

PAULO RAPOSO*

VIRANDO O OUTRO EM PODOENCE. MÁSCARAS DA PÓS-RURALIDADE

Durante o Carnaval, os Caretos – grupo de jovens mascarados do ciclo de inverno europeu – fazem a sua aparição em Podence, uma comunidade rural no Nordeste de Portugal. No contexto das recentes transformações no mundo rural nas últimas décadas, os campos semânticos destas performances são amplamente alargados, agora resgatadas do seu anunciado declínio. Elas estão claramente ligadas a realidades contemporâneas como o turismo e a mercadorização cultural. A visibilidade destas comunidades emerge lado a lado com uma crescente demanda de exotismo e autenticidade. Tal como as reivindicações folcloristas de “autenticidade” da cultura popular, estes recentes processos de turistificação revelam a procura de um “passado nostálgico e genuíno” no contexto do consumo turístico global da pós-ruralidade. Assim, modalidades de “canibalização” realizadas pelo turismo crescem: turistas se vestindo com máscaras locais, (ab)uso de fotos por turistas misturados com mascarados locais, audiências turísticas (como agentes centrais na performance), tomando o lugar das audiências locais; tudo parece subverter os termos da “autenticidade” performativa. Os turistas procurando por uma experiência “natural” e não mediada do Outro, enquanto os locais procuram compreender os segredos dos seus próprios recursos performativos. Todavia, é muito provável que ambos entendam os seus mitos como mitos, e as suas performances como performances. Falso e autêntico, ficção e

* Doutor em antropologia e professor do Departamento de Antropologia do Instituto Universitário de Lisboa. Presidente do Centro de Estudos de Antropologia Social e membro da Comissão Editorial da revista *Etnográfica*, de 2000-2009. Realiza investigação sobre temáticas como o corpo, ritual, turismo e na área das performances culturais, publicando os resultados em livros e outras publicações diversas. É autor do livro (no prelo) *Por Detrás da Máscara. Ensaio em Antropologia da Performance*, ICM, Lisboa.

realidade num e no mesmo palco, onde imagens são bem mais do que aquilo que conseguimos ver.

Palavras-chave: *performance; mascarados; turismo; pós-ruralidade; Portugal.*

POÉTICAS E POLÍTICAS DA MEMÓRIA

Gostaria de iniciar este texto evocando uma citação de Maureen Mahon retirada de um muito interessante texto seu intitulado *The Visible Evidence of Cultural Producers*. Diz ela:

De facto, as pessoas que historicamente têm sido marginalizadas do poder institucional criam auto-representações dos seus grupos – a um tempo idealizadas e precisas – para contrariar as muito disseminadas imagens negativas, a ausência de imagens ou as imagens produzidas por estranhos (incluindo antropólogos) (MAHON, 2000, p. 470, tradução nossa).

Esta ideia é duplamente interessante. Por um lado, sublinha-se como a história das representações da cultura popular (*folk culture* na acepção anglo-saxónica) tem sido claramente uma história de sucessivas marginalizações ou pelo menos de usos do popular construídos a partir de modelos polarizados de cultura (a saber, elite/popular, alta/baixa, entre outros); e por outro lado, denota-se que os antropólogos (mas também os etnomusicólogos, museólogos ou folcloristas) parecem ter sido um grupo particularmente activo na produção de tais modelos.

As afirmações de Mahon evidenciam de algum modo os paradoxais efeitos dos processos contemporâneos de folclorização e de reinvenção e objectificação cultural. Importa atender, desde logo, ao facto de estes processos se poderem enquadrar dentro de um amplo movimento de objectificação da “cultura” – isto é, da constituição da “cultura” como objecto e enquanto produto de consumo e de mercadorização. E, neste sentido, o seu enquadramento estará sempre para além da sua dimensão e expressão local, e poderá ser equacionado comparativamente com outros contextos.

O que aqui se propõe é uma explicitação dos processos de produção de um produto de consumo cultural – os Caretos de Podence – enquanto traço distintivo de uma suposta “cultura popular” e de uma imagem identitária de uma região. O propósito geral do texto é a tentativa de enquadrar as motivações profundas que traduzem, por um lado, o processo de consciencização local da dimensão performativa do evento e, por outro, explorar os discursos locais sobre a autenticidade e as raízes da “tradição” que, como sugerem as palavras de Mahon, decorrem de uma “auto-representação” que o grupo faz de si próprio, da sua cultura e da sua memória.

