

## A escrita da crónica e a figuração popular em 'Nos Mares do Fim do Mundo' de Bernardo Santareno

CARINA INFANTE DO CARMO

A Fernanda Lapa

*NOS MARES DO FIM DO MUNDO: Doze Meses com os Pescadores Bacalhoeiros Portugueses por Bancos da Terra Nova e da Gronelândia* (1959) é uma obra excepcional na carreira artística de Bernardo Santareno (1920-1980), não apenas por ele ser, no essencial, um nome grande da dramaturgia portuguesa mas também pela qualidade desta obra que integra a tradição novecentista do género crónica, em combinação com o fragmento lírico-autobiográfico e a literatura de viagens. *Nos Mares do Fim do Mundo* regista a experiência do escritor, à data ainda um quase desconhecido no campo teatral e literário e que, ao longo de três anos, entre 1957 e 1959, viajou como médico a bordo da frota bacalhoeira. As suas páginas — como a peça *O Lugre* que, a partir deste livro, Santareno publicou no mesmo ano de 1959 — compõem um impressionante friso de retratos e histórias de pescadores da *faina maior* que mobilizou o Estado salazarista e milhares de portugueses mas não mereceu grande atenção da literatura portuguesa da época. E Santareno fá-lo libertando, na letra do texto, uma energia inquieta que desestabiliza estereótipos políticos, religiosos e estético-artísticos das personagens populares e a auto-imagem do cronista.

Recordo que a vida deste livro tem sido intermitente. Remetido ao apagamento editorial depois de esgotada a primeira publicação, foi reeditado em 1999 e regressou recentemente às livrarias, em 2016<sup>1</sup>. Com esse regresso se afirmam um Santareno não exclusivamente teatral e também a interpelação do livro e do seu autor ao nosso tempo português. Tempo pós-colonial e globalizado em que os discursos e a prática estatais fazem coincidir o ocaso económico da actividade piscatória e a cedência de soberania no domínio marítimo com a vontade de promover o valor patrimonial das manifestações culturais ligadas ao mar e às pescas e de recuperar comunidades de pertença em territórios emblemáticos do nosso litoral.

Não irei desenvolver uma análise de *Nos Mares do Fim do Mundo*, em função da história da sua recepção. Pretendo, antes de mais, deter-me na

materia do texto e nas suas figurações de pescadores e do cronista, não sem antes sublinhar o quanto ele se cruzou, no limiar da década de 1960, com a trajectória de confronto político do autor e com a repressão censória que, desde a primeira hora, se abateu sobre a sua produção teatral.

A estreia de *A Promessa*, em 1957, pelo Teatro Experimental do Porto (TEP), gera polémica entre sectores católicos conservadores e a peça é retirada de cena, estava Santareno a bordo do arrastão *David Melgueiro*. Afinal de contas, a intriga tratava o catolicismo fervoroso numa comunidade piscatória portuguesa de meados do século xx, numa tensão entre o poder da fé e os instintos humanos, em particular a frustração sexual. Intensificam-se, depois, os ataques ao escritor e a depreciação da sua obra literária, em jornais officiosos e corporativos do regime, como o *Diário da Manhã* e o *Jornal do Pescador*, conduzidos por Jorge Simões, assessor de imprensa do delegado do Governo junto dos organismos das pescas, Henrique Tenreiro. Em 1959, o problema veio de *O Crime da Aldeia Velha*, encenado pelo TEP, e de *O Lugre*, estreado no Teatro Nacional D. Maria II e acusado de irrealismo e retrato antinacionalista da frota portuguesa (Fadda, 2001). A verdade é que, nesta última peça, como no livro de crónicas em estudo, o confronto desigual e trágico com o mar não escamoteia os conflitos e quebras de disciplina na vida a bordo nem um retrato complexo e, por vezes, anti-heróico dos pescadores, feito de solidariedade e bravura mas também de superstição, mesquinhez e violência (Garrido, 2016a: 13-15).

A *revanche* salazarista sobre Santareno tem uma razão de fundo: é que o escritor convoca e perturba, ao mesmo tempo, o imaginário maritimista que sustentou a aparelhagem ideológica do fascismo português e que, graças à *frota branca*, ganhou foros de mito além-fronteiras. Em 1958, Portugal torna-se o primeiro produtor de bacalhau salgado seco e a propaganda exalta essa nossa vitória no mercado internacional, de que éramos historicamente muito dependentes. Numa luta desesperada pela sobrevivência, o regime não abranda a ofensiva ideológica em torno do *pão do mar*, mesmo se se somassem os problemas de ordem externa, como a mudança do direito do mar e as condições ecológicas da faina em águas longínquas, e a dificuldade interna de arranjar tripulações para os navios de pesca à linha (Garrido, 2016b: 161).

Para esse quadro muito contribuiu o livro *The Quest of the Schooner Argus* (1951), de Alan Villiers, comandante da Marinha australiana e repórter do *National Geographic Magazine*, especialista em assuntos náuticos, a quem o embaixador Pedro Teotónio Pereira, em Washington, dirigiu um convite de Estado para viver e relatar a campanha bacalhoeira de um lugre português, da largada ao regresso. Editado em 12 idiomas, o livro tem tradução portuguesa. Com o título *A Campanha do Argus: Uma Viagem aos Bancos da Terra Nova e à Gronelândia* (1951), é peça-chave na propaganda oficial da altura, pelo que

contou com o apoio financeiro do Grémio da Pesca do Bacalhau e foi galardoado com o Prémio Camões do SNI, em 1952<sup>2</sup>.

Com efeito, Villiers punha no centro do seu relato o pescador-marinheiro e rodeava-o do encanto cénico e pitoresco das paisagens nórdicas e de uma pesca de técnica e meios anacrónicos, com veleiros e linhas de mão, feita por homens isolados em pequenos botes, os *dóris*. A face cruel do trabalho dos pescadores do *Argus* apenas lhe mereceu referências marginais. Em última instância, sustentou o modelo proteccionista de produção nacional e de regulação autoritária dos abastecimentos, submetidos ao regime corporativo, em vigor entre 1934 e 1967. Secundou, portanto, a oligarquia corporativa que procurava reforçar a autoridade do Estado e impor a *paz social*, inculcando a osmose entre o interesse nacional e as necessidades das comunidades piscatórias<sup>3</sup>.

