

Escola de Ciências Sociais e Humanas

Departamento de Antropologia

OS CARDADORES DE VALE DE ÍLHAVO
A IMAGÉTICA NA PATRIMONIALIZAÇÃO DAS FESTAS

Elisa Maria Martins Alves

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em
Antropologia

Orientador: Professor Dr. Paulo Raposo, Professor Auxiliar no Departamento de Antropologia
do ISCTE- Instituto Universitário de Lisboa

Outubro, 2019

Escola de Ciências Sociais e Humanas

Departamento de Antropologia

OS CARDADORES DE VALE DE ÍLHAVO
A IMAGÉTICA NA PATRIMONIALIZAÇÃO DAS FESTAS

Elisa Maria Martins Alves

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em
Antropologia

Orientador: Professor Dr. Paulo Raposo, Professor Auxiliar no Departamento de Antropologia
do ISCTE- Instituto Universitário de Lisboa.

Outubro, 2019

DEDICATÓRIA

À minha mãe que se revelou uma mulher invencível, que com a sua luta renovou a minha fé e permitiu que eu continuasse a sonhar, pois os impossíveis também são possíveis!

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Paulo Raposo, pela motivação que me deu, quando desistir era o plano a seguir.

Ao meu filho André, pela ajuda com o filme e pela paciência.

Aos outros elementos da minha família, pelo tempo roubado e pelo apoio incondicional.

À Ana Gralho, pela paciência na formatação do trabalho.

RESUMO

A produção de imagens, quer fotografias ou vídeos, a par das novas tecnologias ao dispor de qualquer indivíduo, os efeitos de uma difusão e divulgação alargada no contexto globalizado em que vivemos, são aspetos a ter em conta quando se trata de falar de património e patrimonialização. Mais ainda, quando esse património é imaterial como seja o das festas ditas “tradicionais”, os rituais com máscara e as festas de Carnaval. Neste trabalho faz-se o relato etnográfico de uma festa de Carnaval protagonizada pelos Cardadores de Vale de Ílhavo, nas vertentes da significância da festa para a comunidade e para o grupo e, de que modo a produção imagética aumenta a consciencialização e o reconhecimento desta como elemento integrante da matriz da comunidade, reforçando o sentimento de pertença, orgulho identitário e observação de valor por populações externas, traduzindo-se, com frequência, em activos estratégicos territoriais e reconhecimento de património a salvaguardar.

Palavras-chave: Imagética; festa de Carnaval; rituais com máscaras; patrimonialização.

ABSTRAT

The production of images, whether photographs or videos, along with new technologies available to any individual, and the effects of widespread dissemination in the globalized context in which we live, are aspects to be taken into account when it comes to talking about heritage and patrimonialization. Moreover, when this heritage is immaterial such as the so-called “traditional” festivals, the rituals with mask and the Carnival festivals. In this research, an ethnographic account is made of a Carnival festival carried out by the Cardadores of Vale de Ílhavo, in terms of the significance of the festival for the community and the group, and how the imagery production increases awareness and recognition of this as integral element of the community matrix, reinforcing the sense of belonging, pride of identity and observation of value by external populations, often translating into strategic territorial assets and recognition of heritage to be safeguarded.

Keywords: Imagery; Carnival festival; rituals with masks; patrimonialization,

ÍNDICE

DEDICATÓRIA.....	II
AGRADECIMENTOS.....	III
RESUMO	IV
ABSTRAT.....	V
ÍNDICE DE FOTOGRAFIAS	VII
INTRODUÇÃO	- 1 -
CAPÍTULO I - DA FESTA À PERFORMANCE E À ANTROPOLOGIA VISUAL	- 12 -
I.I - A FESTA – ABORDAGEM ANTROPOLÓGICA	- 12 -
I.II - A MÁSCARA, OS RITUAIS COM MÁSCARAS E O CARNAVAL.....	- 19 -
I.III - PERFORMANCE CULTURAL - RITUAL OU EXIBIÇÃO, A SUA RELAÇÃO COM O PATRIMÓNIO CULTURAL IMATERIAL.....	- 26 -
I.IV - ANTROPOLOGIA VISUAL	- 33 -
I.V - A FOTOGRAFIA	- 37 -
I.VI - A PRODUÇÃO AUDIOVISUAL E AS METODOLOGIAS DE PESQUISA PARTICIPATIVAS: O <i>PHOTOVOICE</i> E A FOTOELICITAÇÃO	- 41 -
CAPÍTULO II - OS CARDADORES DE VALE DE ÍLHAVO	- 45 -
II.I - O RITUAL- O PERIODO PREPARATÓRIO.....	- 47 -
II.II - O RITUAL - DE SÁBADO A TERÇA-FEIRA DE CARNAVAL	- 64 -
III - CONSIDERAÇÕES FINAIS: MUITAS IMAGENS, MUITAS CONVERSAS E UMA FESTA.....	- 84 -
IV - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	- 109 -
ANEXO A – RESPOSTAS À QUESTÃO, VIA EMAIL.	- 120 -
ANEXO B – FILME: OS CARDADORES DE VALE DE ÍLHAVO	- 126 -
ANEXO C – CONSENTIMENTO INFORMADO.....	- 126 -

ÍNDICE DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1 Cardador a saltar, Carnaval, 2016.	- 45 -
Fotografia 2 Preparação das máscaras, 2019.	- 49 -
Fotografia 3 As mascaras em espera na “casa de saída”, foto cedida pelos Cardadores, 2019 e preparação das máscaras, 2019.	- 49 -
Fotografia 4 Cardadores no “sábado da limpeza”, foto cedida pelos Cardadores, 2019 ...	- 50 -
Fotografia 5 Os novos: Joel Santos, 2019.	- 51 -
Fotografia 6 Os novos: João Vidal e Joel Santos, 2019.	- 51 -
Fotografia 7 Os “novos” com o grupo a conviver junto da “caserna”, 2019	- 52 -
Fotografia 8 Os encontros ao final do dia , foto cedida pelos Cardadores, 2019.....	- 53 -
Fotografia 9 A envolvência e o pormenor da “caserna”, 2019.	- 53 -
Fotografia 10 A envolvência e o pormenor da “caserna”, 2019.	- 53 -
Fotografia 11 Aníbal Pinguelo, o “Mona” com a mãe e amigos, 2016.....	- 55 -
Fotografia 12 Vinho usado para o castigado do Cardador, 2019	- 56 -
Fotografia 13 Cardador a ser castigado com o “beber vinho”, 2019	- 56 -
Fotografia 14 Pormenores do traje dos Cardadores, 2016.	- 57 -
Fotografia 15, Fotografia 16 e Fotografia 17 Fotos antigas de Cardadores com o traje completo, fotos cedidas pelos Cardadores.....	- 58-
Fotografia 18 Foto atual de Cardador com o traje completo, cedida pelos Cardadores.....	- 58-
Fotografia 19 e Fotografia 20 Chocalhos, Campainhas e cardas, 2016.	- 59 -
Fotografia 21 As cardas, 2016.....	- 59 -
Fotografia 22 e Fotografia 23 As máscaras, 2016.....	- 60 -
Fotografia 24 As “paródias”, 2016.....	- 61 -
Fotografia 25 Parte posterior da máscara com “ paródias” em cima e “gazetas” ou “fitas” em baixo, 2019	- 61 -
Fotografia 26 Oferta das “fitas” a crianças, 2019.	- 61 -
Fotografia 27 Confeção da máscara, 2019	- 62 -
Fotografia 28 e Fotografia 29 Confeção da máscara, 2019.....	- 62 -
Fotografia 30 Cardador a perfumar a máscara, 2019.	- 63 -

Fotografia 31 o Perfume Tabú. 2019	- 63 -
Fotografia 32 e Fotografia 33 O corno e o búzio, como instrumentos musicais, 2019.....	- 63 -
Fotografia 34 e Fotografia 35 Os gabões, 2019	- 64 -
Fotografia 36 e Fotografia 37 Apresentação dos “novos” na “noite da pregoação”, 2019 .-	65 -
Fotografia 38 Peregrinação nocturna pelas ruas de Vale de Ílhavo na “noite da pregoação”, 2019.....	- 65 -
Fotografia 39 Peregrinação nocturna pelas ruas de Vale de Ílhavo na “noite da pregoação”, 2019.....	- 66 -
Fotografia 40 Convívio nas casas que visitam, na “ noite da pregoação”, 2019.	- 68 -
Fotografia 41 Fotografia 42 e Fotografia 43 Saída dos Cardadores no domingo de Carnaval, 2019.....	- 69 -
Fotografia 44 Participação no desfile de Carnaval, no domingo, 2019	- 70 -
Fotografia 45 A “ida às bichaneiras”, 2019	- 70 -
Fotografia 46 e Fotografia 47 A recolha dos ramos de mimosa, 2019	- 71 -
Fotografia 48 O regresso com o carro carregado de ramos, 2019.....	- 72 -
Fotografia 49 O enfeitar do carro, 2019.....	- 73 -
Fotografia 50 A volta do grupo pelas ruas de Vale de Ílhavo, 2019.....	- 73 -
Fotografia 51 A música dos búzios e cornos, durante a volta, 2019.....	- 74 -
Fotografia 52 e Fotografia 53 O “dar a provar o vinho”, 2019.....	- 74 -
Fotografia 54 A frente da carroça, puxada pelos “novos”, 2019.	- 75 -
Fotografia 55 O Consumo do vinho, 2019	- 76 -
Fotografia 56 A volta à “caserna” após o cortejo “báquico”, 2019	- 76 -
Fotografia 57 Preparação dos cânticos e saltos na “casa de saída”, 2019.....	- 77 -
Fotografia 58 Saída dos Cardadores pelas ruas de Vale de Ílhavo, na terça-feira de Carnaval, 2019.....	- 77 -
Fotografia 59 Cardação das mulheres, foto cedida pelos Cardadores.....	- 78 -
Fotografia 60 Os Cardadores pelas ruas de Vale Ílhavo, 2019.	- 79 -
Fotografia 61 e Fotografia 62 Salto e cardação de jovem, 2019.....	- 79 -
Fotografia 63 Cardação de antigo Cardador, 2019	- 80 -
Fotografia 64 Cardação de mulher mais velha, 2019.....	- 81 -
Fotografia 65 Convívio no final do dia, 2019	- 82 -
Fotografia 66 Sopa da matança, 2016.	- 82 -

CARDADORES DE VALE DE ÍLHAVO

Fotografia 67 Os Cardadores em ação, 2019.	- 83 -
Fotografia 68 Cardador a saltar, foto cedida pelos Cardadores, 2019.	- 84 -
Fotografia 69 Pintura numa parede da sede da Associação de Cardadores, 2019.	- 86 -
Fotografia 70 Convívio na sede da Associação dos Cardadores, foto cedida pelos Cardadores, 2019.	- 87 -
Fotografia 71 Imagem do poema “ exposto na sede da Associação dos Cardadores, 2016 -	88
-	
Fotografia 72 O público interagindo com os Cardadores, 2019.	- 89 -
Fotografia 73 Pedro Pereira: “A primeira vez fora de Portugal, Zamora, 2012, fotografia cedida pelos Cardadores.	- 89 -
Fotografia 74 Aníbal Pinguelo, o “Mona”, 2016	- 90 -
Fotografia 75 – Aos Cardadores na Bulgária, Janeiro 2019, 2019	- 90 -
Fotografia 76 Pedro Pereira: “O meu primeiro ano de Cardador, 2002”, foto cedida pelos Cardadores.	- 91 -
Fotografia 77 José Rodrigo com uma máscara antiga, 2016.	- 92 -
Fotografia 78 A fotografia mais antiga que os Cardadores possuem, cedida pelos Cardadores	- 93 -
Fotografia 79 Preparação de fatos e máscaras na sede da Associação dos Cardadores, cedida pelos Cardadores.	- 94 -
Fotografia 80 Imagens de facebook, comentadas pelo António Marta, 2019.	- 95 -
Fotografia 81 Capa da Agenda de Eventos do Município de Ílhavo.	- 96 -
Fotografia 82 Pormenor do Programa do evento Rota da Padeiras, Vale de Ílhavo, 2019. -	96 -
Fotografia 83 Reportagem do Jornal O Público de 4 de Março 2019.	- 96 -
Fotografia 84 Publicação Progestur, Rituais com Máscara, Rota das máscaras em Portugal-96	
Fotografia 85 Entrevista de Maria José Santana a Michel, um dos chefes de 2019, 2019 .	- 97 -
Fotografia 86 As viagens em grupo, foto cedida pelos Cardadores.	- 97 -
Fotografia 87 Desfile em Pernik, Bulgária, janeiro 2019, 2019.	- 98 -
Fotografia 88 O grupo em Pernik, no Surva Festival, Bulgaria, Janeiro 2019, foto cedida pelos Cardadores.	- 99 -
Fotografia 89 Presença dos Cardadores em Siero, Astúrias em 2018.	- 99 -
Fotografia 90 Os Cardadores em Festival da Identidade, Foni, Sardenha, agosto 2019, foto cedida pelos Cardadores	-100-

CARDADORES DE VALE DE ÍLHAVO

Fotografia 91 A performance de rua dos Cardadores em Vale de Ílhavo, 2019.....	- 101 -
Fotografia 92 Desfile em Lisboa, durante o FIMI, 2016	- 102 -
Fotografia 93 Captura de “selfies” pelo público, 2019	- 104 -
Fotografia 94 Fotografia com pose para efeitos promocionais, 2016.....	- 105 -
Fotografia 95 Os Cardadores exibindo os seus saltos, 2019	- 107 -

INTRODUÇÃO

Acostumada a calcorrear Portugal acompanhando manifestações culturais populares e nomeadamente rituais com máscaras, descobri há poucos anos, na zona costeira da ria de Aveiro, um rito Carnavalesco que passou quase despercebido no panorama da temática das máscaras em Portugal, durante décadas. Este ritual é protagonizado por um grupo de mascarados denominados Cardadores e desenrola-se na aldeia de Vale de Ílhavo a escassos quilómetros da sede do concelho de Ílhavo, na região da Ria de Aveiro. Trata-se de uma interessante e distinta festa, que recentemente têm saído do seu habitat e exibido a sua performance, em tempos e espaços descontextualizados, por vários locais da Europa. Num exemplo de apresentação multisituada das performances culturais, um complexo performativo para públicos novos e com propósitos diferentes, porque as festas se apresentam assim em vários cenários, em vários modelos e modalidades, para públicos distintos e com propósitos distintos. (cf. Singer, 1959).

Vale de Ílhavo é uma localidade onde a panificação é rainha, existem várias padarias na aldeia que produzem as famosas “padas” e o folar, característicos e reconhecidos por toda a região. A estátua da Padeira, homenageando as mulheres de Vale de Ílhavo, com alguns metros de altura, domina o largo da aldeia.

Situada numa região orograficamente plana, o casario desenvolve-se ao longo das ruas e cada casa projeta-se nas traseiras com um pequeno quintal que a maioria das vezes é parte integrante da casa através do pátio interno, típico das casas de traça gandraesa,¹ que ainda são visíveis nesta aldeia, embora com as alterações próprias da transformação de um pequeno aglomerado de cariz rural em aglomerado habitacional de trabalhadores não rurais.

1 Casa típica da região com características mediterrânicas que sofreu adaptações às condições sócio-económicas dos Sécs. XVIII e XIX. Construída com adobes (areão com cal), utilizavam a matéria-prima abundante da região, o areão.

É uma casa térrea com pátio interior fechado, com uma ou duas portas, duas janelas de guilhotina e um portão largo. Os vãos das portas, janelas e do portão são ornamentadas com cantaria de pedra de Ançã e têm duas aberturas junto ao solo que permitem o arejamento. Em cima duas aberturas que dão a luminosidade ao sótão, por debaixo do beiral uma cimalha ornamenta a fachada da habitação. O telhado em duas águas de telha canuda de fabrico artesanal assenta em barrotes e ripas de madeira de pinho. A parte nobre da casa corresponde à sala, onde se recebiam as visitas importantes como o padre e onde se faziam os velórios e à meia-sala, destinada a algum doente que necessitasse da visita do médico ou padre ou ain2.da para estadia de algum visitante.

A sala dá acesso a um corredor onde se situam os quartos dos filhos, o quarto do casal encontrava-se, no alpendre e comunica com a cozinha e o pátio. A cozinha é o espaço social por excelência e com o desaparecimento dos animais de trabalho, o pátio passa a ser o espaço de lazer.

Os pátios internos das casas gandraesas eram o centro da casa onde homens, animais e alfaias agrícolas coabitavam, hoje poucas alfaias estão visíveis, o carro de bois deu lugar ao automóvel, os animais domésticos reduziram-se ao cão e ao gato, mas continua a ser o local eleito para o convívio da família e até local de receção das visitas, centrando-se nesta zona da casa toda a vivência social. Com algumas casas a apresentarem apontamentos arquitetónicos de interesse, como a azulejaria, também ainda está visível a existência de algumas quintas com os seus pórticos elaborados, embora em fase involutiva. Nas franjas da aldeia estão as casas de traça arquitecturamoderna, mas mesmo nestas o quintal é o anexo fundamental. Aos dois ou três cafés existentes,

junta-se uma Associação Cultural e Recreativa (Os Baldas) e a Associação dos Cardadores. Provida de uma igreja de arquitetura moderna, onde se conjuga um centro cultural, está ainda no centro da aldeia uma igreja antiga bem conservada. O pelourinho e a fonte de azulejos de meados do séc. XIX são apontamentos interessantes deste lugar.

Em 2016, estive durante o ciclo Carnavalesco em Vale de Ílhavo, com o intuito primário da captação de imagens de todo o ritual dos Cardadores, mas para premir o botão eu precisava de enquadramento e assim fui fazendo perguntas e anotando tudo o que se passava, mais tarde descobri que estava a fazer trabalho de campo e esse meu caderno de notas era a mais preciosa das ajudas para entender as imagens e para contribuir para a escrita da história dos Cardadores de Vale de Ílhavo. A Associação Progestur com o apoio da Câmara Municipal de Ílhavo desafiaram-me a escrever o texto para uma publicação sobre este ritual. Com muito receio de cometer algum erro ou ignorar factos importantes, solicitei a supervisão quer do grupo de Cardadores quer da Câmara. Se o texto foi calorosamente acolhido pelo grupo de Cardadores, já pela Câmara foi alvo de várias alterações, com o objectivo de tornar o ritual o mais “encantador” possível, de retirar as partes politicamente incorretas e, fazer dos Cardadores um emblema ou ícone da região. É neste contexto que eu posso entender a negociação sobre o meu texto para a publicação patrocinada pela Câmara. Assim, em 2016 foi publicado o volume: *Rituais com máscara - Ílhavo: rota das máscaras em Portugal*, Progestur, Lisboa.

Na região de Aveiro, os Cardadores começaram a ser conhecidos com um grupo de rapazes que na sua aldeia exibiam uma performance que anunciavam como sendo carregada de erotismo com intuito da sedução, a sua exuberância foi aos poucos chamando a atenção de alguns investigadores e acima de tudo de fotógrafos. Embora tenha sido referido em trabalhos sobre a

máscara de Benjamim Pereira (1973:130), este grupo começa a ter alguma projeção fora de portas a partir de uma publicação da TAP de 1993².

No início do séc. XXI, com a recolha de imagens para a publicação *Máscaras em Portugal* (2003) de Helder Ferreira e Teresa Perdigão, que teve a contribuição de Benjamim Pereira nos textos, a comunidade de fotógrafos ligados à etnografia foi aos poucos divulgando imagens deste grupo e do seu ritual e a partir de 2008 com o convite para participarem em festivais ligados às mascaradas, a sua projeção aumentou. No entanto quando se fala de mascarados, as imagens que nos surgem mentalmente, são as dos Carnavais de Podence ou Lazarim com os seus característicos Caretos. Este ano, 2019, voltei a Vale de Ílhavo a observar o Carnaval e os Cardadores, tal como eu também o Jornal “O Público” apareceu por lá com uma equipa de reportagem. Entre conversas com os dois repórteres fiquei a saber que a jornalista que estava a fazer o trabalho era natural de Ílhavo e que quando falou no seu jornal sobre Vale de Ílhavo, este era um perfeito desconhecido para todos, o que motivou a reportagem, que para gaudío dos vale ilhavenses resultou em duas páginas na edição de segunda-feira de Carnaval³.

Claro que o Jornal esgotou em Ílhavo, durante a manhã, mas ao conversar com algumas pessoas, o destaque estava nas imagens, o corpo do texto não tinha sido lido, apenas os elementos do grupo de Cardadores o tinham feito, mas aparentemente numa leitura de confirmação de que o que estava escrito estava de acordo com a informação que tinham passado. Tal como “a ferramenta é o prolongamento da mão, os *media* são o prolongamento dos sentidos” (Lampreia, 1996:39)

Este episódio reforçou a minha perceção da importância da imagem quer na divulgação, quer na emblematização ou patrimonialização de festas ou rituais e se hoje os Cardadores de Vale de Ílhavo saem para outros locais como a Bulgária (Janeiro 2019) ou Itália (Agosto 2019), esse facto deve-se em grande parte à espetacularidade das imagens produzidas.

“A comunicação de massas e os meios de comunicação contemporâneos projetam para além da comunidade os “produtos” culturais locais (*tradições*)” (Raposo, 2010:25).

A projeção de manifestações culturais nos meios de comunicação como os jornais ou a televisão potenciam os efeitos da cultura, a ponto de que na sociedade contemporânea " (...) dominada

2 Revista Atlantis, 1/93 Janeiro/ Fevereiro) que publicitava o Carnaval de Vale de Ílhavo e a região como destino turístico

3 Jornal Público, edição Lisboa, ano XXIX, nº 10.542, segunda-feira, 4 de março de 2019, pp.20-21

pelos *media*, os meios dominantes de informação e entretenimento são uma fonte profunda e muitas vezes não percebida de pedagogia cultural" (Kellner, 2001:10).

Entretanto, o próprio Kellner reconhece que ao mesmo tempo em que a cultura da *media* emite discursos que veiculam valores de uma cultura dominante ou de consumo, esta também fornece meios para que os indivíduos e a sociedade possam resistir, acatar, modificar ou mesmo se posicionar na sociedade.

Paula Godinho (1995) refere os agentes exteriores como jornalistas, investigadores e curiosos, que registam, difundem e projetam estas cerimónias para além das comunidades. Também Paulo Raposo (2010) nos fala na cobertura da televisão aos caretos de Podence, acompanhada pela população em casa, nos cafés, mas também lá onde existem emigrantes portugueses.

A produção e divulgação de imagens, tanto minhas como de alguns fotógrafos que ao longo dos últimos anos têm acompanhado este ritual, tornou este grupo de mascarados visível e tidos como representantes da cultura local, identitária da região de Aveiro e de Portugal, sempre que o fazem em países estrangeiros.

Aproveitando o período em que transpor fronteiras sociais é permitido, as máscaras e a performance como categorias analíticas entrosam-se com a imagem, permitindo para além de um conhecimento, uma perpetuação por via dessa mesma imagem e da sua fixidez (ato que lhe permite ser visível para além do espaço temporal e físico que lhe pertence, "*una intensificación de la vida en un lapso corto de tiempo*" (Schultz, apud González, 2011:15) transpondo fronteiras e saindo como que de um processo de hibernação e invisibilidade, para a exposição e continuidade através de um processo de cristalização na imagem - tornando-se assim visível. Se observarmos o fenómeno na perspectiva do visível e invisível estamos perante uma reivindicação identitária, ou que o aproveitamento da imagem de toda a produção do ritual, das saídas do grupo para mostras como a Máscara Ibérica, entre outros festivais, faz-nos enveredar pelas questões do património imaterial e de como este se se constrói. É a própria constância da imagem que nos leva ao sistema classificatório do qual a patrimonialização depende, tendo a imagem como elemento consolidador ou transformador em uma categoria com as consequências sociais, políticas e até por vezes jurídicas, que daí advém.

As imagens foram ganhando centralidade na Antropologia visual e passados quase cem anos sobre as experiências de Malinowski em *Os Argonautas do Pacífico Ocidental* (1922), o uso da imagem acumulou possibilidades e vertentes, desde as metodologias participativas às fototnografias. "O uso da imagem como instrumento de pesquisa, através da utilização de fotos

e vídeos não apenas como registo de observação, mas também como elementos que permitem a criação de um *setting* etnográfico específico; como elemento a ser incorporado na análise de uma realidade específica, como forma expressiva de um percurso de pesquisa, enfim, as imagens como formas que pensam nos ajudam a pensar antropológicamente” (Barbosa, 2014:7).

“A fotografia é fundamentalmente comunicação e o seu uso na perspetiva antropológica (...) é um modo específico de estabelecer relações com as pessoas e que afastam dos modos consagrados de um discurso tipicamente académico na nossa disciplina.” (Novaes, 2014:58).

A fotografia e a sua “linguagem”, não apenas pela capacidade narrativa dos seus elementos, mas também pelo conteúdo dramático que estes compreendem: “ (...) são uma forma de aprisionar a realidade (...), de a imobilizar. (...) Não podemos possuir a realidade, podemos possuir (ou ser possuídos) por imagens (...), não podemos possuir o presente mas podemos possuir o passado. (...) a fotografia significa um acesso instantâneo ao real (Sontag, 2013:340).

A fotografia “liberta o olhar para os pormenores, para os detalhes. “Cada um de nós pode observar que uma imagem, uma escultura e principalmente um edifício são mais facilmente visíveis na fotografia do que na realidade” (Benjamin, 1996:104). Nas sociedades contemporâneas desta era da globalização em que vivemos, com as tecnologias disponíveis, passou-se a atribuir à imagem e à sua divulgação uma importância redobrada, tornando visíveis, objetivando e até apropriando elementos e processos culturais. “O analfabeto do futuro não será quem não sabe escrever e sim quem não sabe fotografar” (Benjamin, 1996:107).

A minha ideia de realizar uma investigação foto etnográfica nasce de um *estranhamento*: Como é que a produção de imagens (fotos e vídeos) e a sua divulgação pode ser um elemento de emblematização e patrimonialização de uma festa de uma comunidade, como a de um Carnaval rural? Esta é a pergunta de partida para este projeto, a qual se desdobra em outras, tais como: Que imagens são? Quem são esses produtores? Existe uma produção e/ou uma circulação local de imagens? Álbuns, fotos no *instagram*, *facebook*, etc...? ou ainda se o estatuto de visibilidade que a imagem lhes confere, altera as características do grupo e da sua performance.

Pretende-se descrever o fenómeno mostrando o visível, aquilo que as camaras captam, a performance do grupo, mostrar como a imagem tem contribuído para a materialização da cultura, apontar algumas das potencialidades trazidas pelo uso de *corpus* imagéticos fotográficos, enfatizando as afinidades já existentes entre a atividade fotográfica e etnográfica, mas também mostrar o invisível, o que a imagem não consegue captar, embora seja do léxico

comum que, *uma imagem vale mais que mil palavras*, neste caso, considero que existem mais de mil palavras para lá de cada imagem.

Quanto ao enquadramento teórico ou metodológico, a investigação, propriamente dita, iniciou-se em 2016, quando pela primeira vez acompanhei o grupo de Cardadores de Vale de Ílhavo no ciclo Carnavalesco, mas apenas passou a projeto de investigação, em 2018, quando se tornou a minha opção de dissertação do Mestrado em Antropologia. Desde meados de 2018 até à apresentação final deste trabalho, a pesquisa bibliográfica, as visitas a Vale de Ílhavo, a vivência do Carnaval de 2019 com o grupo e a comunidade, a ida à Bulgária (Pernik) e à Sardenha serão os momentos cruciais desta investigação.

A metodologia centra-se no trabalho de campo na comunidade onde este ritual se realiza durante o período do Carnaval; nas saídas do grupo para outros eventos (observar o complexo performativo da performance cultural dos Cardadores seja em Vale de Ílhavo seja nas suas deslocações), na observação participante progressiva, com recurso a técnicas pouco intrusivas mas participativas e com grande envolvimento, como sejam as metodologias visuais (fotografia – *photovoice*, fotoelicitação e análise de álbuns online e físicos) e as entrevistas (“conversas”) quer individuais quer em grupo.

Enquanto método de investigação qualitativa, a observação participante possibilita obter uma perspectiva holística e natural das matérias a serem estudadas, capta os comportamentos no momento em que eles se produzem e em si mesmo, sem a mediação de um documento ou de um testemunho. A opção metodológica pela observação de tipo participante responde ao objetivo de proceder, dentro das realidades observadas, a uma adequada participação, de forma “não intrusiva”, e de modo a reduzir a variabilidade residual, nomeadamente a repressão de emoções extravasadas ou comportamentos efetuados, bem como a artificialidade dos mesmos. Os observadores encontram-se, assim, em condições favoráveis para observar - situações, factos e comportamentos – que dificilmente ocorreriam, ou que seriam reprimidos ou mesmo adulterados, na presença de estranhos (cf. Brandão, 1984; Marshall & Rossman, 1995).

Ricardo Salgado, investigador do Centro em Rede de Investigação em Antropologia (CRIA), refere que “numa primeira aceção, a etnografia deve ser encarada como o produto de um *cocktail* de metodologias que partilham da suposição que o envolvimento com o sujeito é a chave para a compreensão de uma cultura ou moldura social particular. (...) A componente comum deste cocktail de metodologias é a observação participante, o método favorito da

Antropologia. Combina entrevistas formais, informais, com uma miríade de histórias, eventos consequentes do encontro localizado no quotidiano, resultante da prolongada estadia no terreno” (Salgado, 2015:27).

A observação e as entrevistas não são opções fáceis, o planeamento e a condução, foram alguns dos meus receios iniciais assim como a inexperiência. As entrevistas distinguem-se pela aplicação de processos de comunicação e interação humana que permitem retirar informações e elementos de reflexão muito ricos e variados que não são passíveis de obter por outros meios. Para este projeto optou-se por entrevistas semiestruturadas ou semi-dirigidas, não sendo totalmente abertas nem encaminhadas por um número de perguntas precisas. Apenas com base em uma série de questões - guia sem qualquer ordem ou formulação precisa, relativamente abertas a partir das quais se pretende receber informação dos entrevistados, em forma de conversas. Tanto quanto possível, deixar-se-á “andar” o entrevistado para que este possa falar abertamente e o entrevistador terá como tarefa o encaminhamento da entrevista em função dos objetivos propostos. Tem como principais vantagens o grau de profundidade dos elementos recolhidos e o facto de serem bastante flexíveis e elásticas em relação ao tempo, permite recolher testemunhos e as interpretações dos interlocutores mais profundos, respeitando os próprios quadros de referência como a linguagem e categorias mentais (Boni & Quaresma, 2005:75). Por receio de que a memória seletiva eliminasse aspetos importantes para este trabalho, a utilização de caderno de campo foi fundamental e sempre que não foi possível a sua utilização, fiz a transcrição dos comportamentos o mais cedo possível. A nota de campo surge como ferramenta importante na observação participante evidenciando a documentação escrita produzida por parte do observador (cf. Bogdan; Taylor & DeVault, 2016).

Bourdieu diz que para se obter uma narrativa natural muitas vezes não é interessante fazer uma pergunta direta, mas sim fazer com que o pesquisado relembre parte de sua vida, ou seja cabe ao pesquisador ir conduzindo a entrevista de modo a que a memória do entrevistado vá sendo ativada (cf. Bourdieu, 1999).

Assim, torna-se compreensível que disciplinas como a Antropologia manifestem um crescente interesse nas questões da visibilidade, o estudo de imagens de variadas proveniências têm emergido como um campo válido para a imersão etnográfica, com o potencial de revelar processos percetuais, históricos e socioculturais, chegando a técnicas de investigação que tem como fonte de informação etnográfica a imagem: fotografias, desenhos e vídeos (captação e gravação), a denominada Antropologia visual.

