134 – Moïse Kisling (1891-1953), "Jeune Portugaise", 1940. Óleo sobre tela, 73x60 cm. Assinada e datada no canto superior direito: "Kisling / Nazaré / 1940". Col. particular. Fonte: DUTOURD, Jean *et al*. – *Kisling*. 1891-1953. Turin: Jean Kisling, 1971, p. 93.

Fig. 135 – Desenho de Jean Scherbeck (1898-1989), reproduzido em postal remetido para a Nazaré (a Eurico Castro e Silva?), em 15 de março de 1958. Desenho assinado "J. Scherbeck / Nazaré", no canto inferior direito. DRCC/MDJM – Espólio de Eurico Castro e Silva. Fonte: MatrizNet.

Fig. 136 – Hansi Staël (1913-1961), "Prato decorativo", 1957. Barro suécio com tintas de água e vidrados, diam. 39 cm. Produção SECLA, Caldas da Rainha. DRCC/MJM inv. Cer 623. Fonte: MatrizNet.

Fig. 137 – Hansi Staël (1913-1961), "Prato", 1953-56. Pasta feldspática, diam. 24 cm. Produção Estúdio SECLA, Caldas da Rainha. DGPC/MNAz inv. MNAz 47 Cer. Fonte: MatrizNet.

Fig. 138 – Jorge de Almeida Monteiro (1908-1983), "Gente da Nazaré", s.d. Linogravura, 43x55 cm. MMB Vasco Pereira da Conceição / Maria Barreira inv. 5. Fotografia da autora.

Fig. 139 – Mário de Oliveira (1914-2013), "Nazaré – Desenho de Mário", 1938. Fonte: *Altitude*, 01.02.1939.

Fig. 140 – Júlio Pomar (1926-2018), "Mulheres na Nazaré", 1952. Linogravura, 31x39,5 cm. DRCC/MDJM inv. 5 Grav. Fonte: MatrizNet.

Fig. 141 – Júlio Pomar (1926-2018), "Mulheres na Lota", 1951. Óleo sobre aglomerado, 74x151 cm. Fundação Júlio Pomar. Fonte: POMAR, Júlio *et al.* – *Júlio Pomar. Catálogo raisonné*. Vol 1. Paris: La Différence, 2001-2004, cat.º 74. [catálogo].

Fig. 142 – Júlio Pomar (1926-2018), "Mulher do Mar", 1956. Litografia, 48,4x32,5 cm. Premiada na I Exposição de Artes Plásticas da Fundação Calouste Gulbenkian. FCG inv. GP1054. Fonte: Museu Calouste Gulbekian.

Fig. 143 – Jorge de Almeida Monteiro (1908-1983), "Mulher sentada", s.d. Linogravura. MMB Vasco Pereira da Conceição / Maria Barreira inv. 12. Fotografia da autora, 2019.

Fig. 144 – Ferreira da Silva (1928-2916), "Nazarenas", 1956. Xilogravura. Col. particular. Fonte: SERRA, João B. – *Artista à procura da sua história: Luís Ferreira da Silva*. Caldas da Rainha: IPL / ESAD, 2019, p. 24 (foto JASilva).

Fig. 145 – Ferreira da Silva (1928-2916), Painel "Milagre de Nossa Senhora da Nazaré a D. Fuas Roupinho", c. 1959. Baixo-relevo realizado no Estúdio Jorge de Almeida Monteiro e aplicado na gare do ascensor superior da Nazaré (integrava o Hotel D. Fuas Roupinho; após a sua demolição, foi oferecido ao Município da Nazaré por Luís Tereso Henriques). Fotografia da autora, 2019.

Fig. 146 – Maria Barreira (1914-2002), "Mulher sentada", 1965. Terracota, 15x19x15 cm. MMB Vasco Pereira da Conceição / Maria Barreira inv. 210. Fonte: MARTINS, Ana Margarida (org.) – *Maria Barreira. Catálogo*. Bombarral: MMB, 1999, p. 26.

Fig. 147 – Maria Barreira (1914-2002), "Nazarena", 1966. Terracota, 9x25x20 cm. MMB Vasco Pereira da Conceição / Maria Barreira inv. 105. Fonte: MARTINS, Ana Margarida (org.) – *Maria Barreira. Catálogo*. Bombarral: MMB, 1999, p. 26.

Fig. 148 – Maria Barreira (1914-2002), "Três Mulheres", 1966. Terracota, 14x37x24 cm. MMB Vasco Pereira da Conceição / Maria Barreira inv. 185. Fonte: MMB/Paulo Coelho.

Fig. 149 – Vasco Pereira da Conceição (1914-1992), "Nazarena", 1966. Bronze. MMB Vasco Pereira da Conceição / Maria Barreira inv. 357. Fotografia da autora, 2019.

Fig. 150 – Vasco Pereira da Conceição (1914-1992), "Nazarena", 1968. Gesso. MMB Vasco Pereira da Conceição / Maria Barreira inv. 274. Fotografia da autora, 2019.

Fig. 151 – Júlio Santos (1906-1969), “Mulher com peixes”, 1944. Fonte: SANTOS, Luís Reis – "Exposição do pintor Júlio Santos no estúdio do SPN". *Panorama*. N.º 20, abril 1944, sem página.

Fig. 152 – Manuel Filipe (1908-2002), “Nazaré – Naufrágio”, 1944. Carvão sobre papel, 4x50 cm. DRCC/MJM inv. Des. 183. Fonte: MatrizNet.

Fig. 153 – Manuel Filipe (1908-2002), “Tragédia Marítima (Nazaré)”, 1944. Mina "Harthmouth" sobre papel, 98x189 cm. DGPC/MNAC inv. 2308. Fonte: José Pessoa/MatrizPix 31733 DIG.

Fig. 154 – Capa de *Uma Fenda na Muralha*, de Alves Redol. Ilustração de Octávio Clérigo 1ª ed. Lisboa: Portugália, 1959.

Fig. 155 – Alves Redol e Manuel Guimarães e outros elementos, durante as filmagens de “Nazaré”, 1952. Fonte: revista *Eva*, 1952.

Fig. 156 – Alves Redol e pescador José Peixe. Legenda: “Redol e mestre José Peixe – o escritor e o assunto”. Fonte: artigo SOARES, José – “Falam de nós os grandes. Entrevista com Alves Redol”. *Nazaré. Boletim da Liga dos Amigos da Nazaré*. Nazaré: LAN, 1960, p. 5. (No Museu Dr. Joaquim Manso existe fotografia [inv. 384 Fot.] com a dedicatória “Para o meu arrais José Formiga Peixe com as lembranças do Alves Redol”).

Fig. 157 – João Fragoso (1913-2000), “Nazaré”, 1974. Bronze, alt. 40 cm. DRCC/MDJM inv. 28. Fotografia da autora, 2015.

Fig. 158 – João Fragoso junto do gesso do Monumento ao Pescador, no *atelier* (não datada). Fonte: Arquivo do MDJM (MatrizNet).

Capítulo 2.5

Fig. 159 – Página do artigo de MORAIS, Castelo de – “Pescadores Portugueses”. *In* BARROS, Leitão de (dir.) – *O Livro de Ouro das Conservas Portuguesas de Peixe*. Lisboa: Instituto Português de Conservas de Peixe, 1938 (exemplo de ed. em francês), ilustrada com fotografias do filme “Maria do Mar” (1930).

Fig. 160 – “Perpétua – a grande atriz característica do cinema português que se estreia no filme «Maria do Mar». *O Notícias Ilustrado*. N.º 92, 16 março 1930, p. 10.

Fig. 161 – Álvaro Laborinho (1879-1970), “Batéis que chegavam”, 1907. DRCC/MDJM inv. 1148 Fot. Fotografia reproduzida no roteiro MESQUITA, Marcelino – *Praias de Portugal. A Nazareth. Sítio e Praia. Lenda. História. Casos.* Lisboa: Typ. A Editora Limitada, 1913, p. 12 (com o título “Nazareth – Entrada dos barcos”).

Fig. 162 – Álvaro Laborinho (1879-1970), "Batéis que chegavam", 1907. DRCC/MDJM inv. 1148 Fot. Fotografia reproduzida no roteiro *Nazareth – Portugal. A melhor praia de banhos de Portugal*. Nazaré: Typ. Freire, [1913], p. 41 (com o título "Encalhe das embarcações").

Fig. 163 – Álvaro Laborinho (1879-1970), "Batel que chegou", 1913. DRCC/MDJM inv. 1058 Fot. Fotografia reproduzida em bilhete-postal ilustrado "Nazareth – Batel que chegou. Cliché de Álvaro Laborinho". Fonte: DRCC/MDJM inv. 41 BPI.

Fig. 164 – Álvaro Laborinho (1879-1970), "Um trecho da praia. Firmino e barraca", 1914. DRCC/MDJM inv. 1277 Fot. Fotografia reproduzida em bilhete-postal ilustrado "Nazareth – Banhistas na praia (Cliché de Álvaro Laborinho)". Fonte: DRCC/MDJM inv. 595 BPI.

Fig. 165 – Álvaro Laborinho (1879-1970), "Correndo a rede – António Rocha", 1913. DRCC/MDJM inv. 1186 Fot. Fotografia reproduzida no roteiro MESQUITA, Marcelino – *Praias de Portugal. A Nazareth. Sítio e Praia. Lenda. História. Casos.* Lisboa: Typ. A Editora Limitada, 1913, p. 85 (com o título "Nazareth – Um pescador").

Fig. 166 – Fotografia de Álvaro Laborinho (1879-1970) reproduzida em bilhete-postal ilustrado "Nazareth – Amanhar peixe (Cliché de Álvaro Laborinho)" (não circulado). Fonte: DRCC/MDJM inv. 561 BPI.

Fig. 167 – Álvaro Laborinho (1879-1970), "Um trecho mercado peixe", 1914. DRCC/MDJM 1199 Fot. Fotografia reproduzida em bilhete-postal ilustrado "Nazareth – Trecho mercado peixe". Fonte: DRCC/MDJM inv. 57 BPI.

Fig. 168 – Fotografia de casal nazareno reproduzida no roteiro *Nazaré. Pueblo de Pescadores. Portugal*. Nazaré: Comissão Municipal de Turismo, 1949.

Fig. 169 – Fotografia de Denis Salgado (1895-1963), com a legenda "Como os pescadores levam os filhos", publicada no artigo de LEITÃO, Acácio – "Nazaré. Tema inesgotável". *Panorama.* Lisboa. N.º2 (2ª ed.), julho 1941.

Fig. 170 – "Os grandes documentários de arte. Nazaré praia de pescadores". *O Notícias Ilustrado*. N.º 25, 1928.

Fig. 172 – Capa do álbum de Artur Pastor, *Nazaré*. Lisboa: Livraria Portugal, 1958.

Fig. 173 – Gérard Castello-Lopes (1925-2011), "Nazaré" (1958). Fonte: QUICO, Célia (2008) http://nazare-portugal.blogspot.com/2008/06/nazar-vista-por-grandes-fotgrafos_24.html

Fig. 174 – Carlos Afonso Dias (1930-2010), "Nazaré", 1958. DGPC/MNAC inv. 2914. Fonte: MatrizNet.

Fig. 175 – Capa da publicação *Heróis do Mar. Bill Perlmutter*. Porto: Centro Português de Fotografia/MC/Bill Perlmutter, 2002.