Ora, o mais curioso é que *Nos Mares do Fim do Mundo* não descola completamente do enlace entre a pesca do bacalhau e a história mitificada das grandes navegações. Logo depois de uma nota de abertura, em que reivindica a verdade autobiográfica da experiência do clínico, no navio-hospital *Gil Eannes*, no arrastão *David Melgueiro* e no navio-motor *Senhora do Mar*, entre 1957 e 1958, Santareno regista uma dedicatória, em letras capitais, onde se sucedem evocações comoventes e exaltantes de pescadores bacalhoeiros com os quais conviveu demoradamente. Primeiro, conta, em frases breves, vidas singulares cujo nome enuncia, para depois fechar a dedicatória e dar ênfase à heroicidade daqueles «TIPOS PERFEITOS DA RAÇA». Só que, já aí, as figuras populares têm vibração humana e não se reduzem a estátuas monumentais e hieráticas:

A TODOS OS PESCADORES BACALHOEIROS PORTUGUESES, QUE TÊM O  
RISO CLARO E FERROZ,

QUE SEMPRE OCULTAM NOS OLHOS UM ACENO DA MORTE,

QUE TODOS OS DIAS, NATURALMENTE, FAZEM MILAGRES DE FORÇA,

QUE, SE A PESCA ADREGA DE SER BOA, CANTAM E BAILAM SOZINHOS,  
COMO OS MENINOS E OS LOUCOS...

QUE SÃO TIPOS PERFEITOS DA RAÇA.

Também na crónica intitulada «O Vila-Franca» é explícita a convocação do pescador-marinheiro, valoroso, apaixonante mas não épico e sobre-humano — pelo menos nos termos usados pela estética de massas fascista que, na esteira do modelo romântico e demo-liberal, subtraiu a imagem da

pesca à miséria e aos *vícios* da proletarização para a ajustar à construção imperial da identidade portuguesa. A leitura circular e revivalista do tempo histórico no texto de Santareno parece, à primeira vista, não desmerecer o teor de qualquer panfleto do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN):

Pois não seriam assim, tal e qual, os marinheiros do Gama, do Cabral? Diferentes, só as roupagens. Quanto ao resto... sim, os homens são iguais.

Esta ânsia feroz, quase dolorosa, de aventura, de «agarrar», de «comer» o mundo inteiro...

A força colossal, o engenho quase miraculoso para «as coisas grandes, desabusadas e sobre-humanas» e, ao mesmo tempo, a quase incapacidade para o quotidiano oculto e heróico, hora a hora regrado...

A saudade da terra natal e da família, que como um fio ininterrupto de sangue lhes vai roendo o coração e, dominando tudo isto, a raivosa necessidade de espaço livre, de mistério, de desconhecido, a fé nebulosa no tesouro fácil e escondido...

O místico sentimento, antigo e sempre confusamente presente, de que «Deus está connosco», coincidindo com o apetite intenso e sensualíssimo de frutos novos, os do sumo maravilhoso e da cor jamais vista!...

Pois tudo isto que eu aqui deixo dito, qualquer o pode ler neste homem, no «Vila-Franca», como num livro aberto: Quando estamos com ele, sentimo-nos intemporalmente portugueses, secularmente jovens. (55)<sup>4</sup>

E, contudo, estala o verniz da efígie dos pescadores, postos em paralelo com Gama e Cabral, porque cada um dos traços a eles atribuídos inclui a riqueza contraditória da humanidade: fala-se, por isso, na «quase incapacidade para o quotidiano oculto e heróico, hora a hora regrado»; na «raivosa necessidade de espaço livre, de mistério, de desconhecido, a fé nebulosa no tesouro fácil e escondido»; e na ligação do misticismo cristão à corporalidade sensual, «coincidindo com o apetite intenso e sensualíssimo de frutos novos, os do sumo maravilhoso e da cor jamais vista!».

Acresce que esta apreciação final da crónica parte da história de Vila-Franca, um autêntico pícaro cuja voz citada e comentada pelo cronista confessa, por duas vezes, já ter tentado fugir de Portugal, embarcando clandestinamente em navios bacalhoeiros. A escuta pretende ser fidedigna, em transcrição parcelar e inconclusa, e respeita os meneios do humor, a gíria e as corruptelas da oralidade popular:

— «É pior que fazer passar o tal camelo p'lo fundo da agulha, senhor doutor. Pois, que julga? Já são dezenas... ora, dezenas? eu sei lá, talvez centenas de pescadores portugueses, que tentam raspar-se p'r'a América, aproveitando a vinda dos navios

*bacalhoeiros a St. John's: Nada feito. São sempre caçados, sempre!... Em todo o caso, ... na sei, mas... sim, há talvez uma maneira...»*

E não terminou: outra vez desconfiado, calou-se de repente. Então, não quis insistir e saí. Deixei-o enredado no seu eterno sonho de aventura: a América, a terra dos «homens ricos»! (55)

O comentário subsequente à citação em itálico assinala a posição do cronista que sabe ter face a si um ser complexo, um sobrevivente refractário à ordem que jamais desvelará todos os seus impulsos, propósitos e sonhos. Por isso, chamar o Vila-Franca de «tipo de raça» (52), como lemos nesta crónica já sem maiúscula, não tem correspondência com o dicionário salazarista. O Vila-Franca não cabe numa ordem dogmática, explicitamente moral e totalizante do ponto de vista político. Não encaixa no nacionalismo que, pelo menos até aos anos 1950, conseguiu tornar hegemónica a sua autoridade cultural, ao impor «discursos e [...] práticas oficiais de resgate de uma 'tradição marítima nacional', cujo domínio mais sujeito à fórmula corporativa foi o das pescas» (Garrido, 2016b: 144). Para o efeito o salazarismo re-essencializou o imaginário da nação orgânica, em supostas bases naturais e perenes, por forma a subjugar o movimento operário, aniquilar a referência liberal-republicana e a assegurar a indivisibilidade do Império, cada vez mais comprometida, sobretudo a partir do Pós-Guerra. O Vila-Franca é, pelo contrário, «uma síntese sangrenta e acabada» (52) do pescador português que, por seus meios precários e vitais, tenta a todo o custo vencer a adversidade e a condenação à miséria, a despeito de qualquer valor autoritário de poder ou organização de Estado.