Os livros introdutórios à disciplina apontam três possíveis tipologias de trabalho dentro da Antropologia visual: o uso de técnicas de registo audiovisual como uma ferramenta para a pesquisa etnográfica tradicional, servindo-se da máquina fotográfica ou de filmar como um paralelo e um complemento ao diário de campo; o uso dessas mesmas ferramentas audiovisuais como um modo de escrita, usando-as para a apresentação de estudos antropológicos sob a forma de filmes etnográficos, ensaios fotográficos, auxiliares de apresentações em palestras, ou como ilustrações em monografias; e o estudo da imagem num sentido mais lato, como um objeto de pesquisa válido em si mesmo, abrindo a possibilidade de se debruçar sobre a análise de imagens produzidas por outros e até em contextos tipicamente entendidos como exteriores à Antropologia (cf. Caldeira, 2017; Novaes, 2014; Barbosa, 2014; Ribeiro, 2005; Meirinho, 2013).

No entanto na Antropologia visual existem potencialidades pouco exploradas as quais vou incluir neste projeto, tais como a fotoelicitação e o *photovoice*, para além da produção de um ensaio fotográfico (incluído na descrição da festa, capítulo II) e da produção de um pequeno filme etnográfico. Neste trabalho de pesquisa, foram utilizadas estratégias de fotoelicitação e recurso à fotografia participativa (*photovoice*), como modos de compreender os contextos imediatos, físicos, individuais e interpessoais da produção e receção imagética.

A fotoelicitação pode adicionar validade e confiabilidade a uma pesquisa e pode dar-nos uma perspetiva da visão mais profunda do observador do que as entrevistas com palavras. Deve-se essencialmente pelo facto de a fotografia ampliar lembranças e possibilitar a revisitação de locais, momentos e pessoas, as fotografias aparecem para capturar o impossível, as pessoas ausentes, os acontecimentos passados, numa extraordinária sensação de parecer recuperar algo que desapareceu, entra-se na máquina do tempo prometida pela imagem, tornando as conversas profundas e interessantes e os informantes tornam-se colaborantes inspiradores.” Quando duas ou mais as pessoas discutem o significado das fotografias tentam descobrir algo juntos. Isto é, creio eu, o modelo ideal para pesquisa.” (Harper, 2002:23)

A fotografia participativa (*photovoice*) é um importante elemento de representação e reflexão identitária de grupos. Para a investigação social, o ato da captação fotográfica foi compreendido como algo mais do que o registo documental ou a memória visual de um objeto, sujeito, instante ou grupo social. Na ação participativa, a narrativa fotográfica tornou-se um lugar mais amplo e colaborativo de trocas entre os participantes, estimulando-os a refletirem, discutirem e analisarem as questões que os inquietam. A partir da experiência e perceção visual de cada

interveniente, poderão ser promovidos diálogos sobre as questões que eles apontam como importantes, tanto a nível individual quanto coletivo. É um meio de escrita e publicação.

Como tal utilizei os dois métodos, as imagens produzidas pelos elementos do grupo dos Cardadores e elementos da comunidade, que funcionaram como pesquisadores de ação participativa, dos momentos e elementos que para eles foram considerados mais relevantes desde o período de preparação dos rituais à sua realização foram depois que também foram alvo de divulgação e análise posterior. É importante entender que o *photovoice* implica muito mais do que apenas pedir aos intervenientes que “tirem fotografias”, assim neste projeto, na reunião precedente à apresentação do projeto ao grupo, foi solicitada esta colaboração, os Cardadores, as suas famílias e amigos seriam também “fotógrafos” com base na relação de proximidade com o grupo, com a disponibilidade temporal e com as indicações que os líderes do grupo pudessem dar. Decidi, com o grupo, uma abordagem marginal do conceito mais comum do uso do *photovoice*, que é o da dotação de máquinas fotográficas aos fotógrafos pelos investigadores, esta alteração teve como base facto das tecnologias para captação de imagem, disponíveis dentro do grupo, nomeadamente em telemóveis, serem o método preferido pelos intervenientes. Também não houve escolha de fotógrafos, ficou decidido que cada um dos elementos contribua com as imagens que quisesse.

Nas reuniões (maioritariamente on-line) que se precederam ao ciclo Carnavalesco de 2019, os participantes mostraram as suas fotografias e explicam o porquê da sua captação, discutiram-se temas, evocaram-se sentimentos e projetaram-se as reações de outros perante estas (Ver capítulo 3). Coincidindo a apresentação das imagens produzidas pelo grupo com a fotoelicitação de imagens e objetos antigos, assim como a análise das imagens e do filme etnográfico, produzidos pela investigadora, a reflexão realizada nestas reuniões contribui para a consciencialização do papel de cada um naquilo a que o grupo se propõe alcançar em termos de visibilidade e qual o seu contexto no património daquela região.

Algumas das imagens dos “fotógrafos” locais foram escolhidas para integrar a amostragem do ritual que se quer descrever. Durante o processo de escolha os colaboradores/fotógrafos criaram as legendas para as fotos selecionadas e em algumas acrescentaram uma pequena explicação sobre o contexto, intenção, sentimentos e a sua relação com as próprias imagens.

O projeto foi facilmente aceite pelo grupo, porque o *photovoice* com recurso à utilização dos telemóveis pessoais, têm algumas características que o tornam atrativo: a visualização das

imagens é instantânea, incentivando os participantes a continuar; a fotografia básica está acessível com bastante qualidade; é divertida e criativa; pode ser partilhada e difundida a nível global, pode revelar talentos desconhecidos até ao momento; as imagens podem ser compreendidas independentemente da linguagem, cultura ou outros fatores; a fotografia fornece um meio de capacitação sem exigir que as pessoas se levantem e falem em público.

O facto de se mostrarem manifestações culturais que se realizam num período de liberdades licenciosas (Carnaval), em que existem por vezes comportamentos à margem da chamada normalidade, faz com que a captação das imagens não é bem aceite em alguns destes momentos, assim como o facto de o grupo ter rituais considerados pertença interna do grupo, envoltos em secretismo, dos quais não foram recolhidas imagens, ou se tal acontecer pelos fotógrafos/colaboradores, estas não poderão ser mostradas ou divulgadas. O facto de as fotografias poderem ter consequências imprevisíveis e contraditórias foi tido em conta, não esquecendo a existência e o alcance das redes sociais que se fossem utilizadas sem critério por qualquer das partes, poderiam comprometer quer a investigadora quer os investigados.

Após o reconhecimento de que podiam existir problemas e tendo em conta que todas as pesquisas implicam: propósitos; impactos potenciais; fontes de suporte: financiamento, colegas e pessoas estudadas ou informadores; e, a utilização e divulgação adequada dos resultados, pretendeu-se uma investigação cumpridora dos preceitos éticos e como tal seguindo algumas linhas de orientação: apresentação do projeto e pedidos de autorizações respeitando as hierarquias, apresentação das condições, impactos e garantias em que se desenrolará a pesquisa quanto ao anonimato ou reconhecimento público dos participantes; a confidencialidade da informação; obtenção do consentimento informado para a recolha de toda a informação e imagens; a hipótese de os participantes nas entrevistas poderem ler o conteúdo e fazerem as correções que considerem pertinentes, por eventuais interpretações falhadas do entrevistador; e os participantes poderem ter acesso à cópia final do trabalho, assim como as organizações e entidades que nele colaborarem. Para além dos consentimentos informados orais obtidos ao longo do trabalho, o consentimento informado escrito por parte dos participantes do grupo de Cardadores foi obtido através do Presidente e Vice-Presidente da Associação dos Cardadores, por ter assim ficado definido entre o grupo. Pretendeu-se ainda o estabelecimento de um relacionamento benéfico para ambas as partes.

Este trabalho está dividido em 3 grandes capítulos, no primeiro são feitas a abordagens antropológicas da festa, da máscara e dos rituais/performances com máscara, assim como do

Carnaval, será o capítulo mais denso, onde as perspetivas de alguns dos principais investigadores destas temáticas serão tidos em conta. O vínculo entre os festejos e as formas de conceptualização das performances de Carnaval fornece o ponto de partida para o capítulo II onde passaremos à descrição de toda a festa, dos vários momentos que compõem o ritual, inserindo algumas conversas que se consideram pertinentes para o momento. Todo o capítulo será acompanhado de imagens que documentam todos os processos vividos. Nas considerações finais, por fim, as “conversas” tidas com participantes, pessoas relacionadas e até com público, as imagens que foram fornecidas no âmbito do *photovoice* e a fotoelicitação com os comentários produzidos e ainda a reprodução da opinião de indivíduos que de algum modo estão ligados a estas manifestações, quer pelo lado académico quer pelo gosto pessoal. Como anexos apresento os textos integrais das respostas à minha questão: *Como é que a produção de imagens (fotos e vídeos) e a sua divulgação podem ser considerados elementos de patrimonialização de uma festa de uma comunidade, como a de um Carnaval dito tradicional, por exemplo dos Cardadores de vale de Ílhavo?* E ainda um pequeno filme etnográfico da festa com o qual se pretende dar uma visão global desta manifestação cultural, filme esse captado apenas por uma câmara sem recurso a tecnologias que pudessem de algum modo tornar-se invasoras do espaço e do ritual.

CAPÍTULO I - DA FESTA À PERFORMANCE E À ANTROPOLOGIA VISUAL

I.I - A FESTA – ABORDAGEM ANTROPOLÓGICA

“A dificuldade objectiva de pensar a festa deve-se em grande parte ao facto de ser uma realidade heterogénea. A sua polissemia aproxima-se da equívocidade e os saberes que dela se ocupam dispersam-se metodologicamente: História, Sociologia, Antropologia, Psicologia, Etnologia, fenomenologia das religiões, teorias da cultura, Liturgia. Pese embora a plurivocidade da noção, há contudo um núcleo semântico comum, que uma Antropologia filosófica deve justificar” (Teixeira, 2010:17).

Em Antropologia, assim em outras disciplinas as teorias sobre a festa, apresentam-nos uma dicotomia de significados: afirmar ou reafirmar o modo pelo qual uma ordem social ou comunidade se encontra organizada ou transformar e transgredir uma sociedade tal como ela se encontra estabelecida. Mas, podemos ainda pensar a festa como mediadora entre estes dois sentidos, destruindo o que considera deletério e reafirmando os valores reconhecidos como legítimos. Pensa-la como fator mediador entre oponentes como acumulação/desperdício; passado/presente; história/mito; sagrado/profano; entre outros, torna-a a mediadora social, por excelência. (cf. Amaral, 1998)

Émile Durkheim, em 1912, na sua obra: *Les formes elementaires de la vie religieuse*, afirmava que os limites que separam os ritos representativos das receções coletivas (festas) são flutuantes e que uma característica importante de toda a religião é o elemento recreativo e estético (Durkheim, 2001:362).

Mesmo quando puramente laica nas suas origens, a festa em certas características de cerimónia religiosa, ao aproximar os indivíduos, colocar em movimento as massas e suscitar estados de efervescência, por vezes mesmo de delírio. Podemos observar, em ambas, as mesmas manifestações: gritos, cânticos, música, movimentos frenéticos, danças e existe a procura de excitantes que elevem o nível vital. É comum enfatizar-se que as festas populares conduzem ao excesso, fazem transpor a fronteira da licitude. Para Durkheim, assim como para outros autores posteriores, as principais características de qualquer festa são: a superação das distâncias entre os indivíduos; a produção de um estado de efervescência coletiva que cria coesão e sentido de comunidade. No divertimento em grupo o indivíduo esfuma-se no coletivo e, nesses momentos, apesar ou por causa das transgressões, as crenças grupais e as regras são reafirmadas, tornando

possível a vida em sociedade. Os grupos revigoram-se periodicamente, expõem os sentimentos que têm de si próprios e das suas unidades, ao mesmo tempo que se reafirmam como seres sociais.

Para a maioria dos autores o divertimento (festa) é uma rápida fuga da monotonia quotidiana do trabalho pela sobrevivência, tendo a função de revigorar os indivíduos no final de cada festa, para voltarem à vida quotidiana, séria e regrada da sociedade. A energia do coletivo atingirá o seu máximo no momento de maior efervescência dos participantes, efervescência essa, que muda as condições de atividade psíquica, as energias vitais são superexcitadas, contribuindo para tal os elementos presentes nas festas: música, bebidas, comidas específicas, comportamentos ritualizados, danças, sensualidade e erotismo, entre outros. Os indivíduos podem assim absorver a quantidade de energia vital necessária para se manterem até à próxima festa. Autores como Caillois (1950), Mauss e Hubert (1968), dizem – nos que a reunião de muitas pessoas, que se movimentam, dançam, cantam e gritam, contribui para a produção de grande quantidade de energia que é redistribuída pelos participantes.

As forças culturais e sociais que regem a vida racional e ordeira de um corpo social são suspensas (mesmo que apenas em sentido ritual), passando a vigorar o tempo “sagrado” da festa, a transgressão dessas forças, como nos refere Bataille, relaciona-se com própria possibilidade de investir contra a descontinuidade do indivíduo, em outras palavras, à sua conservação enquanto indivíduo singular. O mundo “sagrado” não é senão o mundo natural subsistindo na medida em que não é inteiramente redutível à ordem instaurada pelo mundo do trabalho do quotidiano, isto é, à ordem “profana”. O mundo “sagrado” é neste sentido uma negação do mundo “profano”, mas ele é também determinado pelo que nega, é também o resultado do trabalho na medida em que tem como sua origem e razão de ser não a existência imediata das coisas que a natureza criou, mas o nascimento de uma nova ordem de coisas, provocado a contragolpe pela oposição à natureza do mundo da atividade útil (Bataille 1987:35).

A noção de festa como propiciadora do restabelecimento da ordem ou a negação dela é tematizada por inúmeros autores, Duvignaud (1983) radicaliza a teoria da festa, vendo nela a afirmação do caos, o poder subversivo, a negação. Para este autor o poder da festa perpassa todas as culturas, a festa evidencia a capacidade que os grupos humanos têm de se libertarem

de si mesmo e de enfrentarem uma diferença radical no encontro com um universo sem leis e forma, que é a natureza na sua simplicidade.

Estará hoje em “decadência” a essência da festa, pela crescimento industrial e a produção capitalista, esta teoria é também observada por Maffesoli (1985) que aponta o individualismo e o utilitarismo contemporâneos como princípios opostos ao ludismo, ao dispensável, à inutilidade, confusionalidade e orgásmico que constituem a essência das festas. Maffesoli usa o termo êxtase para o mesmo sentido que Durkheim usa efervescência. Afirma que a festa e o êxtase são os maiores inimigos do princípio da individualização que controla as relações sociais nas sociedades contemporâneas, acreditando na revolta iminente da festa e que esta permite a estruturação e a regeneração da sociedade, por isso contra o crescente individualismo a festa seria a salvação da sociedade. O sistema capitalista, industrial, com a racionalização do tempo, a economia de bens, levou ao abandono de muitas celebrações embora se possa perceber que a maioria das comunidades mantém as festas como ponto de contacto entre a cultura e o passado.

Ao serem introduzidas novidades decorrentes das mudanças sociais e tecnológicas ocorridas nas últimas décadas, as festas crescem quer em participação e enriquecimento com a introdução de símbolos e riquezas, mas todas estas introduções do mundo novo capitalista cooptaram as festas e foram cooptadas por elas, o que não invalida que pela necessidade humana e social do seu revigoramento, as pessoas tenham reinventado as suas festas nas novas condições de vida resultantes de novos contextos económico e sociais. Paulo Raposo, chama a atenção para este tema ao estudar as performances e a tomada do espaço público por estas, a festa com o seu carácter performativo permite que movimentos massivos ou pequenos grupos tomem a voz, desenvolvam outros atributos e novas morfologias de festa. Trata-se assim de um evento performativo que reúne um conjunto de indivíduos operadores de uma identidade particular, espoletada pelo tempo da festa, que se mostram e podem ser vistos dentro e fora do seu ambiente natural. (cf. Raposo, 2010; 2014).

Ligada a temáticas como a religião, a vertente mais forte em Portugal, as festas muitas vezes são conotadas com os rituais cíclicos da vida social das comunidades. E embora, em muitas o universo religioso esteja presente, a vivência da festa é feita à margem deste, mantendo aspetos secularizados que chegam a criar conflitos com a própria igreja, muitas vezes a participação popular acontece mais pelas dinâmicas despoletadas pelo turismo, do divertimento e da alegria, do que pela solenidade criada pela religião.

A relação entre festa e ritual é tema de observação de muitos autores. Gluckman (1966) afirma que o ritual está sempre ligado ao domínio do religioso ou místico, enquanto Leach (1972) expande o conceito de ritual para outros campos da vida social que não o religioso. Para este último não há diferença importante entre comportamento comunicativo e comportamento mágico, qualquer tipo de ritual utiliza um tipo de linguagem, verbal e/ou não verbal, condensada e muito repetitiva, o ritual está sempre dizendo alguma coisa sobre algo que não é o próprio ritual. O ritual por si só não é suficiente para a apreensão do sentido e é aí que a festa pode permitir essa compreensão e o conhecimento sobre grupos e sociedades. (cf. Amaral, 1998)

Mas o que se pode entender por festa, depois de Durkheim observar a função recreativa da festa, religiosa ou não, Freud em *Totem e tabú*, propôs a primeira definição: “Um festival é um excesso permitido, ou melhor, obrigatório, a ruptura solene de uma proibição” Freud (1974:168). Mais tarde Jacques Heers vem fazer referência ao divertimento, muitas vezes gratuito, às reuniões de pessoas que envergam fatos novos ou se fantasiam e mascaram, às decorações alegres, que provocam o júbilo e colocam os indivíduos à margem da rotina e do ritmo da vida quotidiana. (cf. Heers, 1987).

Tanto nas cidades como nos campos, espetáculos numerosos e muito variados, interrompem a rotina dos trabalhos e dos dias, tanto nas solenidades religiosas como nas grandes celebrações civis e políticas: jogos, competições, procissões e cortejos, representações da vida de algum santo de alguma lenda ou da vida social assim como representações burlescas e satíricas, tornam a festa o reflexo de uma civilização, símbolo e veículo de mitos e lendas, mas também reflexo de uma sociedade e de intenções políticas. As paródias, as corridas de animais de capoeira, os cortejos burlescos, inesperados e insólitos, são verdadeiras festas de loucos que traduzem divertimento, tal como lhe chama Heers.

João Leal, investigador do CRIA, em 1994 publicou um estudo de Antropologia social sobre as Festas do Espírito Santo nos Açores, que embora sejam festas de carácter religioso muito vividas pelas comunidades e que se desenvolvem tradicionalmente ao longo do período compreendido entre o domingo de Páscoa e os domingos de Pentecostes e da Trindade, estas surgem na sequência imediata de dois «ciclos» cerimoniais particularmente importantes para o imaginário o Carnaval e a Quaresma. Assim e como tem sido referido ao longo do texto também João Leal faz referência à festa como detentora de um papel de instrumento periódico de reasserção da identidade e do prestígio coletivo da comunidade e das ideias de reafirmação das

instâncias mais globais sobre as quais assenta o sistema social local: o lugar e a freguesia. “A vinculação das Festas a ideias de reafirmação dos laços sociais no âmbito da freguesia e de reiteração periódica da sua identidade como corpo social unificado reflete-se nos festejos” (Leal, 1994:214)

A festa serve ainda a exaltação das situações e dos valores, tudo reforçado pela exibição do luxo e pela mostra pública do lugar de cada indivíduo na sociedade. Como o grupo de vizinhos ou o partido, o indivíduo e a família impõem o seu estatuto pela sua participação na festa. A festa pública exalta os poderes, a festa privada reforça as clientelas e as audiências sociais, são forças de equilíbrio de uma sociedade. À exceção das cerimónias e ritos de iniciação, as festas não são exclusivas e de este ou aquele extrato social ou cultural, pois surgem em espaços públicos e necessitam de audiência para que as comunidades se possam mostrar ou para medir a influência de quem as promove. Como ato coletivo, pressupõe não só a pertença de um grupo, a sua participação, mas também um tempo da festa, tudo é festa durante o tempo da festa, o que faz dela um facto social total. Isambert define a festa como a celebração simbólica de um objeto num tempo consagrado a uma multiplicidade de atividades coletivas de função expressiva. Esta definição permite a construção de uma tipologia de festas (cf. Isambert 1982). Duvignaud, ao considerar a participação como o elemento fundamental da festa, divide-a em dois tipos básicos: festas de participação e festas de representação. As festas de participação são públicas em que a comunidade participa no seu conjunto, sendo exemplo algumas festas religiosas e a maior parte dos Carnavais. As festas de representação apresentam atores e espectadores, os atores, em número limitado, organizam a festa para os espectadores participarem indiretamente podendo surgir categorias intermédias como é o caso do São João Nordestino e do Cirio da Nazaré (no Brasil). A distinção entre estes dois tipos parece decorrente da evolução da festa no seio das sociedades atuais, altamente complexas, onde o papel da festa parece ter mudado no momento em que encontraram uma consciência conectiva ativa que se acredita ser capaz de mudar as suas próprias estruturas e até descobrir a “história”. (cf. Balandier, 1982). As festas ou cerimónias comemorativas aparecem no momento em que as sociedades estão conscientes das suas aquisições e de se definir em função de um passado, a consciência da sua história.

A festa é mais do que o seu momento, envolve dimensões complexas, que continuam a ser tema de vários ensaios e teorias. Rousseau (1995, 1ª ed. 1762) condena toda a representação imaginária do homem contida no teatro e propõe a sua substituição por uma dramatização da vida real, que para ele é a festa, no interior da qual se realiza, numa intensa participação, a fusão

das consciências individuais. Defende que as novas nações descobriram a realidade existencial do Contrato Social no curso de festas onde se vivificaria o substrato da união e onde dissolveria a vida privada numa comunhão intensa e ampla. Os ideólogos da revolução francesa, tentaram instituir festas, sem ter a noção de que na prática a festa se opõe à instituição e que à querela da festa subjaz uma definição de sociedade civil e conseqüentemente de revolução. As revoluções sociais como a de 1848 (a primavera dos povos), o 1º de maio ou a 25 de abril de 1974 (em Portugal) podem ser consideradas festas. “Não se trata apenas de uma festa que eclode no intervalo do tempo regular, ela é a festa que instaura uma nova vivência. Não é um mero drama social, é uma cisma declarada que exige novas formas de cidadania e que experimenta novas formas de cidadania. Mas tal como a inundação parisiense da descrição de Barthes, trata-se de uma ruptura da paisagem urbana que não brota da violência, nem assenta no terror. A praça ocupada torna-se habitada” (Raposo, 2014:105). “Toda ruptura um pouco ampla do cotidiano dá início à Festa” (idem:91).

Estabelecer comunicações entre culturas e entre épocas é outra das funções da festa, assim como o estabelecimento de um modelo de sociabilidade. A característica básica de toda a mediação é ser engendrada pelo mito e conciliar o inconciliável, logo pode-se dizer que a festa é uma das vias privilegiadas no estabelecimento de mediações da humanidade. A música, a alimentação, a dança, os mitos e as máscaras, atestam esta proposição. Mediadora entre os anseios individuais e os coletivos, mitos e história, fantasia e realidade, passado e presente, nós e os outros, a festa transforma em pontes os opostos tidos como inconciliáveis. Os gestos e as palavras são apenas um meio de penetrarmos no significado por detrás de qualquer festa ou ritual. “Ao unir o ser ao não-ser, através da realização de todas as utopias, ainda que por breves períodos, coloca no pano de cena, por meio de seus aspetos mais dramatizados, projetos coletivos e individuais, concretiza sonhos, anseios e fantasias, ao mesmo tempo em que, longe de constituir um fenómeno alienante, separado e distante da vida real, volta-se também à resolução de problemas reais, constituindo um modo de ação social, através da organização dos grupos para a consecução de bens que o Estado deixa de proporcionar” (Amaral 1998:20), não abandonando, entretanto, o seu carácter lúdico.

O carácter de unicidade de cada festa é defendido por O’Neill (2008), não existe uma essência da festa comum a todas as culturas mas existem traços que as irmanam, a festa é assim um fenómeno que perpassa todas as culturas, com sentidos diversos, é uma linguagem, não é apenas

um fenómeno social, constitui-se simultaneamente como meio de comunicação, uma das expressões mais completas das utopias humanas de igualdade, liberdade e fraternidade.

Levi-Strauss (2011, 1ª ed. 1979) diria que os fenómenos da festa são do mesmo tipo dos fenómenos linguísticos, uma lógica para a compreensão do sentido deste fenómeno universal ao estabelecer uma ligação entre o discurso sobre a festa e a realidade não-verbal, entre o pensamento e as coisas, entre a significação e a não significação, entre a celebração e o silêncio.

A espantosa diversidade dos povos e culturas no mundo reflete-se na multiplicidade e variedade de rituais – sejam religiosos, laicos, políticos os lúdicos – que os diversos grupos sociais executam e representam, tanto em situações cerimoniais como em contextos de lazer ou da vida quotidiana. Da Matta (1979), divide os rituais em três grupos: de separação ou ritual de reforço; ritual de inversão; e ritual de neutralização. O Carnaval é considerado, por ele, como um ritual de inversão, onde as hierarquias se apagam, onde as leis são mínimas. Queiroz (1992) critica esta perspetiva de inversão e diz que o Carnaval deve ser entendido como o rito de um mito sobre a sociedade ideal. A festa pode constituir-se em uma fronteira entre as duas teorias, exercendo o papel de negar e reiterar o modo como a sociedade se organiza, pela inclusão ou exclusão do que a festa deve conter ou lembrar ou ainda transformar ou reinventar. Ao se apresentarem como mediadores privilegiados, as festas constituem um evento transcendente, um mundo ideal, sem tempo nem espaço, onde a imaginação tudo pode.

Arraial, a festa de um povo, é um trabalho de Pierre Sanchis, de 1983, que nos mostra o carácter festivo da vida social portuguesa, a informação que as romarias portuguesas nos dão sobre a essência do movimento que constitui a festa, na junção da natureza e da cultura e sobre as determinações que o acontecimento festivo recebe da sociedade. Refere que as festas constituem, assim, parte bem significativa de uma herança cultural. “Ligadas á transformação social em curso, acompanham essa herança na ambiguidade de sentimentos que ela suscita: as festas são exaltadas, idealizadas, embelezadas com as cores de uma animação que talvez já tenham tido, mas que muitas vezes já não têm, na medida em que – temporal e geograficamente – delas nos afastamos permanecendo no entanto efetivamente ligados á terra onde germinam, onde elas germinaram” (Sanchis, 1992:16). Nesta obra, Sanchis, irá abordar a problemática contemporânea da festa, a religião popular, a tradição, o povo, o sagrado e, entre várias observações que irá fazendo a de que é afinal sobre “a relação entre a transgressão e o sagrado que se estabelece, o significado mais fundamental da festa” (idem:32).

As festas para o povo, mobilizam grandes audiências, e podem ser postas ao serviço de uma ação social ou política, que permita manter uma ordem estabelecida. Mas estes divertimentos, reuniões de multidões, provocam com frequência situações ambíguas em relação à ordem e paz social. Ao significarem a abolição das diferenças entre os indivíduos e por esta razão podem associar-se à violência e ao conflito, pois são estas diferenças que mantêm a ordem, o êxtase ou efervescência, a presença de visitantes, os jogos muitas vezes violentos, o consumo de grandes quantidades de bebida, a maior proximidade entre géneros e o carácter de sensualidade e orgástico das festas, podem levar a conflitos e pôr em causa a paz social. As grandes festas públicas proporcionam a todos a oportunidade de se misturarem com as multidões, de se tornarem anónimos, de se esconderem. Mascarados observam e participam sem ser reconhecidos. A máscara deixa a partir do séc. XV de ser apenas para agradar ou pura invenção inspirada na ancestralidade ou em qualquer lenda, com a função de assustar ou provocar riso, mas passa a ser um disfarce, um sinal de transferência social. A mascarada torna-se pretexto para piadas divertidas, mais ou menos diretas, por vezes dirigidas e atingindo um certo tipo social, em esboços do ridículo e do abuso do poder. Nesses casos a festa reúne-se a uma corrente satírica burlesca chamadas festas de loucos. As sociedades com séculos de intervalo, assinalam mesmo sem ruturas, por intermédio das várias expressões que lhe são próprias, a sua originalidade. A festa não se dissocia nunca de um contexto social que a segrega, lhe impõe os seus impulsos e as suas máscaras. (cf. Heers, 1987)

Dos investigadores portugueses, salientamos Paula Godinho que nos fala da festa como uma fratura temporal no quotidiano de um grupo localmente circunscrito, pautada pelo segredo, pelo registo escondido, pelo culto dos mortos e pelos ritos de passagem que reaparece anualmente, onde se estimulava os excessos quer alimentares quer comportamentais, invertendo a contenção diária. (Godinho, 2010:29); e Paulo Raposo que refere as manifestações expressivas da cultura, como as festas de Caretos que se perpetuam no tempo, atualizam e renovam, dizem respeito ao carácter paradoxal do conceito de tradição cultural atual, em que em muitos deles articulam duas vertentes que se interligam: a dimensão do ritual e a dimensão do espetáculo. O espectáculo é utilizado muitas vezes em lugar do ritual, como modo performativo de comunicação polifónica e politemática.

I.II - A MÁSCARA, OS RITUAIS COM MÁSCARAS E O CARNAVAL

Las mascararas (...) como las palabras del lenguaje, cada una no contiene en sí toda su significación (Lévi-Strauss, [1979] 2011:53).

O complexo simbolismo das máscaras é inesgotável, como tem sido percebido pelos investigadores que se tem dedicado ao seu estudo, na Sociologia, Psicologia, Antropologia e outras, em que as inúmeras abordagens feitas confirmam essa mesma complexidade e ambiguidade, tornando difícil qualquer avaliação.

Qualquer coisa que nos tape o rosto ou somente a pele, total ou parcialmente pode ser uma considerado uma máscara, pois o seu intuito está conseguido, esconder a identidade, transformar aquela pessoa em outra, conferir mistério, agregar segredo, isso pode ser constatado quando, por exemplo, presenciamos algumas festas de cariz "tradicional" e verificamos que a máscara é apenas um pedaço de uma renda ou de um lençol ou ainda se limita a um rosto tismado com um pedaço de cortiça queimada, a máscara é assim todo o conjunto que transforma aquele indivíduo em outro.

Nas culturas antigas, as máscaras eram utilizadas com caráter mágico ou religioso em rituais funerários, de fertilidade e ou expiatórios, representavam deuses, demónios, mitos e totens e utilizavam determinados portadores (mediadores) para se ligarem ao mundo do Além, com os espíritos e com os antepassados. Também na cultura greco-latina se utilizavam com essas finalidades. O vocábulo máscara tem, nas línguas latinas, uma origem arábica, *maskhara*, que designa *momo* ou figura facial de cartão, destinada a obter um disfarce, embora a cultura latina já possuísse um substantivo para identificar um objeto semelhante, *persona*. Desde alguns séculos antes de Cristo já se fazia uso de um adereço denominado *próssopou*, que significa falsa aparência ou transformação da aparência, utilizado pelos gregos e a que chamavam *metaskêusatisomai*, que quer dizer o ato de alguém se disfarçar de outro, ou de outra entidade. Ao longo dos tempos estas transformações em outras entidades terão dado vida a rituais de celebração da vida, culto da natureza, exaltação da fecundidade e fertilidade do homem e dos campos, assim como a resolução de conflitos com vista ao fortalecimento de laços e de coesão da comunidade. (Pinharanda Gomes apud Ferreira, 2006:9) Poderá ter sido esta a origem dos rituais com máscaras que chegaram até aos dias de hoje, essencialmente em dois períodos do ano; solstício de Inverno e equinócio da Primavera.