Neste processo de perscrutar as sombras soterradas da memória que constituem as “auto-representações” locais, criando uma *patine* de traços que conferem autenticidade ao passado, as *experiências performativas* parecem ser exemplarmente preciosas: umas vezes, recriando o passado como se se tratasse de um “país estrangeiro” (LOWENTHAL, 1993) e, por isso mesmo, tornado objecto de “folclorização” (BOISSEVAIN, 1992); outras, assumindo mesmo, numa recontextualização possível, a reinvenção cultural. Finalmente, essas experiências permitem equacionar dinâmicas particulares que se estabelecem nesses locais tornados agora também destinos turísticos, como é o caso da comunidade de Podence, localizada numa das regiões mais descritas pela literatura antropológica portuguesa como profundamente marcada pela ruralidade.

Multiplicam-se os trabalhos sobre o fenómeno de “visitação” das “culturas locais” – sobretudo em terrenos rurais e exóticos, sendo o turismo um dos principais agentes nessas intersecções. No caso do turismo europeu, a sua motivação como uma demanda de “autenticidade” é já uma explicação clássica, sob a forma de uma espécie de peregrinação contemporânea (MAC CANNELL, 1976). Outros autores tomaram os turistas como sujeitos envolvidos em viagens sagradas a um mundo livre dos constrangimentos do trabalho quotidiano, como um intervalo lúdico, revitalizador (GRABURN, 1989). Outros ainda vêem os actuais turistas como “pós-turistas” para os quais não existe uma experiência turística autêntica mas a procura de experiências que contrastem com o quotidiano (URRY 1990; COHEN 1979, 1988). Boissevain (1996) não concebia como possível encontrar uma resposta única para tão variados modos de *fazer turismo*, ainda que em todos eles exista uma ideia de ruptura, corte, transformação da rotina diária e familiar. Globalmente falando, os gostos dos turistas estão constantemente em processo de transformação e mutação e no caso da procura dos destinos rurais aquele autor expressava deste modo os seus contornos enquanto modelo de contraste com o chamado turismo de massas:

Not sun, sand, and sea, but culture, nature, and “traditional” rural life have become the objects of the postmodern tourist (BOISSEVAIN, 1996, p. 3).

O turismo cultural viria a revelar assim um conjunto de características diversas e por vezes contraditórias, e, sobretudo, a promover a revitalização das celebrações e das tradições locais, com dividendos que ultrapassam a mera fruição auto-celebratória:

These communities have discovered themselves through the interest of tourists. This have encouraged reflection about their own traditions and culture and stimulated the preservation of moribund crafts and rituals (BOISSEVAIN 1996, p. 7).

Sob este pano de fundo, as comunidades locais reivindicam recursos e melhores condições das autoridades regionais e nacionais, mas também emergem os dissensos entre essas comunidades locais e autoridades – turísticas e administrativas – relativamente ao modo e aos processos de construção de bens turísticos. Estes últimos são colocados no mercado dos bens culturais sem que, por vezes, as populações tenham disso conhecimento ou participação central, criando a ilusão nos turistas de que algum evento se realizará para sua fruição ou franqueando-lhes o acesso a espaços sem a anuição dos locais. Mary Crain (1996) mostrou como a venda antecipada de um produto cultural – festa de N^a S^a del Rocio na região espanhola da Andaluzia – se consubstanciou em benefício das elites religiosas e comerciais locais.

Por outro lado, o acesso à intimidade e privacidade parece ser um elemento constante no turismo cultural que paga para ver os *nativos* e os seus *bastidores*. Este desejo de entrar nessas regiões de traseiras, de intimidade, pode gerar alguma tensão entre turistas, mídia, agentes turísticos e populações locais:

The front is the meeting place of hosts and guests or customers and service persons, and the back is the place where members of the home team retire between performances to relax and to prepare (MAC CANNELL, 1976, p. 92).

Justamente o que o turismo cultural procura nas comunidades mais periféricas é o seu ambiente rural e o modo de vida simples. Exactamente, as mesmas características antes usadas, pelos seus eruditos locais ou nacionais e pelo discurso oficial do Estado, para os classificar frequentemente como “comunidades atrasadas”. É exemplo disto mesmo a procura aqui documentada da rusticidade em Podence, no Nordeste de Portugal.

O ajustamento ao turismo nestas regiões foi, de um modo geral, rápido e criativo. Todavia, reforçe-se que nem todos os habitantes locais beneficiam do mesmo modo da indústria turística. Frequentemente, são grupos sociais locais mais bem posicionados, comerciantes ou emigrantes regressados, figuras notáveis e os políticos locais, quem encontra no negócio turístico e na mediatização das tradições um retorno maior.