Santareno fala das funções e categorias daquela «fábrica viva» (93), da hierarquia violentamente escalonada entre «verdes», «maduros» e «homens de ofício». Repugna-lhe o poder despótico de certos capitães, embora possa concluir da necessidade do comando diante dos limites extremos impostos ao homem pela natureza. Denuncia a crueldade das praxes a que são sujeitos os ingénuos principiantes, dá claro privilégio aos mais humildes do trabalho a bordo. Sem esquecer que há lugar para muitos anti-heróis e para a contradição humana, o que de todo sucede em *A Campanha do Argus*. Ao realismo da gestualidade extenuante dos corpos e à claustrofobia das almas, tantas vezes representando composições colectivas<sup>5</sup>, junta-se até uma referência fugaz à alienação da consciência de quem trabalha: «E simples, ingénuos, de todo ignorando a sua força de criadores gigantescos de riqueza!...» («Oferenda», 32).

A apreciação daquele «nosso amálgama de suor, sangue e sal triturado» (60), em que o próprio médico se integra, tem certa afinidade com a representação neo-realista do trabalho. Não porque, em *Nos Mares do Fim do Mundo*, a referida denúncia da alienação popular sustente a apreciação sistemática

dos traços de classe em conflito dentro da engrenagem corporativa, com o seu projecto de fomento e protecção assistencialista, os seus meios e agentes de dominação e autarcia e os mecanismos compensatórios da exploração intensiva do trabalho<sup>6</sup>. Não se exploram as razões estruturais da privação e subdesenvolvimento humanos e não reconhecemos a antevisão, por pequena que seja, do fruto revolucionário de uma qualquer luta dos explorados.

A afinidade com a visão neo-realista da faina e do trabalho acontece até mais pelo facto de esta última apresentar um número modesto de heróis positivos, símbolos impolutos da luta organizada, ao contrário do que tem defendido a crítica literária. Basta lembrar a obra de Manuel da Fonseca para ser óbvia a alienação exasperada de amplas camadas sociais, de burgueses (sobretudo mulheres), de proprietários arruinados e, claro, de camponeses esmagados pela miséria e pelo despotismo senhorial. A eles resta, às vezes, uma única saída desesperada: a de serem rebeldes solitários, malteses, mendigos, contrabandistas, redimidos, em todo o caso, pela dignidade de pertencerem à «tradição dos oprimidos», como lhe chamou Walter Benjamin (2010: 13), na sua Tese VIII de «Sobre o Conceito de História».

Por conseguinte, não é reconhecível nestas crónicas uma grelha interpretativa marxista. Já o mesmo não direi da espiritualidade cristã que preside ao olhar do cronista, seja na forma como entende o serviço clínico prestado aos pescadores seja no fascínio místico e erótico pelos seus corpos e almas. A este assunto regressarei mais à frente. Para já direi que, guiado pela matriz conceptual do cristianismo, Santareno procura formular em linguagem o *aqui e agora* existencial do homem no seu dóri, face ao silêncio do mar, equiparado ao duelo da toirada ou ao «mais alto momento-vertigem da tragédia mística, que é a Missa» («O Silêncio do Mar», 191). Deste modo pode compreender a riqueza interior de um capitão inesquecível que, intuitivamente, combina a abnegação fatalista no trabalho e a busca do divino a nortear-lhe a razão de viver:

Anos mesquinhos de miséria e, agora, outros compensados pelo êxito: Sempre o mesmo homem. Continua igual a si próprio, o capitão Viana: Humilde, rude, arrebatado, manhoso, pescador em cada célula, em cada nervo. E, sobretudo isto, crente, quase místico: Quando o peixe falha, é curioso mas estranho vê-lo encolher-se sobre si mesmo, macerar-se, infligir-se cruéis penitências... tentando, deste modo, uma espécie de troca com Deus — sangue, por bacalhau. («Vidro Riscado — Um Retrato», 178)

Outra peculiaridade do livro de Santareno vem da sua identificação com a forma da crónica que, desde o antecedente oitocentista do folhetim-crónica, tornou mais coloquial e fluida a prosa portuguesa, valorizou o fragmento no tempo moderno e modernista, respondeu à crescente compactação dos

discursos sociais e artísticos contemporâneos. Na linha de fronteira entre a imprensa e a literatura, a crónica ganhou reconhecimento dentro do sistema contemporâneo de géneros literários (determinado pelo romance) mas não saiu até hoje da margem do cânone literário. E, no entanto, é a partir desse seu estatuto indeciso e marginalizado que ela foi adaptando a escrita à observação do quotidiano anódino e precário, sobretudo em cenários urbanos, e foi recriando a paisagem e o povoamento nacionais e os modos de cruzar a auto-representação e a historicidade.

Na linha de Mikhaïl Bakhtine ou Jacques Rancière, comprova-se aqui uma analogia entre a estrutura político-social e a hierarquia dos géneros literários. Já a revolução literária do romance moderno fizera um corte com a épica e a tragédia, dando espaço a vozes e personagens antes invisibilizadas e emudecidas pela posição de autoridade e pela conveniência das formas de sensibilidade de um público socialmente qualificado. O edifício do *antigo regime* de escrita mais ainda se democratiza, se dialogiza, num género fragmentário e de margem como a crónica, onde proliferam as vidas sem (aparente) qualidade e as acções triviais. É, justamente, por esta democratização discursiva e figurativa que melhor se percebe a diferença entre as crónicas de Villiers e Santareno e por que razão os dois tiveram reacções tão distintas por parte do público e das autoridades portuguesas.