Se Cláude Levi-Strauss, aborda a temática da máscara e o seu papel nos rituais, referindo: "as funções religiosas sociais e religiosas relacionadas aos diversos tipos de máscaras que comparamos, guardam, entre elas, a mesma relação de transformação que a plástica, o grafismo e o colorido das mesmas máscaras, consideradas como objetos materiais. E a cada tipo de

máscara se vinculam mitos que têm por objetivo explicar a sua origem lendária ou sobrenatural e marcar o seu papel no ritual” (Levi Strauss, [1979] 2011:18.), também, Benjamin Pereira, nos vem dizer que máscara, é o elemento que temporal e espacialmente conhece uma representação sem igual na cultura humana. E que por via dela o mundo do imaginário, a magia, o infinito, a alegria das alternâncias e das reencarnações, a possibilidade da negação da identidade e do sentido único da vida na sua finitude, se instaura entre nós. Bakhtine, é paradoxal ao afirmar: ”Ela encarna o princípio do jogo da vida. (cf. Bakhtine apud Pereira 2003:9)

Se consideramos a máscara como a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações de fronteiras naturais, é reconhecida também como um código, que narra uma realidade, através de uma representação que a transcende. Se para alguns esse código é reconhecido e incorporado, para outros, os estranhos à sua gramática, surgem dessemantizadas, quer pelo que escondem, quer pelo que desvendam, tornam decifráveis processos ou episódios, situações e ocorrências que se reportam a um contexto. (cf. Godinho, 2011)

A denúncia ritualizada dos desvios às normas estabelecidas desempenha uma função catártica, em que a máscara possibilita a violação de fronteiras naturais, a superação de identidades, as transformações e metamorfoses mais profundas, funciona como um objeto indissociável do seu proprietário, invisibilizando a sua identidade, incutindo um sentido mais agudo da realidade social e das relações essenciais que têm de ser preservadas, impondo-se como um facto de integração social e de controlo recíproco (cf. Pereira, 2006)

No início do século XX, Francisco Manuel Alves, mais conhecido como Abade de Baçal, arqueólogo, historiador e genealogista, na sua obra principal *As memórias arqueológicas históricas do distrito de Bragança* (1909-1947), dedica o Tomo IX a estudos de Arqueologia, Etnografia e Arte e, nele estão descritas as festas com mascarados que se realizavam na região de Bragança. Também Joaquim Santos Júnior privilegiou, no domínio antropológico, uma análise funcionalista dos grupos sociais e suas manifestações culturais. Abordou as festividades cíclicas transmontanas nos seus trabalhos *O Careto de Valverde*, publicado em 1936, e o *Chocalheiro de Vale de Porco* e as suas máscaras de pau, em 1940, no âmbito do Congresso do Mundo Português.

Outro investigador a referir é Sebastião Pessanha, que a partir de 1956, convergiu os seus interesses etnográficos para temáticas, como o estudo das tradições culturais, tendo por isso percorrido terras transmontanas e recolhido 46 máscaras. Em 1960, publicou a obra intitulada

Mascarados e Máscaras Populares de Trás-os-Montes, relativa às festividades transmontanas. Mais tarde, Jorge Dias, Margot Dias, Fernando Galhano, Ernesto Veiga de Oliveira e Benjamim Enes Pereira, realizaram estudos que eles próprios consideraram “singelas descrições de índole folclorista”, como resultado da influência de Adolfo Coelho, Teófilo Braga, Consiglieri Pedroso, Rocha Peixoto e Leite de Vasconcelos. Ernesto Veiga de Oliveira, nas décadas e 50 e 60, abordou não apenas as festividades com máscaras, mas as festividades cíclicas no geral, num estudo etnográfico que permitiu a compreensão de um mundo até então fechado no sistema da sua ruralidade, abordando tanto a festa em si como evento social como, por exemplo, a gastronomia que lhe estava associada, tendo publicado em 1984 uma compilação de um conjunto de textos etnográficos: *Festividades Cíclicas em Portugal*.

Benjamim Enes Pereira, na sua publicação de 1973 *Máscaras Portuguesas* vem dar a conhecer o panorama das máscaras em Portugal e, foi o inspirador de muitas abordagens posteriores sobre este universo, nomeadamente do Nordeste Transmontano com as Festas dos Rapazes, Festa de Santo Estevão, Festa do Natal, Ano Novo e Reis, Carnaval e Festas de São João. Pelas características únicas, exuberância ou performance, vários autores - Paula Godinho, António Tiza, Paulo Raposo, Paulo Loução, entre outros - têm-se dedicado ao estudo e descrição destas manifestações culturais populares, em que a presença da máscara, pela sua capacidade de provocar sentimentos controversos no nosso imaginário, as torna muito apelativas.

No campo da filmografia temos a salientar Noémia Delgado que em 1976, produz o documentário de longa-metragem “Máscaras”, contando com a narração de Alexandre O’neill para textos de Ernesto Veiga de Oliveira e Benjamim Enes Pereira sobre os “caretos” e máscaras de Trás-os-Montes (Varge, Grijó da Parada, Podence, Bemposta, Bragança e Rio de Onor). As máscaras presentes nestes rituais cíclicos, reproduzem maioritariamente rostos humanos e de animais aos quais associam elementos simbólicos conotados com o imaginário diabolístico (cornos, barbichas), os materiais de construção passam essencialmente pela madeira, a folha-de-flandres e a cortiça, no entanto encontramos também máscaras de papelão, rostos tisnados e pequenos adereços rendados a tapar o rosto. Toda a indumentária que a personagem veste é também a máscara, transforma-o noutra, como tal, podemos considerar que a máscara não é apenas o elemento que tapa o rosto mas todo o conjunto. Os fatos dos mascarados são usualmente de confeção caseira com os elementos domésticos disponíveis (muitos deles feitos com mantas e colchas, decorados com tramas de lã ou qualquer elemento

natural) aos quais se adiciona cintos com chocalhos e campainhas, um cajado na mão e, por vezes uma bexiga de porco.

A origem dos mascarados, tal com o a da máscara, liga-se ao culto dos antepassados, detentores dos poderes sobre as bases essenciais da sobrevivência do homem, pela manutenção da lei cívica e moral, da fertilidade e fecundidade e da ordem estabelecida. Em alguns povos permanece a crença de que em certos períodos do ano, estritamente limitados, os mortos aparecem na terra para assegurarem o cumprimento da sua ideologia, estes períodos de subversão da ordem tornam-se especialmente agudos na passagem do ano velho para o ano novo. Por isso, ao longo dos tempos, essas sociedades elaboraram sistemas que representam a materialização de concepções cosmológicas, que permitem a sua persistência e continuidade, essenciais à unidade e continuidade do grupo, muitas vezes através da máscara e do que exprimem através dela.

Um mascarado, torna-se pela sua metamorfose, num ser de outra ordem e como tal goza de uma força e liberdade sem paralelo, projeta-se acima da lei dos homens, libertando-o de todos os entraves, dando-lhe autoridade de destruir e castigar, de falar e troçar, de seduzir e acariciar, segundo a sua vontade. Tudo o que é interdito, com a máscara é permitido, dando curso por vezes aos instintos animais intrínsecos ao ser humano.

As máscaras e mascarados que ainda hoje sobrevivem tem origens culturais antigas, certamente ligadas à passagem de um estado a outro, de uma estação a outra, de um ano a outro, momentos que constituem situações onde o risco ou a crise podem estar presentes na vida das comunidades.

“Por seu turno, em Vale de Ílhavo, aparece um tipo especial de máscaras associadas a uma representação profissional - os Cardadores -, vendo-se pelo Carnaval numa pantomina em que se mimam gestos peculiares desses artífices, com cardas na mão, simulando “cardar” as pessoas que se visitam ou encontram” (Pereira, 1973:130). Os Cardadores de Vale de Ílhavo estão dentro deste grupo que formam os mascarados, e se ano após ano aí existe um período de tempo em que as regras da comunidade podem ser transviadas, tal como a maioria das manifestações semelhantes que se celebram pelo mundo fora, também é certo que fazem parte da comunidade e têm um papel fundamental na manutenção do equilíbrio desta.

Como já vimos estas manifestações têm períodos de ação estabelecidos ao longo de muito tempo, se uns têm o seu foco na passagem de um ano para outro (altura do Solstício de Inverno)

e se realizam desde o Natal até aos Reis, tendo muitas delas misturado o ritual de características supostamente pagãs com a adoração a figuras consideradas santas pela igreja, existem outras que se desmarcam deste período e se celebram por alturas da passagem da estação desprovida de vida, que é o Inverno, para a estação da abundância, da alegria e do sol, a Primavera. Do espaço de tempo disponível para tal, é normalmente escolhido o ciclo Carnavalesco, quer por associação a tradições mais remotas, quer pela aproximação da quadra cristã da Quaresma, em que os excessos estão interditos. “Referência ao vínculo existente entre as cerimónias cíclicas e as formas de conceptualização do tempo nas sociedades rurais” (Leal, 1994;260)

Vamos assim tentar entender um pouco como o Carnaval chega aos dias de hoje e como a manifestações culturais de mascarados fazem sentido neste período.

Jacques Heers em 1987, em *Festas de loucos e Carnavais*, fala-nos de divertimentos públicos com os seus excessos, denominadas festas de loucos, e insinua que as cerimónias burlescas dos cristãos derivam quase todas de cultos prévios pagãos e terão eventualmente a sua origem na Antiguidade romana, nas Saturnais. Em Roma, o culto a Saturno, revigora-se em 217 a.C. depois da batalha de Trasimeno, tendo sido oferecido ao deus um grande banquete, oferta essa que passou a ser anual, Saturnália, marcada para o final do ano. Neste dia não havia a utilização de vestuários nem de símbolos de dignidade ou superioridade, os criados gozavam férias, os senhores eram criados, à noite as multidões exuberantes invadiam as ruas e soltavam gritos de alegria e entregavam-se a comportamentos licenciosos. Esta festa no reinado de Augusto prolonga-se por vários dias e transformar-se-á com o tempo naquilo que virá a ser o Carnaval. Esta herança resistiu à degradação do tempo e às diversas influências. O Carnaval, ou Entrudo, é tempo de festa popular, de paródia e inversão dos códigos, dos padrões e das normas comportamentais e, de desrespeito pelas hierarquias e estatutos sociais à semelhança do que nos é referido nas festas romanas. A utilização de máscaras que o Carnaval consagra mas que persistem no ciclo das festas de Inverno, corresponde à noção presente de transmutação, de mudança e, constituí em si mesma, uma subversão.

Ao analisarem o sentido festivo do Carnaval, etnólogos e antropólogos incluíram no ciclo Carnavalesco uma estrutura própria no calendário de festas populares que marcavam momentos muito importantes do ciclo da vida humana e da natureza (cf. Cocho, 2014), ou seja o Carnaval é uma festa na qual se sintetizam e se juntam estes momentos. Os rituais que lhe estão ligados mostram melhor que nada esta síntese, as intenções dos grupos sociais são muito claras, um

desenfrear de atos e palavras que se ajusta; a inversão da ordem normal das coisas com o papel primordial na festa de reequilíbrio da vida social da comunidade, muito mais do que o que pretenderam os folcloristas partidários de aplicar constantemente a teoria das sobrevivências e outras ligadas estritamente a ela, buscando-lhe um fundo único e comum (cf. Baroja, 2006).

Bakhtine, na sua obra clássica sobre o Carnaval (1965), pôs em evidência o modo com a ruptura, a inversão e a transgressão próprias da linguagem Carnavalesca devem ser interpretadas como dispositivos simbólicos ao serviço de ideias de regeneração periódica da ordem social.

Também João Leal (1994:136) nos vem referir que o papel dos personagens mascarados que se liga diretamente ao tema da ocultação da identidade, permite definir o Carnaval como um período de suspensão e confusão do jogo de identidades sobre o qual assenta a vida social, de licenciosidade autorizada, julgamento, condenação e destruição dos modelos, fogueiras, manjares específicos, danças, entre outros, sendo assim o momento privilegiado para o uso das máscaras. As danças articulam-se também, pelo modo como possibilitam a crítica e a troça públicas em níveis usualmente não admitidos, com uma momentânea suspensão das regras que presidem ao relacionamento social.

Pode-se, assim, dizer que a forma tradicional dos rituais do Carnaval que persistem por toda a Europa, com equivalentes noutros pontos do Globo, terá pois como origem mais provável as Saturnais romanas – com reminiscências das bacanais romanas, das festas da terra, do vinho e das florestas em honra de Baco e Dionísio, praticadas pelos camponeses. Estas manifestações foram apropriadas pelo calendário da Igreja católica, em rituais de mudança de ciclo protagonizadas por rapazes na passagem à idade adulta e integraram novos símbolos e ideais religiosos. Vários cultos de santos, heróis da fé, recuperam os lugares e até algumas formas de práticas antiquíssimas, profundamente enraizadas, principalmente quando eram consagradas ao culto das estações, em determinadas datas do ano, inscrevendo assim as festas cristãs de hoje num passado muito anterior à evangelização do Ocidente (Heers, 1987).

Algumas das máscaras Carnavalescas, estão inseridas em cerimónias ou rituais que apresentam características dos rituais do ciclo de inverno, acusando provavelmente uma transferência de um anterior episódio natalício para o Carnaval. As manifestações populares como estas mostram o modo como as comunidades encaram a natureza e vivem em sociedade, regulando as relações. Das festas de Carnaval ditas “tradicional-rural” a festa de Carnaval em Podence a par da de Lazarim, são as mais conhecidas e/ou mediáticas dos rituais com máscaras em

Portugal. Paulo Raposo, 2010, em *Por detrás da Máscara*, aborda esta manifestação pela vertente da performance e da exposição pública das tradições ou dos bens culturais locais. Considera o papel primordial da difusão mediática destes fenómenos e os seus efeitos: por um lado, revela e potencia o “seu valor” numa espécie de bolsa oculta de bens culturais; por outro frequentemente transforma e descontextualiza essas mesmas tradições em função dos formatos e das exigências das agendas jornalísticas ou dos promotores dos eventos culturais. “A razão por que estas manifestações expressivas de cultura como estas festas de caretos se perpetuam no tempo, se atualizam ou se renovam, diz respeito ao carácter paradoxal de tradição cultural na contemporaneidade” (Raposo, 2010:20-21).

Mas estas manifestações culturais em Portugal, no período do Carnaval, não se esgotam em Podence ou Lazarim, no Nordeste transmontano, assistimos ainda ao Carnaval de Vila Boa de Ousilhão e Santulhão ou aos Diabos á solta em Vinhais e Bragança às quais acresce o Carnaval tradicional da região de Góis. Todas estas se celebram em regiões do interior geográfico, com características profundamente enraizadas num ruralismo que lhes está inerente. Estranhamente porém, surgem mais duas manifestações com características, personagens e finalidades semelhantes, na região costeira da Ria de Aveiro: os Caretos da Lagoa em Mira e os Cardadores de Vale de Ílhavo. Se as festas do Nordeste Transmontano já foram alvo de vários estudos e publicações, as que se situam geograficamente mais a Sul, carecem ainda de conhecimento e visibilidade.

I.III - PERFORMANCE CULTURAL - RITUAL OU EXIBIÇÃO, A SUA RELAÇÃO COM O PATRIMÓNIO CULTURAL IMATERIAL

Sempre que se fala de performance, temos presente que este conceito adquire formas muito variadas, que por vezes se alteram ou se tomam formas híbridas, de acordo com o campo disciplinar em causa, académico ou artístico. As diversas tentativas de definição não tornam este conceito mais claro nem existe maior assertividade. “A partir de diferentes campos do saber e expressão artística – desde o teatro e as artes performativas à Antropologia, Sociologia, Psicanálise, Linguística, pesquisas sobre folclore, e estudos de género – formula-se o conceito de performance” (Schechner Apud Ramirez, 2017:102).

Nos anos setenta, na Antropologia, assistimos aquilo que se chamou de *performance turn*, com o filósofo e crítico literário Kenneth Burke e o sociólogo Erving Goffman, a elaborar os conceitos de dramatismo e ação simbólica para análise da vida social. Na Antropologia e com

o intercâmbio de experiências e papéis entre o diretor de teatro experimental Richard Schechner e o antropólogo Victor Turner. Desta última relação surge um novo campo de estudos, entre teatro e Antropologia, em que a produção de dois livros marcam esse momento originário: *From ritual to theatre: the human seriousness of play*, de Victor Turner (1982); e *Between theatre and Anthropology*, de Richard Schechner (1985).

O ensaio “Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral” é o primeiro capítulo do livro de Schechner que ao revê-lo anos mais tarde, nos aponta três novos pontos de contato entre Antropologia e teatro: incorporação – a experiência como base do conhecimento nativo que é compartilhado por meio da performance; as fontes da cultura humana como performativas; e o cérebro como um local de performance. Estes três pontos de contato, dão corpo ao fundamento de que a performance constitui um repertório de conhecimento incorporado, uma aprendizagem no e através do corpo, bem como um meio de criar, preservar e transmitir conhecimento, tal como mostra Diana Taylor e Beverly Steltije (2003:16-33), ou ainda como nos diz Turner: “Uma experiência completa-se ou realiza-se por meio de uma performance, ou forma de expressão” (1982:14).

Uma outra linha de estudos da performance merece destaque na Antropologia, com as pesquisas na linguística de John Austin ([1962] 1975) e os estudos de Dell Hymes (1962) sobre a etnografia da fala. Em 1977, o antropólogo e folclorista Richard Bauman publicou *Verbal art as performance*, mas já é possível encontrar algumas das primeiras discussões das dimensões performativas da linguagem em *Coral gardens and their magic*, de Bronislaw Malinowski (1935). Diana Taylor e Beverly Steltije (2013), como os trabalhos *Performando a cidadania: artistas vão às ruas*, e *Ganhando uma eleição com performance: transpondo limiares em Gana*, demonstram o poder da performance na política e, como os reportórios culturais e práticas de legitimação múltiplos podem ser utilizados como força dinâmica para a interação social e política, possibilitando transpor limiares na prática e revelar contradições por meio da performance de rituais.

Paulo Raposo, em 2010, no Encontro Nacional de Antropologia e Performance – ENAP – volta as atenções para projetos performativos dedicados, sobretudo, à dança e à música de traços árabes ou orientais. Em “*Performando orientalismos: do harém à Primavera Árabe*” (2013), o autor analisa como as representações e as autorrepresentações da cultura árabe se projetam em eventos performativos particulares como são as recriações históricas de matriz cristã no mundo

ocidental, nomeadamente em Portugal e Espanha; Em *Festa e Performance em Espaço Público*, Raposo (2014) analisa como os movimentos sociais contemporâneos parecem explorar a ocupação de espaços públicos, e através da performance e dos *media* confrontam processos de exclusão, de silenciamento e de invisibilidade patentes nas sociedades atuais.

Assim sendo, danças, rituais, canções e outro tipo de performances que requerem corpos humanos, energia, virtuosismo e intencionalidade, não podem ser isolados, os seus significados vêm do contexto no qual as ações acontecem e com que propósito. As práticas sociais apenas existem enquanto fizerem sentido, enquanto tiverem alguma finalidade, logo é necessário que sejam dinâmicas, que se alterem de acordo com o contexto atual, que embora fazendo parte da "tradição", evoluam e se reinventem para permitir que as comunidades tenham uma consciência identitária de si mesma. As práticas performativas e os comportamentos sociais são principalmente condicionados pela memória e pelos lugares mais do que por qualquer documento, permitindo entender como as comunidades se identificam e expressam a si mesmas. Debord, vai mais longe e diz-nos que toda a vida das sociedades é um acumular de "espetáculos" (no sentido de performance), "o *espetáculo* é ao mesmo tempo parte da sociedade, a própria sociedade e o seu instrumento de unificação" (...) "Não é um conjunto de imagens mas uma relação entre pessoas mediatizada por imagens" (...) "é uma visão cristalizada do mundo" (Debord, 2003:14).

O Património Cultural Imaterial é iminentemente performativo, são manifestações expressivas da cultura e tal como nos disse Paulo Raposo, em diálogo de dissertação para esta tese, este pode ser considerado como uma "pedra rolante", que se move e se fixa pontualmente, que influencia e é influenciado por sujeitos individuais e coletivos, sofrendo transformações e adaptando-se aos locais onde se fixa. Diana Taylor (2008) acredita que as práticas intangíveis de uma comunidade (performances) servem a estética vital, epistémica e têm uma função social, produzem e transmitem conhecimento, memória cultural e identidade. Em 2003, na Convenção da Unesco, sobre o Património Cultural Intangível (PCI), várias foram as contradições encontradas na urgência de entender e proteger as práticas incorporadas, entendidas, em geral, como performances, desde problemas de definição a conceitualização do projeto cultural de salvaguardar a performance. Se, por um lado, foi dada uma oportunidade às práticas performatizadas como capital cultural a salvaguardar, e possivelmente em Dezembro de 2019, assistiremos a isso mesmo com os Caretos de Podence a serem integrados na Lista Representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade pela Unesco, por outro lado,

há ainda um longo caminho a percorrer, pois a Unesco também nos diz, no seu glossário, que os mecanismos de transmissão devem incidir em “meios de instrução e acesso a fontes documentais”, ora isto deixa de lado os códigos e sistemas de transmissão corporais presentes em rituais como o dos Cardadores de Vale de Ílhavo. As salvaguardas objetivam e materializam algo sem o entender em si mesmo.

Nestor Canclini, em *Los usos sociales do Patrimonio Cultural* (1999) promove a discussão sobre as novas questões teóricas e políticas entre o património e algumas das grandes questões da nossa era, como a desigualdade social e a crescente indústria da cultura. Desde o acesso à apropriação do capital cultural pelas diferentes classes sociais ao conceito de autenticidade, passando pelos diferentes modos de entender, utilizar e preservar, dos também distintos agentes sociais, são temas visitados pelo autor. Mas aquele que mais desperta a atenção de quem leu o seu artigo, sob a influência do tópico da performance, é a situação do património na época atual, marcada pela expansão da indústria cultural. Numa sociedade massificada, multicultural, globalizada e tecnologicamente evoluída, em que as manifestações culturais entram pela casa e mundo de cada um, a qualquer momento, sem aviso prévio, mesclando os temas de conversa com os assuntos do quotidiano, os *media* usam património (monumentos, obras de arte, rituais e práticas sociais) numa ilusória ideia de continuidade fluida entre tradição e modernidade.

Sabemos que das possibilidades que a difusão massiva e a espectacularização do património, que as tecnologias de informação e comunicação oferecem trazem novos desafios, Canclini enumera alguns desses desafios com as questões: “Como utilizar de um modo mais imaginativo e crítico os *media* para o desenvolvimento da consciência social sobre o património? Quais seriam os limites da ressemantização que realiza a indústria da comunicação sobre as culturas populares? Ou ainda: Como se interligam os direitos de livre informação e comunicação social com os direitos dos povos a quem pertencem historicamente os bens culturais?”

A cultura popular é um fenómeno dinâmico, em que as relações com o passado são forçadas para servir a contemporaneidade e os interesses, nomeadamente da indústria da cultura em ligação corpórea com a indústria do turismo e, por isso assistimos hoje à exposição pública das tradições ou dos bens culturais locais, efeito da difusão mediática, que potencia e revela o seu valor mas também pode descontextualizar essas manifestações de acordo com as exigências da mediatização. Tornam-se paisagens culturais que emergem de emaranhados pós-modernos e de transformações da cultura popular, em que os campos gramaticais dessas performances foram

muito ampliados e estão agora fortemente ligados às realidades contemporâneas, caracterizadas por múltiplas interpretações, que muitas vezes fornecem o palco e o público para a afirmação e negociação de identidades locais num Portugal pós-rural, construindo e reinventando a sua gramática cultural. Nesta apropriação instrumental e politizada, que é feita pelos agentes sociais locais sobretudo sob a preocupação de negociar as condições materiais, produzir discursos e ativar ideologias, é possível entender a ambiguidade que o termo performance concentra, se por um lado é uma aceção de cultura pré-moderna, por outro, está ligada a uma agencialidade que se expressa perante determinadas situações. Nesta sociedade em que a cultura popular se torna espetáculo, a indústria do turismo e esfera das tecnologias da informação/comunicação, são agentes de produção de outros sentidos, lugares e contextos da cultura popular e especialmente do património cultural imaterial.

A preservação dos bens culturais está intimamente ligado à necessidade que as pessoas e comunidades têm para sobreviver, logo é fundamental a procura do equilíbrio orgânico entre estes bens culturais e as mudanças que a sociedade requer e impõe, a análise das interações entre o popular e o massivo, o tradicional e o moderno, o público e o privado, assim como em última instância a procura da criação para o entendimento de uma nova conceção de património.

Tanto Diana Taylor como Canclini reconhecem a necessidade de entender e proteger as práticas incorporadas e entendidas como performativas, proteger certos modos de conceber e viver o mundo e a vida próprios de certos grupos sociais, porque a difusão do património não tem como objetivo perseguir a autenticidade ou restabelecê-la mas, abolir a distância entre realidade e representação. Também, Paulo Raposo e outros, tem vindo a sublinhar que os contextos performativos culturais articulam duas vertentes, a dimensão do ritual e a do espetáculo, em que o espetáculo é utilizado no lugar do ritual para o perpetuar e relegar para o espectador a condição de testemunha passiva.

Neste projeto um dos meus objetivos, é perceber como uma “tradição” - o desempenho performativo e ritual dos Cardadores de Vale de Ílhavo - passou por um processo evolutivo, em que a divulgação mediática através da imagem os tornou símbolo poderoso da identidade de uma comunidade e os patrimonializou mantendo, no entanto, um ritual por muitos visto como oposto à “modernidade”. Importa perceber que este não é caso único, pois no contexto das mudanças que ocorreram em Portugal nas últimas décadas, o facto de a sua performance ser distinta de outras, de existirem audiências para além da comunidade, promoveu todos os tipos

de desempenhos resultantes do impacto da globalização e alargaram a gama de significados inseridos nesses eventos folclóricos. Os turistas, a indústria das tecnologias de informação e as políticas regionais, com as suas recorrentes disputas pelo protagonismo, a que se junta o crescente interesse de intelectuais e artistas na produção da cultura popular, colocou essas “tradições locais” ou “pequenas tradições” em cenários de outras escalas - seja regional, nacional ou global.

Em Vale de Ílhavo, tal como por esse Portugal fora, os rituais com mascarados, foram sofrendo adaptações ao longo dos últimos 50 anos e, hoje a sua performance cultural é um misto de ritual e exibição, de acordo com o contexto envolvente, mas os seus protagonistas não deixam de ser atores sociais que se reproduzem e se reinventam através de práticas que lhes permitem seguir um repertório apreendido, ritualizado e patrimonializado, ao longo de gerações, para se adaptar às condições de mudança.

Tentando contextualizar esta performance local é importante referir mais alguns apontamentos. A região da ria de Aveiro, embora localizada na orla costeira de Portugal, orla que tem sido sobrepovoada ano após ano em detrimento do interior, tem inúmeras aldeias com características de interioridade quer na desertificação quer no modo de vida. A aldeia de Vale de Ílhavo enquadra-se neste tipo de interior rural, em muitos aspetos da sua vida cultural - como o coletivismo agrário, o arcaísmo rural ou a religião popular. Esta aparente ruralidade terá permitido que as práticas e os comportamentos se mantenham baseados na memória, nos eventos e no lugar, mais do que em documentos, mantendo assim a comunidade e um entendimento de si mesma e da sua identidade, muito próprios. A traça arquitetónica da aldeia (casa gandaresa) assim como a principal atividade produtiva (pão) encerram em si o convívio restrito e os saberes milenares de algo que os torna distintos.

Ílhavo, a sede do concelho e freguesia à qual pertence Vale de Ílhavo, tem sido alvo de algumas investigações etnográficas, a maioria ligada à pesca, principalmente do bacalhau, mas sobre o universo dos Cardadores têm sido mínguos os apontamentos entre esses relatos etnográficos.

Desde o início século XX, vários etnógrafos - Francisco Manuel Alves, Joaquim Santos Júnior, Sebastião Pessanha, Jorge Dias, Margot Dias, Fernando Galhardo, Benjamim Enes Pereira, Ernesto Veiga de Oliveira, Paulo Loução, Paula Godinho, Paulo Raposo, António Pinela Tiza, entre outros - descreveram performances de mascarados de inverno, envolvendo jovens, principalmente solteiros, com roupas coloridas e esfarrapadas, escondendo os rostos atrás de

máscaras, “seduzindo” as mulheres, correndo, saltando e gritando pelas ruas da aldeia. Interpretados como figuras em rituais de iniciação masculina e celebrações sazonais de sexualidade e fertilidade associado a rituais agrícolas de regeneração, são muitas vezes também conectados a figuras como o diabo ou a morte. Vistos como importantes manifestações culturais do passado recente, estas performances, pela iminente perda que a modernidade parecia forçar, foram sendo inseridas num quadro interpretativo com enfoque na “autenticidade” e no “passado”. Ora, se as manifestações folclóricas são vistas como símbolos de uma realidade perdida, se o seu conhecimento assenta em sistemas de valores transmitidos pela oralidade, costumes e acima de tudo em rituais e festivais, como explicar que essas manifestações vão sendo adaptadas em processos de reinvenção da “tradição” e re-imaginação cultural, chegando aos dias de hoje com uma nova “roupagem”. Estará em causa a autenticidade cultural destas manifestações? Entendo que não, pois a autenticidade cultural é-lhes conferida pela sua utilidade, pelo sentido que tem para a comunidade. “As comunidades locais descobriram-se através do interesse de turistas. Isso encorajou a reflexão sobre suas próprias tradições e cultura e estimulou a preservação de ofícios e rituais moribundos” (Boissevain, 1996:7).

As "tradições" em forma de performance, são agora vistos como emblemas de um passado altamente valorizado, por esta razão são cada vez mais frequentes as suas exibições em momentos e locais que pouco ou nada têm a ver com habitat cultural original, a indústria do turismo e da comunicação, tem induzido a invenção da autenticidade e a sua encenação. Por isso alguns rituais têm mudado de significado, os contextos e a natureza do público tem sofrido alterações, tudo porque a imagem os projeta para outros locais e outros imaginários, dá a conhecer o mistério inerente às mascaras e fatos, aos sons e movimentos. Os Cardadores de Vale de Ílhavo ainda estão em fase embrionário neste processo, talvez pelo facto de terem passado despercebidos neste panorama mediático, ou porque todo o seu ritual para além de extenso no tempo, mantém aspetos de um secretismo impenetrável, ou ainda porque os que assumem a responsabilidade do grupo assim o desejam, mas até quando a sedução da visibilidade e reconhecimento os manterá neste patamar?

Ao participarem em Festivais, extraem um pequeno fragmento do seu ritual, aquele que apresenta maior espetacularidade e que os mais valoriza aos olhos dos “outros” e reinventam-no em função do público, embora com o intuito da passagem da mensagem da celebração de um passado mítico da cultura local, a gramática do festival transforma-os em uma história

reinventada pelos espectadores e, em alguns casos, até mesmo pelos protagonistas, ou ainda protagonizada pelos espectadores.

As deslocações deste grupo, assim como de muitos outros, é um exemplo de uma apresentação multisituada das suas performances, que servem não só para dar visibilidade a uma manifestação cultural, mas também como pontos de ancoragem para o estabelecimento de relações, normalmente com proveitos recíprocos, em que para além da partilha de saberes, se partilham estratégias de ação. É neste contexto que os Cardadores saem do seu espaço e vão exhibir o seu ritual.

I.IV - ANTROPOLOGIA VISUAL

A Antropologia visual tem como argumento a ideia de que as culturas se revelam através de formas e símbolos visuais decorrentes de gestos, cerimónias, rituais e artefactos que se encontram quer nos ambientes naturais quer nos construídos; esta era a ideia de Ruby (1996) e que me parece ser o grande argumento da Etnografia visual. Percecionar e aprender algo sobre uma cultura, quer seja da comunidade do lado ou a de um país longínquo, pressupõe uma atividade de observação e atenção que apela á sensibilidade do investigador, particularmente ao olhar.