Encenando autenticidades enquanto bens mercadorizáveis, a “cultura” tornou-se um dos maiores recursos da indústria turística nestes contextos periféricos, amplificada entretanto pelos mídia como se pode verificar pelas diversas revistas, publicações e brochuras turísticas, adicionadas às edições de livros de luxo sobre “festas e tradições” locais. Guias turísticos, cartazes e postais anunciam festivais e cerimónias religiosas, performances e animações lúdicas. Ilustrações de “nativos” sorridentes e coloridas

cenar de rua promovem o “novo” carácter e o “novo” modo de vida das comunidades a visitar. E equaciona-se se as festas e as tradições são ou não exportáveis, enquanto mercadorias-património. E daqui decorre um efeito de recentração das “comunidades” nos eixos local, regional, nacional e global. Revelando-se ao mundo na sua singularidade cultural, às comunidades exige-se o estabelecimento de redes (performativas) entre sujeitos medulares ou mediadores locais e os diversos agentes e poderes exteriores. Procura-se demonstrar aqui que a “cultura local” é simultaneamente inventada, modificada, e revitalizada para os turistas e para os média, mas também para as próprias comunidades.

Todavia, importa não esquecer que estas comunidades periféricas, aferidas pela sua rusticidade, são hoje, como o foram antes, fluidas, heterogêneas e conjunturalmente definidas. Mas elas se constituem agora numa complexa “rede” de grupos sociais locais envelhecidos, urbanizados ou emigrantes e ainda em “comunidades imaginadas”, não apenas pelos seus membros perenes ou transitórios, mas também pensadas e construídas pelos média e pelo turismo. Os traços comuns destas performances culturais na contemporaneidade são, portanto e uma vez mais, aquilo que permite construir e decifrar uma nova gramática identitária que se faz recorrendo a ideias como “popular”, “rural”, “exótico”, “tradicional”, “raízes”, “passado” ou “arcaico”, mas também através das metáforas do presente: mercado, indústrias culturais, turismo, média e internet.

INSTÂNTANEOS E ENQUADRAMENTOS DE UMA TRADIÇÃO

Em Podence, aldeia transmontana,¹ o período do Carnaval é marcado pela presença de umas figuras mascaradas que se designam por Caretos – expressão usada para designar o mascarado que pelo Carnaval se veste com uma fantasia particular: casaco e calças de lã colorida (no passado, lã de ovelha tingida artesanalmente), tecido numa manta de sarapilheira talhada para o efeito (actualmente, são usuais umas colchas de padrão regular compradas nas feiras e mercados regionais), uma máscara (hoje de lata, no passado também de madeira ou couro). A mesma expressão é usada noutras regiões para designar mascarados que surgem em diferentes períodos do ano – Natal, Santo Estevão, Reis – e que emergem nas chamadas Festas dos Rapazes do Ciclo de Inverno (PEREIRA, 1973).

¹ Podence é uma freguesia rural transmontana (situada na fronteira entre a chamada Terra Quente e Terra Fria) que pertence ao concelho de Macedo de Cavaleiros, distrito de Bragança. No passado, destacou-se como uma aldeia essencialmente agrícola – a castanha, o morango, o centeio, o trigo, a batata e a uva, e actualmente a oliveira. Existiam cerca de 357 residentes, 114 famílias, 229 alojamentos (fonte: Instituto Nacional de Estatística – dados do último Censo realizado em 2001).

Um dos traços singulares dos Caretos é uma espécie de movimento coreográfico altamente sexualizado em que o Careto, abraçando a sua “vítima” feminina e atingindo-a repetidamente nos rins com golpes sucessivos dos chocalhos,² que, rodopiando, pendem da sua cintura. A esse movimento chamam “chocalhar”. Os Caretos, nesta ocasião, assumem-se como “donos” dos espaços públicos e até dos privados, que invadem com cumplicidade ou passiva anuência dos seus moradores.

Elementos de licenciosidade, excesso e subversão ou inversão parecem estar claramente presentes no Carnaval de Podence. O consumo excessivo de vinho (e agora também de cerveja e outras bebidas alcoólicas), de alimentos (sobretudo ligados ao fumeiro tradicional transmontano) e o contacto físico violento e sexualizado parecem ser a marca dominante desta temporalidade carnavalesca.