A inquietação e tragédia humanas e o deslumbramento das paisagens oceânicas levam-nos obrigatoriamente à herança da crónica de Raul Brandão, em *Os Pescadores* (1923) — título, por sinal, reeditado em 1957, num volume ilustrado com fotografias de distintos artistas, representando aspectos da costa portuguesa e tipos da gente do mar, prefaciado por Manuel Mendes. É evidente que não se pode ignorar o diálogo de *Nos Mares do Fim do Mundo* com a produção artística da modernidade portuguesa que deu relevo ao mar, aos pescadores e à comunidade envolvente: a poesia de Cesário Verde, António Nobre e Fernando Pessoa; a ficção de Branquinho da Fonseca, Vitorino Nemésio e Alves Redol<sup>7</sup>; o teatro de Alfredo Cortez; a música de Ruy Coelho e Frederico de Freitas; a pintura de Marques de Oliveira, Constantino Fernandes, Almada, Augusto Gomes e Júlio Pomar; o cinema de Leitão de Barros, Manuel Guimarães e Paulo Rocha; a fotografia de Horácio Novais, Artur Pastor, Adelino Lyon de Castro, Varela Pècurto, Eduardo Gageiro. Para onde nos remete com mais força o livro de Santareno é, todavia, para uma *fita do tempo* cronístico consagrado ao universo piscatório, entre *Os Pescadores* e, já agora, *As Ilhas Desconhecidas* (1926), de Raul Brandão, e *A-Ver-o-Mar* (1980) e *Morrer a Ocidente* (1990), de Luísa Dacosta. E também nos leva para trás, até ao eco do diálogo que fecha o capítulo I das *Viagens na Minha Terra*: aquele em que se enfrentam campinos e varinos ilhavos e de que sai vencedora a resistência destes homens do norte, que vivem entre os trabalhos da terra e a *briga com o mar*.

Brandão é a grande matriz da crónica contemporânea e de *Nos Mares do Fim do Mundo*, por extensão. Há argumentos fortes para o defender e que posso recolher no prefácio de José Cardoso Pires à edição de 1986 da versão definitiva de *Os Pescadores*. Sob o efeito da memória dos seus ancestrais marítimos e da viagem pela linha de costa, de Caminha a Sagres, *Os Pescadores* libertaram a prosa portuguesa «das sintaxes e do gosto imagético de raiz camponesa» (Pires, 1986: 16), persistente até aos anos 1950, com Aquilino, Torga e quase todos os neo-realistas, com a excepção identificada de Carlos de Oliveira. Brandão explorou a coloquialidade com o leitor e a urbanidade jornalística da prosa. E assim deu matéria escrita às almas, corpos e vozes populares; registou um inventário de objectos e palavras marítimas, num projecto antropológico que ultrapassou a mera busca de casticisms linguísticos e costumes pitorescos. Sobre tudo isso se espraia o seu «impressionismo atlântico», como lhe chamou Aquilino Ribeiro (1975: 189), o *chiaroscuro* da luz dramática ou voluptuosa e do «fantasma do complexo de culpa social» (*ibid.*: 13), tendo sempre por ponto de fuga a morte.

Será, por isso, útil reconhecer algumas afinidades de *Nos Mares do Fim do Mundo*, no seu «realismo de matriz poética» (Medeiros, 2001: 211), com Raul Brandão. Em primeiro lugar, a multiplicação de relatos e retratos testemunhados ou escutados aos pescadores alargam a comunidade piscatória até à vivência em terra, às famílias e à terra de origem que, não raro, dão a identificação de uma alcunha àqueles homens. A geografia litoral é similar à identificada em *Os Pescadores*, de Vila Praia de Âncora à Fuzeta, com passagem breve pelo cais de S. Miguel — neste caso aproximando-se dos lugares evocados em *As Ilhas Desconhecidas* —, e com ela se redesenha o mapa do país português virado para o mar.

Depois, em Santareno, são inúmeras as passagens de estetização dos pescadores, entre a fisicalidade e a elevação poética, o impressionismo cromático de luz e sombra, o limite existencial das vidas ante o poder implacável do mar. Como não reconhecer a herança brandoniana na chegada ao cais de S. Miguel dos lugres bacalhoeiros, na crónica «Os Foguetes», quando assoma Rosa Bailão: a «doidinha de todo, a chorar e a rir» (188), de foguetes na mão, na espera vã do seu homem, afogado em bancos da Terra Nova? Ou então neste panorama de «No 'Gil Eannes'» em que a paisagem e o barco ganham forma e paixão humanas:

Como um sorriso de espuma branca, entre céu azul e mar verde; como um pássaro hieraticamente sereno, com penas de neve e olhos de vento branco: assim, à vista desprevenida, o «Gil Eannes». Mas não é: antes um cilício de gritos, um crivo de aflições, intrincado labirinto de nervos e veias, inquietante tumulto de sangue jorrante. (220)

Uma e outra vez, os corpos dos pescadores quase se desmaterializam na paisagem; o que Brandão também ensaiou no seu livro. Vejamos o seguinte trecho de Santareno, mesmo a concluir «'O Verde' e o Mar»: «E o nosso 'verde'? Será aquele rapaz apolíneo que eu diviso no cimo do mastro, recortado na móvel alvura da vela maior, entre centenas de gaivotas tontas de luz e de espaço?...» (109). Noutros casos dá-se a ver o processo retórico em curso numa descrição, por meio da comparação ou de metáforas em cacho que mudam o estado físico dos homens. Sob o olhar recriador do cronista, os humanos elevam-se e fundem-se com os céus e o oceano e dão lugar a uma figura terceira de fusão e salto. Tal é o exemplo de mais dois excertos. O primeiro de «O Bailarino»:

O cabelo era forte, negro e liso: nele, a liberdade dos largos ventos e a ânsia dos grandes espaços. Os olhos, duas gotas pretas, líquidas e brilhantes, sobre pétalas brancas de açucena. No rosto, nas mãos, uma poeira difusa de dinamite. Do riso, irrompiam-lhe, ferozes, vivos nacos de Sol... (148).