Sendo a Etnografia em primeiro lugar uma atividade visual, não consiste apenas em ver ou ver e analisar, mas em transformar o olhar em linguagem, sem esquecer que o ver é indissociável do ouvir, do interagir, da inscrição local, da memória do observador e do observado, da análise e interpretação, num fluxo do terreno ao texto e ao leitor. Mas, “a perceção etnográfica não depende imediatamente do que é visto ou da perceção inicial mas de uma visão mediatizada, distanciada, diferida, reavaliada instrumentada (caneta, gravador, máquina fotográfica, câmara de filmar ...) e em todas as situações retrabalhada na escrita” (Laplantine, 1995:5)

A descrição etnográfica é a escrita do visível mas também da relação e da experiência de terreno, expõe a atenção do investigador mas também a preocupação da linguagem, uma vez que se trata de mostrar por palavras, para dar conta da forma mais minuciosa possível da especificidade das situações. É a partir do “ver” organizado num texto que começa a elaborar-se um saber antropológico. Nesta passagem do visível, do multisensorial ou da experiência à linguagem há necessidade de estabelecer relações entre a visão, o olhar, a memória, a imagem e o imaginário, o sentido, a forma e a linguagem, empreendimento este que é interdisciplinar “apelando a uma pluralidade de abordagens que a Antropologia tem de frequentar: as ciências

naturais, a pintura, a fotografia, a fenomenologia, a hermenêutica, a teoria da tradução, as ciências da linguagem, mas também a literatura (o cinema e a hipermédia), que não é mais do que o pleno exercício da linguagem” (Lapantine, 1996:8).

Os usos do visual dividem-se em três tipos distintos: como ferramenta de ilustração à descrição escrita; como ferramenta de análise – o visual torna-se uma categoria de análise com técnicas como a fotoelicitação, a análise semiótica entre outras -; e como ferramenta de produção de conhecimento, o visual é equivalente à escrita, produz conhecimento.

A escrita como atividade linguística foi a técnica mais utilizada para a passagem do visual, do sonoro e de todo o trabalho de campo para a linguagem. Desde finais do século XIX que as imagens e sons estão associados aos trabalhos de investigação em Antropologia. Félix-Louis Regnault (1863-1938), especialista em anatomia patológica e membro da Sociedade Antropológica de Paris, foi o fundador da utilização da imagem na investigação com intenções científicas específicas, ao filmar uma mulher *Wolof* a fazer cerâmica na exposição etnográfica da Africa Oriental em Paris, em 1895. A partir de 1989 dedicou-se a estudos comparativos dos movimentos do homem e da mulher utilizando cronofotografias. As imagens de corpos nas suas atividades e a sua caracterização/classificação étnica remetiam para determinações raciais, processos evolucionistas e até patologização de comportamentos. A Antropologia estava então ligada à Medicina e à Biologia e a tipologia anatómica era essencial na identidade do civilizado.

Gestos, palavras, imagens e sons são confrontados desde o início da Antropologia visual, em 1900 no Congresso de Etnologia de Paris, Regnault propõe a utilização de imagens e som em museologia e na investigação, tendo sido dos primeiros a utilizar os cilindros do fonógrafo Edison para registar o som. Albert Cort Haddon em 1898 ao incluir na sua expedição da Universidade de Cambridge, ao estreito de Torres, camaras fotográficas, um cinematógrafo e um fonógrafo, realizou um dos mais notórios empreendimentos na história da investigação em Antropologia. Esta expedição serviu de incentivo e de modelo aos antropólogos (Seligman e Rivers) que o acompanhavam de tal modo que viriam a instituir cadeiras de Antropologia visual nas Universidades de Cambridge, Oxford e na London School of Economics. Seguiram-se várias expedições e tentativas de junção do som e imagem, que só viriam a ser realizáveis e acessíveis com o desenvolvimento tecnológico, mas que marcaram o interesse da Antropologia pela observação e registo das sonoridades, das interações verbais e da sua relação com a componente não-verbal registada pela imagem. A observação torna-se audiovisual e o registo

constituía um novo rumo documental nas inscrições etnográficas de terreno. Com as instruções de etnografia descritiva de Marcel Mauss em 1926 viria a dar origem ao *Manuel d'ethnographie*. O primeiro estudo sistemático no terreno com imagem fotográfica e cinematográfica deve-se a Margaret Mead orientada por Franz Boas e Gregory Bateson, no Bali de que resultou a obra *Balinese Character, a Photographic analysis* (1942) e o filme *A balinese family* (1951). Apesar da pouca consistência crítica destas obras são consideradas as percussoras do desenvolvimento da Antropologia visual como disciplina. (cf. Bairon & Ribeiro, 2007)

A Antropologia evoluiu e desenvolveu-se paralelamente á fotografia, ao cinema e mais recentemente aos *media* digitais, assim na Antropologia visual, de acordo com Bairon & Ribeiro (2007) podemos distinguir cinco grandes fases no desenvolvimento, sucessiva e cumulativamente:

- A primeira fase ocorre a partir da segunda metade do século XIX quando a fotografia e o cinema surgem como invenções técnicas importantes, mas também como contributos relevantes para as ciências, para as artes e para o restabelecimento de novas relações entre estas e os contextos históricos, ideológicos e culturais. A função primordial das imagens nesta fase é documentar. Serve sobretudo interesses museológicos e contribui para a criação de coleções, a investigação e a reconstituição de ambientes e contextos culturais. O cinema e a fotografia prolongam o projeto museístico (Louis-Felix Regnault, Cort Haddon, Rüdolf Pöch, Albert Khan) e as exposições coloniais, popularizam-nos mostrando povos exóticos e estranhos tornando os conhecidos e familiares;

- A segunda fase decorre a partir da segunda década do século XX quando emerge a montagem e, através desta, a ideia de construção de uma linguagem, quer na fotografia com John Heartfield, quer no cinema americano com David Griffith, continuada, pela escola russa/soviética de cinema. O fotógrafo americano Edward Curtis, depois de elaborar uma monumental descrição fotográfica das sociedades ameríndias e na Colúmbia Britânica, com a colaboração dos índios Kwakiutl, filmou uma história de amor dramático que é a ocasião de uma verdadeira operação de reconstituição do passado, pelos próprios Kwakiutl: *In the Land of the Head Hunters* (1914), restaurado e sonorizado em 1974 com o *In the land of war canoes*. Semelhante a este primeiro empreendimento, Tomaz Reia realiza no âmbito da missão Rondon o filme *Rituais e festas Borôro* (1917), Robert Flaherty realiza *Nanook of the North* (1922), reconstituindo a vida de uma família Itiumuits, no mesmo ano em que Bronislaw Malinowski⁸ apresentava *Argonauts of the Western Pacific* (1922), Flaherty e Malinowski produziam obras

dentro de uma experiência vivida num processo social e político, Walter Benjamin em *A obra da arte na era da reproduzibilidade técnica* (1936-1939, sustenta que todo o ser humano tem o direito inalienável de ser filmado e que o cinema enriqueceu o campo da percepção humana e aprofundou a consciência crítica da realidade;

- A terceira fase surge na década de 60 do século XX e é marcada pelo antropólogo e cineasta Jean Rouch, os filmes *Moi, un noir* (1958); *La pyramide humaine* (1959) e *Cronique d'un été* (1960) abordam o exótico e o longínquo, o endógeno, o quotidiano das nossas sociedades ou a interação entre os mundos tradicionalmente observados e os observadores. Inicia-se aquilo que hoje é a realidade, a transformação e troca dos papéis (observador/observado). A influência de Jean Rouch prolongou-se até á atualidade, os seus filmes influenciaram as práticas da Antropologia visual debatidas em 1973 no I Congresso de Antropologia visual e os seus filmes tornaram-se referência e escola em diversos locais, marcando uma geração de antropólogos cineastas;

- Neste contexto a publicação de *Cinéma et Anthropologie* de Claudine de France no início dos anos oitenta (1982) como a primeira obra sistemática, que aborda as questões da Antropologia visual ou da Antropologia filmíca, como prefere chamar-lhe, marcou profundamente muitas gerações de antropólogos-cineastas e está no centro da quarta fase de desenvolvimento da Antropologia visual. A representação da multiplicidade de tempos, espaços, das pluralidades de vozes, a justaposição como forma de comparação entre representações e a reflexividade, foram algumas das técnicas exploradas na construção do discurso audiovisual na Antropologia nas últimas décadas. Em 1982, Trinh T. Minh-ha empreende um complexo estudo visual sobre a vida da mulher rural no Senegal e simultaneamente uma crítica cinematográfica ao documentário ocidental no filme *Reassemblage* (1982). A realizadora desconstrói as convenções da objetividade no documentário, destaca o tom reflexivo e a impossibilidade de chegar a uma verdade indiscutível. Aproxima-se, assim, de algumas formas dialógicas de escrita em Antropologia em que o ponto de vista do autor e dos informantes tem um estatuto semelhante dentro do texto, reduzindo o poder e a autoridade do antropólogo como autor, descentrando a sua perspetiva;

- Com o desenvolvimento das tecnologias digitais e dos *media* surge a quinta fase, estes incorporam potencialmente todos os *media* anteriores, diluem as especificidades de cada um, facilitam a intertextualidade e a mistura. Assim as novas tecnologias digitais e o hipertexto/hipermédia constituem uma forma de integração da Antropologia visual com a Antropologia e da Antropologia com a Antropologia visual; das imagens, sons e audiovisuais

com a escrita; dos filmes com a reflexão teórica – todo o aparelho crítico do filme (produção, utilização, reflexão teórica) (cf. Bairon & Ribeiro, 2007).

Em Portugal, no que toca à filmografia, temos a referir Noémia Delgado com a realização do filme “Máscaras” em 1976, tal como já referi e, mais tarde Catarina Alves Costa, que ao longo dos anos, desde 1992, nos tem apresentado com documentários marcando uma nova etapa na história da Antropologia visual portuguesa e, em particular, do documentário/filme etnográfico, revelando um estilo observacional de fazer documentário – provavelmente, a forma cinematográfica de maior proximidade ao trabalho de campo antropológico. E, onde se estabelecem as pontes entre a Antropologia, o cinema e a televisão; ou seja, ensina-se a aplicar cinematografia às representações visuais – a fazer uma Antropologia que pode ser vista.

A Antropologia visual apresenta-se, hoje, como um desafio a estudantes e investigadores no campo de investigação e no desenvolvimento de práticas. “Constitui-se como amplo campo interdisciplinar entre as ciências sociais e as artes, as ciências e as tecnologias da comunicação. Institui-se como processo simultâneo ou complementar de investigação e produção escrita, audiovisual, multimídia, hipermídia” (Ribeiro, 2005:637). Cria assim uma relação mais implicada e próxima da Antropologia com a vida social.

I.V - A FOTOGRAFIA

“A luz entrando num pequeno orifício de uma parede em um quarto escuro forma na parede oposta uma imagem invertida de qualquer coisa que esteja do outro lado” (Collier, Jr. e Collier, 1986:7)

Ana Ipiranga (2016) faz uma pequena resenha histórica da evolução da fotografia citando o famoso ensaio intitulado *Pequena história da fotografia* de Walter Benjamin ([1931] 1994) onde nos diz que Leonardo da Vinci foi um dos primeiros que descreveu os princípios da “câmara obscura” (quarto escuro), no qual era possível para os artistas estudar a realidade projetada, através das características da luz e do delineamento da perspetiva. No século XVIII as câmaras diminuíram de tamanho de um quarto grande para uma caixa portátil de 60 centímetros com o orifício de observação substituído pelo princípio da lente de fundo. Em 1837, Louis Daguerre (1787-1851), físico e pintor francês, aperfeiçoou a primeira placa sensível à luz, o espelho com memória. Um pouco antes, em 1793, o inventor, também, francês Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) foi responsável por uma das primeiras fotografias através das suas experiências para obter imagens quimicamente gravadas, processo esse que ele chamava

de heliografia. A autora refere ainda que, segundo Benjamin ([1931] 1994), após cinco anos de esforços Niépce e Daguerre alcançaram simultaneamente o resultado da fixação das imagens da câmara escura (obscura). Tendo em vista as dificuldades encontradas pelos inventores para patentear a sua descoberta, o estado francês interveio, após indemnizá-los, colocou a invenção no domínio público, criando as condições para um desenvolvimento contínuo e acelerado. E assim, o daguerreótipo foi o primeiro processo/aparelho fotográfico a ser anunciado e comercializado ao grande público em 1839, que fixava as imagens obtidas na câmara escura numa folha de prata sobre uma placa de cobre (cf. Collier, Jr. e Collier, 1986; Andrade, 2002 apud Ipiranga, 2016). Desde então, a sociedade contemporânea tem visto uma ascendente prevalência da visualidade nas nossas vidas diárias (cf. Debord, 2003). A tecnologia em processo evolutivo acelerado, multiplica e diversifica os produtos baseados na utilização da imagem. Segundo Ribeiro (2004) a indústria cinematográfica, videográfica (do audiovisual) desenvolveu-se e globalizou-se. As câmaras invadiram os laboratórios, estudaram-se os comportamentos e as culturas, profissionalizaram-se mas também se tornaram lúdicas, brinquedos ou instrumento de pesquisa para um cada vez maior número de utilizadores, tornando-se numa prática ao alcance de todos.

A fotografia transmite informações com o estatuto de testemunha visual da existência de um acontecimento real, num tempo determinado, constitui prova de existência para o conjunto de informações que contém. Prova que estabelece ou estabeleceu, num dado momento, com o referente uma relação de correlação, de contiguidade, de causa – efeito, de copresença imediata. Por outro lado, o processo fotográfico é acompanhado de saberes paralelos quer do autor do ato fotográfico (e suas testemunhas) em relação ao próprio ato ou ao objeto fotografado, quer do indivíduo e/ou contexto, objeto da fotografia. Na situação de pesquisa, estes saberes paralelos podem e devem ser observados e refletidos para complementarem a informação visual fotográfica, através dos protocolos de experiência, cadernos de campo de registo de informações dos contextos do ato fotográfico e de informações acerca do objeto/contexto ou indivíduo fotografado (cf. Ribeiro, 2004).

Numa mesma imagem teremos sempre que ter em conta três possíveis subcampos de estudo distintos, que se articulam entre si: o campo da produção da imagem, ou seja, quem a criou, em que contexto, com que ferramentas, e com que objetivo; o campo da imagem em si mesma, o seu conteúdo e composição visual; e o campo da receção, de quem vê a imagem, os significados e usos que lhe atribui (cf. Rose, 2002 apud Caldeira, 2017).

É reconhecido e aceite que nenhum destes subcampos isolados é capaz de criar um conhecimento integral e geral das imagens. O recurso a metodologias e abordagens variadas ajuda então a conciliar os contextos de produção, imagem e receção, considerando as suas interações. As metodologias existentes para produção e análise imagética (fotográfica em particular), deve assumir uma postura multidisciplinar, misturando diversos métodos de modo a compreender os significados detalhados, e por vezes contraditórios, que se articulam numa mesma imagem ou corpus de imagens.

Debruçando-se sobre a produção, deve-se ter em conta quem criou a imagem, qual a sua posição social e identitária, quando esta foi criada, onde, de que tecnologias beneficiou e quais as suas limitações (cf. Rose, 2002 apud Caldeira, 2017). Negando o carácter aleatório e automático da fotografia, porque a fotografia contém a visão subjetiva específica do fotógrafo, em que a escolha de fotografar um determinado objeto ou momento, de entre infinitos outros possíveis, é um reflexo dessa mesma subjetividade. Pela sua inevitável seletividade a fotografia comporta já uma mensagem, uma mensagem que no seu primeiro nível de leitura afirma que “(...) o fotógrafo selecciona determinado olhar a partir de uma infinidade de outros olhares possíveis” (Berger, 2002:19). A realidade é recortada, reenquadrada, manipulada pelas mais ínfimas escolhas técnicas de abertura de lente, velocidade, iluminação, ângulo e filtros. Através destas escolhas o fotógrafo torna-se parte integrante das fotografias e constrói o seu discurso. Ainda no momento da produção fotográfica, também o sujeito fotografado ajuda a determinar o resultado final, assim como os seus possíveis significados, através de mecanismos performativos como a pose e a seleção dos contextos em que se permite ser fotografado. É do interesse do sujeito, embora este nem sempre esteja consciente de tal, que a imagem o retrate no seu melhor, uma versão idealizada de si mesmo, num acordo entre fotógrafo e fotografado, e assim que o sujeito se sente “olhado pela objetiva” este prepara-se para a imagem, metamorfoseando-se antecipadamente nesta (Barthes, 2008:18-19). Assim, estas ditas manipulações e escolhas quer do fotógrafo quer do fotografado, aquando da captação fotográfica, são como uma manifestação de hábitos e convenções que compõem o real-social, que permitem o alcance da visibilidade desejada.

Em relação à imagem, em si mesma, o observador (investigador ou colaborador) reflete sobre o que está a ser mostrado na imagem, em que elementos se focaliza a atenção numa primeira visualização e porquê, qual a relação estabelecida entre os diversos elementos, qual o impacto do uso da cor e qual os significados transmitidos pelos diferentes elementos da imagem e,

também, pela imagem enquanto um todo (Rose, 2002:189). A análise composicional tem a sua análise semiótica implícita, os elementos da imagem enquanto signos, os seus significados e as relações com sistemas mais vastos de conhecimento. Paralelamente, não é possível abstrair-se daquilo que está fora da imagem, aquilo que esta (por decisão do fotógrafo) não mostra. Desta relação entre o visível e o invisível, o presente e o ausente, emergem novos significados e leituras da fotografia (cf. Berger, 2002).

Quanto à receção, o investigador terá que compreender quais os públicos da imagem, em que contextos esta é apresentada, que textos ou contextualizações a acompanham, como circula, que leitura faz este público dela, moldada por convenções, e se estas leituras coincidem ou não com as intenções da sua produção (Rose, 2002:189-190). Ao considerar os espetadores, alargase o campo da análise da imagem, trazendo um novo conjunto de fatores interpretativos que aceitam os “modos de ver” de um espetador concreto como tão ou mais importantes do que a imagem em si mesma. O modo como vemos algo, segundo Berger (2002), é afetado pelos nossos conhecimentos prévios, modos de vida e crenças. É também no campo da receção que o antropólogo visual se sente mais à vontade para recorrer a metodologias mais convencionais na Antropologia, sendo bastante comum aplicar estratégias de observação participante e trabalho etnográfico nos contextos quotidianos de consumo dos *media* visuais (cf. Coman & Rothenbuhler, 2005).

Do seu aparente carácter demonstrativo e objetivo à visão necessariamente subjetiva, passando pela capacidade performativa, a fotografia tem o potencial de fornecer, ao antropólogo, material precioso para compreender de modo não-intrusivo e da perspetiva do sujeito estudado, as mais variadas dinâmicas sociais. Tem ainda a capacidade de produzir processos de cristalização e de permitir a construção de sistemas classificatórios, não sendo a Antropologia visual uma área do conhecimento recente, como vimos, mas uma área que emerge com o desenvolvimento tecnológico e com a produção em larga escala (que se traduz em preços dos equipamentos mais acessíveis) e com crescente qualidade de equipamentos de som e imagem e ainda mais recentemente com o extraordinário desenvolvimento das tecnologias digitais. Com estas ajudas a Antropologia visual foi expandido as suas áreas de reflexão como o estudo das manifestações visuais da cultura, a expressão facial, movimento corporal, dança, adorno corporal, uso simbólico do espaço, ambientes construídos e, ainda, para aspetos picturais da cultura como sejam as pinturas rupestres ou mais recentemente sobre a arte urbana, tão em voga. Tudo, ou quase tudo, é possível, em termos de imagem, incluindo reconstituições 3D que nos levam a

viver a realidade de outros povos, outras épocas e outros espaços. Tempo e espaço deixaram de ser barreira com as novas tecnologias.

Diluíram-se as fronteiras entre amadores e profissionais, entre fotógrafos e fotografados, existe uma certa promiscuidade da relação, pois o indivíduo permite-se frequentemente aos dois papéis, de observador e observado e simultaneamente de observador de si mesmo, como são as *selfies*, é a imagem do "aqui, agora e comigo", em que existe uma caducidade das categorias dos atores, uma certa convergência, da qual emerge frequentemente o trabalho criativo numa base de inovação e mudança.

I.VI - A PRODUÇÃO AUDIOVISUAL E AS METODOLOGIAS DE PESQUISA PARTICIPATIVAS: O *PHOTOVOICE* E A FOTOELICITAÇÃO

Como atrás referimos, o trabalho de captação e edição de imagens, até hoje considerado trabalho especializado, que distanciava o investigador da produção audiovisual, está diluído no acesso às novas tecnologias. Atualmente deparamo-nos com produções feitas a partir de câmaras de telemóvel com grande qualidade, a que não são alheios os recursos de montagem de que dispomos nestes dispositivos, ou seja a especificidade de equipamentos e de formação deixaram de constituir obstáculos. O acesso a todas estas potencialidades tecnológicas ampliam as possibilidades de pesquisa e a experimentação na produção audiovisual. O pesquisador, para além de criar, tem a possibilidade de estudar imagens produzidas por outros ou ainda misturar estas duas ações, é a confirmação da linguagem visual enquanto método de pesquisa, pois a imagem como artefacto cultural apresenta, representa e reapresenta momentos, pessoas e lugares com toda a componente dinâmica que existe entre estes elementos. As potencialidades das novas técnicas fotomecânicas ganham uma maior dimensão com o advento da difusão da informação especialmente com a *Internet* e a difusão da comunicação global em virtude da hipermédia. Também a análise de materiais visuais com o apoio das tecnologias digitais, tem evoluído e têm sido utilizados para descrever fragmentos da cultura a partir da constituição de um acervo de imagens, focalizando questões do património e identidade, das comunidades ou grupos, por todo o mundo.

Os caminhos da linguagem visual enquanto método num campo de pesquisa passa por algumas técnicas que estão para lá da produção de imagens fixas ou em movimento, falo na análise de páginas interativas da web e nas metodologias participativas como seja o *photovoice* ou ainda da fotoelicitação.

Para a investigação social, o ato da captação fotográfica foi compreendido como algo mais do que o registo documental ou a memória visual de um objeto, sujeito, instante ou grupo social. Na ação participativa, a narrativa fotográfica tornou-se um lugar mais amplo e colaborativo de trocas entre os participantes, estimulando-os a refletirem, discutirem e analisarem as questões que os inquietavam. A partir da experiência e percepção visual de cada interveniente, podem ser promovidos diálogos sobre as questões que eles apontam como importantes, tanto a nível individual quanto coletivo. É um meio de escrita e publicação. Considerando o *photovoice* como um dos exemplos das possibilidades da Antropologia visual, trata-se de uma metodologia participativa de recolha de informação em investigação que coloca a inovação e a mudança nos paradigmas da investigação em Antropologia, em cima da mesa, sendo é um importante elemento de representação e reflexão identitária de grupos e comunidades.

Este método, criado em 1992, pelas investigadoras Caroline Wang e Mary Ann Burris, propõe inserir no processo de investigação, atividades de base comunitária com a finalidade de “identificar, representar e reforçar os recursos das suas comunidades através de técnicas e representações fotográficas” (Wang & Burris apud Meirinho, 2015:140). Influenciado pelos resultados dos *community-based participatory research* dos investigadores Nina Wallerstein e Edward Bernstein, a fundamentação da metodologia *photovoice* é construída a partir dos princípios inerentes à fotografia documental, à teoria feminista e aos estudos da educação para a consciência crítica do pedagogo Paulo Freire (cf. Wallerstein & Bernstein, 1988; Wang & Burris, 1994, 1997 apud Meirinho, 2015).

Wang e Burris deram câmaras a um grupo de mulheres de uma aldeia rural na província de Yunnan, na China, que documentaram as suas vidas e o ambiente envolvente, durante um ano. Os grupos de mulheres reuniram-se em intervalos regulares para ver e discutir as fotos que faziam. No final do projeto, o grupo organizou uma exibição das suas fotografias e usou-as para aumentar a consciência do público em geral e dos decisores políticos sobre suas necessidades.

Caroline Wang define cinco conceitos chave para *photovoice*, num artigo de 1999, no *Journal of Women's Health*, a saber: 1 - as imagens ensinam; 2 - as fotografias podem influenciar a política; 3 - os membros da comunidade devem participar na criação e definição das imagens que dão forma a políticas públicas saudáveis; 4 - o processo exige que, desde o início, os investigadores que adotem esta técnica a dêem a conhecer aos decisores políticos e outras pessoas influentes das comunidades; 5 - o *photovoice* enfatiza ações individuais e comunitárias.

Aponta ainda que “no *photovoice*, as primeiras formas de representação mediadas pela câmara, são das vidas dos participantes para si próprios e para os outros” (Wang, 2006 apud Meirinho, 2015:143), identificando assim um terreno comum, o conhecimento coletivo, e depois a ação, surgem a partir das experiências compartilhadas de um grupo para a compreensão das instituições dominantes que afetam as suas vidas.

Como Banks (2001) havia sugerido sobre os métodos participativos visuais, as fotografias produzidas pelos jovens para o projeto *Olhares em Foco* serviram para motivar uma colaboração mais estruturada entre o investigador e os participantes, assim como para desenvolver competências pessoais e coletivas nos envolvidos para documentar e refletir sobre as suas realidades. Para a investigação, o ato da captação fotográfica foi compreendido como algo mais do que o registo documental ou a memória visual de um objeto, sujeito, instante ou grupo social.

Incentivar livremente as possibilidades subjetivas da imagem para a construção de um discurso visual decorrente das escolhas e perceções dos participantes foi uma das estratégias traçadas, as imagens representaram as experiências da comunidade onde se realiza a manifestação cultural e poderão ser consideradas representações da subjetividade das diversas identidades.

A técnica da *photovoice* tem sido utilizada em muitos países com pessoas, incluindo em grupos de indivíduos desfavorecidos ou de risco, um exemplo muito conhecido do uso da *photovoice*, é o do filme "*Born to Brothels*", que ganhou um *Óscar* para o melhor documentário em 2005. O fotógrafo Zana Briski, no decurso da documentação sobre a vida das profissionais do sexo e dos seus filhos, em *Red light district* de Calcutá, decidiu dar várias câmaras a crianças e pediu-lhes para documentar o seu mundo. As suas fotos sensíveis e muitas vezes impressionantes e o filme que resultou delas deram origem a *Kids With Cameras* e *Kids With Destiny*, que continua o trabalho de Briski e abriu as portas para uma nova vida para muitas das crianças envolvidas.

Das variadas leituras feitas sobre o *photovoice* e de acordo com as ideias de Bank (2001) e Meirinho (2015) retem-se que o *photovoice* tem três objetivos principais: ajudar a dar voz aqueles que são muitas vezes inéditos; encorajar a consciência crítica, através da escolha, discussão e reflexão; proporcionar mudanças podendo chegar a influenciar decisores políticos. Assim, os melhores momentos para realizar um projeto *photovoice* são quando é provável que tenha um impacto real sobre os problemas que os participantes destacam nas suas fotos ou vídeos ou quando a situação de um grupo precisa ser divulgada. É pela vertente da

divulgação e documentação dos rituais que o *photovoice* pode ser particularmente relevante na manutenção destas manifestações culturais com máscaras.

Outra técnica das metodologias visuais participativas é a fotoelicitação, utilizada na análise de imagens existentes, revela a capacidade da utilização das imagens para evocar informação ou representações de algo, para um dado indivíduo ou grupo. Cada imagem tem uma biografia, uma história, um contexto, e ainda, uma pós-história com significados e intenções, desmembramentos e descontextualizações, tornando por isso a sua análise relativa e sempre carregada de subjetividade. Como Killion observou, “uma simples fotografia pode conter milhares de referências, apresentando um enorme potencial para estimular ideias e levantar questões” (Killion, 2001 apud Meirinho, 2013:252).

A fotoelicitação pode adicionar validade e confiabilidade a uma pesquisa e pode dar-nos uma perspectiva da visão mais profunda do observador do que as entrevistas com palavras. Esta capacidade deve-se essencialmente ao facto de a fotografia ampliar lembranças e possibilitar a revisitação de locais, momentos e pessoas, as fotografias aparecem para capturar o impossível, as pessoas ausentes, os acontecimentos passados, numa extraordinária sensação de parecer recuperar algo que desapareceu, entra-se na máquina do tempo prometida pela imagem, tornando as conversas profundas e interessantes e os informantes tornam-se colaboradores inspiradores. “Quando dois ou mais as pessoas discutem o significado das fotografias, tentam descobrir algo juntos. Isto é, creio eu, modelo ideal para pesquisa” (Harper, 2002:23).

CAPÍTULO II - OS CARDADORES DE VALE DE ÍLHAVO



Fotografia 1 Cardador a saltar, Carnaval, 2016.

Início este capítulo com um pequeno resumo feito por Benjamim Enes Pereira, acerca dos Cardadores de Vale de Ílhavo:

“Em Vale de Ílhavo, na Beira Litoral, os homens solteiros, agrupam-se numa espécie de confraria iniciática - “Os Cardadores”-, que se ativa no Carnaval e gera uma forte solidariedade institucional. Iniciando todas as atividades um mês antes da celebração, juntam-se numa casa de lavoura, afastada da aldeia, a “caserna”, onde convivem, fazem ou renovam as máscaras e fatos. Às máscaras de forte conotação sexual e muito exuberantes, junta-se um fato feminino com que realizam a sua performance, num assalto às mulheres, simulando “cardar”-lhe a lã, jogo de sensualidade e erotismo. Com relevo especial no panorama das máscaras em Portugal, este ritual iniciático ao qual se associa um cortejo báquico no Carnaval, de velha tradição europeia, encontra aqui o único testemunho conhecido em Portugal. As manifestações lúdicas e de licenciosidade, a segregação dos rapazes da comunidade e a sua vida em grupo, integra-se no espaço ritual e simbólico do Carnaval” (Pereira, 2003:13).

No universo dos mascarados, os Cardadores⁴ e o Carnaval de Vale de Ílhavo, estão em linha com outros mascarados e manifestações que ocorrem por Portugal, quer na metamorfose dos atores e do quotidiano quer nas manifestações de alegria contagiante com algum humor de cariz de crítica social. Enquadra-se no ciclo de festas de Inverno, tendo uma origem cronológica pouco clara e especulativa, apenas atestada pela oralidade. Muito se tem escrito e especulado sobre as possíveis origens destes rituais em que alguns autores as contextualizam estabelecendo uma ligação muito remota aos povos de origem indo-europeia e aos cultos agrários, que atribuíam a estas práticas os dons da promoção da fecundidade e fertilidade a capacidade de promover a fecundidade e a regeneração da natureza. (cf. Lopes, 2000). A comunidade limita-se a afirmar que os “mais velhos já falavam dos Cardadores” e que “é uma tradição muito antiga!”

Assistimos a uma manifestação Carnavalesca com regras muito próprias e totalmente inesperadas que, como tantas outras performances culturais, recuperam do passado rituais de iniciação dos rapazes, através de um grupo exclusivo masculino de solteiros – Cardadores - formando uma espécie de sociedade cujas atividades e identidades apresentam características de secretismo (embora paradoxalmente conhecidas pela comunidade), que preformam coletivamente gestos e performances associadas a ritos de passagem e integração no meio social envolvente, constituindo-se como um grupo de passagem para a idade adulta com

⁴ Cardadores, numa alusão às cardas que levam na mão, objetos tradicionalmente utilizados para o tratamento, na fiação e tecelagem da lã ou linho.

reconhecimento social e aceitação pelo resto da população local. “Ser homem significa ter superado a fase da *mocidade*, durante a qual se é *rapaz*, condição que por sua vez é um avanço em relação à infância. Ao contrário dos elementos do sexo feminino, os grupos juvenis de rapazes são dotados de alguma identidade que lhes permite reterem episódica e festivamente o espaço central de uma comunidade, desorganizando as unidades domésticas que integram” (Godinho, 2006:282). “No processo ritual poderosas energias e emoções ligadas à fisiologia humana, em especial à da reprodução, são despojadas da qualidade antissocial e agregadas aos componentes da ordem normativa, fortalecendo esta última com uma vitalidade tomada de empréstimo, e deste modo tornando desejável o "obrigatório" de Durkheim” (Turner, 1974:70).