Fig. 176 – Crianças da Nazaré fotografadas por Stanley Kubrick (1928-1999) na sua viagem a Portugal em 1948, para uma reportagem que seria publicada no artigo produzido por Johnathan Kilbourn, "Holiday in Portugal". *Look Magazine*. Vol. 12, n.º 16, 3 agosto 1948, pp. 28-32. Fonte: Library of Congress / Look Magazine Photograph Collection em "Portugal", maio 1948, n.º controlo lmc2000009107/PP (https://www.loc.gov/item/lmc2000009107/PP/); também reproduzida em CRONE, Rainer – "Travelling in Portugal". In *Stanley Kubrick: Drama and Shadows*. Londres / Nova Iorque: Phaidon Press, 2005, p. 130.

Fig. 177 – Fotografia da lota na praia da Nazaré (1955), de Henri Cartier-Bresson (1908-2004). Fonte: © Henri Cartier-Bresson / Magnum Photos. Álbum "PORTUGAL. Estremadura. Nazaré. 1955". PAR101078 (HCB1955008W03140/20) https://pro.magnumphotos.com/Asset/-2S5RYDZ1IR51.html

Fig. 178 – Fotografia do alar da rede na praia da Nazaré (1955), de Henri Cartier-Bresson (1908-2004). Fonte: © Henri Cartier-Bresson / Magnum Photos. Álbum "PORTUGAL. Estremadura. Nazaré. 1955". PAR96078 (HCB1955008W03139/30A) https://pro.magnumphotos.com/Asset/-2S5RYDY7EABK.html

Fig. 179 – Capa da publicação de Édouard Boubat (1923-1999), *Ode Maritime*. Heibosha: Tóquio, 1957, com reprodução da fotografia "Père avec son enfant, Nazaré" (1956).

Fig. 180 – Fotografia de Jean Dieuzaide (1921-2003), "Les sept jupons". Fonte: livro de BOTTINEAU, Yves – *Portugal.* Paris: Arthaud, 1956.

Fig. 181 – Fotografia de Jean Dieuzaide (1921-2003), "La silhouette portugaise", 1954, tirada na Nazaré. Fonte: Reproduzida com a legenda "Femme de pêcheur" e com autoria de YAN (Casa de Portugal), no roteiro VILLIER, Franz; MARKER, Chris (dir.) – *Portugal*. Col. Petite Planète n.º 16. Paris: Éditions du Seuil, 1957, p. 63.

Fig. 182 – Fotografia com a legenda "Dans leurs amples jupons les femmes attendent… Their wives, in their full petticoats, wait…". Fonte: roteiro de SANTOS, José Augusto; PAGNOL, Marcel – *Le Portugal*. Mónaco: Les Documents d'Art, 1952, p. 37.

Fig. 183 – Página do roteiro de RENAULT, Gilbert – *Portugal*. Lisboa: Liv. Bertrand, 1957, com as fotografias "Nazaré: a praia vista do Sítio" (fotografia 15) e "Nazaré: pescador consertando as redes" (fotografia 16).

Fig. 184 – Fotografia de Papon, "Pêcheur de Nazaré". Fonte: roteiro de VILLIER, Franz; MARKER, Chris (dir.), *Portugal*. Col. Petite Planète n.º 16. Paris: Éditions du Seuil, 1957, p. 59.

Fig. 185 – Fotografia de Agnès Varda (1928-2019). Fonte: roteiro VILLIER, Franz; MARKER, Chris (dir.), *Portugal*. Col. Petite Planète n.º 16. Paris: Éditions du Seuil, 1957, p. 56.

Fig. 186 – Fotografia de Maria Lamas (1892-1983), com legenda, reproduzida na sua publicação *As mulheres do meu país* (1ª ed. Lisboa: Actuális, 1948-1950), p. 353.

Fig. 187 – Fotografia de Júlio Goes (1909-1989), com legenda de Maria Lamas, reproduzida na publicação de Maria Lamas, *As mulheres do meu país*. 1ª ed. Lisboa: Actuális, 1948-1950, p. 357.

Fig. 188 – Capa d'*O Século Ilustrado* de 6 de julho de 1963 reproduzindo fotografia de Eduardo Gageiro (n. 1935) de uma nazarena alando a rede de arte xávega.

Fig. 189 – Fotografia com a legenda "Nazaré où le touriste ébloui n'interrompt pas les dures besognes de la mer… / Nazaré, where the astonished tourist failt to interrupt the hard tasks of the fishermen…". Fonte: reproduzida no roteiro de SANTOS, José Augusto; PAGNOL, Marcel – *Le Portugal*. Mónaco: Les Documents d'Art, 1952, p. 39.

Fig. 190 – Fotografia de André Diénès com a legenda "Pescatore di Praia da Nazareth chi tira la rete a riva" ("Pescador da Praia da Nazaré que puxa a rede para a praia"). Fonte: reproduzida no artigo de TARAVELLA, L., "Portogallo Pittoresco. Praia da Nazareth e i suoi pescatori". *Le Vie del Mondo. Revista Mensile della Consociazione Turistica Italiana*. Ano VI, XVII, n.º 12, dezembro 1938, p. 1166.

Também reproduzida no artigo "Images de la vie portugaise. Les pêcheurs de Nazaré". *Regards*. Paris. N.º 239, 11.08.1938, pp. 12-13 (https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7636491r/f11.image.r=nazare – consulta 17 novembro 2019), com a legenda "belle race intrépide façonnée par le voisinage de la mer" ("bela raça destemida moldada pela proximidade do mar").

Fig. 191 – Capa d'*O Século Ilustrado*. Ano XX, n.º 998, 16.02.1957.

Capítulo 3.1

Fig. 192– Praia da Nazaré durante o verão, perspetiva a partir do Sítio. Fotografia da autora.

Fig. 193 – Campeonato de Surf "Nazaré Challenge", na Praia do Norte, Nazaré, 2016. Fotografia da autora.

Fig. 194 – Museu Marítimo de Barcelona. Fotografia da autora, 2012.

Fig. 194 – Museu de Marinha, Lisboa. Fotografia da autora, 2009.

Fig. 195 – Museo do Mar de Galicia, Vigo. Fotografia da autora, 2011.

Fig. 196 – Museu Municipal de Etnografia e História da Póvoa de Varzim. Fotografia da autora.

Fig. 197 – Pescador partilhando memórias sobre a pesca na Nazaré, na iniciativa "Percursos do Mar. Na rota cultural da pesca", organizada pelo Museu Dr. Joaquim Manso. Fotografia da autora, 2010.

Fig. 198 – Nazarena explicando como se usa o lenço ("cachené"), numa exposição no Museu Dr. Joaquim Manso. Fotografia da autora, 2015.

Fig. 199 – Exposição "Caixa da Memória" do Museu Marítimo de Ílhavo no Centro Cultural da Nazaré, 2009. Fotografia da autora.

Fig. 200 – Musée de la Pêche de Concarneau, França. Fotografia da autora, 2015.

Fig. 201 – Museu Naval de Madrid. Fotografia da autora, 2016.

Fig. 202 – Museu de Portimão instalado na antiga fábrica de conservas Feu. Fotografia da autora.

Fig. 203 – Museu do Mar de Sesimbra. Fotografia da autora.

Fig. 204 – Barco de Arte Xávega "Deus nos salve Águedas", da Nazaré, no Museu de Marinha, Lisboa. Fotografia da autora.

Fig. 205 – Museu Municipal de Espinho. Fotografia da autora.

Fig. 206 – Navio bacalhoeiro de Santo André, do Museu Marítimo de Ílhavo, na Gafanha da Nazaré. Fotografia da autora, 2017.

Fig. 207 – Embarcação "Santa Eulália" do Museu Marítimo de Barcelona, no cais. Fotografia da autora.

Fig. 208 – Embarcação "Hémérica" do Musée de la Pêche de Concarneau. Fotografia da autora, 2015.

Fig. 209 – Exposição de embarcações tradicionais na praia da Nazaré. Fotografia da autora.

Fig. 210 – Cartaz da instalação "Sobre a Água" (2011), de Alberto Carneiro, no Museu Marítimo de Ílhavo.

Fig. 211 – Aspeto da exposição "Trava-Línguas" de João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira, no Museu Marítimo de Ílhavo, 2019. Fonte: Museu Marítimo de Ílhavo.

Fig. 212 – Tríptico "À la mer" (1902, óleo sobre tela), de Albert Guillaume Démarest (1848-1906), na secção "Images d'une aventure" da exposição "Dans les mailles du fillet", Musée de la Marine, Paris (2015). Fotografia da autora, 2015.

Fig. 213 – Pinturas "Le baiser", "L'attente" e "Retour d'Islande" (óleo sobre cartão, 1ª metade século XX), de Jean-Georges Cornélius (1880-1963), na secção "Images d'une

aventure" da exposição "Dans les mailles du fillet", Musée de la Marine, Paris (2015). Fotografia da autora, 2015.

Fig. 214 – Vitrina no Musée de la Marine, Paris. Fotografia da autora, 2012.

Fig. 215 – Pinturas de Joseph Vernet (1714-89) na sala "Peinture de Marine", no Musée de la Marine, Paris. Fotografia da autora, 2015.

Fig. 216 – Exposição "Vestiaires Cirés – Récits" (2015), de Cécile Born, no Port-Musée, Douarnenez, França. Fotografia da autora, outubro 2015.

Fig. 217 – "Bonito, 18 de xaneiro de 1960", de Fran Herbello. Projeto "Costa da Morte" (2011), no Museo do Mar de Galicia, Vigo, Espanha. Fotografias da autora, 2011.

Fig. 218 – "Ara Solis", de Luís Gonzalez Palma. Projeto "Costa da Morte" (2011), no Museo do Mar de Galicia, Vigo, Espanha. Fotografia da autora, 2011.

Capítulo 3.2

Fig. 219 – Guilherme Filipe (1897-1971), "Retrato do Dr. Joaquim Manso", 1941. Óleo sobre tela, 81x60 cm. DRCC/MDJM inv. 1. Fonte: MatrizNet.

Fig. 220 – Álvaro Laborinho (1879-1970), "Dr. Joaquim Manso com dois casais vestidos com o traje tradicional no largo de Nossa Senhora da Nazaré", s.d. DRCC/MDJM inv. 2173 Fot. Fonte: MatrizNet.

Fig. 221 – Placa de homenagem a Joaquim Manso aplicada na casa que lhe pertencera no Sítio, em 25 de março de 1956. Fotografia da autora.

Fig. 222 – Itinerário pela Nazaré no dia da inauguração do Museu Dr. Joaquim Manso, 6 de junho de 1976. Ao centro, Saavedra Machado (1º diretor do Museu) e o Secretário de Estado da Cultura, David Mourão Ferreira. Fonte: Arquivo DRCC/MDJM.

Fig. 223 – Sala do Museu Dr. Joaquim Manso em 1976. Fonte: Arquivo DRCC/MDJM inv. 89 Fot.

Fig. 224 – Exposição de pintura e tapeçaria de Irene Sá Natividade, que assinalou a inauguração do Museu Dr. Joaquim Manso, em junho de 1976. Fonte: Arquivo DRCC/MDJM.

Fig. 225 – Capa do catálogo *A Nazaré na obra de Alves Redol*. Nazaré: MEAJM, 1980.

Fig. 226 – Capa do catálogo *Abílio. Pinturas e desenhos da Nazaré*. Nazaré: Museu Joaquim Manso, 1986.

Fig. 227 – Exterior do Museu Dr. Joaquim Manso durante o programa expositivo "Encontros com o Mar", no início da década de 2000. Fonte: MatrizNet.

Fig. 228 – Exposição de Homenagem a Abílio no Centenário do seu nascimento, no Museu Dr. Joaquim Manso, 2008. Fonte: Arquivo DRCC/MDJM.

Fig. 229 – Mário Botas (1952-1983), “Milagre de Nossa Senhora da Nazaré”, 1981-82. Aguarela e tinta-da-China sobre papel, 18x25,8 cm. DRCC/MDJM inv. 103. Fonte: MatrizNet.