O segundo de «Mutilação»: «Eu olhei o homem: Hirto, riscado pela dor, indomável... Um mastro erecto, um girassol de violência» (37).

Na galeria de retratos de *Nos Mares do Fim do Mundo*, reitera-se um pitoresco infantilizador, primitivista, romântico, em suma, que sublinha a autenticidade das almas e a fisicalidade animal, sensual e erótica dos pescadores. Os adjectivos e advérbios de modo denunciam o deslumbramento do observador, a ler e interpretar os corpos como se fossem livros: quem escreve, ainda para mais na primeira pessoa do singular, não oculta que o faz de um lugar proeminente, garantido pelo estatuto e exercício da Medicina, pelo capital simbólico da sua cultura escrita, pela pertença à classe burguesa e pela sua maturidade. Daí falar em «perfeita virilidade, a maravilhosa simplicidade» («A Disputa», 158) de dois homens em duelo, acompanhado com paixão pela companhia; e também: «Nuns olhos deliciosamente inocentes, dum castanho muito leve, quase amarelos [do Zé Claro], aqui e além salpicados por pintas escuras...: Como os dum bichito novo, um gato bravo lá da serra» («As Peias do Balanço», 41). Da infantilização pode chegar-se à máscara carnavalesca de «um pobre de espírito: uma debilidade mental risonha, mesmo simpática» («Aguarelas... com 'Verdes'», 204), que pouco mais sabe do que remar; ou então do cozinheiro Tó Gordo, a rebolar pelo convés para salvar uma caçarola com caldeirada: «Como Camões, salvando a nado o Poema Lusíada» («Carnaval», 86), numa imagem rebaixada e risível do espectro camoniano, evocado em «O Sentimento dum Ocidental», de Cesário Verde.

Como afirmei antes, as *nuanças* da figuração popular incorporam marcadores do discurso hegemónico salazarista. Na crónica «O Vila-Franca»

opera-se, é certo, o exercício irónico sobre a formulação «tipo de raça». Mas a crónica «As Mulheres dos 'mais Rijos Navegadores do Mundo'» cita no título uma expressão de Alan Villiers, identificada em nota de rodapé e não lhe falta a bonomia conformista do conhecido dito popular sobre a pobreza honrada: «já alguém o viu triste, ao nosso Sarabando? Eu cá, nunca. Pobrete, mas alegrete» (223).

Leia-se outro passo do mesmo texto:

Elas cavam, semeiam, ceifam e colhem: duramente, com sanha viril. E assim se bastam e aos filhos. Quando o marido vier da campanha, encontrará a casa cheia como um ovo; e branquinha, sem sombra de dívida: Então, com a ajuda de Deus, poderá comprar mais um pedaço de terra. (222-223)

Não há como negar o quadro idealizado da retaguarda familiar dos pescadores. Revela-se aqui um deslumbre compadecido pelo pescador-camponês. Claro que a figura feminina, tomada em grupo, tem o traço clássico e possante das vendeiras de Almada e, por seu intermédio, dos «troncos varonis» das varinas de Cesário (2015: 123). Porém, de novo, algo lembra a fachada ruralista e antimoderna da nação projectada, nas décadas de 1930-1940, pelo SPN — fachada que sofisticou e oficializou a cultura popular, por forma a regular a imagem do regime e a servir os propósitos de manipulação ideológica e conformismo social. Aquela «casa cheia como um ovo; e branquinha, sem sombra de dívida», que lemos acima, sublima o sacrifício, evacua a miséria (denunciada, noutras crónicas, em várias cenas a bordo) e nela reinam o silêncio humilde das mulheres, tido «como coisa natural e simples» (225), e os valores hegemónicos de família e religião.

Há neste excerto qualquer coisa do *povo com bom gosto* de António Ferro, congelado no tempo e recriado pela sua campanha etnográfica, na revista *Panorama* e nos bailados do Verde Gaio, em desfiles, concursos e exposições, realizados dentro e fora de Portugal. Nessa medida, o povo-esteta foi figura de adorno (de cunho modernista) e objecto de desejo das camadas médias e das elites eruditas que apoiaram a ditadura salazarista na sua construção reaccionária da identidade lusitana. O folclore estava, de facto, no centro desse «retrato 'magazinesco' do país, em função das expectativas de quem v[inha] de fora» (Alves, 2013: 269), fosse esse espectador burguês nacional ou visitante estrangeiro.

A apetência humanista por compreender o povo pescador tem formulações variáveis na distância que sempre separa o cronista Santareno desse seu outro social. Claro que ele se mostra, desde o primeiro fragmento do livro, na sua própria fragilidade, «com as mãos abertas ao vento» («A Partida», 25), quando o barco *David Melgueiro* se afasta de Lisboa. Reivindica a condição

de servidor que quer liderar pelo exemplo, com humildade e amor cristãos: «Como Jesus lavando os pés aos apóstolos, assim eu queria servir esta gente» («Serei Capaz?», 29). E o acto médico, exercido em condições tão precárias, é sistematicamente posto em causa. O epílogo do livro quer mesmo apurar o termo justo que descreva a natureza da relação humana que o médico-escritor estabelece, ao longo do tempo, com os pescadores:

Faço, mais uma vez, o exame da minha consciência: Cumpri realmente bem? Fui o clínico seguro e decisivo, o amigo sereno e infatigável (*eu ia a escrever «o pai»*) de que estes mil e tantos homens precisavam? Nem sempre por ignorância, por tibieza, por comodismo. No entanto, uma verdade quase me sossega: Eu amo estas gentes. E elas sentem que é assim. («Regresso», 227; sublinhado meu)<sup>8</sup>

De novo, o referente cristão se impõe no horizonte de leitura de *Nos Mares do Fim do Mundo*. A escrita da crónica assume a designação explícita de exame de consciência, uma obrigação de sondagem interior que o protestantismo vulgarizou como forma de responsabilizar o fiel diante de Deus. Esse exercício constitui, de resto, um dos antecedentes mais significativos da escrita autobiográfica, embora se saiba que o eu íntimo e psicológico só se laicizou da segunda metade do século XVIII em diante, com inscrição histórica e social e um quotidiano merecedor de elaboração estética. O balanço parece reconfortar este cronista que se identifica com o sentimento de amizade pelos pescadores, mesmo se um parêntesis de correcção e preterição (cf. sublinhado) insinue uma compaixão paternal(ista).