Obviamente, são também um emblema local que se constitui como um património particular e objetivável. São figuras singulares, descritas como envoltas em mistério e erotismo, quer pelo colorido dos seus trajes, quer pelas exóticas atuações, pretendendo em público definir a sua identidade.

Estes processos de legitimidade e autenticidade das tradições são amplamente estudados em Antropologia, podendo citar como exemplo alguns dos mais recentes trabalhos de investigadores portugueses, Paulo Raposo e o seu trabalho com os Caretos de Podence e os estudos das performances, Paula Godinho com as Festas dos Rapazes e outras festividades transmontanas, João Leal, com as festas do Espírito Santo nos Açores, entre outros.

II.1 - O RITUAL- O PERÍODO PREPARATÓRIO

Detenhamo-nos no processo ritual, como diria Victor Turner (1974). Todos os anos, um mês antes do Carnaval juntam-se e, durante o tempo que decorre desde o primeiro encontro até ao sábado após o Carnaval, vários momentos rituais vão sendo celebrados, incluindo a integração no grupo de outros elementos, denominados os “novos”. Embora a maioria destes momentos rituais seja exclusivamente para solteiros, os Cardadores casados não estão excluídos de alguns momentos e manifestações do grupo, mas não usufruem de privilégios, como seja o direito de voto. O grupo é orientado por dois ou mais chefes, tem regras muito específicas e rígidas unanimemente aceites, que não estão escritas, sendo apenas transmitidas oralmente entre os Cardadores. A chefia é um privilégio dos mais velhos, enquanto Cardadores, e somente dos solteiros⁵, que são responsáveis por toda a logística, desde as compras até à manutenção da

⁵ Embora o ritual seja tido como um ritual de passagem de rapazes, onde apenas os solteiros têm lugar, nesta manifestação os indivíduos casados que já foram Cardadores enquanto solteiros, podem participar em alguns dos momentos.

“caserna”⁶ e ainda por aferir e, se necessário, controlar o comportamento dos “novos” e o sincronismo com a filosofia de vida preconizada pelos Cardadores. Esta participação dos “casados” em alguns momentos da festa não é exclusiva do Carnaval de Vale de Ílhavo, como nos relata Paula Godinho: “Em algumas aldeias o grupo masculino solteiro permite a homens casados a entrada na casa onde as refeições têm lugar” (Godinho, 2006:303).

Acompanhei este grupo durante dois ciclos Carnavalescos 2016 e 2019, em todos os momentos que compõem este ritual com exceção das reuniões secretas e dos convívios na “caserna”, sobre estes dois pontos relatarei o que me foi contado pelos Cardadores. A minha visita à “caserna” foi apenas ao ambiente envolvente, afastando-me sempre que a porta era aberta, para que não pudesse vislumbrar nada do seu interior.

Em 2016, Lourenço Catarino, Ricardo Cruz e Fernando Pinho, eram os chefes eleitos pelo grupo. Tinham como uma das tarefas, a certificação de que as regras eram cumpridas. Regras essas que passo a citar: Pagar a “joia” ou quota anual, que depende do preço do vinho e do petróleo para os candeeiros e que diz respeito a todo o período de Carnaval; Neste período devem beber exclusivamente vinho e bagaço, o bagaço é também chamado “joia”, curativo para qualquer lesão e o desinfetante de eleição; Respeitar a lei da “caserna” e todos os anos renovar os papéis das “paródias” e das “fitas” das máscaras; Não falar de política, futebol ou religião, para não criar tensões que poderão levar a desavenças; Não aceder às novas tecnologias: telemóveis, aparelhos de música e luz elétrica, a única luz permitida é a dos candeeiros a petróleo.

Estas regras, embora defendidas por eles, na prática nem todas são aplicadas e no que diz respeito ao consumo de bebidas, a cerveja que não pertence ao grupo das bebidas permitidas, é largamente consumida.

⁶ A caserna é uma casa pequena de lavoura, localizada fora do espaço próprio da aldeia, onde se realizam os encontros do grupo e onde é preparado todo o ritual.

Em 2019, os chefes eram o Michel e o Francês e foi com eles que na casa do Mário Mendes, que este ano é a “casa de saída” – casa onde se vestem, fazem as reuniões finais e saem para a rua –, estive enquanto terminavam os preparativos e as máscaras para saírem no dia seguinte.



Fotografia 2 Preparação das máscaras, 2019



Fotografia 3 As máscaras em espera na “casa de saída”, foto cedida pelos Cardadores

É também nesta casa que estão guardados os fatos e as máscaras para as saídas no período festivo, mas logo após este período cada Cardador é responsável pelos seus pertences.

Para se ser aceite no grupo é necessário ser-se solteiro e viver em Vale de Ílhavo, embora esta obrigatoriedade de morar em Vale de Ílhavo seja já uma adaptação da regra inicial que obrigava a que se fosse natural e morador em Vale de Ílhavo. Hoje, se não nasceu em Vale de Ílhavo, mas vive lá há muito tempo e é reconhecido como “sendo da terra”, revelando um comportamento e personalidade de agrado dos Cardadores, pode candidatar-se e ser aceite no grupo, não tendo a famílias qualquer poder de decisão sobre esta decisão, ao contrário do que nos é relatado em algumas festas similares do Nordeste transmontano. “A decisão de levar um jovem a participar pela primeira vez é tomada informalmente pelo coletivo de rapazes já iniciados e os mordomos vão “pedi-los” aos pais” (Godinho, 2006:300).

Excluídos do grupo estão os que se envolveram em problemas com a justiça ou com substâncias ilícitas, não sendo também admitidos aqueles que pertencem a forças militares ou outras militâncias públicas ou institucionais, exclusão esta que os “chefes” justificam como medida de proteção, pois o grupo tem por vezes comportamentos que poderão ser lesivos para esses indivíduos. *Os casados e militares são protegidos, sempre que exista algum problema. No meu tempo de miúdo as famílias tinham 3 a 4 filhos no mínimo, por isso era mais fácil haver rapazes solteiros. As coisas foram mudando um pouco ao longo destes 25 anos, estão mais ordeiros, há mais controlo, também há mais polícia, o que modera os exageros quer na bebida quer nos*

comportamentos, referiu António Marta, 2019, emigrado em França e que reservou dias de férias para voltar a ser Cardador: *Há 25 anos que não saía, houve anos em que eram só 10 ou 12, a vinda dos casados como eu, ao grupo, por vezes ajuda os mais novos a entrarem. Fui Cardador 6 anos, desde os 17 anos, e mesmo quando estava na tropa, vinha até cá, só para conviver.*

Pela minha observação e pelos dados que fui recolhendo nas muitas conversas tidas, esta regra de exclusão já faz pouco sentido uma vez que as regras que o próprio grupo impõe a si mesmo não são indutoras de tais comportamentos, mas estará ainda ligada às perseguições policiais que este grupo, como outros, foram alvo durante o período do Estado Novo.

O primeiro dia de encontro do grupo é chamado “o sábado da limpeza”, dia em que é limpa a “caserna”, e os terrenos à volta, cortadas as silvas e colocado tudo em ordem.

Na segunda-feira seguinte ocorre a primeira reunião, é o dia das votações para a eleição dos novos chefes e da organização do “ano”. Decide-se quais os “novos”, que solicitaram a integração no grupo, reúnem os critérios para tal. Na terça-feira seguinte, já estes “os novos” elementos começam a frequentar a “caserna”, a desempenhar as funções inerentes aos “novos” e



Fotografia 4 Os Cardadores no “sábado da limpeza”, foto cedida pelos Cardadores, 2019.

a serem avaliados pelo resto do grupo. Terão que ser sempre os primeiros a chegar à “caserna” e cabe-lhes as tarefas de limpeza e manutenção desta, o enfeite e o abastecimento dos candeeiros de petróleo e do pipo de vinho.

Em 2016, havia dois “novos”, este ano (2019) voltaram a ter dois novos elementos a entrar no grupo, mas houve anos em tal não aconteceu, fruto da diminuição de jovens na aldeia. Hoje, os rapazes “novos” já são mais velhos, geralmente andam pelos 20 anos, mas *antigamente eram admitidos quando surgiam os primeiros pêlos na cara*, como disse o Daniel Santos, que se

iniciou nos Cardadores aos 16 anos e hoje tem 35. O Abade de Baçal (Alves,1982:289) e Jorge Dias (1981:178) indicam os 16 anos como a idade para a primeira participação nestas cerimónias, de acordo com os seus estudos em Bragança e Rio de Honor.

Em 2016, um dos “novos” era o Carlos Ré, o “Sopas”, tinha 26 anos, mas como se tornou militar aos 18 anos só mais tarde surgiu a oportunidade, *Nasci aqui em Vale de Ílhavo, acompanhei a tradição, vi os vizinhos tornarem-se Cardadores e hoje, considero esta minha entrada no grupo como um dever, de mais um elemento que vai perpetuar este ritual.* Confidenciou-nos.



Fotografia 5 O “novo”: João Vidal, 2019.



Fotografia 6 O “novo”: Joel Santos, 2019.

Em 2019, o João Vidal de 21 anos e o Joel Santos de 32, são os “novos”. Se para o João era ponto de honra ser Cardador e estava ligado à passagem de testemunho familiar, o Joel, é um caso de retorno à terra onde nasceu, depois de ter estado emigrado desde os 12 anos na Suíça. Voltou

há 2 anos e ser Cardador fazia parte do seu imaginário de criança.

A admissão e agregação são concretizadas por fases, a primeira começa com a aceitação e entrada no grupo e com o período de aprendizagem: das regras da “caserna”, da manufatura das máscaras, do ensaio das danças, dos saltos e urros, do manejo das “cardas” e, finalmente do modo de vida dos Cardadores. As fases seguintes serão concretizadas nas saídas públicas como Cardadores, pelas ruas de Vale de Ílhavo, no domingo-gordo e terça-feira de Carnaval.

Quando um “novo” é admitido no grupo, os mais velhos atribuem-lhe uma alcunha, considerada o nome de batismo de “caserna”, que funciona como elemento integrador. Este ano (2019) o Joel tinha como cognome o “Minion” numa referência à sua baixa estatura e o João era o “Varetas”, também uma alcunha ligada ao seu aspeto físico – alto e magro -, mas a alcunha pode surgir com base em qualquer outra característica ou modo de estar.



Fotografia 7 Os “novos” com o grupo a conviver junto da “caserna”, 2019

O grupo assume o papel de tutor do elemento novo, nunca o deixando sózinho nem na ida para casa após a saída da “caserna”, zelando, inclusivamente, pelo cumprimento dos compromissos escolares e familiares do neófito. Considerada como parte do ritual de separação do jovem do seu ambiente familiar e integração num novo ambiente social, tem assumidamente um acompanhamento do grupo. Esta separação apenas dura o tempo de “caserna”, durante o mês do Carnaval, mas é a anunciadora da nova vida do jovem. Van Gennep, 1873-1957, folclorista e etnógrafo alemão, publicou *Les Rites de Passage* (1909), onde referia que os ritos de passagem podem ser decompostos em ritos de separação (preliminares) do mundo anterior, de margem (liminares) e de agregação (pós-liminares) ao novo mundo, a passagem material caracteriza-se, geralmente, por um limite que é marcado por algo concreto, muitas vezes delimitando espaços físicos de interdição, logo, de zonas sagradas e profanas. O sujeito pode sair do mundo anterior para entrar em um novo mundo “o mecanismo é sempre o mesmo, a saber: parada, espera, passagem, entrada, agregação” (Gennep, 2011:43).



Fotografia 8 Os encontros ao final do dia, foto cedida pelos Cardadores, 2019

Durante todo o mês, decorrem os encontros ao final do dia, na “caserna”, nos quais o que importa é manter o espírito Carnavalesco e guardar segredo. Paula Godinho refere-nos essa

mesma característica na festa dos rapazes em Vilar, Trás-os-Montes, em que nos diz que festa dos rapazes ou fazer parte de um grupo masculino solteiro “significa, ter superado a puberdade, momento da vida individual em que a emergência da masculinidade é uma evidência”(…)o requisito necessário à participação na cerimónia é o de “*saber guardar os segredos*” do grupo, o que induz no carácter iniciático do momento festivo”. (Godinho, 2006:174), tal como António Tiza nos refere a existência de alguns atos das festas dos rapazes do Nordeste transmontano, que se apresentam de carácter secreto (Tiza, 2015:21).



Fotografia 9 A envolvimento da “caserna”, 2019



Fotografia 10 O pormenor da “caserna”, 2019

A “caserna” é uma casa de eira, com cerca de 9 metros quadrados e, é o “quartel-general” deste exército de foliões. Normalmente é cedida por alguém da terra, alguém com uma ligação forte aos Cardadores, por ter Cardadores na família ou por já ter sido Cardador. “O componente

liminar de tais ritos começa com a construção de um pequeno abrigo de folhas, distante mais ou menos um quilómetro e meio da aldeia principal” (Turner, 1974:123).

Foi-me dito que, nas noites da “caserna”, a entrada é feita mediante senha e são feitas rondas para assegurar a privacidade e o total secretismo das atividades, as conversas centram-se nas mulheres, no vinho, nos assuntos internos do grupo ou em algum acontecimento da terra (falecimentos, nascimentos ou casamentos) ou ainda alguma notícia da atualidade. Aos fins-de-semana, uma grande fogueira é acesa no espaço da eira, sempre com lenha ou vides dos terrenos contíguos, os cânticos e danças e as rodadas de vinho, vão-se intensificando no avançar da noite. Os cantares (alguns de linguagem obscena) com a desculpa que servem para “melhorar o ronco” fazem-se ouvir acompanhados por tudo o que pode fazer barulho (latas, bidões, panelas...) “A princípio, antes de cantar as canções obscenas, os *Ndembos* entoam urna fórmula especial, (...) que têm o efeito de tornar legítima a menção de assuntos que, de outro modo, seriam o que chamam de “uma coisa secreta, de vergonha ou de pudor” (Turner, 1974:99).

No passado, os Cardadores eram quase todos trabalhadores do campo, sem horários a cumprir, logo não havia limitações a observar e passavam na “caserna” o tempo que queriam, mas hoje quase todos trabalham por conta de outrem e têm obrigações a cumprir, assim durante a semana permanecem até por volta da meia-noite, mas nas noites de sexta para sábado e de sábado para domingo, ficam pela “caserna” toda a noite. *Por vezes já é hora da missa de domingo e nós ainda por aqui estamos!* diz um deles. As demonstrações de virilidade, na “caserna”, presentes nas brincadeiras, resultam muitas vezes em estragos, embora atualmente estejam são mais comedidas e limitando-se a um jogo com uma bola bem dura, que realizado num espaço tão reduzido como a “caserna” provoca alguns hematomas, como aconteceu ao Sr. Mário Gonçalves - “Marinho” -, há cerca de 8 anos, mas que não o fez desistir de voltar à “caserna” na primeira oportunidade. Com 59 anos de idade, saiu à rua como Cardador pela primeira vez em 1979, fazendo-o também nos 5 anos seguintes, depois de um interregno voltou a sair como Cardador durante mais dois anos, mas agora limita-se ao convívio. Tanto nos encontros na “caserna” assim como nas saídas como Cardadores podem ser incluídos Cardadores mais velhos ou que já não se encontram na situação de solteiros, como é o caso do Marinho, do Aníbal, do António Marta ou do Xico “Estoira”, estes podem visitar a “caserna” uma vez durante o período dos encontros mas se pretenderem continuar a fazê-lo terão que pagar a

“joia”. Esta medida é também aplicada aqueles que são aspirantes a Cardadores quando fazem a segunda visita.

Enquanto os encontros duram, a agitação, alvoroço e ruído aumentam significativamente em Vale de Ílhavo, mas ao invés de se queixarem, os vizinhos da “caserna” lamentam-se com um sorriso: *Esta noite não me deixaram dormir!*...Tudo é perdoado. Na verdade, o facto de os Cardadores andarem por ali faz com que se sintam mais seguros, menos isolados. Nada de mal poderá acontecer nestes dias pois os Cardadores, armados com fueiros, expulsarão quem tiver alguma intenção menos lícita. As adversidades tornam-se elementos agregadores do grupo e da comunidade e apesar de todas as vicissitudes, as suas saídas nunca sofreram paragens. Ano após ano, os Cardadores fazem do período do Carnaval o seu período festivo, enchendo Vale de Ílhavo de cor, agitação e alegria.

Aníbal Pinguelo, 57 anos, de alcunha “Mona”, alcunha de família, está no Canadá há 30 anos e em 2016 voltou pela primeira vez a Vale de Ílhavo para integrar o grupo dos Cardadores e participar no Carnaval. Voltou pela saudade e pelo convívio, pela lembrança deste “ritual tradicional” que ano após ano, alimenta o desejo de regresso. Ser Cardador está-lhe nos genes, segue as pisadas de pai e avô, a “tradição” da família. Foi Cardador desde 1978 até sair da sua terra para emigrar. Também não tem ideia das origens do ritual, sempre ouviu falar dos Cardadores. Conta-se que uma das poucas mulheres a ter estado na “caserna”, foi a avó do Aníbal, *Maria Frada*, em 1977.



Fotografia 11 Aníbal Pinguelo, o “Mona” com a mãe e amigos, 2016

Em 2019, foi a vez do António Marta (48 anos) emigrado em França, voltar a Vale de Ílhavo para viver o Carnaval com o grupo de Cardadores. Há 25 anos que não envergava a máscara e o fato e este "meteu" férias para poder voltar a ser Cardador. É um sentimento de nostalgia, de terem "morrido para a mocidade", que os faz voltarem e participarem, como faz alusão Paula Godinho sobre os homens casados que frequentam as refeições na festa dos rapazes (Godinho, 2006:303).

Quanto ao grupo de solteiros, assumem o respeito e reconhecimento destes como antigos Cardadores, da sua experiência, maturidade e conhecimentos, mas também ganham parceiros para os jogos e brincadeiras que irão decorrer, podendo assim os jovens fazer demonstrações de vigor, força e juventude, exaltando as suas características de grupo vencedor.



Fotografia 12 Vinho usado para o Cardador castigado, 2019



Fotografia 13 Cardador a ser castigado com o "beber vinho", 2019

Durante este mês, são consumidas consideráveis quantidades do "néctar dos deuses" comprado em alguma cooperativa da região, enquanto no passado era fornecido pelos agricultores da terra que produziam vinho. A importância do vinho na vida dos homens, nas sociedades e na vida em sociedade, tem atravessado os tempos e nas manifestações culturais festivas apresenta sempre um lugar de destaque, senão vejamos, nas festas do Espírito Santo, nos Açores, é distribuído com as sopas do Espírito Santo e a massa sovada, nas "domingas" após as cerimónias religiosas (Leal, 1994:188), "Em Cambezes fazem pagar uma romeia de vinho ao que pela primeira vez é admitido numa borga de rapazes"(...) (Godinho, 2006:289). Nas festas populares de junho em Trás-os-Montes há lugar a pagamentos em vinho ou aguardente. Em Vilar, na festa dos rapazes, desde o "mata-bicho" às refeições cerimoniais, os rapazes bebem vinho em exagero, como modo de demonstração das suas potencialidades viris, afastamento do seio familiar e desejo de pertencer a um grupo (Godinho, 2006:305). Paulo Raposo dá-nos conta do texto promocional existente no *site* dos Caretos de Podence, onde se poderia ler: "(...) os

pipos nas adegas preparam-se, hospitaleiros para a chegada de bandos de mascarados que, quase sôfregos, sempre insatisfeitos e tantas vezes no limite das forças, levantam as máscaras de lata e sugam o néctar dos vinhedos transmontanos” (Raposo 2010: 31)

Tendo descrito um pouco do que se passa durante este mês preparatório para os grandes dias (domingo-gordo e dia de Carnaval), merece agora ser falado o traje dos Cardadores: elemento diferenciador deste grupo de foliões, composto por duas peças de *lingerie* feminina, *baby-doll* e calção, geralmente em tecido acetinado, cores garridas e adornado de rendas.



Nas imagens antigas que vimos e nas descrições dos Cardadores fiquei a saber que no passado eram de cores mais claras e suaves, os calções eram muito mais curtos e habitualmente emprestados pelas irmãs, primas ou namoradas. Hoje são comprados especialmente para esta função e cada Cardador tem vários conjuntos. Por baixo destas peças de *lingerie*, na zona do peito, exibem um lenço de tricana colorido. Completam a vestimenta com meias rendadas até ao joelho, sapatilhas e, à cintura, um cinto com várias campainhas e pequenos chocalhos e um um pequeno lenço.

Quando observamos o modelo heteronormativo de viéz masculino da figura dos Cardadores, percebemos que utilizam a roupa feminina com o intuito de ridicularização das suas figuras numa tentativa de inversão dos códigos, dos padrões e das normas comportamentais estabelecidas, de desrespeito pelas hierarquias e estatutos sociais, à semelhança do que nos é referido nas festas de Carnaval por esse mundo fora.

Fotografia 14 Pormenores do traje dos Cardadores, 2016.



Fotografia 15 – Evolução do fato, “Giraldo”
finais dos anos 60, foto cedida pelos
Cardadores



Fotografia 16 – Evolução do fato, “Marinho”
finais dos anos 80, foto cedida pelos
Cardadores



Fotografia 17 – Evolução do fato, “Chico
Estoira” 1984, foto cedida pelos Cardadores



Fotografia 18 – Traje atual, 2019

As campainhas e chocalhos servem para se fazerem anunciar, a alegre sonoridade traz à porta ou à janela as pessoas da aldeia para verem passar os Cardadores e, quem sabe, ser cardado. Numa analogia com outros rituais de mascarados, nomeadamente do Nordeste Transmontano, têm, na crença popular, o poder de espantar os maus espíritos e demónios e fazer anunciar um novo ciclo de vida.



Fotografia 19 e Fotografia 20 Chocalhos, Campainhas e cardas, 2016.

Nas mãos, duas cardas, originariamente com os picos característicos das cardas, mais tarde, com lixa e atualmente de madeira lisa, para não causarem dano nas roupas ou pele de quem é acometido pelo “cardar” destes homens. As cardas e a frase que acompanha os gestos



Fotografia 21 As cardas, 2016.

simbólicos do “cardar”: Ahhh, *tanta lã*, Ahhh, *tanta lã!*, tem origem de contornos imprecisos e que permanece em mistério, tal como todo o ritual. Se alguns defendem que a origem da utilização das cardas surge com contornos de brincadeira de Carnaval com base na economia da região no passado, em que referem a existência de pastorícia, embora não tenha encontrado documentação nos

arquivos municipais que sustente esta tese, ou até mesmo a existência de importantes teares num lugar próximo de Salgueiro, onde era trabalhada a lã produzida um pouco por toda a região centro do país, como nos informou o Sr. Sérgio Anjes de 90 anos, na conversa que tive com ele no Carnaval de 2019. As cardas? *Havia perto de Salgueiro, numa terra que agora não me lembro o nome, uns teares, onde era trabalhada a lã que as pessoas aqui das redondezas e de*

outros lados, tiravam das suas ovelhas, e por brincadeira, no Carnaval, os rapazes iam lá pedir as cardas, para fazer umas patifarias às moças, rasgar as meias e levantar as saias.

Alguns naturais de Vale de Ílhavo ainda defendem outro acontecimento, como estando na origem da utilização das cardas e que se resume na história burlesca contada pelo pai do Aníbal Pinguelo: *No Cabeço do Nuno vivia um casal com um filho pequeno e uma filha já adolescente. Eram pastores de ovelhas e bastante pobres, viviam do fabrico do queijo e da lã. Esta zona era também habitada por lobos que sempre que tinham uma oportunidade atacavam o rebanho e houve um ano em que os ataques destruíram o rebanho. A mãe lamentava a sorte da família choramigando: "Que ano tão mau que vamos ter, sem lã e sem leite." O filho pequeno que assistiu a este lamento, um dia entrou no quarto da irmã que estava nua, ao ver a abundância de pelos da irmã, saiu do quarto em gritaria: Já estamos bem, já temos lã! Ai, tanta lã! Ai, tanta lã! Este episódio passou-se na altura do Carnaval, "os caretos" (assim se chamavam os mascarados que na época entrudisca povoavam a aldeia de diabruras) ouviram o garoto, acharam-lhe graça e apanharam a deixa, passando a chamar-se Cardadores e tendo a frase: Ai, tanta lã! como mote para "cardar" as raparigas.*



Fotografia 22 e Fotografia 23 As máscaras, 2016.



Fotografia 24 As “paródias”, 2016



Fotografia 25 Parte posterior da máscara, “gazetas” em cima e “paródias” em baixo, 2019



Fotografia 26 Oferta das “fitas” a crianças, 2019

Na cabeça, o ponto forte da indumentária, a máscara, símbolo do grupo, que é composta por duas peças distintas: as “paródias” e “fitas” ou “gazetas” e a cara.

As “paródias” e as “fitas” compõem a parte posterior da máscara, simbolizando a cabeleira. As “paródias” são tiras fininhas que se destinam à parte superior da cabeleira, elaboradas a partir da folha de papel dobrada ao meio e cortada em tiras finas. Inicialmente utilizavam apenas um maço de papel na sua confeção, hoje utilizam-se 3, 4 ou mais maços, para tornar mais exuberante todo o conjunto.

Por baixo das “paródias”, aparecem as “fitas” ou “gazetas”, cortadas mais largas e mais compridas, cosidas com “fio de vela” umas às outras, aproveitando-se o papel ao comprido e dobrando-se um pouco na parte de cima (zona da costura).

Ao longo do tempo a máscara sofreu algumas alterações, nomeadamente nos materiais e no modo de confeção, sempre com o intuito de se tornar mais espetacular. Do papel *afixe*, duradouro, pesado e pouco colorido, passou-se ao papel de seda, fino, leve e muito colorido, tornando a máscara mais volumosa, vistosa e portadora do cunho pessoal de cada Cardador.

Todos os anos as “fitas” são renovadas, a máscara do Ricardo em 2019, tinha 500 folhas, mas referem que há quem utilize mais, fala-se até em 900 folhas.

As “fitas” destinam-se a ser oferecidas a quem as pede ou a quem o Cardador tem gosto em oferecer, sendo usual serem o elemento apaziguador de algum choro assustado dos mais pequeninos ou o delírio da criançada que corre atrás dos Cardadores para lhes roubar alguma fita. É também usual o Cardador oferecer fitas a alguma rapariga, estas passaram ser elemento decorativo do quarto dela.



Fotografia 27 Confeção da máscara, 2019

A cara é feita com pele de ovelha, cosida numa peça de ganga, com o contorno dos olhos e da boca em cortiça pintada de vermelho. O nariz comprido é feito de pano de cor vermelha, preenchido com algodão, semelhante a um falo. O nariz e a boca simbolizam os órgãos sexuais: masculino e feminino. Por cima dos olhos saem dois “penaços” – duas asas de ave - retiradas da máscara após

o Carnaval, para que a decomposição destas não estrague a máscara. A terminar a composição, surge um exuberante bigode feito com rabo de boi ou de cavalo.



Fotografia 28 e Fotografia 29 Confeção da máscara, 2019

É na máscara que os Cardadores colocam todo o seu orgulho, toda a sua habilidade e, como tal, todos os anos, novas máscaras aparecem, outras são refeitas ou melhoradas, sempre na mira da espetacularidade.

Para completar todo o conjunto, só falta referir o perfume com o qual “regam” a máscara e o fato: o perfume *Tabú*.



Fotografia 30 Cardador a perfumar a máscara, 2019.



Fotografia 31 o Perfume Tabú. 2019.

Barato, de odor muito intenso, foi perfume de eleição dos mais velhos nos seus tempos de jovem. Este perfume tornou-se marca dos Cardadores e uma maneira de se fazerem anunciar. Para além de “bem perfumados”, trazem sempre escondido um frasquinho de perfume com que brindam, com umas cheirosas borrifadelas, aqueles com quem se cruzam. O perfume tem um odor tão intenso que apesar dos trajes serem lavados e estarem arrumados um ano, quando retirados, para novo ciclo, ainda mantêm o cheiro. Quando questionados sobre o perfume, a resposta vem travessa: *Já viu algum rapazote quando sai para namorar? O cheiro inunda a rua!* Conotado com a exuberância do período festivo e com os comportamentos de sedução característicos dos Cardadores, são elemento imprescindível. Se no passado era fácil a sua aquisição, hoje têm que percorrer as antigas drogeries para o conseguir encontrar, e quando isso acontece, acabam com o *stock* da loja.



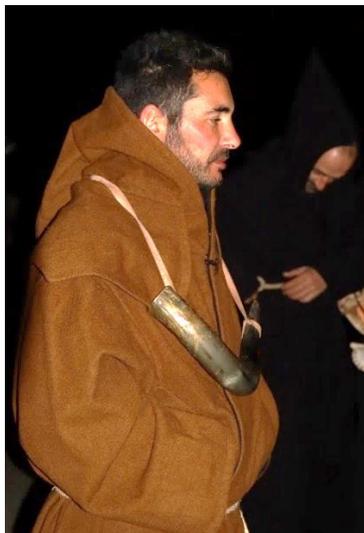
Fotografia 32 e Fotografia 33 O corno e o búzio, como instrumentos musicais, 2019

Outro elemento revelador dos Cardadores é o toque do búzio e do corno, que para além de usados nos convívios na “caserna”, são elemento imprescindível na noite da pregoação e no desfile trapalhão de que falarei mais à frente. Sem acompanhamento musical, distinto de outros rituais com máscaras, os Cardadores apropriaram-se dos cornos usados pelos camponeses das aldeias em redor e dos búzios dos marinheiros de Ílhavo para construir uma paisagem cultural característica do grupo, que tanto tem o objetivo de se fazerem anunciar como o de homenagear alguém.

José Anjes, 90 anos, em 2019 respondeu-me à pergunta de como os búzios surgiram nos Cardadaores: *Sabe, as pessoas de Vale de Ílhavo iam trabalhar para casa dos marinheiros de Ílhavo e foi de lá que trouxeram os búzios e os gabões que vestiam na noite da pregoação, que eram os casacos compridos dos pescadores.*

II.II - O RITUAL - DE SÁBADO A TERÇA-FEIRA DE CARNAVAL

Regresso ao ritual dos Cardadores para contar que a noite de sábado para domingo de Carnaval é a “Noite da Pregoação” – visita aos antigos Cardadores (normalmente casados), pregoando ao “santo” ou “Vale ou Vai Vieira Bandarra”, que não é mais que um pipo de vinho, com um cântico denominado “ceiro”. Os Cardadores anunciam-se pelo som do búzio e do corno, vestindo normalmente “gabões” para conferir solenidade ao ato, mas também para se protegerem do frio da noite de inverno. Os gabões são casacos compridos com capuz, escuros e pesados de lã grosseira (burel), utilizados pelos pescadores que foram trazidos para o grupo pelos familiares que trabalhavam em Ílhavo nas casas dos pescadores, como nos referiu o Sr. Sérgio Anjes.



Fotografia 34 e Fotografia 35 Os gabões, 2019.



Fotografia 36 e Fotografia 37 Apresentação dos “novos” na “noite da pregoação”, 2019

O intuito destas visitas, para além do convívio, é da demonstração de respeito pelos Cardadores mais velhos, pois será o momento de apresentação dos “novos” antes de serem conhecidos pelo resto da comunidade.

Percorrem todas as casas habitadas da aldeia onde existem antigos Cardadores, iluminados apenas por uma lanterna a petróleo e acompanhados de uma garrafa de vinho, param a cada porta tocando os búzios e os cornos e entoando um cântico.