Fig. 230 – Sala de exposição do Museu Dr. Joaquim Manso. Fotografia da autora, 2019.

Fig. 231 – Atuação do Rancho Folclórico Tá-Mar da Nazaré no Suberco, Sítio. Fotografia da autora, 2018.

Fig. 232 – “As Sandálias do Pescador” (2007), de João Pedro Vale (n. 1976), apresentada na exposição “Nascido a 5 de Outubro”, na Galeria Filomena Soares. Fonte: site do artista plástico João Pedro Vale.

Fig. 233 – Imagens do projeto “Quem não chora não mama” (2006), de João Pedro Vale (n. 1976), composto pela instalação *Uma Fenda na Muralha* na fachada da Casa d’Os Dias da Água (Lisboa); pelo vídeo da recriação do filme *Ala-Arriba!* (Leitão de Barros, 1942), com encenação pelo rancho folclórico nazareno “Velha Guarda”; e por *7 Calças*, retrato parcial do autor vestido com sete calças de escocês. Fonte: site do artista plástico João Pedro Vale.

Fig. 234 – “Burka” (2002, Coleção MUSAC), de Joana Vasconcelos (n. 1971), na exposição “I’m Your Mirror” no Museu de Serralves, 2019. Fotografia da autora.

Fig. 235 – Exposição “Entre as Mulheres”, de Sofia de Medeiros, na Nazaré, em junho de 2016. Apresentação repartida pelo Museu Dr. Joaquim Manso, Santuário de Nossa Senhora da Nazaré e Galeria Municipal Paul Girol. Fotografia da autora.

Fig. 236 – Apresentação do teatro-documentário “Pelos que andam sobre as águas do mar”, no Cine-Teatro da Nazaré, em maio de 2018. Fotografia da autora.

Fig. 237 – Instalação “Heróis ou Mercadoria?”, de João Delgado (Nazaré, n. 1978), na Praça Sousa Oliveira, Nazaré, em maio de 2018. Fotografia da autora.

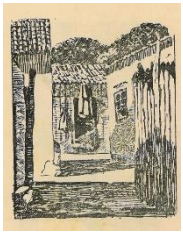
Fig. 238 – Painel de cerâmica de Mário Reis (Caldas da Rainha, n. 1971) instalado na Gare Superior do Ascensor da Nazaré. Fotografia da autora, 2019.

Fig. 239 – Escultura “Veado” de Adália Alberto, no caminho para a Praia do Norte. Fotografia da autora, 2019.

ANEXOS

ANEXO I | Salões / Exposições Anuais

Referências à Nazaré

Ano	Denominação	Artista / Obra	Imagem
1882	Exposição de Quadros Modernos [2ª exposição do Grupo do Leão]	J.R. Vieira [João Rodrigues Vieira], "Praia da Nazareth", n.º 84, 35$000; "Rua da Praia da Nazareth", n.º 86, 22x20 cm, 25$000 *[imagem reproduzida]*	
1884	4ª Exposição de Quadros Modernos [4ª exposição do Grupo do Leão]	João Rodrigues Vieira, "Leilão de Pesca (Praia da Nazareth)"	
1897	7ª Exposição de Arte do Grémio Artístico	João Vaz, "Chegada dos barcos (Nazareth)", n.º 106 - 87x52 - 80$000.	
1898	Grémio Artístico. Exposição extraordinária commemorativa do 4º centenário da descoberta do caminho marítimo da Índia	João Vaz, "Na praia (Nazareth)", n.º 182 - 52x33 - 45$000 réis; "Um canto do povoado (Nazareth)", n.º 183 - 29x30 - 35$000 réis. João Rodrigues Vieira, "Praia da Nazareth", n.º 331 - 46x26 - 45$000 réis.	
1902	Sociedade Nacional de Belas-Artes. 2ª Exposição	João Vaz, "Areal (Nazareth)", n.º 192 - 0,21x0,15 - 25$000 réis.	
1904	Sociedade Nacional de Belas-Artes. 4ª Exposição	Cristino da Silva (João Ribeiro), "Estrada da Nazareth", n.º 64 - 0,62x0,38 - 80$000, pintura a óleo. Thomaz de Mello Júnior, "Nazareth", n.º 246 - 0,61x040 - 20$000 réis (secção aguarela).	
1914	Sociedade Nacional de Belas-Artes. 11ª Exposição anual	Alfredo Roque Gameiro, "Barcos (Nazareth)", n.º 58; "Pescadores (Nazareth)", n.º 60; "Barco (Nazareth)", n.º70. Evaristo Alves Catalão, "Rochas (Nazareth)", n.º 72, 15$00. (Originais inéditos de bilhetes postais)	
	Exposição de Aguarela. Primeira Exposição de Aguarela	Alfredo Roque Gameiro, "Barcos (Nazareth)", n.º 58, 15$00; "Pescadores (Nazareth)", n.º 60, 18$00; "Barco" (Nazareth)", n.º 70, 15$00.	
1916	Sociedade Nacional de Belas-Artes. 2ª Exposição de aguarela, desenho e miniatura	Jaime Martins Barata, "Monte Branco (Nazareth)", n.º 20, 15$00; "Canto das Pedras (Nazareth)", , n.º 22, 15$00; "Barreira do Sítio (Nazareth)", n.º 23, 12$00; "Barcas e galões (Nazareth)", n.º 24, 8$00; "Hortas (Nazareth)", n.º 25,	

Ano	Denominação	Artista / Obra	Imagem
		12$00; “Batéis (Nazareth)”, n.º 26, 8$00; “Estrada de Cela (Nazareth)”, n.º 27, 12$00; “Mancha (Nazareth)”, n.º 28, 10$00.	
1917	Sociedade Nacional de Belas-Artes. 14ª Exposição	Irene Costa, “Rocha do Guilhim (Praia da Nazareth)”, n.º 96, 10$00, pintura a óleo.	
1925	Sociedade Nacional de Belas-Artes. 22ª Exposição	Abel Santos, “Pôr do sol (Nazaré)”, n.º 198; “Rochedos (Nazaré)”, n.º 200.	
	1º Salão de Outono (“organisado pelo pintor Eduardo Viana na Sociedade Nacional de Belas Artes no ano de 1925”)	Lino António, "Nazareth", n.º 3, 950$00; "Nazareth", n.º 4, 950$00; "Nazareth", n.º 7, 300$00.	
1926	Sociedade Nacional de Belas-Artes. 23ª Exposição d’Arte	Jaime Martins Barata, “Filhos de pescadores”, n.º 193; “O lago (Nazareth)”, n.º 194; “O mercado do caranguejo (Nazareth)”, n.º 195; “Manhã na praia”, n.º 196; “Scenas da Foz (Nazareth)”, n.º 197 e n.º 198; “Pescadores pequeninos”, n.º 199; aguarela.	
1927	Sociedade Nacional de Belas-Artes. 24ª Exposição d’Arte	Jaime Martins Barata, "Pescadores (Nazareth)", n.º 160; "O pescador de robalos (Nazareth)", n.º 161. Alfredo Roque Gameiro, “Na Praia da Nazareth”, n.º 187.	
1928	Sociedade Nacional de Belas-Artes. 25ª Exposição d’Arte	Pintura: Luís Salvador Marques da Silva Júnior, "Mar bravio (Nazareth)", nº129 e "Praia do Norte (Nazareth)", n.º132. Aguarela: Jaime Martins Barata, "Contos do mar (Nazareth)", n.º173; "Impressão (Nazareth, Norte)", n.º 174. Augusto Brás Ruivo, "Marinha (Nazareth)", n.º 245; "Praia da Nazareth", n.º 246. José Dias Sanches "Pela manhã (Nazareth)", n.º 251.	
1929	Sociedade Nacional de Belas-Artes. 26ª Exposição d’Arte	Raquel Roque Gameiro, “Scenas da Nazareth”, aguarela, n.º 239-242.	

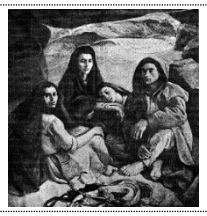
Ano	Denominação	Artista / Obra	Imagem
		Alfredo Roque Gameiro, “O promontório da Nazareth”, aguarela, n.º 264; “Na foz do Alcôa (Nazareth)”, n.º 266; “A briza da tarde (Nazareth)”, n.º 269. (imagem reproduzida da aguarela “O promontório da Nazareth” com a legenda erradamente “A Fortaleza da Berlenga”).	
	Sociedade Nacional de Belas-Artes. 7ª Exposição de arquitectura, aguarela, desenho, gravura e miniatura	António Lino, “Nazareth (guache)”, n.º 43 e n.º 44.	
		Raquel Roque Gameiro, “À beira mar (Nazareth)”, n. º99; “À sombra da rede (Nazareth)”, n.º 100; “Na praia do peixe (Nazareth)”, n.º 101; “Mercado na Nazareth”, n.º 102; “Praia da Nazareth”, n.º 104, aguarela.	
		Alfredo Roque Gameiro, “Manhã, Nazareth (estudo)”, aguarela, n.º 124. Helena Roque Gameiro, “Nazareth”, n.º 128; “Paisagem (Nazareth)”, n.º 132; aguarela.	
1930	Sociedade Nacional de Belas-Artes. 27ª Exposição de pintura, pastel, escultura	Lino António, “Pescadores (Nazareth)”, n.º 14; “Nazareth”, n.º 15.	
1931	Sociedade Nacional de Belas-Artes. 8ª Exposição de arquitectura, aguarela, desenho e miniatura	Desenho: Mário Costa, "Filho de pescador (Nazareth)", n.º 198.	
1932-33	Salão de Inverno	Clementina Carneiro de Moura, "Homem da Nazaré", n.º 23.	
		Abel Manta, "Homem do mar" (pertence ao sr. Mario Novais), n.º 6.	

Ano	Denominação	Artista / Obra	Imagem
		Lino António, "Pintura", n.º 56 ao n.º 60.	
1933	Exposição de pintura, escultura, arquitectura, sob o patrocínio da Soc. Nacional de Belas Artes	Abílio, "Pederneira – Nazareth", n.º2; "Rua - Sítio – Nazareth", n.º3; "Vidas – Nazareth", n.º4; "Barcos – Nazareth", n.º5; "Bairro Norte – Nazareth", n.º6; "Casas – Nazareth", n.º7; "Telhados – Nazareth", n.º8 e "Grande Conversa – Nazareth", n.º9. John Barber, "Femmes a Nazaré", n.º33; "Le «Carapau»", n.º34; "Tireuses de Filets", n.º35. Jorge Barradas, "Composição – Nazaré", n.º40; "Velha da Nazaré", n.º41; "Barcos – Nazaré", n.º42. Lino António, "Na fonte", n.º 60.	
	Sociedade Nacional de Belas-Artes. 30ª Exposição pintura, escultura, arquitectura, desenho e gravura	Alfredo Roque Gameiro, "As pedras à tarde (Nazaré)", n.º 157; "Foz do Alcoa", n.º 158.	
1934	31ª Exposição da SNBA	Aguarelas de Alfredo de Morais e José Dias Sanches	
1935	Sociedade Nacional de Belas-Artes. 32ª Exposição de pintura, escultura, arquitectura, desenho e gravura	Pintura a óleo: Luís Salvador Marques Júnior, "Caçador de gaivotas (Nazareth)", n.º 90. Aguarela: Alfredo de Morais, "Recolhendo a rede", n.º 214.	
	1ª Exposição de Arte Moderna (organizada pelo SPN na Sociedade Nacional de Belas-Artes)	Abílio, "Rua – Nazareth", n.º 6, pintura a óleo.	
1936	Sociedade Nacional de Belas-Artes. 33ª Exposição de pintura, escultura, arquitectura, desenho e gravura	Pintura de Lázaro Lozano.	
	2ª Exposição de Arte Moderna (organizada pelo SPN na Sociedade Nacional de Belas-Artes)	Maria Adelaide Lima Cruz, "Olhando a maré", n.º 69, 1500$00; "Pescadores da Nazareth", n.º 70, 1500$00.	