Em paralelo, é o estatuto distintivo da classe social e da cultura letrada, mais até do que o da racionalidade científica, que marca a linha divisória e a superioridade em relação ao mundo popular. Nessa qualidade idealiza a autenticidade selvagem dos pescadores — extensível aos animais (cães, focas) que acompanham as viagens e aos esquimós representados nos textos mais tardios da obra. E, claro, chega a fazer o contraste moralista com o seu tédio de cidadão burguês que partilha com supostos leitores, subentendidos numa primeira pessoa do plural: «Que tristes, decepidas e pobres, as nossas amizadas de cidade: Ai, aqueles nossos cafés, cheios de abutres, de fumo envenenado pelas miragens do ópio!...» (51). Nesta passagem, Santareno diz-se admirador e diferente dos pescadores mas não se expõe nos dilemas da sua consciência de classe face ao povo. Não se revela na contradição insinuada pelo eu-burguês de Cesário que, em «Num Bairro Moderno», se acerca «sem desprezo» de uma vendedora de legumes (Verde, 2015: 102). Em termos cristãos, católicos, assume a compaixão («E eu fico-me a pensar que é muito fácil amar, na carne pisadinha dos pobres, a Cristo Nosso Senhor...» — «O Ti'Fausto», 96) mas não o remorso social

pelos pobres, expresso por Raul Brandão, de modo sombrio e trágico, ou sob o viés melancólico e auto-irónico, por José Gomes Ferreira.

O traço idealizado do povo liga efectivamente *Nos Mares do Fim do Mundo* ao romantismo social, tradição que fez do escritor-cidadão um porta-voz compassivo dos humilhados e ofendidos do mundo e que, entre nós, o neo-realismo também não cancelou, sobretudo na sua primeira fase<sup>9</sup>. Se umas vezes o estereótipo é reconhecível na marca idealizada e folclorizada de certas figuras, outras têm espessura psicológica, por exemplo quando se lhes ficciona o pensamento interior, na iminência de um afogamento ou de um suicídio. Reproduzem-se os esconjuros de demónios e lobisomens e o domínio inepto da linguagem, as corruptelas da oralidade e, num caso, os erros ortográficos do diário do «nosso 'ti'Fausto» («Fogo no Mar», 170), escrito — e sublinho os qualificativos usados, entre o enternecido e o condescendente — «com uma persistência curiosa e encantadora» (*ibid.*). Ainda assim, fica salvaguardada a sagesa dos homens do mar que lhes vem de uma duríssima experiência de vida.

Entretanto, não se omite a bestialidade abjecta de seres *feios, porcos e maus* que se violentam entre si, como numa cruel «Sociedade Secreta» (154, título de uma das crónicas do livro), que humilham por sistema os mais fracos. Daí a estranheza, a repulsa, o medo do narrador, ao mesmo tempo que sonda o fundo primitivo e atormentado de cada um daqueles seres:

No fundo de cada um, oculto mas mordente, o corcel do sexo. O fracasso da pesca, a conseqüente indolência, o lago podre do desânimo, exasperam os instintos dos tripulantes. E estes oitenta homens do «David Melgueiro», aqui isolados sobre o mar, sujos, desgrenhados, desmoralizados, viris e jovens, há meses e meses longe das mulheres... olham-se entre si dum modo estranho, às vezes como inimigos, com ódio e náusea, com uma raiva anárquica prestes a rebentar. Então, cada palavra é como uma rosa de pólvora, cada gesto um rastilho de fogo... (177-178)

E a boçalidade popular pode também ter um íman sensorial e erótico. Em «Quarto Habitado», por exemplo, a cabine do médico é um reduto íntimo e erudito, cheio de livros; de Lorca, Pessoa, Merton, Capote, Rimbaud. De repente, vê-se invadido por um criado meio boçal que lhe anuncia o jantar. A acepção negativa do termo «boçalidade» (69) parece ser disfarçada ou, pelo menos, atenuada por dois comentários de correcção entre parêntesis: «Era o criado, o Tavares: Trigueiro, um pouco boçal (*do mesmo modo que uma espiga o é...*), delgado e ágil, ele quebra, com o seu sorriso (aberto à face na polpa duma maçã camoesa) real e familiar, este fluir de presenças, sombras e venenos...» (69; sublinhado meu). A primeira das correcções, sob a forma de comparação, talvez pretenda conter os danos do pensamento e avaliação explí-

bitos e interponha certa objectividade visual e lapidar (qual Alberto Caeiro?) ao retrato do criado. O segundo parêntesis da citação, nitidamente metafórico, já traz agregado o ímpeto do gesto («aberto à faca») e a tentadora força do sentido do paladar («na polpa duma maçã camoesa»).

O desejo (homo)erótico do cronista é projectado no contorno e no movimento dos corpos e da paisagem atlântica e essa é outra forma de forçar os limites do estereótipo popular e a contemplação serena do enunciador. Como nesta passagem da crónica «Torrevieja» onde é contaminada a pureza ideal das personagens castiças, avistadas de longe, apesar da contenção moderadora da paisagem, na sua «brancura solar e castíssima do sal» (26):

Braços, dezenas de braços viris e bailadores, transportam o sal do porto para as barcas, destas para o «David Melgueiro» fundeado ao largo: Dia e noite, horas e horas...

Carne jovem e trigueira. Camisas largamente abertas: verdes e azuis, amarelas, encarnadas...

Com que graça, com que gana sabem cantar estes rapazes, tão pobres, transformando o trabalho monótono numa festa vivíssima de risos, bailes e melodia!