Fotografia 38 Peregrinação nocturna pelas ruas de Vale de Ílhavo na “noite da pregoação”, 2019.



Fotografia 39 Peregrinação nocturna pelas ruas de Vale de Ílhavo na “noite da pregoação”, com paragem para entoação do Cântico às portas, 2019.

Cântico:

CARDADORES:

Oh, ceiro

Olá, olá

Que provavelmente não estará!

Ah!, estará ou não estará?

AHHHH, AAHHHH

Não viemos aqui para o maltratar

Única e simplesmente viemos perguntar

Se nos sabe dar informações

Acerca do nosso amigo Vieira Bandarra!

Vale quem tem!

Quem não tem, não vale nada!

Oh, Senhor.....,

Fale à mordomia, Homem!

*Que ela é séria e honrada,
Nunca pariu, quem nunca foi chegada*

DONO DA CASA:

Cheguem-na ao burro!

CARDADORES:

Quem está possuindo aquela gravata que levava aos funerais?

DONO DA CASA:

Quem está possuindo essa gravata é!

Seguem-se várias perguntas e respostas, terminando:

*Já que nos soube dar algumas informações
Agora convidamo-lo para vir beber algumas iguarias que temos aqui!*

Outra versão do cântico da *Pregoação*:

- Ó, ceiro! Ó, ceira! (Olá! Olá!)

- O homem, provavelmente, não estará cá... Estará, ou não estará?

(Ah! Ah! Ah!)

- Temos por notícia que é aqui que mora o senhor (nome) (OfÓÓÓOf)

(Será verdade?, Será verdade?)

- Ó senhor (nome), nós não viemos aqui para o maldizer nem para o maltratar.

*Viemos única e simplesmente para ver se nos sabe dar algumas informações acerca das
bens do nosso amigo Santo Vai Vieira Bandarra.*

- Vale quem tem e quem não tem, não vale nada, homem?

*Ó homem, não faça do muito, mau, nem do pouco, pouco, que pode esbarrar com cara
no cobouco e ficar com a cara de asno e focinheira de porco, homem! :).:.*

*- Ó senhor (.....), chegou o dia e o homem encontra-se completamente nu e enterrado no
barro do Fontão, e nós temos que o entregar bem uniformizado no dia da sua função,
homem!*

*- Ó homem, fale à modormia, que é séria e honrada, nunca pariu porque nunca foi
chegada, homem!*

*- Esta coisa está interdita. Falta intimar a mulher. Entimara-Iho eu, ou entimaralhai-o
vós, senhor?*

- Entimaralhai-o vós, que estais mais ao par dessas coisas.

Estas visitas duram, habitualmente, a noite toda, os donos das casas convidam o grupo a entrar para um espaço, normalmente os pátios das casas gandaresas, onde uma mesa está preparada para os receber, qualquer que seja a hora em que a visita ocorra.



Fotografia 40 Convívio nas casas que visitam, na “noite da pregoação”, 2019

No domingo, dá-se a primeira saída dos Cardadores, no desfile de Carnaval promovido por uma Associação Recreativa local (Os Baldas), e os “novos” vestem-se de Cardador pela primeira vez, pelo que a emoção está presente em todos. Neste dia, a máscara não pode ser levantada, mantendo a identidade secreta até à terça-feira de Carnaval. É a primeira saída à rua neste Carnaval, é o momento de libertação da energia acumulada, de tantos saltos contidos, de tantos rancos e gritos que explodem no peito.

A sua participação é anárquica, invadem as coreografias dos grupos de mascarados, fazem todo o percurso em sentido contrário e não se poupam nas investidas às mulheres com quem se cruzam, instalam em todo o desfile um caos divertido e muito aguardado pelo público. “Os novos” recolhem a casa mais cedo, acompanhados pelo grupo todo, que aguarda que estes retirem a indumentária e se tornem novamente apenas rapazes de Vale de Ílhavo. Os Cardadores mais velhos permanecem pelas ruas até mais tarde.



Fotografia 41 Fotografia 42 e Fotografia 43 Saída dos Cardadores no domingo de Carnaval, 2019.



Fotografia 44 Participação no desfile de Carnaval, no domingo, 2019

A segunda-feira de Carnaval é o dia de ir às “bichaneiras”, ramos de mimosa ou de acácia, colhidas nas florestas em redor da povoação, com os quais decoram a carroça que sairá no dia de Carnaval de manhã, num “cortejo báquico”, pelas ruas de Vale de Ílhavo.



Fotografia 45 A “ida às bichaneiras”, 2019



Fotografia 46 e Fotografia 47 A recolha dos ramos de mimosa, 2019

Todo o grupo participa e munidos de machados, motosserras e outros instrumentos de corte, cortam ramos de dimensões consideráveis que colocarão na carroça puxada pelos “novos” e que seguirá para a “caserna”. A carroça começará a ser decorada ainda neste dia, com a colocação dos ramos de forma harmoniosa, sendo terminada no dia seguinte. Esta atividade no passado era feita na terça-feira, logo de manhã, enfeitando-se a carroça de seguida. Para que ninguém se aproximasse, no hiato de tempo entre enfeitar e sair, os Cardadores faziam turnos de vigilância e enquanto uns almoçavam, outros vigiavam. Esta atividade apresenta similitudes com a “ida à lenha” protagonizada por outros grupos de mascarados ou de rapazes: em Duas Igrejas, Miranda do Douro, assistimos á “ida à lenha” pelos rapazes da aldeia com o propósito de a leiloarem “a carrada” no dia 26 de dezembro, após a missa e, com isso angariarem algum dinheiro; em Constantim, ou em Vila Chã da Braciosa, (também em Miranda) a “ida à lenha” acontece na semana anterior às festividades e a lenha conseguida destina-se a alimentar a grande fogueira de Natal ou Ano Novo; em Ousilhão (Vinhais), no dia 1 de Novembro, “a carrada da lenha”, que os rapazes angariarem nos dias anteriores, irá também seguir para leilão. Em Vale de Ílhavo, tem apenas o propósito de decorar a carroça que irá dar a volta pela aldeia, mas confere á atividade intuítos semelhantes como o de agregação e solidariedade.



Fotografia 48 O regresso com o carro carregado de ramos, 2019

A noite de segunda para terça-feira é a “noite da confissão”, na “caserna”. Normalmente juntam-se todos, pois *todos têm algum pecado a confessar e algum castigo a sofrer*. Os “novos” têm que confessar todos os desvios às regras que praticaram no primeiro dia de saída (domingo). O não cumprimento na íntegra de alguma regra leva ao castigo. Os castigos mais significativos passam por não sair à rua vestido de Cardador ou o castigo máximo, a erradicação, a proibição de ser Cardador, que se aplica por algum acontecimento grave ou por ausência de pagamento da “joia”. Nesta noite, os chefes decidem os castigos máximos, que se podem traduzir, por exemplo, em expulsar o Cardador do grupo não permitindo que saia ou salte na saída do dia de Carnaval, mesmo que já esteja vestido e pronto. “Houve um ano em que o castigo máximo foi queimar a máscara”. Este ano (2019), um dos chefes não cumpriu o horário estabelecido para o encontro antes da “ida às bichaneiras” e foi penalizado.

Na terça-feira - dia de Carnaval - reúnem-se na “caserna” pelas 9h, para terminar de decorar a carroça e pelas 13h partem pelas ruas de Vale de Ílhavo. É durante esta manhã, que o chefe penalizado vai sofrer o castigo: beber uma enorme malga de vinho. Muitas vezes os castigos passam pelo consumo do vinho.



Fotografia 49 O enfeitar do carro, 2019



Fotografia 50 A volta do grupo pelas ruas de Vale de Ílhavo, 2019



Fotografia 51 A música dos búzios e cornos, durante a volta, 2019

Vão vestidos com roupas trapalhonas e dos apetrechos de Cardador apenas levam as campainhas, o corno e o búzio. Percorrem a rua principal, entoando cânticos de cariz grupal e fazendo-se anunciar pelo som do búzio e do corno, distribuem malgas de vinho a quem passe ou assome à janela.



Fotografia 52 e Fotografia 53 O “dar a provar o vinho”, 2019.



Fotografia 54 A frente da carroça, puxada pelos “novos”, 2019.

Esta carroça, puxada pelos “novos” ou por aqueles que tiveram um comportamento inapropriado e sofreram um castigo, está enfeitada com toda a “tralha”: utensílios, “instrumentos musicais” e máscaras antigas, para além de uma boa quantidade de maços de papel de seda cortados em tiras, semelhantes às que irão enfeitar as máscaras, que com as “bichaneiras” floridas dão um colorido especial a todo o conjunto.

À frente, uma cruz tosca de madeira coabita com um calendário com a imagem de uma mulher em pose erótica. Na parte traseira da carroça, o “santo” (pipo de vinho) vai bem aconchegado sobre um molho de vides, apanhadas nos terrenos circundantes da “caserna”. É a oportunidade de os Cardadores mostrarem a toda a população quem são os novos Cardadores e quem são aqueles que foram castigados, de como todos viveram este mês de festa e de dar a provar o “seu vinho”. Abordar o vinho implica, por conseguinte, abordar as práticas correspondentes que se vêm alicerçando ao longo dos tempos, muito embora os usos que delas se façam sejam passíveis de evidenciar tendências diferentes consoante as trajetórias sociais, representações construídas e apropriações inerentes. Daqui derivam quer cultos e elogios, quer proibições e punições em torno do consumo de um bem que, para além de económico, se tornou social. Encontramos relatos em Benjamim Pereira, Veiga de Oliveira, Paula Godinho, António Tiza, Paulo Raposo,

da associação do consumo do vinho a estes contextos etnográficos, pelo clima de festa que se vive e logo pela desinibição e alegria que o álcool lhes confere, mas acima de tudo por aquilo a que o vinho está associado, vida, festa, alegria, comemoração, e também associado à passagem a uma fase da vida em que já é permitido o seu consumo, traduzindo a idade adulta. “Em Portugal, o Entrudo se caracteriza por um preceito geral de abundância festiva (...) e muito vinho” (Oliveira, 1995:66)



Depois de terminada a volta da carroça, do vinho ser dado a provar e os “novos” serem mostrados e eventualmente castigados, é hora da recolha e de se dirigirem à “casa da saída” (normalmente a casa de um dos Cardadores que irá sair) onde retiram a indumentária trapalhona e assumem o papel de Cardadores, vestindo o conjunto de roupa interior feminina colorida e colocando a máscara, para dar vida à última ronda do “ano”.

Fotografia 55 O Consumo do vinho,
2019.



Fotografia 56 A volta à “caserna” após o cortejo “báquico”, 2019.

É na “casa de saída” que todos voltam a envergar o traje, se dão os últimos retoques nas máscaras e se perfumam, se treinam os saltos e os “roncos” e ainda se conta uma ou outra piada enquanto se bebe mais um copo para “preparar o corpo e a mente” para a saída. Durante este período a ajuda de amigos e familiares (principalmente das namoradas) é permitida, pois é sempre preciso ajudar alguém a pôr o lenço ou a apertar o cinto de campainhas. Após todos estarem prontos para a última saída, acontece a reunião final, esta é privada, longe dos olhos e ouvidos de outros, pelo quem não pertence ao grupo é convidado a sair. De acordo com os relatos dos Cardadores, esta reunião traduz a avaliação feita pelo grupo aos seus elementos, sejam eles “novos” ou não, são discutidos acontecimentos e castigos a aplicar, por vezes é aplicado o castigo máximo - proibição de sair – a algum dos membros. Em 2016, o castigo foi aplicado a dois elementos, que, sem qualquer alarido, despiram o fato, retiraram a máscara e abandonaram o grupo com a tristeza estampada no rosto, passando pelo grupo de familiares e amigos que aguardavam na rua o terminus da reunião.



Fotografia 57 Preparação dos cânticos e saltos na “casa de saída”, 2019.



Fotografia 58 Saída dos Cardadores pelas ruas de Vale de Ílhavo, na terça-feira de Carnaval, 2019.

Terminada a reunião saem em debandada pelas ruas de Vale de Ílhavo, fazendo-se anunciar pelo som das campainhas e chocalhos, dos búzios e do corno e pelo bater das cardas, espalhando o odor característico do perfume “Tabú”, de novo de modo anárquico e em contradição com todas as regras estabelecidas.



Fotografia 59 Cardação das mulheres, foto cedida pelos Cardadores.

Um grupo de mais de 20 mascarados, reis desta “terra encantada” - onde o forte odor a pão acabado de cozer e a simpatia das gentes, convida a ficar - correm, saltam, surgem de todos os lados, desaparecem num abrir e fechar de olhos, reaparecendo ao virar da esquina, cercando as pessoas, no meio de enormes saltos e de danças de cariz guerreiro, onde sobressai a voz de falsete: “*Ai tanta lã, tanta lã!*”, enquanto as cardas passam pelas pernas das mulheres.



Fotografia 60 –
Saída pelas ruas de
Vale de Ílhavo,
2019



Fotografia 61 Cardação de jovem, 2019.



Fotografia 62 Salto de Cardador, 2019

Para além das mulheres também os antigos Cardadores são alvo das cardas, que de acordo com o grupo é um sinal de reconhecimento, havendo por isso antigos Cardadores que ficam



Fotografia 63 Cardação de antigo Cardador, 2019

incomodados se são esquecidos ou passam despercebidos no meio da multidão.

Este gesto de “cardar” as mulheres é semelhante ao “chocalhar” das mulheres nos Caretos de Podence, no Chocalheiro de Vale de Porco (Mogadouro) ou ainda nos Máscaras de Ousilhão ou nos Caretos de Vila Boa (Ousilhão), sempre feito com o intuito de as apalpar, seduzir ou assustar. Também o “cardar” dos antigos Cardadores tem similitudes com os Caretos de Podence, onde os antigos Caretos ou Caretos sem fato ou amigos homens, são premiados com a passagem da franja do capuz pela cara do visado.

Apesar de ser conhecida do grupo, esse facto não me trouxe vantagem, também fui visada várias vezes pelas suas cardações, embora tenha noção da minha posição de investigadora no terreno, isso não fez com que não incorporasse o papel da mulher cardada por eles numa participação que faz de mim também actor do espectáculo em exibição (performance), transforma-me em observador participante, num exemplo de Antropologia encorpada.

Quando as raparigas são escassas, as mulheres já mais maduras alinham na brincadeira, “*Era um perigo ir cardá-las!*”, dizem os Cardadores, entre sorrisos. Só os Cardadores têm permissão, de tocar nas raparigas, no ato de “cardar”, que embora carregado de erotismo é atualmente muito mais ordeiro e respeitador; e se tal não acontecer o “chefe de rua” (eleito pelos chefes da “caserna”) castiga o prevaricador com a ida para a “casa da saída”, a retirada do fato e da máscara e o abandono do grupo.

Associado a tudo isto, uns potentes roncões que amedrontam alguns dos menos precavidos, treinados durante este mês de folia, são simultaneamente um fator indutor de medo e uma demonstração de virilidade.

“Desciam os Cardadores à vila, mascarados de figuras diabólicas, imbuídos de movimentos demoníacos a que as suas vestes à base de fitas, davam um espectáculo que se pretendia terrífico. A sua violência e os estragos das escovas duras (cardas), faziam o gáudio da rapaziada e o temor “comparticipativo”, no espectáculo, das moçoilas da urbe” (Jornal Primeiro de Janeiro, 13 de Fevereiro de 1988).

Depois de muitas correrias, saltos, gritos e cardações, destas figuras ímpares, é o momento de pausa e de um pouco de convívio. Assim, os Cardadores juntam-se às gentes da povoação e renovam forças com algumas iguarias gastronómicas, onde se destaca a “sopa de Entrudo”



Fotografia 64 Cardação de mulher mais velha, 2019.

(sopa suculenta da matança do porco). Do dia passam à noite e o convívio vai continuando de casa em casa.



Fotografia 65 Convívio no final do dia, 2019

“As refeições são um espaço de desregramento disciplinado, paradoxo explicável pelo triunfo do excesso do consumo do vinho e de carne” (Godinho, 2006:317). As manifestações



Fotografia 66 Sopa da matança, 2016

gastronómicas no Carnaval são muito frequentes, por exemplo em Lazarim estão presente no ciclo de cinco semanas, que antecedem o dia de Carnaval e concluem-se com a ceia de Entrudo: feijoada à moda de Lazarim e caldo de farinha para além de muito vinho. (Lourenço, 2015:60). A carne de porco é a eleita, pela proximidade temporal da matança dos porcos nas aldeias, enchidos de vários géneros, orelheiras, pés, cachaço, vísceras, “come-se da ponta do focinho à ponta do rabo”. Veiga de Oliveira

afirma que existe uma obrigatoriedade quase cerimonial na quadra do Carnaval, entre nós tal como nos demais países, da existência de uma refeição de exceção, copiosa e gorda em que abunda a carne de porco, no dia de Entrudo (Oliveira, 1995:66).

As memórias de tempos passados, levam José Rodrigo a revelar que, em tempos, o “santo” era um boneco grande de palha, vestido de fato e gravata vermelha, relógio de corrente de imitação e máscara de Cardador, que seria julgado e enterrado na noite de quarta-feira de cinzas, realizando-se uma dança com rapazes e raparigas, em que as raparigas eram as queixosas contra “o santo ” e, os rapazes os seus defensores. A cerimónia do “julgamento” e “enterro do santo” tinha espetacularidade: gritava-se e chorava-se, terminando tudo à meia-noite. Conta-se, também, que existia um livro do "santo" com as queixas de sete mulheres, esse livro supostamente queimado não se sabe ao certo quando, continha anos de cultura popular, de ditos e cantares de que hoje muita pouca gente se recorda. Lembram os mais antigos que a última vez que se realizou o enterro do “santo” foi em 1965.

Não se realizando já o enterro do “santo”, o “sábado de contas”, - sábado a seguir ao Carnaval, dia limite para pagamento da “joia” -, é o último dia da festa. Depois de contas feitas, todo o dinheiro que sobrar vai financiar o “jantar de contas” ou “taina”, nesse dia e se não for suficiente, o valor em falta é dividido por todos. A partir deste dia tudo é arrumado, a “caserna” é limpa e fechada, às máscaras retiram-se as asas de ave, até ao próximo ciclo Carnavalesco.



Fotografia 67 Os Cardadores em ação, 2019.

III - CONSIDERAÇÕES FINAIS: MUITAS IMAGENS, MUITAS CONVERSAS E UMA FESTA



Fotografia 68 Cardador a saltar em Festival de Identidades na Sardenha (Foni), foto cedida pelos Cardadores, Agosto 2019.

Quando chegamos às considerações finais, fica-se sempre com a sensação de que muita coisa poderemos dizer, mas neste caso vou optar por basear as conclusões nas muitas conversas e entrevistas que decorreram durante todo o período de investigação, dando assim resposta às minhas questões iniciais. A compreensão das dinâmicas sociais locais, neste caso dos rituais, foi reforçada pelos diálogos, conversas, durante a minha estadia em Vale de Ílhavo e sobre as

imagens, que durante esses períodos e posteriormente fomos visionando e analisando. Os participantes motivados a partilhar os seus conhecimentos sobre o ritual através dos diálogos desencadeiam múltiplas interpretações de conteúdos associados ao repertório de vida e às experiências pessoais de cada participante.

As metodologias participativas com recurso à imagem nomeadamente o *photovoice* e a fotoelicitação têm sido identificadas como ferramentas de abordagem ampla e útil que permitem envolver os indivíduos geralmente excluídos dos processos de documentação das manifestações culturais. A partir de situações como as criadas nesse trabalho foi possível compreender o poder

de um instrumento criativo e participativo no qual os envolvidos puderam conduzir o processo do que para eles era importante ser retratado e discutido e, conseqüentemente analisado por esta investigação, o que vem ao encontro do objetivo de compreender se a imagem pode ser um elemento importante de (re)construção patrimonial e de reflexão identitária e logo de patrimonialização.

Após a execução do projeto consegui perceber que um dos benefícios mais significativos da fotografia participativa e da fotoelicitação foi a possibilidade de fornecer uma visão clara e estimulante para os participantes e a multiplicidade de possibilidade de análise de como observam suas relações e contextos e se expressam visualmente. Esse fato permitiu que os envolvidos expusessem suas preocupações, anseios e até os projetos que gostariam de ver efetivados, através dos seus olhares.

As fotografias forneciam uma visão geral do que era importante para cada participante nesta particular etapa da vida. Com a fotoelicitação assisti ao recuperar de memórias, vivências e sentimentos, já há muito armazenados no entrelaçado neuronal. Tal como diria o fotojornalista Alfredo Cunha, no programa televisivo “Portugal em Direto” do canal 1 de 8 de Novembro 2019, “A Fotografia é a máquina do tempo!”

A patrimonialização e o património cultural são dois conceitos que embora muito se tenha escrito sobre eles, têm uma definição que prima pela complexidade e articulação entre várias modalidades de celebração do património. “Refiro-me (...) às constantes, (re) composições da relação entre tradição e modernidade (...)” (Raposo, 2010:63). Ora pois, é nesta relação entre o passado e o presente que se desenvolve e exhibe uma manifestação cultural performatizada no seu ambiente natural mas também em festivais pelo mundo fora, onde apresentam um pequeno fragmento do seu ritual, aquele que apresenta maior espetacularidade e que os mais valoriza aos olhos dos “outros” e reinventam-no em função do público transformando-o numa história reinventada pelos espectadores e, em alguns casos, até mesmo pelos protagonistas, ou ainda protagonizada pelos espectadores. ”«Patrimonialização» implica a consciência por parte de uma comunidade de que algo lhe pertence, é seu património, entendendo-se que esta designação contém uma conotação dinâmica, extensiva no tempo: ou já vem de tempos antigos, é legado, é herança a preservar e acarinhar; ou o temos em tão elevada consideração, damos-lhe tanto valor que diligenciamos no sentido de vir a ser transmitida intacta aos vindouros, como património que nós próprios criamos. Uma tradição, um lugar, um edifício para serem

‘património’ carecem sempre duma consciencialização, em que o tempo é factor dominante para a «patrimonialização». Por conseguinte, é bem-vindo tudo o que contribua para dar a uma população a noção de que o que mostra e concretiza – a festa tradicional, o cortejo que já vem assim desde sempre, o manjar típico... – faz parte das suas tradições, merece ser tido como «Património» “ (Jose D’encarnação, 2019).

Geralmente o ambiente em Vale de Ílhavo e no círculo dos Cardadores, vive um misto de saudosismo e admiração por feitos passados, um sentimento nostálgico de continuidade histórica para com as gerações futuras, patente nas conversas, mas também as preocupações, prioridades e perspetivas do grupo foram tema de muitas abordagens, a coesão social assim como o espírito de solidariedade que permite que a comunidade se mantenha agregada.

Dessas muitas conversas, é devido deixar aqui alguns dos seus testemunhos, estes foram captados em 2016 e 2019, durante o período do Carnaval, mas também em outras ocasiões,



Fotografia 69 Pintura numa parede da sede da Associação de Cardadores, 2016.

como as saídas dos Cardadores à Bulgária ou as suas vindas a Lisboa e ainda durante os encontros que mantive com eles após o Carnaval de 2019.

Nas paredes da Associação dos Cardadores, estão expostos alguns elementos decorativos antigos: lanternas, máscaras, búzios e cornos, um *dossier* com revistas e jornais onde se faz referência aos Cardadores, algumas fotografias, uma pintura na parede alusiva á imagem do Cardador, para além de um texto em verso, emoldurado.



Fotografia 70 Convívio na sede da Associação dos Cardadores, foto cedida pelos Cardadores, 2019.

Neste texto recaiu a minha atenção e logo o Fábio me diz: *Este poema é do Giraldo, Cardador muito importante cá na terra e que batalhou muito para que a nossa “tradição” continuasse! Sabe, eram tempos mais difíceis, eram perseguidos e muito controlados! Os versos foram feitos depois de agentes da Pide terem invadiado a caserna.*

TRADIÇÕES DA SANTA TERRA DO VALE DE ÍLHAVO

I

Houve um abaixo assinado
para o Santo acabar
Como o Santo é Rico
Pensou em nos ajudar

II

Quando no ensaio estávamos
Para o Santo nos treinar
Apareceu-nos as autoridades
Que nos queriam matar

III

O Santo nos falou:
" Rapazes não tenham medo
Esta casa é Honrada
E nossa e do Semêdo

IV

Pois pensam com o Santo acabar
Um grupo de trinta nomes
Então não sabiam que esses não prestam
Hei-de matar-vos à fome

V

Nos quais apareceram
Filhos da velha caserna
Todos traiçoeiros ao Santo
Netos da casa paterna

VI

Os mais fracos e ordinários
Pensaram então em fazer
Pouco dos trinta palermas
~~E os caretos na rua hão-de ver~~

VII

Pois no momento finalizo ~~com~~
com ideias de continuar
Se para o ano não houver chupetas
Esses homens vou desmamar

VIII

Mãos no ar diz o Sargento
Com ideias de nos atirar
pois no momento ficou o José Rodrigues
Os seus ferrinhos a tocar

IX

O Giraldo que cantava
O seu fadinho maternal
Disse para o Sargento
Armas para baixo que parece mal

X

Pelo Paralta perguntou
Homem muito conhecido
No meio de nove homens
Um rapaz muito destemido

XI

Quando a porta abriu
No velho foco pegou
E ainda no velho cajado
Que ao Sargento mandou

XII

Apanhou-lhe a sua capa
~~pois foi mesmo a escapar~~
Se lhe apanhasse a cabeça
Sua pistola ele ia largar

XIII

Agora para finalizar
Sem remorços e compaixão
Um abraço para tódos
Caretos do meu coração

XIII

Não há regra sem exceção
neste mundo tão banal
quem não estiver bem
Vai desabafar para o pinhal

XV

Eu sou careto
como quantos me acompanham
Se quiserem mamar
Mamem aqui " no pipo"
~~não rima mas quem oferece do que tem mostra o~~
que deseja

XVI

No momento em que fiz isto
Estava no carnaval a pensar
Estava no quarto de banho sentado
A rasca para ir ...cg
Serão porventura os abaixo assinantes servidos'

GIRALDO DA SILVA BARBOÇA Ox 4/MARÇO73

CARDADORES DE VALE DE ÍLHAVO



O Bruno, um dos jovens de Vale de Ílhavo, que este ano (2019) não viveu o Carnaval como Cardador, ao olhar para as imagens, faz um trejeito de tristeza e comenta: *Este ano, estou a trabalhar, não consegui vir, tenho pena, até me dói o coração, mas no próximo ano vou marcar férias para o Carnaval!*

Fotografia 72 O público interagindo com os Cardadores, 2019.



Fotografia 73 Pedro Pereira: “A primeira vez fora de Portugal, Zamora, 2012, fotografia cedida pelos Cardadores.

Pedro Pereira, ex-chefe e um dos mais velhos, diz-nos o que é ser Cardador: *É um orgulho, é bom, andamos um mês fechados e depois a saída é um bónus, poder “cardar” as mulheres e saltar! As pessoas gostam de nos ver, desviam o olhar dos cortejos para nos ver. Com a máscara perdemos a timidez, a vergonha. Sempre que saímos, então é a loucura, lembro-me*

de Zamora, no primeiro ano, estávamos nós e as pessoas um pouco em transe. (...) Por vezes algumas mulheres não gostam de ser cardadas e puxam – nos o nariz ou as “fitas”, o que por vezes causa dor e, até houve momentos em que os puxões mais intempestivos deixaram marcas no nosso nariz”. Nisto, o Lourenço, mostra-me a ferida no nariz, prémio da última saída.



Fotografia 74 Aníbal Pinguelo, o “Mona”, 2016.

Posso morrer que estou feliz! É difícil explicar o sentimento, só quem o vive é que sabe o que se sente, é emocionante! confia o Aníbal Pinguelo, o “Mona”, de lágrimas nos olhos. Acrescenta ainda: *Para eles pode ser diferente porque estão cá todos os anos, mas para mim é pura emoção!*

Esta ligação ao grupo é bem visível em outros elementos da terra como o Tiago Pinheiro, a quem uma vicissitude da vida tirou o prazer de assumir o papel de Cardador, mas que continua Cardador de “alma e coração”: *Cardador uma vez, Cardador para sempre!*

O Sr. João, conhecido por todos na terra como o “Colega”, é outro exemplo da ligação destas gentes aos Cardadores, na sua cadeira de rodas, vive todo o ritual ao máximo e é considerado por todos um amigo. Não gosta de falar mas é visível o prazer do convívio com os Cardadores.



Fotografia 75 – Aos Cardadores no Surva Festival, Bulgária (Pernik, Janeiro 2019, 2019

O “Chico Estoira”, de 56 anos é o Cardador mais antigo, desde 1983, já lá vão 38 anos de máscara e indumentária feminina perfumada com “Tabú”, aos saltos na terça-feira de Carnaval: *No meu início, a vida dos Cardadores era mais dura, as regras da “caserna” mais exigentes, o grupo era mais restrito,*

não havia o convívio nem a aceitação pela população, havia pouca gente a ver-nos, apenas os donos das casas. A identidade dos Cardadores também era mais resguardada, só na terça-feira a população a conhecia. Este ano (2016) batemos um recorde, há dezassete Cardadores, dois deles novos, já há 30 anos que não saíam tantos. (...) O Aníbal foi meu chefe e eu fui chefe em 87, 88 e 89, nessa altura havia um homem que tinha 85 anos e que nos falava dos tempos antigos dos Cardadores, mas nem ele tinha qualquer referência de como este ritual começou. O Chico é um de cinco irmãos, todos foram Cardadores, embora tivesse a oposição do pai: Ele não queria nenhum filho no grupo e foram os cinco, recorda, ele só soube que eu também era Cardador quando me viu no dia de Carnaval, tinha então 18 anos. (...) Este ano fomos à Bulgária, e veja, fomos o grupo mais fotografado, toda a gente queria uma foto connosco, foi uma loucura, e nem o frio nos parou, que os Cardadores não têm medo da neve!

O Chico, quase não conseguia chegar ao Hotel, diz o Fábio e rimos todos.



Fotografia 76 Pedro Pereira: “O meu primeiro ano de Cardador, 2002”, foto cedida pelos Cardadores.

Pedro Pereira relembra o seu primeiro ano (2002) como Cardador e vai informando: *Desde 2007, a “caserna” mantém-se na propriedade de uma senhora, Maria Augusta Semedo, mulher e mãe de antigos Cardadores, aqui estão alguns na fotografia, o Luciano e o Delfim. O respeito pelas regras do grupo é tal que sempre que a senhora aparece nas imediações da “caserna”, pede autorização para entrar no terreno. Este respeito merece o reconhecimento de todos e como retribuição é por vezes convidada para o jantar dos Cardadores.*

José Rodrigo, de 80 anos, em 2016, contou-me que a vida dos Cardadores durante o Estado Novo era muito difícil: *Um certo Sargento Serôdio da Guarda e a Polícia Política tentaram a todo o custo acabar com os Cardadores*. Perseguidos, ameaçados, chamados ao comando da Guarda Republicana, foram várias as peripécias que estes homens viveram, mantendo-se sempre em permanente alerta e preparados para escapar às redes da Guarda, com a ajuda de familiares e outros elementos da aldeia. Assim, para poderem fugir às autoridades, os Cardadores mudavam frequentemente de “caserna”. Conta-se que, as mães e irmãs dos Cardadores, para iludirem os agentes da autoridade, tocavam o búzio em locais muito distantes da “caserna”, para os atrair e, desse modo, permitir que o grupo se reunisse. No entanto, houve um ano em que por terem sido deletados por um “informador”, a “caserna” foi arrombada e as máscaras, preparadas para sair no dia seguinte, levadas. Mas, enquanto os opositores do grupo e as autoridades pensavam que os tinham destruído e impedido de no dia seguinte saírem à rua, os Cardadores deitaram “mão à obra” durante a noite e construíram novas máscaras, cumprindo no dia seguinte o seu ritual.