Ano	Denominação	Artista / Obra	Imagem
1937	Sociedade Nacional de Belas-Artes. 34ª Exposição de pintura, escultura, arquitectura, desenho e gravura	Eduardo Malta, “Maria Otília – Nazaré” (medalha). Narciso de Morais, [Peixeira da Nazaré].	
1938	Sociedade Nacional de Belas-Artes. 35ª Exposição de pintura, escultura, arquitectura, desenho e gravura	Carlos Pinto Ramos, “A tigela vidrada” (aguarela), n.º 176, 2000$00, aguarela.	
1940	Sociedade Nacional de Belas-Artes. 37ª Exposição de pintura, aguarela, desenho, pastel, gouache, gravura e escultura	Óleo: Fausto Gonçalves, "Pescadores da Nazaré", n.º 65, 4000$00.	
		Aguarela: Raquel Roque Gameiro, "Nazaré", n.º 205, 1000$00.	
1941	6ª Exposição de Arte Moderna no Estúdio do SPN	Pintura de Júlio Santos.	
	Sociedade Nacional de Belas Artes. Exposição do “Grupo do Leão"	[João] Rodrigues Vieira, “Nazaré”, n.º 130 (pertence ao Exmo. Sr. Agostinho Fernandes)	
1942	Sociedade Nacional de Belas Artes. 39ª Exposição de pintura, escultura, arquitectura, desenho e gravura	Lázaro Lozano, "Gente do mar (Tríptico da Nazaré)", n.º 98, pintura a óleo; "Cabeça de pescador", n.º 298, 2000$00, desenho. [*“Gente do Mar” foi Prémio Rocha Cabral*] . Júlio Santos, "Figuras (Nazaré)", n.º 175, 8000$00. Desenho, "Cabeça com barrete (Nazaré)", n.º331; "Cabeça com capuz (Nazaré)", n°332; ambos 1000$00.	
1943	Salão Primavera. 40ª Exposição anual	Bonifácio Lázaro Lozano, "Nazarenos", n.º106; "Lobos do mar", n.º107; "Natureza morta", n.º108.	
	Salão de Inverno. 9ª Exposição de aguarela, desenho, pastel, gravura,	Aguarela: Alfredo Morais, "Praia da Nazaré", n.º 68, 2500$00. Mário Salvador, "Manhã na Nazaré", n.º 108, 750$00.	

Ano	Denominação	Artista / Obra	Imagem
	guacho, miniatura e caricatura	Sanguínea: Américo de Oliveira, "Nazaré", n.º225, 1000$00.	
1944	Salão da Primavera. 41ª Exposição de pintura e escultura.	Francisco Maia, "Praia da Nazaré", n.º 147; "A partida para o mar - Nazaré", n.º 148, 2000$00 cada.	
	Salão de Inverno. 10ª Exposição de aguarela, desenho, pastel, gravura, guacho, miniatura e caricatura	Aguarela: Alfredo Cândido, "Nazaré", n.º 24, 800$00.	
		Pastel: Maria Eduarda Lapa, "Ouvindo uma história – Nazaré", n.º 186, 4000$00 *(imagem reproduzida)*; "Pronto ao mar! – Nazaré", n.º187, 2500$00.	
	8ª Exposição de Arte Moderna no Estúdio do SPN	Francisco Maya, "Praia da Nazaré", n.º 15. Lino António, "Nazaré", n.º 25, 2500$00.	
1945	1ª Exposição anual do Circulo Artístico e Cultural Mário Augusto (no estúdio do SNI)	Ventura Moutinho, "Nazaré", n.º 30, óleo.	
	Salão de Inverno. 11ª Exposição de aguarela, desenho, pastel, gravura, guacho, miniatura e caricatura	Aguarela: Raquel Roque Gameiro, "Praia da Nazaré", n.º 60 e n.º 61, 6000$00 e 4000$00. Desenho: Manuel Fernandes, "Estudo - Nazaré", n.º 90, 400$00. Pastel: Eduarda Lapa, "Mulher da Nazaré", n.º 123, 2800$00.	
1946	Salão da Primavera. 43ª Exposição anual de pintura e escultura	Manuel Fernandes, "Contraste (NAZARÉ)", nº75; "Contemplando o mar", n.º76.	
	1ª Exposição de Arte Moderna de desenho, aguarela, gouache, pastel (na Sala de Exposições do SNI)	Entre os expositores estrangeiros: Max Braumann, "Composição (Nazaré)", n.º106, desenho, 900$00.	
1947	2ª Exposição de Arte Moderna de desenho, aguarela, gouache, pastel, gravura (na Sala de Exposições do SNI)	Luciano Santos, "Nazareth", n.º 57 e n.º 58, monotipia, 1500$00. Mário Costa, "O toino da Nazareth", n.º86, desenho.	

Ano	Denominação	Artista / Obra	Imagem
	11ª Exposição de Arte Moderna (no estúdio do SNI)	Luciano Santos, "Nazaré", n.º33, "Nazarena", n.º34. Entre os expositores estrangeiros: Thomaz de Mello (Tom), "Paisagem esquecida (Nazaré)", n.º58. Juan Avalos, "Pescador da Nazaré", n.º17, 15 mil escudos (obteve a 2ª medalha).	
	Salão de Inverno. 13ª Exposição anual de aguarela, desenho, pastel, gravura, miniatura e caricatura	Pastel: Maria Eduarda Lapa, "Meditação – Nazaré", n.º 161, 2500$00; "Garota – Nazaré", n.º 162, 2500$00. Dulce Mariano, "Rapariga da Nazaré", n.º 164, 1500$00.	
	Salão da Primavera. 44ª Exposição anual de pintura e escultura	Narciso de Morais, "Secando as redes", n.º100, 2300$00; "Esperando os barcos - Nazaré", n.º101, 2300$00.	
1948	Salão de Inverno. 14ª Exposição anual de aguarela, desenho, pastel, gravura e miniatura	Eduardo Rosa Mendes, "Monte Branco – Nazaré", n.º 90; "Barcos à tarde – Nazaré", n.º 91; "Ao longe - barcos – Nazaré", n.º 92.	
1949	13ª Exposição de Arte Moderna na Sala de Exposições do SNI	Bonifácio Lázaro Lozano, "Nu na praia", n.º12. Entre os pintores estrangeiros: Thomaz de Mello (Tom), "Na noite do naufrágio (Nazaré"), n.º71; "Pescador (Nazaré"), n.º72.	
1950	Salão de Primavera. 47ª Exposição anual de pintura a óleo e escultura	Lázaro Lozano, "Pescador (Nazaré)", n.º 91. Henrique Santos Júnior, "Nuvem baixa – Nazaré", n.º 165, 1500$00.	
	Salão de Inverno. 16ª Exposição anual de aguarela, gouche, pastel, desenho, caricatura, gravura e miniatura	Agostinho da Fonseca, "Rapariga da Nazaré", n.º51. Alfredo de Morais, "Nazaré em festa", n.º2.	
	8ª Exposição de Artes Plásticas do Grupo de Artistas Portugueses	Lázaro Lozano, "A morte do pescador", n.º 23.	
1951	Exposição Retrospectiva Cinquentenária. 1901 – 1951.	Júlio Santos, "Pescador (Nazaré)", n.º73, 6000$00.	
	Salão de Primavera. 48ª Exposição anual de pintura a óleo e escultura	Júlio Pomar, "Mulheres na Lota" (1951) [atualmente, na FJP].	
1953	7ª Exposição do Grupo Português de Aguarelistas	Alfredo de Morais, "Depois da pesca, Nazaré", n.º 6, 1500$00. José António Marques, "Rapaz da Nazaré", n.º 65, 200$00.	

Ano	Denominação	Artista / Obra	Imagem
1954	Salão da Primavera. 50ª Exposição anual de pintura a óleo e escultura	Manuel Fernandes, "O velho pescador", n.º 75, 7.000$00.	
1955	14ª Exposição de Artes Plásticas do Grupo de Artistas Portugueses	António Saúde, "Nazaré"; n.º 70, 18.000$00; "Temporal – Nazaré", n.º 71, 18.000$00.	
	Salão da Primavera. 51ª Exposição anual de pintura a óleo e escultura	Maria Ludovina Figueira Sancho, "Rapariga da Nazaré", n.º 216. Agostinho da Fonseca, "Praia da Nazaré", n.º5, 7000$00. Lázaro Lozano, "Nazaré", n.º95, 35000$00.	
		António Batalha, "Preparando as redes – Nazaré", nº 1, 15.000$00.	
1957	10ª Exposição do Grupo Português de Aguarelistas	José António Marques, "Carregando as redes (Nazaré)", n.º71, 1200$; "O Sítio (Nazaré)", n.º77, 500$00.	
	Salão da Primavera. 53ª Exposição anual de pintura a óleo e escultura	Lázaro Lozano, "Nazaré", n.º 133.	
		João Reis, "Nazaré", n.º 202.	
		António Batalha, "Nazarenos", n.º 44.	
1958	Salão da Primavera. 54ª Exposição anual de pintura a óleo e escultura	Agostinho da Fonseca, "Praia da Nazaré", n.º 5, 7000$00.	

Ano	Denominação	Artista / Obra	Imagem
		Lázaro Lozano, "Nazaré", n.º 95, 35000$00.	
		António Batalha, "Reparando as redes - Nazaré", n.º 1, óleo, 15.000$00.	
	1º Salão de Arte Moderna. Sociedade Nacional de Belas-Artes.	Júlio Pomar, "Lota" (1958), n.º 50, pintura a óleo.	
1959	18ª Exposição de Artes Plásticas do Grupo de Artistas Portugueses	António Batalha, Viseu, n.º14 "Na faina (Nazaré)" 15000$. Domingos Rebelo n.º25 "Pescador da Nazaré" 5000$	
	Salão da Primavera. 55ª Exposição anual de pintura a óleo e escultura	Maria Barreira, "Mulher da Nazaré", n.º 142.	
1960	19ª Exposição de Artes Plásticas do Grupo de Artistas Portugueses	Ayres Ferreira, "Apontamento (Nazaret)", n.º 21.	
	56ª Salão da Primavera. Pintura e Escultura	José de Azevedo, "Rua na Nazaré", n.º20. Júlio Santos, "Cores da Nazaré", n.º29.	
1964	2ª Exposição Círculo dos Artistas	Narciso de Morais, "Pescador", n.º87; "Mulher da Nazaré", n.º88; "Cabeça de Velho", n.º89; "Pescador da Nazaré", n.º91.	

Fonte:
Catálogos de exposições anuais da Promotora, Grémio Artístico, Grupo do Leão (1881-1888), SNBA (anuais, Salão de Primavera, Salão de Inverno, Grupos dos Artistas Portugueses, Grupo Português de Aguarelistas, Círculo Mário Augusto, Arte Moderna). Consultaram-se também os catálogos das exposições de Arte Moderna do SPN/SNI (1935-1951).
PEDRO, José – *A Nazaré. Coisas ouvidas, lidas e vistas por José Pedro.* [s/l], [s.n] (policopiado). Compilação de recortes de imprensa de notícias relativas à Nazaré e publicadas no jornal *O Mensageiro* de Leiria (1942-1949).