Uma imagem inicial. Noite escura e fria. Ruas densas e granitadas de Podence. Carros de palha aqui e ali. E umas fugazes máscaras que avançam na noite. Estas são as sequências iniciais das imagens dedicadas aos *Caretos* de Podence num filme de Noémia Delgado, *Máscaras* (1976). Na altura apenas três rapazes se dispuseram a sair mascarados na noite fria e a percorrer as ruas mal iluminadas de Podence. Estávamos em 1976. Mas este era também o retrato da festa que o etnógrafo Benjamim Pereira havia já observado quase uma década antes. A guerra colonial e os seus desgastes emotivos e mortalidade associada, em conjunto com os surtos migratórios e a diminuição de população jovem na aldeia, todos estes elementos concorriam para explicar a quase extinção da tradição carnavalesca desses anos.

Neste primeiro instântaneo a festa, cujos traços centrais da tradição descrita pelos etnógrafos eram definidos como um ritual de passagem de rapazes, onde elementos etários e de género, de virilidade e de competências físicas associadas ao excesso – de álcool, resistência física e folia – bem como as características de criação de grupo efémero de interesses comuns, a festa, dizia, de carácter eminentemente performativo era agora interpretada como estando agonizando em morte lenta.

Etnógrafo e cineasta, Benjamim e Noémia, estavam na verdade a presenciar a transição de um ciclo de significado ritual particular e a transformação do mundo rural português. A tradição carnavalesca em Podence, nas décadas de 1960 e de 1970, parecia claramente ameaçada de extinção, tal como em muitos outros lugares de Trás-os-Montes, onde outras festas do ciclo de Inverno anunciavam o seu declínio. As ruas outrora ocupadas pelos rapazes nesse ciclo de festas de Inverno que preparavam surtidas em silêncio, inva-

² Chocalhos são instrumentos agro-pastoris os mais pequenos usados nos dorsais de animais como as ovelhas e cabras, e os maiores usados nos bois e nas vacas.

dindo a candura das ruas e dos seus moradores, eram agora, no olhar de Benjamim e de Noémia, apenas túmulos de memórias. Assustando moças e mulheres com ataques maliciosos e viris, os *Caretos* assumiam-se como protagonistas de um tempo em que muito era permitido por debaixo da máscara – ousar no toque entre sexos, criar o caos nas ruas, invadir casas, pular muros e janelas, roubar enchidos e deitar pelo chão os potes de ferro onde a comida se cozinhava. Para alguns, os mais novos, era ainda a estreia festiva no consumo de vinho que ocupava parte fundamental de toda a performance. De adega em adega, os copos enchiam-se e vazavam-se nas gargantas sequiosas dos *Caretos*, a quem era condição obrigatória oferecer vinho. Os vizinhos da aldeia, apanhados um a um no largo principal, nas ruas ou nas ruelas, pela turba diabólica de *Caretos*, eram transportados em ombros até às suas adegas onde o vinho circulava por todos. Esgotavam-se ali os primeiros sinais de construção da masculinidade, entendidos como uma prova de resistência à bebedeira e ao descontrolo absoluto. Todavia, na última manhã da folia – quarta-feira de cinzas – poucos ou nenhuns eram os que haviam sobrevivido incólumes aos desejos grotescos e caóticos do vinho. Mas o final deste período de liminaridade haveria de chegar e por detrás da máscara saíria o jovem camponês, o pedreiro ou o funcionário municipal que retomavam as suas vidas suspensas alguns dias antes. Esta liminaridade, todavia, não afastava o modelo de actuação do careto para algo fora da vida ou de mera ilusão teatral. Era performance no sentido em que era vida de facto – transportando sujeitos a um mundo de excesso e caos – e era ritual também no sentido em que lhes fornecia os elementos necessários para a transformação de facto dos sujeitos.

Mas estes eram agora apenas os traços da tradição inscrita na memória dos informantes. O ciclo agrícola e pastoril, incorporado na festa nas vestimentas construídas com mantas adquiridas na feira e ornadas com materiais de lã de ovelha pigmentada com cores e chocalhos de vacas e ovelhas, anunciava nestas décadas o fim da sua hegemonia, dando lugar à migração para as cidades em busca de trabalhos industriais e para a emigração. A aldeia dos anos 60-70 era um lugar sem jovens e com pouca vitalidade social.