Continua José Rodrigo: *Comecei a sair em 1965, seguindo as pisadas do meu bisavô e do meu avô, pedi uma máscara emprestada e lá fui. Quando comecei a ter máscaras minhas, tinha que as manter escondidas porque por vezes roubavam-nos.*

As máscaras antigas eram um pouco diferentes, veja aqui esta (mostra a máscara que tem pendurada no seu pátio), podiam ser feitas com outras peles, como a de texugo, que dava menos trabalho a pregar a boca e os olhos.



Fotografia 77 José Rodrigo com uma máscara antiga, 2016.

A “pregoação do santo” no meu tempo também era um pouco diferente, saíamos pelas ruas e junto às portas e janelas entoávamos umas ladainhas, o dono da casa vinha à porta e bebíamos juntos. Embora com algumas alterações, este trecho do ritual mantém-se, é o momento crucial para o estreitamento de laços entre a população e os Cardadores, o momento de quebra de tensões e desavenças, o iniciar de um novo ciclo social.



Fotografia 78 A fotografia mais antiga, que os Cardadores possuem, data desconhecida, cedida pelos Cardadores.

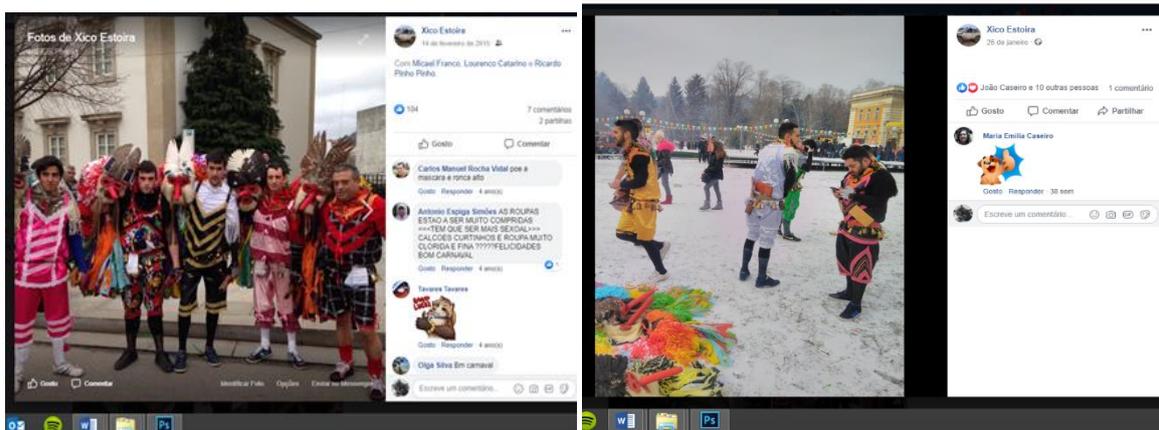
O Sr. Sérgio Anjes, de 90 anos em 2019, que de acordo com o que me foi dito, é o mais velho Cardador vivo, está sempre disposto para uma conversinha sobre os Cardadores, na sua cadeira de rodas, porque a diabetes lhe roubou uma perna, vai nos dizendo que até o José Calado, conhecido como o “Zé Vieira pequeno”, que morreu com mais de 90 anos, não tinha memória de quando começaram a andar por aí os Cardadores. Esta sua anotação remeteu-me para a ladainha cantada da “noite da pregoação”, teria alguma coisa a ver com este homem?, mas o enigmático “talvez” com que o Sr. Sérgio me respondeu, demonstrou-me que há coisas que são só deles, dos Cardadores. *Quando era jovem e Cardador, havia uma espécie de árbitro (um Cardador mais velho) com uma bengala e apito que fazia com que as regras fossem cumpridas e quem as não cumpria tinha que pagar uma multa, ri sorrateiramente, 5 litros de vinho. Sabe que hoje há muitas bebidas finas, mas antigamente só tínhamos o vinho para nos divertirmos.*



Fotografia 79 Preparação de fatos e máscaras na sede da Associação dos Cardadores, cedida pelos Cardadores.

Quanto ao foco da minha questão inicial: *Como* é que a produção de imagens (fotos e vídeos) e a sua divulgação pode ser um elemento de emblematização e patrimonialização da festa de uma comunidade, como a de um Carnaval rural? Que imagens são? Quem são esses produtores? Existe uma produção e/ou uma circulação local de imagens? Álbuns, fotos no *instagram*, *facebook*, etc...? Ou ainda se o estatuto de visibilidade que a imagem lhes confere, altera as características do grupo e da sua performance? Como pode a imagem ser utilizada como ferramenta de debate e reflexão para o reconhecimento patrimonial de manifestações performativas culturais, ditas tradições, como a dos Cardadores? Para tentar dar resposta a estas questões, para além das opiniões do grupo irei também deixar o testemunho de outros que de um modo ou outro estão ligadas aos Cardadores, à imagem e ou ao património imaterial. Começo por falar da produção de imagens e da sua divulgação, produzidas por fotógrafos profissionais ou amadores ou simplesmente por elementos do grupo e/ou da comunidade e que têm o seu grande meio de divulgação na *Internet* e principalmente nas redes sociais: *facebook* e *instagram*.

CARDADORES DE VALE DE ÍLHAVO



Fotografia 80 Imagens de facebook, comentadas pelo António Marta,2019

A França chega-nos as notícias através de amigos, essencialmente pelas redes sociais nomeadamente o facebook, o instagram, vou sabendo o que se passa, o que é importante. As redes sociais, são fundamentais para a divulgação destas coisas da nossa tradição. Hoje, Vale de Ílhavo está no mapa! António Marta, Cardador, emigrado em França.

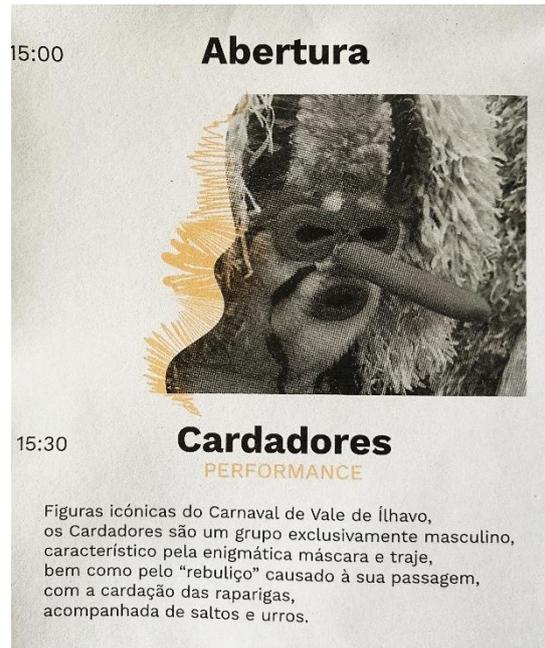
Celsi Herrero, artesã asturiana a viver em Portugal, apaixonada pelas mascaradas, comenta uma imagem colocada no facebook por Pablo el Sidru: *Tengo una penita de no haber estado viviendo todo aquello, pero gracias a los comentarios, fotos, videos que fuisteis poniendo me encantó! Asturias hace ya algunos años que tiene raices en Portugal (al menos en mi zona...) Vosotros llegasteis y arrasasteis, fue todo un exito del que me siento orgullosa!*

Para além das redes sociais - o meio mais eficaz para fazer chegar a imagem a qualquer canto do globo -, as publicações municipais, as revistas e jornais, que por altura da quadra Carnavalesca fazem as suas reportagens e, as publicações de outras entidades como a Progestur, são os meios de divulgação destas imagens.

Michel, um dos chefes dos Cardadores de 2019, mostra com grande regozijo o Jornal “O Público” de 4 de Março de 2019, segunda-feira de Carnaval, com a reportagem que Maria José Santana e Adriano Miranda tinham feito no dia anterior: *Já viu? Duas páginas inteiras, somos mesmo importantes! Brinca um outro elemento do grupo, Importante és tu, que agora já te chamas Michael! Pois, é mais fino! (...)*



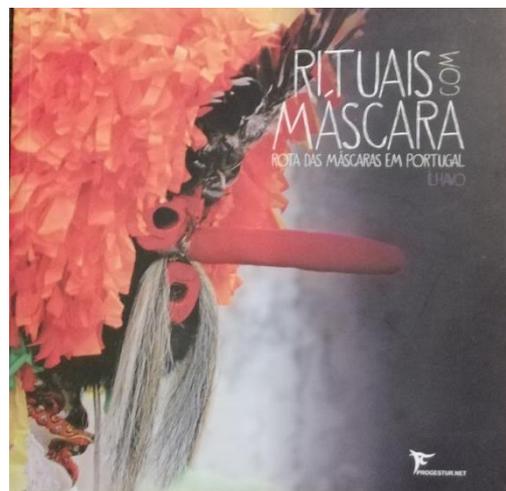
Fotografia 81 Capa da Agenda de Eventos do Município de Ílhavo



Fotografia 82 – Pormenor do Programa do evento Rota da Padeiras, Vale de Ílhavo, 2019



Fotografia 83 Reportagem do Jornal O Público de 4 de Março 2019.



Fotografia 84 Publicação Progestur, Rituais com Máscara, Rota das máscaras em Portugal.

Sabe, se não houver divulgação, quer pelas fotos e livros que se editam, quer pelas redes sociais ou pela comunicação social, não se saberia que existimos e que temos uma cultura muito rica. Se não fosse assim nunca teríamos saído de Vale de Ílhavo e ido pelo mundo mostrar e deixar os outros verem e viverem um pouco daquilo que somos. (Michel, 2019)

Maria José Santana, a jornalista, vem ao meu encontro e depois de tentar saber o que faço eu



Fotografia 65 Entrevista de Maria José Santana a Michel, um dos chefes, 2019.

no meio do grupo dos Cardadores, vai-me dizendo: *Sabe, eu sou de Ílhavo e os Cardadores fazem parte do meu imaginário de criança, ontem no Jornal quando falei neles, ninguém os conhecia, assim aqui estou hoje, para mostrar este Carnaval.*



Fotografia 86 As viagens em grupo, foto cedida pelos Cardadores.

E depois, tudo isto torna Vale de Ílhavo mais forte, pelo convívio, pela ajuda que estamos sempre prontos a dar, somos um grupo unido, logo as nossas famílias também convivem mais por nossa causa e, assim se fazem e conservam os amigos, para a vida! Diz o João Caseiro quando observa algumas imagens comigo.



Fotografia 87 Desfile em Pernik, Bulgária, janeiro 2019.

Nuno Feliz, fotógrafo, que desde há mais de uma década acompanha rituais com mascarados pelo país e fora dele, conhece os Cardadores há cinco anos e em 2019 acompanhou-os à Bulgária, fala-nos desta relação com a fotografia e da divulgação que vai fazendo destas, quer seja em publicações, em exposições ou através dos meios digitais. *Ajuda a manter a identidade dos povos e locais, embora em muitos sítios essa identidade comece a ter profundas alterações, mas isso não acontece ainda por aqui. A ida deles à Bulgária, foi muito interessante, penso que houve muitos ganhos, foram ver o que se faz noutras paragens, porque na Bulgária estão grupos de muitas partes da Europa. Podem colher ensinamentos de outros sobre como manter a sua tradição sem serem contagiados pelo turismo. O contacto e as relações que podem estabelecer e os conhecimentos que podem adquirir são sempre muito importantes. As minhas imagens e a divulgação que se faz delas, assim como as saídas dos Cardadores, trazem visibilidade à aldeia e aos Cardadores, mas tem que se ter muito cuidado para que não sejam motivadoras de alterações que disvirtualizem tudo.*



Fotografia 88 O grupo em Pernik, no *Surva Festival*, Bulgária, Janeiro 2019, foto cedida pelos Cardadores

Pablo El Sidru é amigo do grupo de Cardadores, asturiano e o elemento dinamizador dos Sidros, comenta a foto: *Perge dando clases particulares de como hay qu'echar un culete a los nuestos collacios de Associação Os Cardadores de Vale de Ilhavo, em 2013.* Depois lembra-se que está a falar comigo e continua em português: *Eles são um exemplo, os asturianos conhecem Ílhavo porque conhecem os Cardadores, todos os anos fazemos questão que venham participar nas nossas festas.*



Fotografia 89 Presença dos Cardadores em Siero, Astúrias em 2018

E, então, que contributos nos dá a imagem nos processos de patrimonialização?

Mário Correia, recolector de etnomusiologia e criador da Associação Sons da Terra em Sendim, Miranda do Douro, ajuda a esclarecer esse contributo ao considerar a produção imagética como fundamental, *muito mais do que as narrativas do texto escrito, foram as imagens que em grande medida contribuíram para dar visibilidade a muitas das manifestações populares, chamando a atenção para a sua existência de forma mais abrangente e, na esmagadora maioria dos casos, apelativa e, como tal, susceptível de despertar interesse que esteve na base dos processos de patrimonialização tal como os conhecemos hoje em dia.*

Luís Raposo, presidente do ICOMOS (Conselho Internacional dos Monumentos e Sítios), diz-nos que não é preciso citar os clássicos, como Benjamin ou Barthes, para perceber que, na expressão do segundo, a fotografia impressiona tanto como os raios de luz emitidos por uma estrela e constitui uma emancipação do referente, quer dizer, a criação de uma realidade nova, ela própria patrimonial. *Fotografar ou filmar festividades e rituais, como monumentos ou peças em museus, não os substitui mas cria percepções novas, novos imaginários.*

Manifestações culturais (performances) como as dos Cardadores de Vale de Ílhavo ou dos Caretos de Podence para se tornarem património tem que forçosamente se centrar nas vivências, nas interações entre rituais e pessoas, a narrativa tem que estar permanentemente



contextualizada para isso, *as imagens devem servir-se dessas (e de muitas outras) manifestações populares e servir as mesmas no sentido de contribuírem para a documentação e difusão da expressão cultural em toda a sua dimensão significativa, sendo apenas desse modo contributos válidos para a patrimonialização”* (Mário Correia, 2019).

Fotografia 90 Os Cardadores em Festival da Identidade, Foni, Sardenha, agosto 2019, foto cedida pelos Cardadores

Mas tanto Mário Correia como Luis Raposo têm presente que não é inédito que a produção de imagens funcionem como elementos de fractura e de fragmentação dessa unidade expressiva, afectando a percepção da totalidade expressiva e significativa dessas manifestações populares. Temos por vezes imagens descontextualizadas que, por consequência, banalizam e desenraizam as manifestações populares, expressão primordial. Também, Nuno Feliz, já tinha chamado a atenção para esta possibilidade de disvirtualização das manifestações culturais pelas alterações de que a imagem possa ser o motivo.



Fotografia 71 A performance de rua dos Cardadores em Vale de Ílhavo, 2019

Por mais voltas que se dê, o real realmente vivido continuará sempre a existir e impor-se, se garantirmos a vida democrática. O ponto está, pois, em fazer da sua representação fotográfica ou fílmica aquilo que ela realmente é: uma recriação artística, ou seja, um património, que deve ser entendido e valorizado em si mesmo sem confusões com tudo o que ele intencional ou apenas inadvertidamente reinvente (Luis Raposo, 2019).

Por certo, que como em tudo, existem vantagens e desvantagens, temos assim como grande desvantagem do uso da imagem nestas questões do património, o risco da descontextualização, de ser um elemento de fratura em vez de ser elemento de sutura entre as formas de vida e a cultura dos povos.

Mas as vantagens ou as permissas que a imagem nos dá nestas questões das manifestações culturais e do património têm que obrigatoriamente passar pela consciencialização de quem as produz e divulga pois a produção da imagem fotográfica, mas sobretudo em vídeo funciona como um capítulo do trabalho etnográfico, e constitui por isso um documento fundamental para o estudo das formas de vida e de cultura das sociedades. Patrícia Cordeiro, um dos elementos responsáveis pela candidatura dos Caretos de Podence à Lista de Representativa de Património Imaterial da Unesco, entrevistou Benjamim Pereira e ao refletir sobre a importância que tem a imagem para a concretização do trabalho etnográfico, deu-nos da conta da opinião de Benjamim Pereira: *É a imagem que documenta os contextos sociais e as alterações ao longo do tempo. Convivem com estas imagens documentais da fotografia social, do documentário e do trabalho museológico, também a produção das reportagens e das peças jornalísticas, que no caso específico das máscaras transmontanas por exemplo, considero que tiveram um impacto significativo na divulgação das festas de inverno e na produção de sentimentos de identidade*



ancorada num período histórico longínquo, que muitos jornalistas ao longo do tempo foram divulgando com a ideia prevaiente da necessidade de reconhecimento do seu valor histórico, cultural e social através do seu carácter mais distante das festividades Carnavalescas urbanas por exemplo. Assim, é absolutamente inegável que a produção de imagem, tem um papel relevante nos processos de patrimonialização, mas essa relação têm-se escrito ao longo do tempo em várias "línguas", culminando numa transmissão comum de necessidade de salvaguarda por um lado e promoção por outra dos patrimónios culturais que identificamos como "nossos".

Fotografia 92 Desfile em Lisboa, durante o FIMI, 2016.

José D'encarnação, professor universitário, arqueólogo e historiador português (2019), levanta a questão: *São o vídeo e a fotografia instrumentos dispensáveis no que concerne à elevação de algo a património? A resposta a essa eventual dúvida é peremptoriamente: «Não!».* *Constituem elementos realmente indispensáveis, sem favor!*

Muitos são os exemplos que poderíamos dar sobre a importância da imagem, basta pensar num museu, onde para além do objecto que se mostra, não se prescinde já de apresentar, ao lado, as imagens dos pormenores do objecto ou da sua descoberta ou a contextualização deste no universo em representação ou até mesmo um vídeo que documenta aspectos mais salientes desse objecto e extrapola o uso que tinha no quotidiano das gentes.

Quanto colocada a questão do papel da imagem nas questões do património a Carlos Lourenço Fernandes, Diretor Municipal de um Gabinete de Apoio Empresarial, (2019), este diz-nos: *A imagem das festas tradicionais (e a sua divulgação, mediatização) é factor de construção e reforço de auto estima comunitária. O reconhecimento das festas ditas de tradicionais como elemento integrante da matriz da comunidade, reforça sentimento de pertença, orgulho identitário e observação de valor por populações externas. A divulgação, a mediatização afirmada na rede multimédia disponível (hoje) é factor decisivo na arquitectura da formação de valor económico, na configuração de fileiras ancoradas nas festas, traduzindo-se, com frequência, em activos estratégicos territoriais, alavancando sectores estratégicos (o turismo, por exemplo, e a regeneração da produção agrícola). A produção das festas ditas de tradicionais são, de forma incontornável, um factor de persistência e garante da plenitude e continuidade. É, justamente, na produção, que se estabelece o relacionamento e a prestação de (in)formação intergeracional, o reconhecimento mútuo, a afirmação da procedência, da pertença e da prospectiva (em tempo longo).”*

Tocar na memória, é ativar sistemas de sobrevivência”, é assim que Manuel Vilas Boas, jornalista, vê a imagem e projeta a sua importância. Salienta que as novas tecnologias permitem-nos rapidamente “voltar ao passado”, sem dispêndio de grandes esforços, *de tal modo que com toda a facilidade reconstruímos cenários que nos pareciam paraísos perdidos... Ficamos com a sensação de que voltamos a possuir o passado, como se ele de novo convivesse connosco. Precisamos de assumir o passado, preservando-o.* No que se refere às expressões culturais, de antanho, como, no caso dos “Cardadores de Vale de Ílhavo”, evocativos do tempo de Carnaval,

é necessário torná-las mais próximas, por uma divulgação consistente e rigorosa. Isto é insuflar-lhes sopro, como se nova criação voltasse a acontecer.



Fotografia 93 Captura de “selfies” pelo publico, 2019.

Pelos testemunhos de que aqui dou conta, constato que não é só, mas também, pela influência da imagem que se transformam relações sociais, se reconfigura o corpo e a noção do outro e, inclusive, se reformula, por extensão, os limites da própria realidade, materializando-a.

Nesta época da globalização em que a imagem goza do enorme poder que se lhe reconhece, a fotografia e o vídeo detêm uma relevância fundamental. Quando fazemos uma fotografia ou um vídeo existe uma necessidade emergente de ver o resultado das nossas ações, *queremos ver-nos «do lado de lá»!...Depois, tanto a fotografia como o vídeo permitem captar o todo e o pormenor eloquente, significativo; realçam os aspectos inovadores. E veja-se a quase obsessiva utilização que hoje se faz do telemóvel na sua aceção de máquina fotográfica e de nos facultar a possibilidade de fazer, com a maior das facilidades, o vídeo do que nos interessa – a ponto de, amiúde, nos apercebermos que é cada vez menos telemóvel e cada vez mais máquina para fotografias ou filmes!* (José D’encarnação, 2019).

Fotografar ou filmar festividades e rituais, não os substitui mas cria perceções novas, novos imaginários, documenta os contextos sociais e as alterações ao longo do tempo. É assim absolutamente inegável que a produção de imagem, tem um papel relevante nos processos de patrimonialização, o que implica a consciência por parte de uma comunidade de que algo lhe

pertence, é seu património, entendendo-se que esta designação contém uma conotação dinâmica, extensiva no tempo. É nessa extensividade no tempo que a imagem detém uma relevância fundamental no processo de patrimonialização, porque permite ao Homem, aos atores verem-se, observarem-se, tornam-se também espectadores e por essa via compreendem melhor o seu ritual ou *performance* e o que devem preservar. E também porque tanto a fotografia como o vídeo permitem captar o todo e o pormenor eloquente, significativo; realçando os aspectos inovadores e permitindo uma perpetuação por via da sua fixidez e a visibilidade para além do espaço temporal e físico que lhe pertence. A divulgação, mediatização de imagens das festas tradicionais é também factor de construção e reforço de auto estima comunitária. O reconhecimento das festas ditas de tradicionais como elemento integrante da matriz da comunidade, reforça sentimento de pertença, orgulho identitário e observação de valor por populações externas, traduzindo-se, com frequência, em activos estratégicos territoriais.

Pela influência da visibilidade que a imagem lhes permite houve certamente características do grupo que se alteraram tal como se alterou o modo como o grupo é reconhecido na comunidade



local e fora dela, hoje representam uma região, uma população. Pode-se dizer que a produção imagética é indispensável quando falamos de emblematização ou patrimonialização de algo porque para além da projeção feita através das novas tecnologias e “do mundo em rede”, que permite que algo seja conhecido do outro lado do mundo.

A agregação/fusão de conjuntos de informação de diversos formatos suportados pelas tecnologias de informação constituem uma forma de integração da Antropologia visual com a Antropologia, das imagens e sons com a escrita, dos filmes com a reflexão teórica.

Fotografia 94 Fotografia com pose para efeitos promocionais, 2016.

Contendo potencialidades de conjugar várias formas de análise, de reflexão, de interpretação, e de vozes, as técnicas de metodologias participativas como o *photovoice* ou a fotoelicitação como modos de compreender os contextos imediatos, físicos, individuais e interpessoais da produção e receção imagética, tem o potencial de ir além do processo de descrever a cultura, a cerimónia ou o ritual para tentar o centro da própria “experiência cultural”, experiência essa que permitirá ao indivíduo fazer o seu próprio estudo e análise antropológica.

A imagem e as tecnologias digitais constituem hoje uma ferramenta fundamental para o trabalho de campo em Antropologia e em Ciências Sociais em geral, sendo cada vez mais pertinente a sua utilização em todas as fases da pesquisa desde a conceção e preparação do trabalho, até à apresentação dos resultados. Ou seja podem e devem ser utilizados como meio auxiliar de legitimação de práticas e a sua consequente patrimonialização.

O impacto da divulgação, muitas vezes feito pelos próprios protagonistas em *sites*, *blogs*, páginas *web* destas festas exerce também um poder de regulação na própria festa que varia de local para local de acordo com a evolução dos grupos sociais de âmbito local. À margem desta divulgação e promoção existem ainda aspetos mercantilistas que nem sempre são consentâneos com as manifestações culturais em causa, Ana Mercedes Stoffel, museóloga, quando confrontada com a questão do contributo da produção de imagens (fotografia ou vídeo) para as questões de patrimonialização de manifestações populares, diz-nos que, *qualquer forma de mostra ou divulgação através da imagem ou do som de iniciativas culturais ou de artes performativas, sejam locais ou não, é um forte mecanismo de preservação patrimonial em vários sentidos. Mas por esse mesmo motivo deverão ser utilizados com critérios sóbrios e rigorosos de registo e identificação, cuidando especialmente a fidelidade ao espírito e a intenção dos conteúdos retratados”*.



Fotografia 95 Os Cardadores exibindo os seus saltos, 2019

“Ver é mobilizar nossa competência visual, mas olhar é mobilizar nossas referências interpretativas, é o olhar que tem corpo e história. Enxergar é ir além disso, é mobilizar questões que inquiram as imagens para além do visto e olhado (...) une a memória, imaginação e criação” (Barbosa, 2014:7)

Fábio Oliveira, Cardador, refere que a ida à Bulgária como à Sardenha, foi um motivo de orgulho para o grupo e para a comunidade *uma vez que levamos a nossa tradição e a nossa terra a lugares que nunca imaginamos ser possível, claro que as fotografias e a sua divulgação tiveram um papel importante para podermos ir a estes locais, uma vez que hoje em dia colocando uma fotografia na Internet fica acessível a milhões de pessoas, no entanto penso que foi graças à nossa ida a festivais como o FIMI (Festival Internacional da Máscara Ibérica) e há existências de entidades facilitadoras destes encontros que conseguimos estas deslocações.*

Em Vale de Ílhavo, a existência deste grupo de mascarados terá funcionado como regulador da vida da comunidade embora hoje essa função seja menos acentuada, apresenta-se pois, como agregador da comunidade pela via do lúdico e da solidariedade social. Representam a memória de uma comunidade, são um elemento identitário, veículo promocional de uma geografia,

museu vivo da época de Carnaval e dos rituais com máscaras, marcando a diferença pela originalidade e exotismo da máscara e da sua performance.

Em jeito de conclusão, pode-se afirmar que a produção e divulgação de imagens é elemento imprescindível para as questões da preservação patrimonial, permitem captar o todo mas também o pormenor eloquente e significativo e, no entanto, também nos trazem os aspectos inovadores inerentes às sociedades atuais. Com toda a facilidade reconstruímos cenários que nos pareciam perdidos, voltamos ao passado e é assunção desse passado e a sua preservação que a imagem permite. Ou seja, nas questões da patrimonialização, a produção imagética consciente, idónea e desvinculada de interesses à margem da manifestação cultural é o meio privilegiado para a documentação do património nomeadamente do intangível.

IV - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abrantes, Haroldo (2014) “Cordeiros da Bahia, festa e trabalho nas cordas do Carnaval”, *Cadernos de Arte e Antropologia*, vol.3 (2), pp.85-89.
- Alves, Elisa (2016) *Rituais com máscara: rota das máscaras em Portugal: Ílhavo*, Lisboa, Progestur.
- Alves, Francisco [1948] (1982) *Memórias Arqueológicas do Distrito de Bragança. Arqueologia e etnografia*, Tomo IX, Bragança: Museu abde de Baçal.
- Almeida, Miguel (2006) “Quando a Máscara esconde uma mulher, Catalogo da Exposição Rituais de Inverno com Máscaras”, *Museu Abade de Baçal, Bragança, Instituto Português dos Museus*, pp. 61-74.
- Amaral, Rita (1998) “As mediações culturais da festa”, *Rev. Mediações, Londrina*, vol.3 (1), pp.13-22.
- Andrade, Rosane (2002) *Fotografia e Antropologia. Olhares fora-dentro*, São Paulo, EDUC.
- Ardevol, Elisenda (1998) “Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales”, *Revista de dialectología y tradiciones populares*, vol.III (2).
- Austin, John (1975) *How to do Things with Words*, 2ªed. editado por Urmson, J. & Sbisá, M., Oxford: Oxford University Press.
- Bairon, Sergio & Ribeiro, José (2007) *Antropologia visual e multimédia*, Edições Afrontamento.
- Balandier, Georges. (1982) *O poder em cena*. Brasilia: UNB.
- Banks, Marcus (2001) *Visual methods in social research*. Londres: Sage.
- Banks, Marcus (2014) “Slow Research: Exploring one’s own visual archive”, *Cadernos de Arte e Antropologia*, vol. 3 (2), pp.57-67.
- Bakhtine, Mikhail [1965] (1999), *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*, São Paulo, Hucitec.
- Barbosa, Andréa (2014) “Imagem, Pesquisa e Antropologia”, *Cadernos de Arte e Antropologia*, vol. 3 (2), pp.3-8.

- Barthes, Roland (2008) *A Câmara clara*, Coimbra: Edições 70, Grupo Almedina.
- Baroja, Julio (2006) *El Carnaval*, Madrid, Alianza Editorial.
- Barros, Jorge e Soledade Costa (2002) “Os Cardadores de Vale de Ílhavo”, *Festas e tradições portuguesas.*, 2, pp.153-165.
- Bataille, Georges (1987) *Teoria da religião*, Porto Alegre, L&PM.
- Bataille, Georges (1973) *Théorie de la religion*. Paris: Gallimard.
- Baumman, Richard; Briggs, Charles (2006) Poética e Performance como perspectivas críticas sobre a linguagem e a vida social. *Ilha, Revista de Antropologia*, Florianópolis, v. 8, n. 1,2, p. 185-229, Disponível em:
<<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/18230>>.[Consultado em: 02/08/2019]
- Benjamin, Walter (1996) *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política.*, São Paulo, Brasiliense.
- Benjamim, Walter (1994) *Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas*, vol. 1., São Paulo, Brasiliense.
- Berger, John (2002) *Modos de ver*, Lisboa, Edições 70.
- Boissevain, Jeremy (1996) *Coping with Tourists — European Reactions to Mass Tourism*, Oxford: Berghahn Books.
- Bogdan, Robert; Taylor, Steven & DeVault Marjorie (2016) *Introduction to qualitative research*, 4ª ed. New York, Wiley.
- Boni, Valdete e Quaresma, Sílvia (2005) “Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevistas em Ciências Sociais”, *Revista Eletrônica dos Pós-Graduandos em Sociologia Política da UFSC 2 (1)*, Disponível em: www.emtese.ufsc.br [Consultado em: 02/06/2018]
- Bourdieu, Pierre (1998) *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz, Rio de Janeiro, Bertrand.
- Bourdieu, Pierre (1999) *A miséria do mundo*. Tradução de Mateus S. Soares, Petrópolis, Vozes.
- Brandão, Carlos (1984), *Participar pesquisar. In Carlos Rodrigues Brandão, Repensando a pesquisa participante*, São Paulo, Brasiliense.
- Bryman, Alan (2016) *Social Research Methods*, Oxford University Press.

Caldeira, Sofia (2017) “As potencialidades do estudo da imagem fotográfica na antropologia visual”, *Revista de cultura visual*, (1), pp. 165-180.

Caillois, Roger (1950) *L’homme et le sacre*, Paris, Gallimard.

Campos, Ricardo (2011) “Imagem e tecnologias visuais em pesquisa social: tendências e desafios”, *Análise Social*, vol. XLVI (199), pp. 237-259.

Canclini, Nestor (1999) “Los usos del patrimonio cultural. In Aguilar Criado, Encarnación. *Património Etnológico, Nuevas perspectivas de estudio*, Consejería de Cultura”, Junta de Andalucía, pp. 16-33.

cariosdalagoa.blogspot.pt/[Consultado em: 02/06/2018]

Castro, Gilberto e Melissa Wakim (2014) “O valor dialógico da leitura de imagem: algumas reflexões para o ensino de arte a partir do pensamento bakhtiano”, *Revista Educação e Linguagem, Campo Mourão*, 3 (4), pp.101-113.