ANEXO II | Exposições Gerais de Artes Plásticas

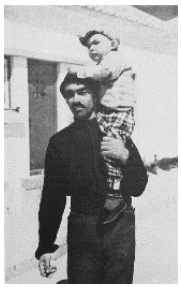
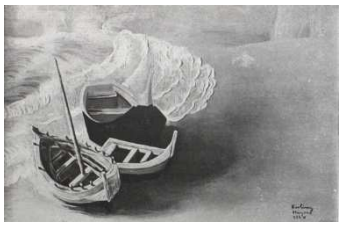
Obras de temática nazarena

Ano	Autor	Título	Secção	Outras referências
1946 1ª Exposição	Júlio Santos	"Cabeça de mulher (Nazaré)"	Pintura	n.º 60 do catálogo; 4000$00
	Arnaldo Louro de Almeida (Lisboa)	"Ângulo (Nazaré)"	Desenho, aguarela, gouache, pastel, gravura	n.º 190 do catálogo; 400$00
	Humberto d'Ávila (Lisboa)	"Recanto da Nazaré"	Desenho, aguarela, gouache, pastel, gravura	n.º 213 do catálogo; 350$00
		"Barco da Nazaré"	Desenho, aguarela, gouache, pastel, gravura	n.º 214 do catálogo; 350$00
1949 4ª Exposição	Mário Soares (Lisboa)	"Nazaré – Azulejos"	Desenho, aguarela, gouache, gravura	n.º 203 do catálogo; 2500$00
1951 6ª Exposição	Júlio Pomar	"Menina na praia (Nazaré)"	Pintura	n.º 52 do catálogo; 1000$00
		"As traineiras na praia (Nazaré)"	Desenho, aguarela, gouache, gravura	n.º 216 do catálogo; 800$00
1953 7ª Exposição	Júlio Pomar	"Menino na Praia (Nazaré)"	Pintura	n.º 52 do catálogo
	Júlio Santos	"Grupo (Nazaré)"	Pintura	n.º 56 do catálogo
	Jorge de Almeida Monteiro	"Carnaval na Nazaré	Gravura em madeira	n.º 258 do catálogo; 50$00 cada prova.
		"Gente do Mar"	Gravura em linóleo	n.º 259 do catálogo, 50$00 cada prova.
1954 8ª Exposição	Jorge de Almeida Monteiro	"Porto de Abrigo"	Gravura (linogravura)	n.º 142 do catálogo; 50$00 cada prova
1955 9ª Exposição	Ferreira da Silva	"Monotipia Nazaré"	Gravura	n.º 186 a 191, cada 300$00

Fonte: Catálogos das 10 Exposições Gerais de Artes Plásticas (1946-1956).
Nota: Uma vez que os catálogos das EGAP não incluem imagens de todas as obras expostas, referem-se aquelas cujo título identifica explicitamente a temática nazarena. No entanto, nomeadamente para os escultores Vasco Pereira da Conceição e Maria Barreira, algumas das obras expostas poderiam ter referências à Nazaré (frequente na sua obra), embora não seja efetuada essa identificação no título (exemplo: na 10ª Exposição, a obra "Escultura", de Vasco Pereira da Conceição, visualizada na reprodução fotográfica que consta do catálogo).

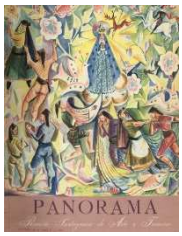
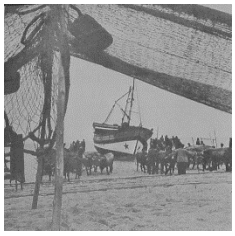
ANEXO III | *Panorama. Revista Portuguesa de Arte e Turismo*

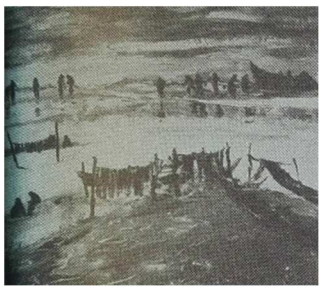
Referências à Nazaré

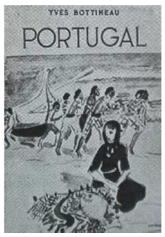
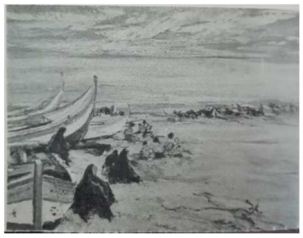
Artigo	Artista / Obra	Observações	Imagem
QUEIROZ, Carlos, "Casas económicas – janelas abertas para a vida", 2ª edição, n.º2, julho 1941.	Fotografia de Denis Salgado	Legenda: "Não é cinema. É realidade – Foto Denis Salgado"	
ACÁCIO, Leitão, "Nazaré. Tema inesgotável ", 2ª edição, n.º2, julho 1941, pp. 25-27.	Fotografia de Denis Salgado	Legenda: "Como os pescadores levam os filhos – Foto Deniz Salgado"	
	Pintura de Moïse Kisling	Legenda: "Os barcos da Nazaré, sempre prontos para entrar no mar, foram fixados por Kisling no quadro que esta gravura reproduz – Foto Horácio Novaes". Assinado e datado no canto inferior direito "Kisling, Nazaré, 1940".	
	Pintura de Moïse Kisling	Legenda: "Kisling esteve, há meses, em Portugal. Visitou a Nazaré e ficou deslumbrado. Dos óleos que pintou e expoz no estúdio do SPN, o Museu de Arte Contemporânea preferiu o jovem nazareno que esta gravura reproduz". Assinado e datado no canto inferior esquerdo "Kisling, Nazaré, 1940". (Pertence a MNAC inv. 973)	

Artigo	Artista / Obra	Observações	Imagem
	Fotografia de Denis Salgado	Legenda: "Raparigas da Nazaré, fotografadas por Denis Salgado".	
	Eduardo Malta	Legenda: "Óleo de Eduardo Malta, adquirido pelo Museu de Arte Contemporânea". (Pertence a MNAC inv.963)	
	Mário Novaes	Legenda: "O Sítio não é apenas um dos mais surpreendentes pontos de vista do nosso litoral, mas de todo o mundo. Não somos nós quem o dizemos: são os estrangeiros que nos visitam".	
"Bailados Portugueses em S. Carlos", 2ª edição, n.º2, julho 1941, p. 28.	Fotografia do bailado "Litoral".	Legenda: "Um dos mais animados momentos do bailado «Litoral». Cenários e figurinos de Maria Keil do Amaral".	
N.º 5 e 6, 1941	Desenho de Thomaz de Mello (Tom).	Legenda: "Desenho de Tom".	
"A faina da pesca. Espectáculo sagrado", n.º 10, agosto 1942, pp. 32-33.	Fotografias sobre a Nazaré, da autoria de Manfredo.		

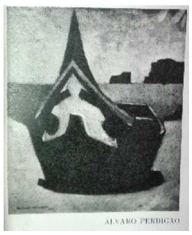
Artigo	Artista / Obra	Observações	Imagem
"Alguns barcos de pesca portugueses", n.º 11, outubro 1942, p. 33.	Ilustrações de embarcações tradicionais portuguesas, entre as quais "Barcas da Nazaré e Peniche".		
"Cartões para os painéis de José de Almada Negreiros", n.º 18, dezembro 1943, pp. 26-27.	Cartão de Almeida Negreiros para o painel de D. Fuas Roupinho, na Gare Marítima de Alcântara.	Legenda: "Cartões para os painéis «D. Fuas Roupinho, Almirante da Esquadra do Tejo»".	
SANTOS, Luís Reis, "Exposição do pintor Júlio Santos no estúdio do SPN", n.º 20, abril 1944.	Pintura de Júlio Santos, "Mulher com peixes" (Nazaré).		
LISBOA, Fernão, "Exposição de Lino António no SPN", n.º 20, abril 1944.	Pintura de Lino António, "Na praia. Nazaré".	Na legenda indica que "pertence ao Sr. Carlos Silva Pereira".	
"8ª exposição de arte moderna no SPN", n.º 19, fevereiro 1944.	Pintura de Lino António, "Raparigas".	Pertence ao MNSN inv. 1005 Pin.	
"Como se faz um bailado", n.º 19, fevereiro 1944	Cena de "Imagens da Terra e do Mar", pelo Grupo de Bailado "Verde Gaio".	Ao centro, o par "Nazaré".	

Artigo	Artista / Obra	Observações	Imagem
"Estampas religiosas do nosso povo marítimo", n.º 22, Natal 1944.	Reprodução de 3 registos de santo do Milagre de Nossa Senhora da Nazaré.		
"Concurso do Cartaz de Turismo", n.º 23, 1945.	2º prémio Cartaz Turismo, "Nazaré", da autoria de Carlos Ribeiro.		
MACEDO, Diogo de, "A arte e a Gare Marítima do Porto de Lisboa", n.º 31, I Série, ano V, 1947.	Fresco de Almada Negreiros com o Ex-Voto de D. Fuas Roupinho para a Gare Marítima de Alcântara.	Legenda: "(…) ex-voto de D. Fuas Roupinho nos "frescos" de Almada Negreiros".	
N.º 35, I Série, ano V, 1948.	Capa com reprodução a cores do mural "Nazaré. Ex-Voto do Mar Português", de Paulo Ferreira, no Museu de Arte Popular		
"O novo Museu de Arte Popular em Belém", n.º 35, I Série, ano V, 1948.	Sala de motivos estremenhos com o mural "Nazaré. Ex-Voto do Mar Português", de Paulo Ferreira, no Museu de Arte Popular		
NEMÉSIO, Vitorino, "O Mar", n.º 7 e 8, II Série, 1953.	Fotografia de A. Santos de Almeida Júnior, "Nazaré".		

Artigo	Artista / Obra	Observações	Imagem
"Estremadura", n.º 10-11, II Série, 1954.	Fotografia de perspetiva sobre a praia da Nazaré, a partir do Sítio.	Sem referência à autoria da fotografia.	
"Uma boneca portuguesa para a princesa Ana de Inglaterra", n.º 2, III Série, junho 1956.	Fotografia de uma boneca da Nazaré.		
"Registo das Artes", n.º 2, III Série, junho 1956.	Lázaro Lozano - "Nazaré" (óleo).	Pintura de L. Lozano, ilustrando um pequeno artigo sobre a sua exposição na SNBA.	
	"Praia da Nazaré" - Óleo de José Dias Sanches.	Pintura de José Dias Sanches, ilustrando um pequeno artigo sobre a sua última exposição.	
"Registo Teatral", n.º 2, III Série, junho 1956.	Fotografia sobre a peça Tá-Mar.	Legenda: "Mariana Rey Monteiro e Laura Abranches em TÁ-MAR, de Alfredo Cortês".	
"Retrospectiva do cinema português", n.º 3, III Série, setembro 1956.	Fotografia do filme "Maria do Mar", de Leitão de Barros, 1930.		

Artigo	Artista / Obra	Observações	Imagem
“Portugal visto pelos estrangeiros”, n.º 6, III Série, junho 1957.	“Portugal”, por Yves Bottineau.	Na Secção sobre a literatura, pequena referência a este livro e reprodução da capa com ilustração aguarelada sobre a Nazaré.	
“Registo das Artes”, n.º 6, III Série, junho 1957.	Fotografia de Otto Jonh, “Nazaré”.		
QUADROS, António, "É possível criar uma escola portuguesa de arte moderna?”, n.º 9, III Série, março 1958.	Artigo ilustrado com o fresco de Almada Negreiros do Ex-Voto de D. Fuas Roupinho para a Gare Marítima de Alcântara.		
"Na Sociedade Nacional de Belas-Artes. / Lázaro Lozano", n.º 9, III Série, março 1958.	Pintura de Lázaro Lozano, "Nazaré".	A propósito de uma exposição de 33 trabalhos do autor em novembro de 1957, na SNBA.	
N.º 9, III Série, março 1958.	Fotografia de Artur Pastor ilustrando publicidade de Bertrand (Irmãos), L.da / Artes Gráficas.	Legenda: “Tipos da Nazaré. Foto de Artur Pastor”.	
“Registo das Artes”, n.º 10, III Série, junho 1958.	Pintura de Silva Lino António (sem título).	Ilustra pequena nota informativa “Silva Lino”, a propósito da sua exposição de 76 quadros a óleo, em 14 março 1958.	