Um segundo instantâneo que quero revelar decorre no final da década de 1990 e no modo como presenciei a emergência e revivificação das festas. Um fenómeno que vinha sendo gradativamente amplificado desde o final da década anterior, mas que ganhava agora dimensões significativas. A maior característica deste período é a exteriorização da performance e a sua teatralização subsequente (ou a diluição do modelo de performance). Os *Caretos* saem definitivamente das fronteiras da aldeia e percorrem agora

os trilhos de festas, animações de ruas e praças distantes, de cerimónias políticas ou privadas, de inaugurações e celebrações seculares, de paradas ou eventos culturais e lúdicos diversos. Agora podemos observar os *Caretos* percorrendo ordeiramente, civilizadamente, de modo manso e dócil, distanciados das suas audiências, em recintos festivos, em palcos, em cenários artificiais montados para animações de rua. Evoco aqui algumas imagens de performances ocorridas fora da comunidade.

Seixal, 1966. Festa municipal e marcadamente política, onde artistas e discursos politizados marcavam as comemorações de um evento associado à figura histórica e referencial para a esquerda radical portuguesa do cantor José Afonso. Os *Caretos*, que desconhecia na altura, apareceram de tarde na rua, saltando e soando os seus chocalhos num espaço demasiado amplo e com uma audiência excessivamente dispersa e desatenta até. O cenário não lhes era favorável, imenso e aberto, sem ruelas nem pontos de fuga, os mascarados perdiam-se no horizonte. Pareciam poucos... invertendo a imagem que na aldeia faz deles os donos de rua por instantes.

Porto, 2000. Arrábida Shopping. Um grupo limitado de 10 *Caretos* são convidados para marcar as festividades carnavalescas no centro comercial no Porto. Situação extravagante para dizer o menos. Perdidos no rumor musical de fundo, subjugados pelas escadas rolantes, desenquadrados pelo cenário comercial, os mascarados foram corpos definitivamente estranhos naquele lugar. Repetidamente advertidos pelos seguranças para conterem alguns dos seus “tradicionais” ataques chocalheiros a mulheres e moças, os *Caretos* acabaram por se desligar do comportamento performativo que os caracteriza e entregaram-se a uma caminhada mansa e domesticada pelos corredores do centro comercial. Retenho o almoço num dos restaurantes locais, de máscara retirada, mas vestidos de careto, abertos aos olhares curiosos dos restantes clientes ou à indiferença dos sequiosos viciados em compras naquela grande superfície comercial. A passagem pelo espaço foi uma vaga visibilização do *Careto*. Mas noutros contextos, a exteriorização da festa amplificava o imaginário dos mascarados para lá da sua região.

Finalmente, Porto 2004 – Capital da Cultura. Espectáculo de rua com um imenso desfile de “figuras” da cultura popular portuguesa – gigantones, grupos de zês-pereiras, bandas filarmónicas, mascarados diversos, acrobatas e artistas circenses, etc. E *Caretos*, uma dúzia deles, que rivalizavam com outros mascarados nordestinos – os também famosos *Caretos* de Lazarim. A festa impunha regras e coreografias mínimas mas adequadas ao regime de espectáculo de parada. Idênticos exemplos foram as saídas aos famosos cortejos de carnaval italianos ou franceses, em recintos fechados embora ao ar livre, ou os desfiles na EuroDisney. Aqui, tal como na participação

na Expo 98 em Lisboa, impunha-se uma explicitação maior das dimensões espectaculares, ou seja, de teatralidade do *Careto*, e portanto exploraram-se coreografias ensaiadas, roupas e máscaras o mais idênticas possíveis, estandarte, instrumentos de sopro e de percussão e um ou outro “ataque chocalheiro” a um espectador(a) mais afoito. Recordo no final os comentários dos participantes referindo-se ao cansaço e a uma certa ineficácia do modelo de desfile para estes personagens que contrastava com a imensa resistência física que manifestam nas constantes surtidas na aldeia. Digamos que os *Caretos* sentem-se menos como actores e mais como *performers*, paradoxalmente vivendo um ciclo mais de espectáculo e simulacro do que de vida e experiencialidade performativa.

Deve-se todavia dizer que se por um lado estas saídas para eventos (pagas ou gratuitamente) ainda que fragilizadas na carga espontânea e viril da festa local não se sobrepunham ou oponham a esta, por outro lado eram uma forma evidente de dar visibilidade a esta performance ritual emblemática da região nordestina. Finalmente, acresce que muitas destas viagens tinham ainda o propósito de dar a conhecer lugares, gentes e coisas que dificilmente noutras condições seriam objecto do olhar dos *Caretos*, tornados assim também em turistas.