E sobre as suas cabeças morenas, nas mãos erguidas ao alto, gloriosamente, a brancura solar e castíssima do sal... (26)

Num ambiente tão másculo e machista, anota-se um desamor entre homens, «um bem-querer de carne, mesmo do coração» («O Ingrato», 195) do «maduro» Zé Alexandre pelo garboso adolescente Tó Lindo, que não lhe corresponde e foge. Caso único mas suficientemente emotivo para sobressair nesta colecção de histórias de vida.

Não admira, então, que o conservadorismo católico não tenha perdoado a Santareno a inquietação sexual da sua dramaturgia e, agora vemos, também da sua obra crónica. Flui aqui a exuberância pagã da juventude, nos jogos de sedução entre rapazes e raparigas, o que a estrutura bimembre da frase potencia do ponto de vista sintáctico: «Duros e acres, como pomos verdes, os seios dela; duros e tumultuosos, como de fauno acordado, os músculos dele» («St. John's», 125). À cautela, na mesma crónica, o narrador modera a exuberância dos sentidos, já que o desenlace infeliz desta outra história de amor lhe merece uma apreciação sentimental sobre o «coração retalhadinho» (125) do jovem Ângelo, definitivamente separado da sua amada canadiana. Idêntica carnalidade emerge no face-a-face de grupo com as «mocinhas esquimós» («Esquimós», 182):

Vendo-os, as mocinhas esquimós, quase todas entre os quinze e os dezoito anos, abriam portas e janelas, corriam para a rua: com alvoroço mal contido,

com espanto infantil, contemplavam as grenhas negras e revoltas dos nossos pescadores, os seus dentes solarmente brilhantes nos rostos tisonados, os seus corpos altos e quase vegetais de tão seivosos: folhas verdes e novas, a rebentarem em cada movimento, em cada olhar!... (182)

A orientação de quem escreve volta a ser a mesma: a de dar a ver a poesia da paisagem humana e física, sob o efeito do contraste de cores e da invenção metafórica. A metáfora contida no advérbio de modo «dentes solarmente brilhantes» e as metáforas vegetais fazem ascender os corpos, aliviam o peso da carne, fundem homens e céu, mas com isso só contêm e estilizam os corpos e os seus impulsos mais irreprimíveis.

Em contraste, consideremos o Zé Claro, de «As Peias do Balanço». Trata-se de um autêntico pastor bucólico cuja apetecível «carne virgem» (43) é colonizada por quem o observa e passa a escrita. Dito de outro modo: Zé Claro espelha a tensão irresolvida do escritor, entre o fascínio folclorista («a verde música da sua flauta, a claridade das suas lágrimas, o cheiro das suas pragas... tudo isso fala de terra negra, de giestas e de rochedos, de ventos secos que nem facas afiadas, de fontes frescas e airosas, de bailaricos sapateados em chão firme de tojo e alecrim...», 43) e o desassossego de se sentir estrangeiro, de não pertencer ao universo marítimo, e de lidar com a gama completa das pulsões e sentimentos humanos, da ternura à concupiscência. O retrato-paisagem de Zé Claro não engana: «Nunca a sua alma será habitada pela lua dos marinheiros — aquela terrível lua sangrenta, cortada de negro pelo vulto erecto dos mastros...» (43).

Em suma, o estereótipo é engolido pelo realismo poético do texto e transgredido por dentro, pela força combinada de *pathos* e *eros* que injectam uma energia tensa e vital nas imagens do outro popular e do eu-cronista que face àquele se auto-representa.

#### NOTAS

[A Autora segue a antiga ortografia.]

<sup>1</sup> A versão original de *Nos Mares do Fim do Mundo*, com chancela da Ática, teve uma primeira réplica em 1997, com o n.º 98 da Colecção 98 Mares-Expo'98: uma pequena antologia de textos, extraídos do volume de 1959, que a Ática veio a reeditar integralmente em 1999. Em 2016, com apoio do Museu Marítimo de Ílhavo, o livro é publicado com a chancela E-Primatur, enriquecido por um acervo fotográfico e documental e por duas crónicas inéditas. Em 2019, cabe a vez a uma edição fac-similada do livro de 1959, inserida na Colecção «Médicos Escritores» e distribuída pelo jornal *Público* em parceria com a editora A Bela e o Monstro, para come-

morar o 80.º aniversário da Ordem dos Médicos. É assim inequívoco o papel dinamizador do Museu Marítimo de Ílhavo neste processo de valorização da obra: em 2016, fez acompanhar a reedição de uma exposição documental e de projectos de teatro comunitário, dirigidos por Graeme Pulleyn, inspirados neste livro e em *O Lugre*. A programação anunciada para as celebrações do centenário do nascimento de Bernardo Santareno, em 2020, reitera essa linha orientadora por parte daquela instituição museológica (Coentrão, 2019).