Artigo	Artista / Obra	Observações	Imagem
"Registo das Artes", n.º 11, III Série, setembro 1958,	Aguarela de Tom sobre a Nazaré.		
	Pintura de Irene Seixas, sobre Nazaré (sem título). ,	Ilustra uma pequena nota informativa sobre a sua exposição de quadros a óleos realizada a 27 de maio de 1958 na SNBA.	
"António Ferro. Um enamorado da paisagem", n.º 12, III Série, dezembro 1958.	Fotografia do bailado Verde Gaio, "Terra e Mar".	Ao centro, o par "Nazaré".	
N.º 13, III série, março 1959,	Vinheta com selos reproduzindo postais turísticos, entre os quais dois sobre a Nazaré, de Sebastião Rodrigues e Gustavo Fontoura.		
N.º18, III Série, junho 1960,	José Rodrigues – Aguarela (sem título).	Aparece reproduzida com a denominação "Nazaré - Casas e Barcos" no artigo de FONTES, Rui – "Turismo, Arte e Paisagem. A Nazaré" (artigo de jornal com apontamento manuscrito "19-5-63", no espólio de Diogo de Macedo, Biblioteca de Arte da FCG).	
"Registo Teatral", n.º 9, IV Série, março 1964.	Fotografia do Teatro Maria Vitória "Nazaré".		

Artigo	Artista / Obra	Observações	Imagem
"Registo das Artes", n.º 9, IV Série, março 1964,	Pintura de Álvaro Perdigão (sem título).		
LUCENA, Armando. "Roque Gameiro. Mestre insigne da aguarela", n.º 10, IV Série, junho 1964, pp. 3-6.	Pintura de Roque Gameiro, "Nazaré".		
MELLO, Pedro Homem de, "Pescador da Nazaré (Irá)", n.º 13, IV Série, março 1965.	Poema de Pedro Homem de Mello, "Pescador da Nazaré (Irá)", com ilustração de Pedro Osório.		
FUTSCHNER, Margarida, "Manuel Rodrigues. Artista que não morre", n.º 16, IV Série, dezembro 1965, pp. 95-98.	Fotografia ilustrando o Pavilhão de Portugal na Exposição Internacional e Universal de Bruxelas (1958), decorado por Manuel Rodrigues.	Pormenor da embarcação de arte xávega da Nazaré.	

Fonte:
Panorama. Revista Portuguesa de Arte e Turismo. Lisboa: SPN/SNI, 1941-1973.

ANEXO IV

Bilhete-Postal remetido por Guilherme Filipe a Joaquim Manso, Nazaré, 29 maio 1939.
Inédito [DRCC/MDJM – Arquivo Joaquim Manso].

Bilhete-Postal com fotografia "Portugal – Nazaré. Regressando da faina". Ed. A. Laborinho (Álvaro Laborinho], Neogravura, Lda. – Lisboa.

Selo e Carimbos dos Correios, Nazaré, 29 maio 1939; Lisboa, 30 maio 1939.

Remetido a:

Exmo. Sr. / Dr. Joaquim Manso / Illustre Director do / Diário de Lisboa de Lisbôa / Rua Luz Soriano / Lisbôa.

"Meu Querido Amigo

Estimo que tives-/sem feito bôa viagem / que a minha foi lenta / mas agradável. Che-/guei à Nazaré às 7h. / Quando saí do seu carro / com a pressa de me ir / despedir do Amadeu Gaudêncio e / senhoras, não disse nada / ao Arthur. Que me desculpe. / Um abraço do seu amigo / Guilherme Filipe [assinatura]".

ANEXO V

Carta remetida por Júlio Pomar a Jorge de Almeida Monteiro, não datada (anos 1940-50), manuscrita, 1 folha [espólio de Humberto Sousinha Macatrão, col. particular].

"Meu Caro Jorge:

Pensa o Lima de Freitas ir aí à Nazaré / no próximo fim-de-semana. Iria daqui às / 81/2 da manhã de sábado e viria na manhã de segunda. Será / possível que estes planos dele saiam certos?

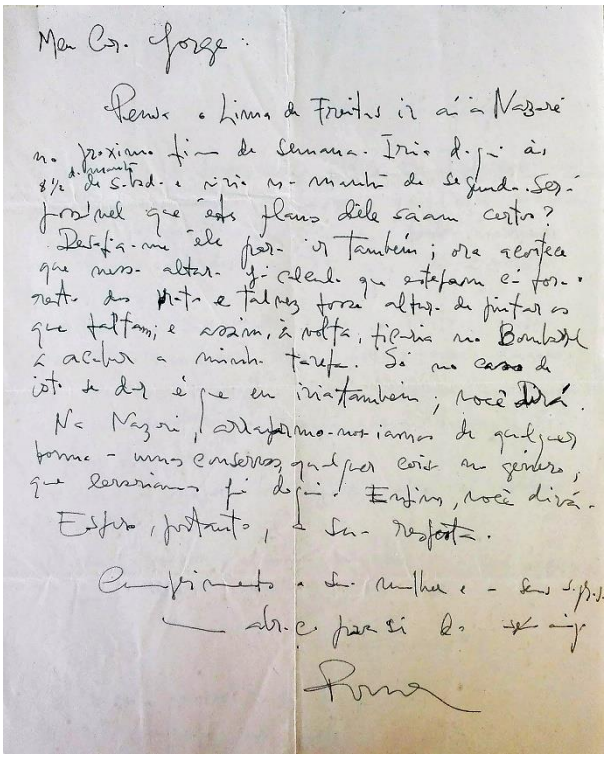
Desafia-me ele para ir também; ora acontece / que nessa altura já calculo que estejam cá fora o / resto dos pratos e talvez fosse altura de pintar os / que faltam; e assim, à volta, ficaria no Bombarral / a acabar a minha tarefa. Só no caso de / isto se der é que eu iria também; você Dirá.

Na Nazaré, arranjar-nos-íamos de qualquer / forma – umas conservas, qualquer coisa no género, / que levaríamos já daqui. Enfim, você dirá. / Espero, portanto, a sua resposta.

Cumprimentos à sua mulher e a seus sogros.

Um abraço para si do seu amigo

Pomar [assinatura]".



ANEXO VI

Carta remetida por Álvaro Perdigão a Jorge de Almeida Monteiro, 26 maio 1963, manuscrita, 1 folha. Inédita [espólio de Humberto Sousinha Macatrão, col. particular].

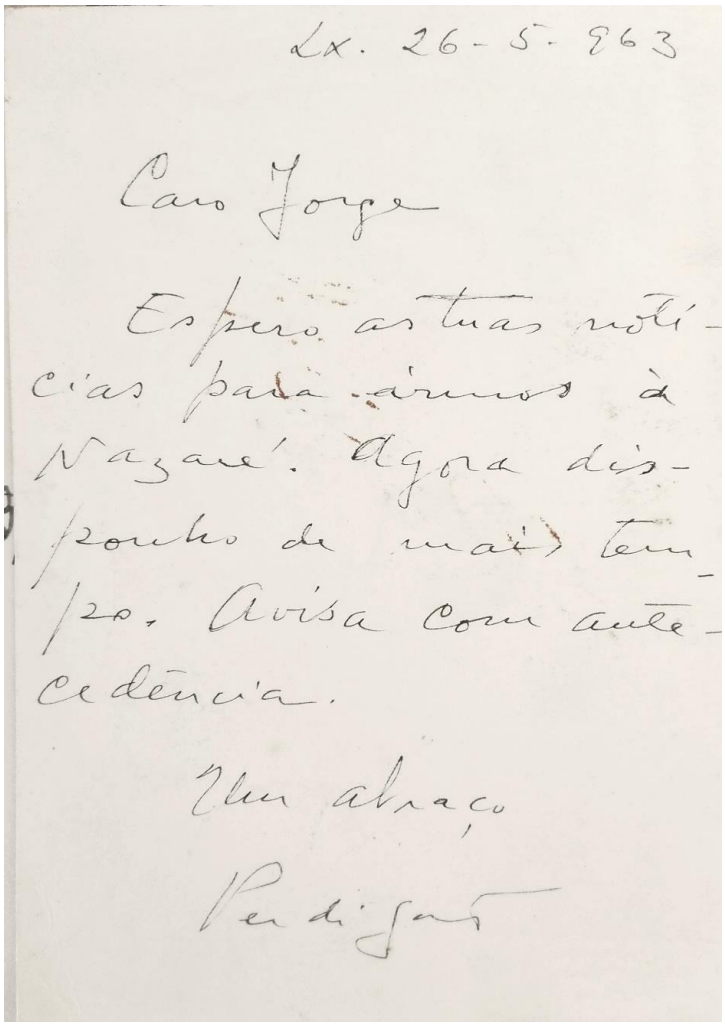
"Lx. 26 – 5- 963

Caro Jorge

Espero as tuas notí-/cias para irmos à / Nazaré. Agora dis-/ponho de mais tem-/po. Avisa com ante-/cedência.

Um abraço

Perdigão [assinatura]"



ANEXO VII

Carta remetida por John Barber a Diogo de Macedo, Nazaré, 19 novembro 1935, manuscrita, 3 folhas. Inédita [Biblioteca de Arte da FCG. Coleção Diogo de Macedo DM 265/33].

"Nazaré 19 Nov 1935

Cher Maître et Ami De Macedo:

Je ne sais pas si vous savez que / je suis en Portugal depuis le mois / de Avril – et toujours a Nazaré.

Je serai encore deux mois en Portugal / et me basant sur l'amitié et l'interet que / vous avez montré pour moi la dernière foi / (il y a deux années déjà) – cette fois ci, / c'est a vous seul de tous les camarades / Portugais, que je songe à faire une / nouvel démarche pour que un tableau / de moi soit acquis par le Portugal.

[f.2] Comme vous savez déjà je n'ai fait que / des expositions Portugaises depuis les derniers / 8 années – et dans tous les pays.

Cette année j'ai eu trois grands / expositions Portugaises a New York, / Boston, Detroit. Et mantenaint mes nouvelles tableaux paint ici seront / exposé dans les diferentes grandes villes / de Amérique a mon retour la bas.

Je me rappelle bien la sympathie / que vous m'avez montré et je sais/ bien mon cher Maitre que vous ferez / le démarche necessaire pour que je / [f.3] n'ai pas cette peine que Portugal est / le seul qui se montre indifferent.

Et vous savez bien comment je aime / cette pays de enchantement – et je l'/ ai prouvé tant de fois déjà, et revenant / cinq fois ici.

J'ai lu avec plaisir le hommage que / Hein Semke vous a payé dans la revue / S.W.

Je espere que vou etes en bonne santé / et je vous envois tous mes sentiments / de haute estime.

John Barber [assinatura]

Poste Restante, Nazaré".

ANEXO VIII

Carta remetida por John Barber a Diogo de Macedo, Nazaré, 19 dezembro 1935, manuscrita, 3 folhas. Inédita [Biblioteca de Arte da FCG. Coleção Diogo de Macedo DM 265/35].