Cazaux, Carlos (1994) *Tempo de calar e outros contos*, Viseu, Éden Gráfico Ld.^a.

Cocho de Juan, Frederico (2014) *A festa do Entroido*, Edicións Nigra Trea.

Collier, John e Malcom Collier (1986) *Visual Anthropology. Photography as a research method*. University of New Mexico Press.

Coman, Mihai. & Rothenbuhler, Eric (2005) *The Promise of Media Anthropology*, IN: Coman, M. & Rothenbuhler E.W. (eds.) *Media Anthropology*. Califórnia: Sage Publications.

Correia, Alberto (2001) “Máscara, a outra face do homem”, Catálogos FIA, Feira Internacional de Artesanato. - Instituto do Emprego e Formação Profissional, p. 89-90.

Da Matta, Roberto (1979) *Carnavais. malandros e heróis - Para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar.

Debord, Guy (2003) “A sociedade do espectáculo”, Colectivo periferia. E-book. Disponível em www.geocities.com/projetoperiferia [Consultado em: 22/06/2018]

Delgado, Noémia (1976) “Máscaras”, Documentário, Cinemateca Portuguesa. Disponível em <https://youtu.be/6WjcZND1oOM> [Consultado em: 22/11/2018]

Dias, Jorge (1990) “Estudos de Antropologia”, *Imprensa nacional Casa da Moeda*, vol.I e II, Lisboa.

Dias, Jorge (1981) *Rio de Onor, Comunitarismo agro-pastoril*. Lisboa: Presença.

- Didi-Huberman, Georges (2017) “Povos expostos, povos figurantes”, *Revista de cultura visual* (1), pp16-31. Disponível em: www.vista.sopcom.pt [Consultado em: 22/08/2018]
- Dubois, Philippe (1991) *O Acto Fotográfico*, Lisboa, Vega.
- Durkheim, Émile (2001) “Les formes élémentaires de la vie religieuse, Chapitre IV II.Rites représentatifs sans efficacité physique. L'élément récréatif de la religion; son importance; ses raisons d'être. - La notion de fête”, (Édition électronique), Disponível em:
http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim_emile/formes_vie_religieuse/formes_elementaires_res_3.pdf [Consultado em: 02/06/2018]
- Duvignaud, Jean (1983) *Festas e civilizações*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- Eco, Humberto (2015) *Como se faz uma tese em Ciências Humanas*, Editorial Presença.
- Eliada, Mircea (2004) *Ritos de iniciação e sociedades secretas*, Lisboa, Èsquilo Edições & Multimédia.
- Fannig, Stephen (2011) *Visual Methodologies: Photo-elicitation in University classroom*, Australia, ECU Publications.
- Ferreira, Helder (coord.) (2006) *Máscara Ibérica*, (I), Porto, Edições Caixotim.
- Freud, Sigmund. (1974) “Totem e tabú e outros trabalhos” Imago, Disponível em:
<http://conexoesclinicas.com.br/wp-content/uploads/2015/01/freud-sigmund-obras-completas-imago-vol-13-1913-1914.pdf> [Consultado em: 01/05/2018]
- Fontes, António (1974), *Etnografia transmontana, I-Crenças e tradições de Barroso*, (sem cidade), Montalegre, Âncora Editora.
- Gennep, Arnold Van, (2011), *Os ritos de passagem*, Trad. Mariano Ferreira, Petrópolis, Vozes.
- Gluckman, Max (1974) “Rituais de rebelião no sudeste da África”, *Cadernos de Antropologia*,(4), Brasília: Universidade de Brasília.
- Godinho, Paula (1995) Ser rapaz e ir à festa, *Actas do Congresso A festa Popular em Trás-os-Montes*, Bragança, Comissão organizadora: 81-92.
- Godinho, Paula (2006) *O Leito e as Margens*, Lisboa, Edições Colibri/ Instituto de Estudos de Literatura Tradicional.

- Godinho, Paula (2010) *Festas de Inverno no Nordeste de Portugal, património, mercantilização e aporias da cultura popular*, Loulé, Grafica Commercial.
- Godinho, Paula (2011) *Máscaras, Mistérios e Segredos*, Edições Colibri, Lisboa.
- González, Marcus (2011) *Fiestas y nación en América Latina*, Panamericana, Bogotá, Colombia.
- Harper, Douglas (2002) Talking about pictures: a case for photo-elicitation, *Visual Studies*, 17, 1, 13-26.
- Harper, Krista & Ana Afonso (2016) “Cultivating civic ecology. A *Photovoice* study with urban gardeners in Lisbon, Portugal”, *Antropology in Action*, 23 (1), pp.6-13.
- Heers, Jacques (1987) *Festas de Loucos e Carnavais*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- Hymes, Dell (1962) The ethnography of speaking. In *Anthropology and Human Behavior*, ed. T. Gladwin, W. Sturtevant, pp. 13-53. Washington, DC: Anthropol. Soc. Wash.
https://www.academia.edu/12277206/Dell_Hymes_The_Ethnography_of_Speaking_1962_-_Original_chapter [Consultado em: 12/06/2019]
- Ipiranga, Ana (2016) “A imagem fotográfica como questão de método” comunicação apresentada no, IV Congresso Brasileiro de Estudos Organizacionais Porto Alegre, Brasil de 19 a 21 Outubro 2016.
- Isambert, François-André (1982) *Le sens du sacré - fête et religion populaire*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Kellner, Douglas (2001) “A cultura da mídia”. São Paulo: EDUSC. Disponível em: <http://www.scielo.br/scieloOrg/php/similar.php?lang=en&text=%20A%20cultura%20da%20m%C3%ADdia> [Consultado em: 12/06/2019]
- Lampreia, Joaquim (1996) *Técnicas de Comunicação: Publicidade Propaganda e Relações Públicas*; Mem Martins: Publicações Europa América.
- Laplantine, François (1995) *Aprender antropologia*, São Paulo: Brasiliense.
- Leal, João (2010) “Os dois países de Benjamim Pereira: uma homenagem”, *Revista Etnográfica CRIA/FCSH-UNL Lisboa*, 14 (1), pp.185-195.
- Leal, João (2015) “Património Cultural Imaterial, Festa e Comunidade”, Campos, Yussef (Org) *Património Cultural Plural*, Belo Horizonte: Arraes Editores, pp. 144-162.

- Leal, João (1994) *As festas do Espírito Santo nos Açores, um estudo de Antropologia Social.*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- Lessa, W.e E. Vogt (org.) (1972) *Ritualization in man in relation to conceptual and social development*, New York, Harper and How.
- Levi-Strauss, Cláude (2011) *La via de las Máscaras*, México, Grupo Editorial Siglo Veintiuno.
- Lopes, Aurélio (2000) *A face do caos ritos de subversão na tradição portuguesa*, Alpiarça, Garrido artes gráficas.
- Loução, Paulo (2002) *A alma secreta de Portugal*, Lisboa, Ésquilo Edições & Multimédia.
- Lourenço, Amândio (2015) *Rituais com máscara : rota das máscaras em Portugal : Lamego*. Lisboa, Progestur.
- Maffesoli, Michel (1985) *A sombra de Dion(sio - Contribuição a uma sociologia da orgia*. Rio de Janeiro: Graal.
- Magalhães, Dulce (2000) “Vinho: Práticas, Elogios, Cultos E Representações Em Questão na Sociedade Portuguesa”, *Sociologia, Problemas e Práticas* (online). Disponível em: http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0873-65292000000100002 [Consultado em: 12/03/2019]
- Malinowski, Branislow [1922] (1997), Os Argonautas do Pacífico Ocidental. *Ethnologia*, nº 6-8, 17-37.
- Mauss, Mareel & Hubert, Henry (1968) Essai sur la nature et la fonetion du saerifice. In: MAUSS, Mareel, *Oeuvres*. Paris: Éditions de Minuit.
- Marcus, George (1995) “Etnography in/of the World systems; emergence of multi-sited Ethnography”. *Annual Review of Antrophology* ,14, pp.95-111. Martín, Demetrio (2004), “Antropología visual y análisis fotográfico”, *Gazeta de Antropología*, 1, Disponível em: http://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/7252/G20_01DemetrioE_Brisset_Martin.html?sequence=9&isAllowed=y [Consultado em: 10/07/2018]
- Marshall, Catherine & Rossman, Gretchen (1995) *Designing qualitative research*, Thousand Oaks: CA. Sage Publications. (2), Pp.78-79.
- Meirinho, Daniel (2013) *A fotografia participativa como ferramenta de reflexão identitária: estudo de caso com jovens em contextos de exclusão social no Brasil e em Portugal*,

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Tese de Doutoramento, Lisboa.

- Meirinho, Daniel (2015) *Olhares do saber e do fazer: O uso do método Photovoice como instrumento para a literacia visual com jovens em contextos de exclusão e vulnerabilidade*. In: Brites, M. José, Jorge, Ana & Santos, Silvio (2015), *Metodologias Participativas: Os media e a educação* (19), Covilhã, Livros LabCom.
- Meirinho, Daniel (2016) *Olhares em foco, fotografia participativa e empoderamento juvenil*. LABCOM.IFP. Universidade Beira Interior.
- Melhuus, Marit, Jon Mitchell e Helena Wulff (2010) *Ethnographic Practice in The Present*, Berghahn Books, New York, Oxford.
- Morgado, Paulo (2007) “Os caretos de Ílhavo”, *Patrimónios*, 6 (2), pp. 69-80.
- Museu Abade De Baçal (2001) *Rituais de Inverno com Máscaras*, Bragança.
- Novaes, Sylvia (2014) “O Silencio Eloquente Das Imagens Fotográficas E Sua Importância Na Etnografia”, *Cadernos de Arte e Antropologia*, 3 (2), pp.57-67.
- Oliveira, Ernesto (1995) *Festividades Cíclicas em Portugal.*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- Oliveira, Cleide (2015) “Literatura E Sagrado: Algumas Reflexões A Partir Do Pensamento De Georges Bataille”, *Londrina*,13, pp. 24-39.
- O’Neil, Bryan, (2008) “Os Rituais como Expressões Multiculturais”, *Percursos de Interculturalidade*, III CEPCEP (Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa),pp. 53-104. Disponível em:
https://www.om.acm.gov.pt/documents/58428/182327/3_PI_Cap2.pdf/62c95425-2a0b-4a4b87bf-36c6542311c3. [Consultado em: 02/06/2018]
- Os Cardadores. IN Boletim camoniano. - N.º 5 (2011), p. 7. - Propriedade Confraria Camoniana de Ílhavo.
- O’Reilly, Karen (2012) *Ethnographic methods*, Routledge, Abindom.
- Pereira, Benjamim (2003) *Máscaras Portuguesas*, IN: Ferreira, H. & Perdigão, T. (2003), *Máscaras em Portugal*, Lisboa, Medialivros.
- Pereira, Benjamim (2006) *Rituais de Inverno com Máscaras*, Catalogo da Exposição Rituais de Inverno com Máscaras”, *Museu Abade de Baçal, Bragança, Instituto Português dos Museus*, pp.13-38.

- Pereira, Benjamim (1973) *Máscaras Portuguesas*, Lisboa, Junta de Investigação do Ultramar.
- Perez, Léa, Leila Amaral e Wania Mesquita, (Org.) (2012), “Festa Como Perspectiva e em Perspectiva”, Garamond, Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ha/v18n38/20.pdf>. [Consultado em: 22/01/2018]
- Pessanha, Sebastião (1960) *Mascarados e Máscaras populares de Trás-os Montes*. Lisboa: Livraria Ferin.
- Pink, Sarah (2001) *Doing Visual Ethnography*. London, Sage.
- Pinho, Joana (2016) “Portraits of change by farmers in Southern Guinea-Bissau”, *Center for International Studies of Lisbon*, Portugal. Disponível em: https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/12057/1/Portraits_of_Change_by_Farmers_in_Southe.pdf [Consultado em: 12/12/2017]
- Prins, Esther (2010) “Participatory photography: A tool for empowerment or surveillance?” *Action Research*, 8 (4) pp.426-443.
- Queiróz, Maria Isaura (1992) *Carnaval brasileiro - O vivido e o mito*. São Paulo: Brasiliense.
- Ramirez, Natalie (2017) “O que é performance? Entre contexto histórico e designativos do termo”. *Arteriais, Revista do ppgartes ica ufpa*, 4.
- Raposo, Paulo (2010) *Por detrás da máscara*, Instituto dos Museus e da Conservação, I.P.
- Raposo, Paulo (2013) Performando Orientalismos: do Harém à Primavera Árabe. *Revista De Antropologia*, 56 (2), 213-256. <https://doi.org/10.11606/2179-0892> [Consultado em: 12/06/2019]
- Raposo, Paulo (2005) “Masks, Performance and Tradition: local identities and global contexts”, *Etnográfica*, IX (1), pp.49-64
- Raposo, Paulo (2014) Festa e Performance em Espaço Público: tomar a rua! *Ilha Revista de Antropologia*, 16, (2), pp.89-114, DOI:10.5007/2175-8034.2014v16n2p89.
- Raposo, Paulo & Carneira da Silva (org) (2004) *Do ritual ao espectáculo. “Caretos”, intelectuais, turistas e media*, Lisboa, Livros Horizonte.
- Ribeiro, José (2004) *Antropologia Visual. Da minúcia do olhar ao olhar distanciado*, Cidade do Porto, Edições Afrontamento.

- Ribeiro, José (2005), *Antropologia Visual, Práticas Antigas E Novas Perspectivas De Investigação*, *Rev.Antropol*,48 (2). DOI.10.1590/S0034-77012005000200007.
- Reginensi, Caterine; Barros, Douglas (2018) *A Experiência Da Imagem Nos Estudos Etnográficos: Aprendendo Pela Caminhada, Fotografando E Fazendo Encontros*, Basil, AntropoArte/LEEA/CCH /UENF.
- Rodrigues, Lúcia (2012) *Manifestações Tradicionais Carnavalescas. o Entrudo em Tibaldinho*, Trabalho de Projeto para obtenção do grau de Mestre em Animação Artística, Castelo Branco, Instituto Politécnico de Castelo Branco.
- Rose, Gillian (2002) *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, Londres, Sage Publications.
- Rousseau Jean (1995) *O contrato social. Grandes Obras Do Pensamento Universal*; 13, Editora: Escala, tradução de Ciro Mioranza.
- Ruby, Jay (1996) *Antropología Visual*. Tradução de Francisca Pérez. In: *Revista Chilena de Antropologia Visual* nº2, Santiago, julho 2002, Pp. 154-167.
- Russo, Francesco (2006) “Antropologia Della Festa”. *La confluenza di varie prospettive di studio Acta philosophica*, I (15), Pp. 67-76.
- Salgado, Ricardo (2015) “A Performance da Etnografia como Método da Antropologia”, *Centro em Rede de Investigação em Antropologia Portugal, Antropológicas*,13, pp. 27-38.
- Sanchis, Pierre (1992) *Arraial festa de um povo, As romarias Portuguesas*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- Sarmiento, Clara (2008) *Cultura Popular Portuguesa, práticas, discursos e representações*, Porto, Edições Afrontamento.
- Santos Júnior, Joaquim (1940)” O “careto” de Valverde, o “chocalheiro” de Vale de Porco e as suasmáscaras de pau”, *Comissão Executiva dos Centenários, Congresso do Mundo Português*, Tomo II, Volume XVIII, Lisboa pp. 220-235.
- Schechner, Richard (1985) *Between theatre and Antropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Silva, Patrícia. (2012) “Festa como Perspectiva e em Perspectiva”, *Horizontes Antropológicos*,18. Pp.410-418.

- Singer, Milton. (1959) *When a Great Tradition Modernizes. Traditional India: Structure and Change*. Philadelphia, Chicago, University of Chicago Press
- Sontag, Susan (2013) 1ª Edição, *O Mundo-Imagem In Ensaios Sobre Fotografia: de Niépce a Krauss*, Lisboa, Orfeu Negro.
- Sontag, Susan (1997) *Sobre fotografia, ensaios*, Companhia das letras.
- Strang, Veronica (2009) *What anthropologists do?*, New York, Berg.
- Sun, Lan (2017) *A Tradição de Máscaras em Portugal e Espanha e e sua Encenação no Festival Internacional da Máscara Ibérica*, Dissertação de Mestrado em Linguas, Literaturas e Culturas, Aveiro, Universidade de Aveiro.
- Taylor, Diana (2003) *O arquivo e o repertório – Performance e memória cultural nas Américas*. Duke University Press.
- Taylor, Diana (2008) “Perfomance e Património Cultural Intangível”, *Pós Belo Horizonte*, 1 (1), pp. 91-103.
- Teixeira, Almerinda (2017) *Testamentos Carnavalescos: Tradição Discursiva Satírica*, Tese de Doutoramento apresentada à Universidade de Évora. Instituto de Investigação e Formação Avançada.
- Teixeira, Joaquim (2010) “Festa e identidade”, *Comunicação & Cultura Revista do CECC - Centro de Estudos de Comunicação e Cultura da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa*, 10, pp. 17-33.
- Tiza, Antonio (2017) *A Magia das Máscaras Portuguesas*, Lisboa, Âncora Editora.
- Tiza, António (2015) *Inverno Mágico, Ritos e Misterios Transmontanos*. Vol.II, Lisboa, Âncora Editora.
- Turner, Victor (1974) *O Processo Ritual: Estrutura E Antiestrutura*, Petrópolis, Editora Vozes Ltda.
- Turner, Victor (1982) *From ritual to theatre: the human seriousness of play*. New York: PAJ Publications.
- UNESCO (2003) [Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial](#).
[Consultado em: 12/05/2018]
- Valverde, Paulo (2000) *Máscara, Mato e Morte em São Tomé*, Oeiras, Celta Editora.

Vasconcelos, José (1882) *Tradições populares de Portugal*, Porto: Livraria portuense de Clavel & C^a Editores.

Wang, C. C. (1999) “Photovoice: A participatory action research strategy applied to women’s health”, *Journal of Women’s Health*, 8, pp. 185- 192.

ANEXO A – RESPOSTAS À QUESTÃO, VIA EMAIL.

Olá, boa tarde [.....],

Estou na fase final do Mestrado de Antropologia no ISCTE e a minha tese tem a ver com uma festa de Carnaval (Cardadores de Vale de Ílhavo) e a patrimonialização desta tendo por base o uso de imagens.

Gostaria de incluir nos meus textos opiniões de algumas pessoas que para além da sua importância no campo académico estão de algum modo ligadas à minha pessoa, quer seja pela fotografia quer seja pela paixão pelas manifestações culturais populares.

Assim, gostaria que me respondesse a uma questão, para a qual tem total liberdade de resposta:

Considera que a produção de imagens (fotos e vídeos) e a sua divulgação pode ser um elemento de patrimonialização da festa de uma comunidade, como a de um carnaval rural?

Nos textos será cumprido o desejo de divulgação ou anonimato do autor da resposta.

Desde já, o meu muito obrigada

Com os melhores cumprimentos

Luís Raposo, Prresidente do ICOMOS, Lisboa, outubro, 2019

Não é preciso citar os clássicos, como Benjamim ou Barthes, para perceber que, na expressão do segundo, a fotografia impressiona tanto como os raios de luz emitidos por uma estrela e constitui uma emancipação do referente, quer dizer, a criação de uma realidade nova, ela própria patrimonial.

*Fotografar ou filmar festividades e rituais, como monumentos ou peças em museus, não os substitui mas cria percepções novas, novos imaginários. É isso potencialmente mau? Sim, pode ser, como recentemente pude exprimir, a propósito do uso e do abuso do digital em museus (cf. Museu com digital ou Museu Digital, eis a questão, **Revista de Museus**, n2, DGPC, no prelo). E cito daí se de facto o real verdadeiro deixar de ser sentido e procurado na sua*

irredutibilidade, se se pretender que toda a procura da verdade constitui quimera das ideologias materialistas ou do positivismo científico. Bom, mergulhamos em algo de muito alarmante: um Mundo que se apresenta não somente como Novo, mas como Admirável; um mundo facilmente telecomandado, povoado pelo falso. Mas como acrescentava no mesmo local, por mais voltas que se dê, o fogo queima ou a água molha e isso não é matéria de opinião, ou seja, o real realmente vivido continuará sempre a existir e impor-se, se garantirmos a vida democrática. O ponto está, pois, em fazer da sua representação fotográfica ou fílmica aquilo que ela realmente é: uma recriação artística, ou seja, um património, que deve ser entendido e valorizado em si mesmo sem confusões com tudo o que ele intencional ou apenas inadvertidamente reinvente. Ou como diz o povo, na sua simplicidade: cada macaco no seu galho. E sendo assim, tudo está bem.

Manuel Vilas Boas, jornalista, Lisboa, 24.10.2019

Tocar na memória, é ativar sistemas de sobrevivência.

As novas tecnologias permitem-nos rapidamente “voltar ao passado”, sem dispêndio de grandes esforços. Com toda a facilidade reconstruímos cenários que nos pareciam paraísos perdidos... Ficamos com a sensação de que voltamos a possuir o passado, como se ele de novo convivesse connosco. Precisamos de assumir o passado, preservando-o.

No que se refere às expressões culturais, de antanho, como, no assinalado caso dos “Cardadores de Ílhavo”, evocativos do tempo de Carnaval, é necessário torná-las mais próximas, por uma divulgação consistente e rigorosa. Isto é insuflar-lhes sopro, como se nova criação voltasse a acontecer.

Patricia Cordeiro, socióloga, 20 outubro 2019.

Não posso responder a esta questão, sem primeiro reflectir sobre a importância que tem a imagem para a concretização do trabalho etnográfico. Parafraseando Benjamim Pereira numa entrevista que tive a oportunidade de lhe fazer - a produção da imagem fotográfica, mas sobretudo em vídeo funciona como um capítulo do trabalho etnográfico, e constitui por isso um documento fundamental para o estudo das formas de vida e de cultura das sociedades. Nesse sentido, a produção de imagem acompanha também a evolução dos trabalhos

museológicos, de tal forma que hoje um ecomuseu ou um museu etnográfico é essencialmente um museu onde o audiovisual é o recurso fundamental de mediação entre o visitante e o património cultural que o museu estuda, preserva e divulga. É a imagem que documenta os contextos sociais e as alterações ao longo do tempo. Convivem com estas imagens documentais da fotografia social, do documentário e do trabalho museológico, também a produção das reportagens e das peças jornalísticas, que no caso específico das máscaras transmontanas por exemplo, considero que tiveram um impacto significativo na divulgação das festas de inverno e na produção de sentimentos de identidade cultural ancorada num período histórico longínquo, que muitos jornalistas ao longo do tempo foram divulgando com a ideia prevalecente da necessidade de reconhecimento do seu valor histórico, cultural e social através do seu carácter mais distante das festividades Carnavalescas urbanas por exemplo. Assim, é absolutamente inegável que a produção de imagem, tem um papel relevante nos processos de patrimonialização, mas essa relação têm-se escrito ao longo do tempo em várias "línguas", culminando numa transmissão comum de necessidade de salvaguarda por um lado e promoção por outra dos patrimónios culturais que identificamos como "nossos".

Carlos Lourenço Fernandes, Professor universitário e Director do Grupo Empresarial de Sintra, 19 de Outubro 2019

A imagem das festas tradicionais (e a sua divulgação, mediatização) é factor de construção e reforço de auto estima comunitária.

O reconhecimento das festas tradicionais como elemento integrante da matriz da comunidade, reforça sentimento de pertença, orgulho identitário e observação de valor por populações externas.

A divulgação, a mediatização afirmada na rede multimedia disponível (hoje) é factor decisivo na arquitectura da formação de valor económico, na configuração de fileiras ancoradas nas festas, traduzindo-se, com frequência, em activos estratégicos territoriais, alavancando sectores estratégicos (o turismo, por exemplo, e a regeneração da produção agrícola).

A produção das festas tradicionais são, de forma incontornável, um factor de persistência e garante da plenitude e continuidade.

É, justamente, na produção, que se estabelece o relacionamento e a prestação de (in) formação intergeracional, o reconhecimento mútuo, a afirmação da procedência, da pertença e da prospectiva (em tempo longo).

Mário Correia, *recolector de etnomusicologia e fundador da Associação Sons da Terra em Sendim, Miranda do Douro, 3 de outubro 2019*

Um contributo fundamental. Muito mais do que as narrativas do texto escrito foram as imagens que em grande medida contribuíram para dar visibilidade a muitas das manifestações populares como as que se referem, chamando a atenção para a sua existência de forma mais abrangente e, na esmagadora maioria dos casos, apelativa e, como tal, susceptível de despertar o interesse que esteve na base dos processos de patrimonialização tal como os conhecemos hoje em dia.

A patrimonialização de manifestações populares como o são as que envolvem, como protagonistas principais, os Caretos de Podence e os Cardadores de Vale de Ílhavo, tem forçosamente de centrar-se nas suas expressões vivenciadas, ou seja, em estreita e indissociável interacção entre os rituais e as pessoas.

A narrativa tem necessariamente de estar permanentemente contextualizada, não raro funcionando a produção de imagens como elementos de fractura e de fragmentação dessa unidade expressiva, afectando a percepção da totalidade expressiva e significativa dessas manifestações populares.

As imagens devem servir-se dessas (e de muitas outras) manifestações populares e servir as mesmas no sentido de contribuírem para a documentação e difusão da expressão cultural em toda a sua dimensão significativa, sendo apenas desse modo contributos válidos para a patrimonialização. No entanto, devemos ter bem presente os perigos e ameaças do (ab)uso sem critério das mesmas: não raro temos imagens descontextualizadas que, por consequência, superficializam/desenraízam/banalizam as manifestações populares, expressão primordial.

Texto (escrito, sonoro ou visual) e contexto (espaço, tempo, ritual e vivência): porque só assim se garante a transmissão e a divulgação patrimonial da totalidade expressiva e significativa das manifestações populares, como as que envolvem os Caretos de Podence e os Cardadores de Vale de Ílhavo.

José D'encarnação, Professor Universitário, 2 de outubro 2019

«Patrimonialização» implica a consciência por parte de uma comunidade de que algo lhe pertence, é seu património, entendendo-se que esta designação contém uma conotação dinâmica, extensiva no tempo: ou já vem de tempos antigos, é legado, é herança a preservar e acarinhar; ou o temos em tão elevada consideração, damos-lhe tanto valor que diligenciamos no sentido de vir a ser transmitida intacta aos vindouros, como património que nós próprios criámos.

Uma tradição, um lugar, um edifício para serem 'património' carecem sempre duma consciencialização. Só há pouco tempo se chegou à conclusão de que, por exemplo, a culinária representava, em cada país ou mesmo em cada região, uma peculiaridade que muito tinha a ver com as iguarias disponíveis no local e a forma como os antepassados, de geração em geração, as foram preparando à sua maneira. Não admira, por isso, que já Fialho de Almeida (1857-1911) tenha proclamado:

«Um povo que defende os seus pratos nacionais defende o território. A invasão armada começa pela cozinha».

Não admira que o Conselho de Ministros de Portugal só em 26-7-2000 tenha aprovado a resolução nº 96/2000 que «considera a gastronomia portuguesa como um bem imaterial integrante do património cultural de Portugal».

O tempo, factor dominante para a «patrimonialização». Por conseguinte, é bem-vindo tudo o que contribua para dar a uma população a noção de que o que mostra e concretiza – a festa tradicional, o cortejo que já vem assim desde sempre, o manjar típico – faz parte das suas tradições, merece ser tido como «Património».

Numa época em que a imagem goza do enorme poder que se lhe reconhece, a fotografia e o vídeo (imagem em movimento) detêm nesse processo uma relevância fundamental.

Primeiro, porque permitem ao Homem, aos intervenientes verem-se, observarem-se, como que estão de espectadores e, desta sorte, compreendem melhor, apreciam mais facilmente o que é agradável de ver e preservar. Fazemos um vídeo, disparamos uma fotografia e apressamo-nos a ver como ficou, queremos ver-nos «do lado de lá»!...

Depois, tanto a fotografia como o vídeo permitem captar o todo e o pormenor eloquente, significativo; realçam os aspectos inovadores. E veja-se a quase obsessiva utilização que hoje

se faz do telemóvel na sua acepção de máquina fotográfica e de nos facultar a possibilidade de fazer, com a maior das facilidades, o vídeo do que nos interessa – a ponto de, amiúde, nos apercebermos que é cada vez menos telemóvel e cada vez mais máquina para fotografias ou filmes!

Fotografamos nós e fotografam os outros. O facto de vermos muitos estrangeiros a filmarem a apresentação de um rancho folclórico agrada-nos, ficamos mais compenetrados de que «aquilo», afinal, causa impressão, é digno de um filme e vai ser levado para o Japão, para o Brasil, para a América, como recordação de uma cena típica...

São o vídeo e a fotografia instrumentos dispensáveis no que concerne à elevação de algo a património?

A resposta a essa eventual dúvida é peremptoriamente: «Não!».

Constituem elementos realmente indispensáveis, sem favor! Daí que, só para darmos um exemplo, mesmo num museu (lugar onde, por excelência, se reuniram ‘patrimónios’ ...), além do objecto que se mostra, não se prescinda já de apresentar, ao lado, o vídeo que documenta aspectos mais salientes desse objecto, que uso tinha no quotidiano das gentes, que interesse realmente despertava...

Ana Mercedes Stoffel, Museóloga, 1 de outubro 2019

Entendo que qualquer forma de mostra ou divulgação através da imagem ou do som de iniciativas culturais ou de artes performativas, sejam locais ou não, é um forte mecanismo de preservação patrimonial em vários sentidos. Mas por esse mesmo motivo deverão ser utilizados com critérios sóbrios e rigorosos de registo e identificação, cuidando especialmente a fidelidade ao espírito e a intenção dos conteúdos retratados.

Pode usar o meu nome: Ana Mercedes Stoffel

Boa sorte no seu trabalho e afetuosos cumprimentos para todos.

ANEXO B – FILME: OS CARDADORES DE VALE DE ÍLHAVO

<https://youtu.be/yYOZwHRdEQO>

ANEXO C – CONSENTIMENTO INFORMADO

FORMULÁRIO DE CONSENTIMENTO

PROJETO: A IMAGÉTICA NA PATRIMONIALIZAÇÃO DAS FESTAS, OS CARDADORES DE VALE DE ÍLHAVO

Elisa Maria Martins Alves, mestranda em Antropologia pelo ISCTE está a realizar uma coleta de imagens (fotografia e vídeo), entrevistas e/ou sessões de observação sobre para o projeto de Dissertação como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Antropologia, pelo ISCTE – Escola de Ciências Sociais e Humanas, Departamento de Antropologia, com os objetivos de: Conhecer como é que a produção de imagens (fotos e vídeos) e a sua divulgação pode ser um elemento de emblematização e patrimonialização de uma festa de uma comunidade, como a de um Carnaval rural. Pretende-se descrever o fenómeno, a performance do grupo e mostrar como a imagem tem contribuído para a materialização da cultura, apontando algumas das potencialidades trazidas pelo uso de *corpus* imagéticos fotográficos.

A sua participação nesta pesquisa/investigação/projeto/entrevista é voluntária e livre.

Para qualquer informação adicional pode contactar:

- Elisa Maria Martins Alves
- Telem. 919823657
- Email: elisamartinsalves@sapo.pt

É-lhe fornecida uma cópia deste formulário para sua referência futura.

Li e entendo a descrição do projeto e dos seus objetivos. Concordo em participar sob a forma de entrevista (gravada/não gravada). Autorizo a utilização das informações fornecidas para os fins acima descritos.

Assinatura do Participante: João Francisco Ferreira Pinho, Fábio Santos Catarina Oliveira

Nome do Participante (e nível): João Pinho, Fábio Oliveira

Certifica-se que o participante tem mais de 18 anos.

Data: Fevereiro, 2019

* Este documento foi assinado por Presidente e Vice Presidente, respetivamente da Associação Os Cardadores de Vale de Ílhavo em nome de todo o grupo