- <sup>2</sup> Álvaro Garrido (2018: 7-16), no seu prefácio de *A Campanha do Argus*, dá pormenores da difusão do trabalho de Villiers. Em 1951, antes ainda de a edição portuguesa sobre a viagem do *Argus* estar concluída, este publicou uma reportagem no jornal *New York Times* que deu lugar a um documentário, em boa parte filmado a bordo e que correu mundo: *The Bankers — The Voyage of the Schooner «Argus»*, com fotografia e realização do próprio Alan Villiers. A promoção do filme e do livro, nos EUA, coube à Embaixada de Portugal em Washington: o autor fez um périplo com conferências por diversas cidades norte-americanas, as rádios transmitiram as suas palestras e as televisões partes do filme. E, não por acaso, no Reino Unido, a BBC entrevistou Villiers duas vezes.
- <sup>3</sup> Conforme defendeu o historiador Álvaro Garrido, Villiers exaltou a construção humana da frota branca como admirável mas não auto-suficiente: «os 'admiráveis capitães de Ílhavo' ou os pescadores açorianos só evidenciavam as suas qualidades num quadro organizacional mais vasto e dominado pela comunhão de elementos alinhados numa hierarquia natural e funcional: o navio, o armador, a organização corporativa, o governo e o Estado» (2016b: 164).
- <sup>4</sup> Todas as citações serão apenas identificadas com o respectivo título da crónica e número de página.
- <sup>5</sup> Dou apenas um exemplo da filigrana realista de uma dessas composições colectivas, retirada da crónica «O Lobisomem»: «as cabeças hirsutas, dos pescadores, algumas ostentando grandes barbas selvagens, saíam dos beliches, apinhadas umas sobre as outras, como bagos dum gigantesco cacho, que a luz frouxa do local tornava sonâmbulo e o brilho fulgurante dos olhos perigoso» (145). Um zoom sobre um agregado de rostos, emoldurado pela porta de uma cabine ganha, de seguida, a forma aproximativa da comparação (cf. sublinhado meu), até finalmente nele incidirem os efeitos mutantes da luz e da sombra. É inegável o diálogo desta forma de escrever o humano com a fotografia dos meados do século XX (da escola norte-americana do documental, do neo-realismo italiano, do humanismo francês do Pós-Guerra), que, com a sua representação do real, assumiu a «dimensão ética da veracidade» e um certo «optimismo na redenção das desigualdades através da arte» (Tavares, 2014).
- <sup>6</sup> Identifico uma referência explícita mas muito discreta aos mecanismos assistencialistas envolvidos na estrutura corporativa da pesca do bacalhau. Depois de narrar o afogamento de um pescador nazareno, ocorrido numa viagem anterior à experiência a bordo de Santareno, a crónica «Tragédia» encerra com o que pode ser (ou não, dada a sua secura lacunar) uma insinuação crítica sobre o processo de indemnização à família enlutada: «A viúva deve ter recebido dez contos de réis, repartidos em três ou quatro prestações. É o costume», 176).
- <sup>7</sup> Destaco a referência de Alves Redol que, também em 1959, publica o romance *Uma Fenda na Muralha*, concentrado no drama psico-sociológico dos pescadores da Nazaré e onde inevitavelmente há referência à pesca do bacalhau. De assinalar que Redol já tratara a temática piscatória em *Avieiros* (1942). Foi também o autor do argumento e dos diálogos do filme *Nazaré* (1952), de Manuel Guimarães, rodado naquela vila em condições financeiras e técnicas precárias e, depois, extensamente mutilado pela Censura.
- <sup>8</sup> Assinalo que a edição de 2016 de *Nos Mares do Fim do Mundo* inclui duas crónicas inéditas,

provavelmente excluídas da versão original por motivos de autocensura: num caso, por relatar uma revolta a bordo («Rebelião»); noutro, por expor, de forma mais exacerbada, os problemas de consciência sobre a função do médico («Responsabilidade»).

- <sup>9</sup> Essa pertença romântica, reconheceram-na indirectamente Alves Redol, no prefácio à 6.ª ed. refundida de *Gaibéus* (1965), e Fernando Namora, em sucessivos testemunhos, desde o final dos anos 1950 até culminar no ensaio «Em torno do Neo-Realismo», de *Um Sino na Montanha* (1968).

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, Vera Marques, *Arte Popular e Nação no Estado Novo. A Política Folclorista do Secretariado de Propaganda Nacional*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, 2013.
- BENJAMIN, Walter, «Sobre o Conceito da História» [1940], *O Anjo da História*, ed. e trad. João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim, 2010, p. 9-20.
- COENTRÃO, Abel, «Um País a Resgatar (finalmente) Santareno, em Ano de Centenário», *Público/Ipsilon*, 28/10/2019. <<https://www.publico.pt/2019/10/28/culturaipsilon/noticia/pais-resgatar-santareno-ano-centenario-1891542>> (cons. em 17/1/2020).
- FADDA, Sebastiana, «Bernardo Santareno», in Sebastiana Fadda (ed.), *Teatro Português del Secolo XX*, Roma, Bulzoni Editore, 2001; versão revista e em português desta ficha biobibliográfica em <<https://www.livraria-trindade.pt/pt/produtos/bernardo-santareno-o-duelo-atiliclisboa-1961>> (cons. em 17/1/2020).
- GARRIDO, Álvaro, Prefácio a Alan Villiers, *A Campanha do Argus: Uma Viagem na Pesca do Bacalhau* [1951], 4.ª ed., Lisboa, Cavalo de Ferro, 2018.
- , Prefácio a Bernardo Santareno, *Nos Mares do Fim do Mundo*, com fotografias do autor, Silveira, E-Primatur, 2016a.
- , «Estado Novo e Maritimismo: Ideologia e Discursos Culturais», *Biblos. Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra*, 3.ª série, n.º 2, 2016b, p. 141-167. <<https://digitalis-dsp.uc.pt/jspui/handle/10316.2/39173>> (cons. em 17/1/2020).
- MEDEIROS, Ana Paula, «Bernardo Santareno e o Destino Trágico dos Homens da 'Grande Pesca'», in Álvaro Garrido (coord.), *A Pesca do Bacalhau. História e Memória*, Lisboa, Editorial Notícias, 2001.
- PIRES, José Cardoso, «Ler o Mar», in Raul Brandão, *Os Pescadores* [1923], Lisboa, Comunicação, 1986.
- RIBEIRO, Aquilino, «Perfil Breve de Raul Brandão», *Camões, Camilo, Eça e Alguns Mais* [1949], Lisboa, Bertrand, 1975.
- SANTARENO, Bernardo, *Nos Mares do Fim do Mundo* [1959], com fotografias do autor, pref. Álvaro Garrido, Silveira, E-Primatur, 2016.
- TAVARES, Emília, *Gente de Terceira Classe. Fotografia e Realismo* [Folha de sala da exposição integrada no Doclisboa'14, 12.º Festival Internacional de Cinema, 2014], Lisboa, Museu da Electricidade, 14/10/2014 – 4/1/2015.
- VERDE, Cesário, *Cânticos do Realismo. O Livro de Cesário Verde*, introdução e nota bibliográfica de Helena Carvalhão Buescu, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015.