"Nazaré 19 Dec. 1935

Cher Maître et Ami De Macedo:

Je vous remercie beaucoup pour votre / gentille carte, et je pense que malgré / tout, c'est maintenant le moment de / agir puisque j'ai justement lu dans / le "Diário de Notícias" que parmi les / artistes Portugais moderns qui seron / representé avec des tableaux au Musée de / Art Contemporain, le nom de deux / étrangers aussi. Le Hollandais Ernest / Lezden, et le Roumain Scortesco, alors / ne pensez vous pas que on doit être / [f.2] un peu moins injust avec moi, surtout / que je n'ai pas fait un seul sejour / en Portugal, mais 5 [palavra seguinte rasurada] depuis / 1928, et maintenant je suis ici déjá / depuis le mois de Avril en train de / préparer des tableaux pour des expositions / particulère dans les principales villes / de Amerique. Ça sera même du / bon patriotisme de encourager un / étranger comme moi, qui a devoué / les derniers huit année exclusivement / a montré au monde la beauté de Portugal.

[f.3]

Je espère que vous mon cher Maître / avec prestige attirera l'attention / des propres autorités.

Je arriverai Dimanche a Lisbonne / pour passer les quelque jours de Noel avec / mona mi Dr. Dário Martins / rua Fernando da Fonseca 32 – 3º - et / Je porterai avec moi un duzaine de mes tableaux.

Mes meilleurs voeux pour Noel et 1936.

Votre ami
John Barber [assinatura]"

ANEXO IX

Carta remetida por Borges Garcia a Jorge de Almeida Monteiro, Caxias, 3 novembro 1968, manuscrita, 4 folhas (papel timbrado marca comprimidos Britacil). Inédita [DRCC/MDJM – Espólio Humberto Sousinha Macatrão].

"Caxias, 3 Nov. 1968

Meu caro Jorge

Recebi o postal, dizendo-me que esperava / com o Amigo Maurício m/ chegada. Uma lásti-/ ma! Porque afinal a m/ mulher não poderia ir e eu tinha necessidade urgente de falar ao Eurico. / Resultado fui lá directamente, na 6ª feira, espe-/rando encontrá-lo, a si, na Nazaré. Mas não. / Resultado do meu postal, você ficou no Bombarral / e mais o sr. Maurício. Paciência! – E a pasta / daquele nosso amigo, continua nas minhas mãos…

Por causa do Museu da Nazaré, gostaria muito / de falar consigo, calmamente. Você deveria / ser pago para não fazer nada!. Descubro / agora que a 1ª, primeiríssima, ideia sobre / a criação dum Museu na Nazaré se deve / à sua influência sobre o nosso Eurico! Isto / pensa ele e disse-me honradamente.

Lembra-se das 1as conversas sobre o assunto / que teria tido com o amigo Eurico?

[f.2] Em que data teria sido isso? Certamente / que antes de 1955 [frase sublinhada]. Mas quando?

Teria levado o amigo Eurico a ver o que / vocês estavam a fazer no Bombarral? E o / que é que vocês ali faziam, além de / recolha de materiais arqueológicos?

Já nessa altura andaria por aí o pintor / Guilherme Filipe? Teria ele já nessa altura / exercido alguma influência nas ideias / de criação de um Museu? Refiro-me a / datas anteriores à célebre palestra de Abílio / Matos e Silva no Casino da Nazaré (Dez.º 1955) e artigo do mesmo no "Diário de Lisboa" (Nov. 55).

Estou nesta altura a preparar a História dos / antecedentes do Museu da Nazaré, que é / como quem diz a sua Pré-História. / Preciso da sua ajuda.

No próximo sábado vou para o Norte, de / automóvel. Não contava passar por aí, mas / [f.3] se me diz que poderei ir dormir na 6ª feira / ao Bombarral e ouvi-lo sobre estas questões, / talvez eu consiga organizar a vida para ir / daqui ao fim da tarde de 6ª (dia 8) para no / sáb. de manhã seguir para o Norte.

1º é preciso que você pense muito e tome nota / do que se lembrar.

2º que você aí esteja. Se estiver nessa / data na Nazaré, escreva-me a avisar - / me, logo que receba esta.

3º Agradeço-lhe muito que você me responda / logo que receba esta, um simples postal:

- De acordo

- espero (ou não)

- estou na 6ª na Nazaré. Idem no sábado

- etc.

Seja lá o que for, diga-me num postal o / que pensa e conta fazer, para eu orientar / a minha vida.

Tenho mais uma entrevista dos Açores para / [f.4] lhe mostrar. Vou pedir mais exemplares, / contando com o seu arquivo.

Estive com o Eurico que está bastante por / baixo. Oxalá que ele arribe.

É preciso a sua colaboração para pôr em ordem / a papelada dele, que está um verdadeiro caos. Desculpe eu propor isto, mas como sei que você / é um rapaz de bom coração atrevo-me a / pedir-lhe ou sugerir-lhe isto – em nome / da Cultura Portuguesa.

E pronto, meu caro Jorge.

Cumprimentos nossos para a sua mulher.

Um abraço do amigo de sempre.

Borges Garcia [assinatura]".

ANEXO X

Decreto-Lei n.º 547/70, de 12 novembro, I Série, n.º 263, criando o Museu Etnográfico e Arqueológico do Dr. Joaquim Manso, na dependência da Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes do Ministério da Educação Nacional.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO NACIONAL

Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes

Decreto-Lei n.º 547/70

de 12 de Novembro

Considerando que a região da Nazaré tem um património etnográfico e arqueológico que urge salvaguardar defender e valorizar;

Considerando que na região não existe qualquer instituto ou estabelecimento oficial que a isso especialmente se dedique;

Considerando que os beneméritos D. Claudina de Almeida Henriques Gaudêncio e Amadeu Gaudêncio doaram ao Estado um edifício situado no Sítio, freguesia da Nazaré, para nele ser instalado um museu etnográfico e arqueológico com o nome do Dr. Joaquim Manso.

Importando, por isso, tomar as disposições que permitam organizar e abrir ao público o museu;

Usando da faculdade conferida pela 1.ª parte do n.º 2.º do artigo 109.º da Constituição, o Governo decreta e eu promulgo, para valer como lei, o seguinte:

Artigo 1.º É criado na dependência administrativa e técnica da Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes e com sede no Sítio, Nazaré, o Museu Etnográfico e Arqueológico do Dr. Joaquim Manso, destinado à guarda, estudo e exposição de elementos etnográficos característicos da região e de materiais arqueológicos nela recolhidos.

Art. 2.º No Museu poderá funcionar um centro de estudos de etnografia regional, com a organização que for definida por portaria do Ministro da Educação Nacional, sobre parecer da Junta Nacional da Educação, e ainda uma biblioteca.

Art. 3.º O quadro do pessoal do Museu é o seguinte:

Número de funcionários	Categoria	Remuneração mensal	
		Vencimento	Gratificação
1	Director	–	1 200$00
1	Guarda de 2.ª classe	2 000$00	–
1	Servente	1 900$00	–

Art. 4.º O director será escolhido pelo Ministro da Educação Nacional de entre funcionários técnicos dos Serviços de Belas-Artes da Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes e exercerá as respectivas funções em regime de acumulação.

§ único. Ao director serão abonadas as ajudas de custo e despesas de transporte correspondentes às suas deslocações à Nazaré.

Art. 5.º O pessoal menor terá direito à concessão de fardamento, ficando, porém, sujeito às condições que de futuro vierem a ser fixadas quanto ao seu pagamento.

Art. 6.º Mediante decreto assinado pelos Ministros das Finanças e da Educação Nacional, serão promulgadas as alterações orçamentais que se reconhecerem necessárias.

Visto e aprovado em Conselho de Ministros. — *Marcello Caetano — João Augusto Dias Rosas — José Veiga Simão.*

Promulgado em 29 de Outubro de 1970.

Publique-se.

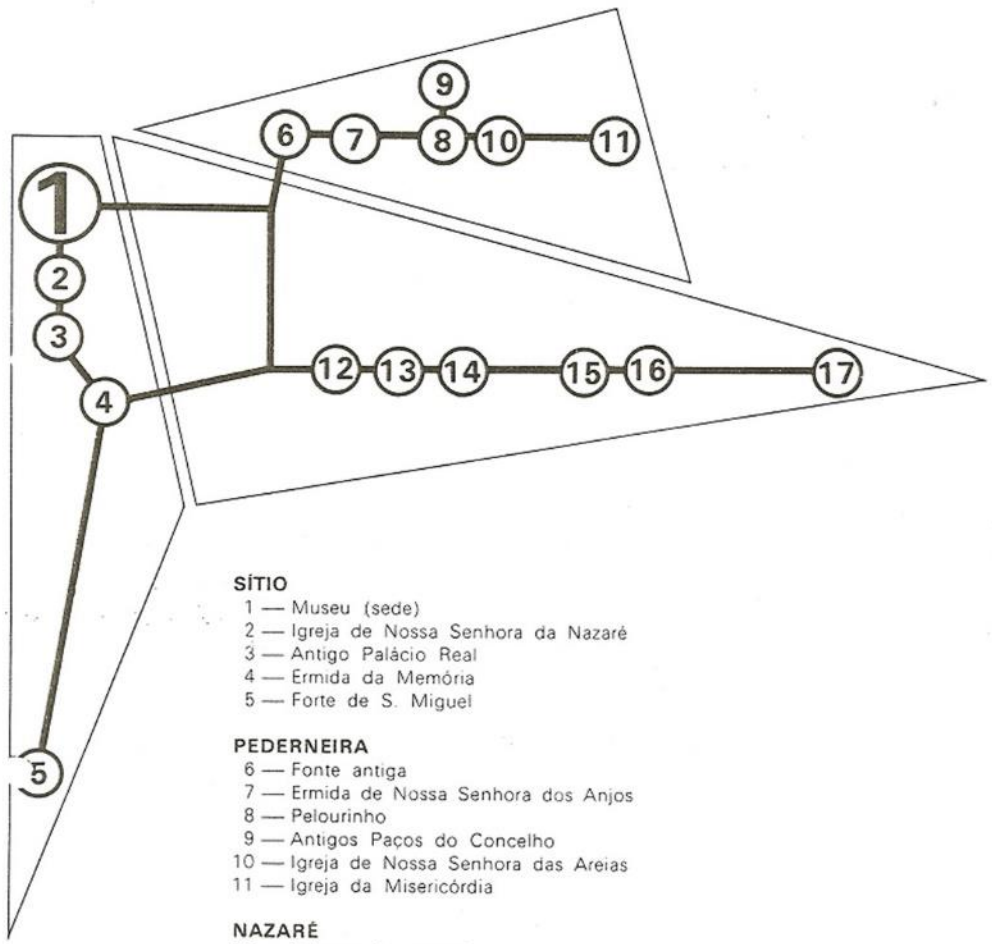
O Presidente da República, AMÉRICO DEUS RODRIGUES THOMAZ.

ANEXO XI

Roteiro Museográfico da Nazaré.

Publicado no artigo MACHADO, João L. Saavedra – "Aspectos de um roteiro museográfico da Nazaré". *In I Jornadas sobre cultura marítima. Nazaré. 1995*. Nazaré: MDJM/CMN, 1998.

ROTEIRO MUSEOGRÁFICO DA NAZARÉ



SÍTIO
1 — Museu (sede)
2 — Igreja de Nossa Senhora da Nazaré
3 — Antigo Palácio Real
4 — Ermida da Memória
5 — Forte de S. Miguel

PEDERNEIRA
6 — Fonte antiga
7 — Ermida de Nossa Senhora dos Anjos
8 — Pelourinho
9 — Antigos Paços do Concelho
10 — Igreja de Nossa Senhora das Areias
11 — Igreja da Misericórdia

NAZARÉ
12 — Taberna de pescador
13 — Casas de pescadores
14 — Cabanas de pescadores
15 — «Escritório da arte do galeão» e casa da estiva
16 — Casa da caldeira de encasque da rede
17 — Oficinas de construção de barcos de pesca («Barracões dos Catataus»)
— Templo visigótico de S. Gião e estação arqueológica
— Etc.

OBSERVAÇÕES: — A exposição no edifício do Museu (1) resume sumariamente as tradições da Nazaré. O percurso delineado é o seu natural complemento. Uma vez tal percurso devidamente preparado para visita, nacionais e estrangeiros poderão apreciar toda a cultura que a Nazaré encerra.

ANEXO XII | Exposições de Arte

organizadas pelo Museu Dr. Joaquim Manso

1976 - 2018

Ano	Duração	Título	Observações
1976	Abertura 6 junho	Exposição de pintura e tapeçaria de Irene de Sá Natividade.	Desdobrável / catálogo: *Exposição de pintura e tapeçaria de Irene Sá Natividade inaugurada pelo Secretário de Estado da Cultura no dia 6 de Junho de 1976, data em que pela primeira vez foi aberto ao público o Museu da Nazaré*, 1976.
1979	13 a 30 de agosto	Exposição de pintura de Stella de Brito	
1980	31 de maio a junho	A Nazaré na obra de Alves Redol	Exposição integrada nas jornadas culturais "Alves Redol e a Nazaré". Organização: Museu Dr. Joaquim Manso, Pelouro da Cultura da Câmara Municipal da Nazaré, Externato D. Fuas Roupinho. Itinerância: Leiria, Marinha Grande e Vila Franca de Xira (1982-84). Catálogo: *A Nazaré na obra de Alves Redol*. Nazaré: MEAJM, 1980.
1981	4 a 30 agosto	João Fragoso. "Fase Mar" e 16 desenhos de pescadores	Catálogo: *João Fragoso. "Fase Mar" e 16 Desenhos de Pescadores*. Nazaré: MDJM, 1981.
1982	18 maio a 27 junho	A Nazaré na criação artística	Catálogo / desdobrável (policopiado).
	15 agosto a 8 dezembro	Nossa Senhora da Nazaré na Iconografia Mariana	No ano do VII Centenário de Devoção a Nossa Senhora da Nazaré. Catálogo: MACHADO, Maria Antónia Graça Saavedra; MACHADO, João L. Saavedra - *Nossa Senhora da Nazaré na Iconografia Mariana*. Nazaré: Museu Etnográfico e Arqueológico do Dr. Joaquim Manso, 1982.
1983	Setembro a novembro	Pescadores da Nazaré – Quadros – Personagens.	1ª Exposição de arte *naïf* de artistas nazarenos António e Domingos da Beca.
1985	Julho a agosto	Exposição de Pintura de Luciano António	Colaboração: Câmara Municipal da Nazaré.

Ano	Duração	Título	Observações
	14 a 25 setembro	O Mar e a Arte Minimal – João Fragoso	Local: salão nobre da Câmara Municipal da Nazaré. Organização: Museu Dr. Joaquim Manso e Escola Superior de Belas Artes de Lisboa. Apoio: Ministério da Cultura, Fundação Calouste Gulbenkian, Câmara Municipal da Nazaré. Catálogo: *O Mar e A Arte "Minimal" de João Fragoso*. Nazaré: MDJM / CMN, 1985.
1986	19 abril a 4 maio	Abílio. Pintura e desenhos da Nazaré	Local: salão nobre da Câmara Municipal da Nazaré Colaboração: Câmara Municipal da Nazaré. Catálogo: *Abílio. Pinturas e desenhos da Nazaré*. Nazaré: Museu Joaquim Manso, 1986.
1992	17 a 31 maio	A Nazaré na pintura de Petri Salo	
2002	19 setembro a dezembro	O mar da Nazaré. Álvaro Laborinho	Catálogo: LABORINHO, Álvaro J.; DAVID, Ana; NABAIS, António – *O mar da Nazaré. Álbum fotográfico. Álvaro Laborinho*. Nazaré: IPM-MDJM/CMN, 2002.
2005	4 junho a 3 julho	*Nazaré e a Companhia Portuguesa de Bailado "Verde Gaio" (1940-1950)*. Nazaré: MDJM / IPM / CMN, 2005.	Local: Centro Cultural da Nazaré. Apoio: Câmara Municipal da Nazaré e Museu Nacional do Teatro. Catálogo: NABAIS, António; SANTOS, Vítor Pavão – *Nazaré e a Companhia Portuguesa de Bailado "Verde Gaio" (1940-1950)*. Nazaré: MDJM / IPM / CMN, 2005.
	2 a 11 setembro	Nazaré da Década de 50. Imagens do fotógrafo António Passaporte	Local: Parque Atlântico (Festas em Honra de Nª Srª da Nazaré). Catálogo (policopiado).
2006	11 fevereiro a 31 dezembro	Exposição comemorativa dos 100 Anos do nascimento do mestre Lázaro Lozano	Programa composto por exposição, conferência e espetáculo musical. Colaboração: família do artista, Câmara Municipal da Nazaré e diversas entidades. Catálogo: *100 Anos Bonifácio Lázaro Lozano*. Nazaré: Museu Dr. Joaquim Manso / IPM, 2006.
	1 a 23 julho	III Exposição Colectiva de Fotografia – Prémio Álvaro Laborinho	Local: Centro Cultural da Nazaré. Em colaboração com a Câmara Municipal da Nazaré.

Ano	Duração	Título	Observações
2007	26 maio a 24 junho	Mar – Espaço – Tempo. Carmo Pólvora e Victor Belém	Local: Centro Cultural da Nazaré. Catálogo: *Construção naval tradicional: o fim do império. Mar. Espaço. Tempo. Carmo Pólvora & Victor Belém*. Nazaré: IPM-MDJM/CMN, 2007.
2008	Abril a maio	A Nazaré na arte	Exposição com obras da coleção.
	18 maio a dezembro	Abílio de Mattos e Silva. Comemoração do 1º Centenário	Colaboração da família do artista.
2009	15 janeiro a 15 maio	Barcos da Nazaré na obra de Irene Natividade	
2011	11 a 29 maio	Exposição de Fotografia. Avellar Soeiro	Local: Centro Cultural da Nazaré. Colaboração: Família do autor e Câmara Municipal da Nazaré.
	15 outubro a 20 novembro	Álvaro Laborinho. O Mar da Nazaré. Uma mostra da colecção do Museu Dr. Joaquim Manso	Local: Galeria da Livraria "Cenas & Livros", Nazaré.
2012	19 maio a 17 junho	A Nazaré de Lança Cordeiro. Décadas de 1950-1970	Primeira apresentação pública do núcleo fotográfico oferecido ao MDJM pelo arqto. Lança Cordeiro (1938-2000). Local: Centro Cultural da Nazaré. Colaboração: família do autor e Câmara Municipal da Nazaré.
	4 a 13 setembro	À hora do banho. Álvaro Laborinho (1879-1970)	Local: Galeria da Livraria "Cenas & Livros", Nazaré.
2013	16 março a 5 maio	Jorge de Almeida Monteiro: pela arte e património da Nazaré	Exposição evocativa de Jorge de Almeida Monteiro (1908-1983), em colaboração com o Museu Municipal do Bombarral.
2014	8 a 27 abril	Fanzines: esses desconhecidos. De Geraldes Lino	Colaboração: editora volta d'mar.
	6 junho a 6 julho	O mar na cerâmica das Caldas	Colaboração: Museu da Cerâmica.

Ano	Duração	Título	Observações
	27 setembro	Mostra de Arte Livre "da instalação à poesia"	No âmbito das Jornadas Europeias do Património. Encontro de artistas plásticos no jardim do Museu; apresentação de trabalhos do grupo MAL – Movimento Arte Livre e de artistas individuais; encenação de "Mulher inclinada com cântaro" (de Jaime Rocha), pela companhia de teatro Casa da Máquina; pintura mural por António Alves e sua equipa (40 anos 25 abril, 40 murais) e projeção multimédia por Anazart. Momento musical com Silvino Pais da Silva.
2015	27 janeiro a 22 fevereiro	Petri Salo. História, Dimensões, Movimento	Exposição de artista finlandês residente na Nazaré.
	5 março a 26 abril	Símbolos Cósmicos: O Mar. 30 Anos do Centro Português de Serigrafia	Organização: DRCC e Centro Português de Serigrafia. Exposição em simultâneo nos Museus dependentes da DRCC, comemorativa dos 30 Anos do Centro Português de Serigrafia. Catálogo: *A realidade do imaginário. 30 anos do Centro Português de Serigrafia,* 2015.
	28 março a 3 maio	Outras Artes. Coleção de Arte do Museu Dr. Joaquim Manso Calendarização: 28 março a 26 abril (prolongamento até 3 maio)	Local: Centro Cultural da Nazaré. Colaboração: Câmara Municipal da Nazaré. Catálogo (policopiado).
	16 maio a 4 junho	José Júlio Zarro. A Nazaré na pintura naïf	Colaboração: familiares do artista
	6 a 28 junho	Mar e as suas tradições. Miniaturas de Herculano Elias	Colaboração: família do artista.
	19 setembro a 11 outubro	Encontro Marginal Orgânico	Organização: ANAZART – Associação Nazarena de Artes Plásticas. Exposição de arte contemporânea, polinucleada por várias instituições da Nazaré, incluindo o Museu Dr. Joaquim Manso.
	3 outubro a 12 novembro	Coelho da Silva. A Nazaré do Mar e da Terra	Organização: Museu Dr. Joaquim Manso e associação cultural "Casa do Adro". Local: Museu Dr. Joaquim Manso e Antiga Casa da Câmara (Pederneira). Colaboração: familiares do artista, "Casa do Adro", Associação Recreativa Pederneirense e Câmara Municipal da Nazaré.

Ano	Duração	Título	Observações
2016	13 fevereiro a 5 de março	Caricaturas de outras gentes. Coleção do Dr. Joaquim Manso	Local: Galeria Municipal Paul Girol. Colaboração: Câmara Municipal da Nazaré. Desdobrável da exposição (policopiado).
	4 a 25 de Junho	Entre as Mulheres. Sofia de Medeiros	Local: Museu Dr. Joaquim Manso, Santuário de Nossa Senhora da Nazaré, Galeria Municipal Paul Girol. Organização: Museu Dr. Joaquim Manso, com colaboração da Câmara Municipal da Nazaré, Confraria de Nossa Senhora da Nazaré. Apoios: Governo dos Açores / Direção Regional de Cultura e Casas do Quico – Quico Turismo Lda. Desdobrável: *Entre as Mulheres. Sofia de Medeiros. 4 -25 Jun 2016. Museu Dr. Joaquim Manso. Santuário de Nossa Senhora da Nazaré. Galeria Paul Girol*.
	24 setembro a 16 novembro	Cores da Nazaré. A pintura de Ana Maria Botelho	Organização: Museu Dr. Joaquim Manso e Jorge Pereira de Sampaio
2017	6 julho a 17 setembro	O Outro Lado. Exposição fotográfica de João Delgado	
2018	21 abril a 19 maio	Revisitar a Nazaré de Álvaro Laborinho	Local: Galeria Municipal Paul Girol. Curadoria de Bernardo Lúcio. Organização: Museu Dr. Joaquim Manso e Câmara Municipal da Nazaré, apoio de Casas do Quico. Desdobrável (policopiado).
	18 a 31 maio	Memória da Areia. Fotografias de Cecília Louraço	Organização: Museu Dr. Joaquim Manso e associação cultural “Casa do Adro”.

Fonte:
Catálogos das exposições (editados e policopiados). Biblioteca e arquivo do Museu Dr. Joaquim Manso.