Este segundo instantâneo deve ser cruzado com o modo como na aldeia o Carnaval era festejado nestes anos de revitalização da tradição. A eficácia na estratégia de visibilidade da tradição e da figura dos mascarados fora da comunidade resulta em acréscimo do interesse e da procura de turistas, intelectuais e média. Os próprios modelos de difusão da festa legitimam-se e autenticam-se pela inclusão de textualizações eruditas de etnógrafos regionais, antropólogos ou até pelas revistas de turismo e cultura. A hegemonia das textualizações externas sobrepõe-se às próprias narrativas e memórias locais – elas próprias vítimas dessas textualizações já. Multiplicam-se e amontoam-se os públicos tecnologicamente equipados com câmaras digitais e os jornalistas procurando “imagens pitorescas, exóticas e bucólicas”. E decorrente destas diversificações das audiências locais, os poderes municipais e regionais investem obviamente na difusão da imagem do *Careto* como um “produto cultural” da região nordestina.

A festa na aldeia passa a ser também ela mais vigiada internamente no que concerne aos comportamentos mais excessivos sobre visitantes mais ou menos desprevenidos. E os convites para paradas carnavalescas oficiais nas cidades mais próximas – Macedo de Cavaleiros e Bragança – tornam-se uma exigência da negociação num contexto já de produto de consumo cultural. Definitivamente, os *Caretos* são agora um bem tradicional num circuito amplo de indústrias culturais. Todavia, a eficácia performativa do

ambiente local caótico concorre complementarmente com esta dinâmica mercantilizadora, e assim ao ritmo do anoitecer na aldeia as surtidas de caretos tornam-se mais esparsas e quase sem público, mas mais viris e acutilantes nas mulheres e moças que por lá vão ficando. E aqui o modelo de teatralidade dilui-se, e emerge de novo, na bruma da noite, o modelo performático.

Um terceiro instantâneo decorre deste último retrato. A grandeza do evento local adquire formatos cada vez mais espectaculares e diversificados. Estamos em pleno século XXI e a promoção e o consumo deste tipo de produtos culturais cruza-se com a diversidade de soluções de entretenimento. A marca deste novo tempo é a do cruzamento da dimensão comercial com a dimensão reflexiva e de forte visitação (e invenção também) do passado. Revitalizam-se antigas sequências perdidas no tempo da festividade e inventam-se novos cenários e participantes na festa – pequenos expositores de venda de produtos regionais e convite a diversos grupos de animação de rua de outras paragens; reforçam-se os meios de divulgação da festa com materiais explicativos, incluindo o aperfeiçoamento da comunicação virtual através da página web do grupo, convidam-se especialistas e intelectuais para observar, participar e fruir da festa e, sobretudo, constrói-se um edifício evocativo e memorial: a Casa do Careto.

A Casa do Careto virá a ser um patamar mais no diálogo com o passado, com a performance ritual, com a memória local – ou melhor, com partes seleccionadas destas. É um espaço celebrat rio com acervo museológico revistando os processos de fabrico das máscaras e dos fatos dos mascarados associados ao ciclo da pastorícia; com documenta o vária evocativa, convivendo com algumas obras de arte – quadros de uma famosa e internacionalmente conhecida pintora nordestina, Graça Morais, e de outros artistas menos famosos – e pequenos documentários promocionais em exposição contínua; ali também colóquios e eventos especiais ocorrem, como a exposição do filme de No mia Delgado, para a qual fui convidado a apresentá-lo pela primeira vez para a população local. Mas   também um espaço de *merchandising* com venda de lembranças e objectos variados ou com a abertura de um pequeno restaurante de ementa regional.

Aqui a tradição carnavalesca sofreu um outro deslocamento relevante agora no interior da própria comunidade – o eixo geográfico das celebrações desce até às proximidades da Casa do Careto e abandona de certo modo a praça central da aldeia e as imediações da Igreja. Não foi evidentemente uma deslocação intencional, mas é antes uma consequência da vitalidade e da eficácia da Associação de Caretos de Podence – gestora da Casa –

que tem vindo a coordenar as actividades relacionadas com a tradição carnavalesca.

E foi neste último enquadramento que me ficou na retina uma imagem original que julgo reforça o modo como a comunidade – imaginada e reinventada pelos seus membros hegemónicos, os mediadores medulares – inteiramente de posse das suas tradições se perspectiva no mundo e no tempo presente, se integra no campo das indústrias culturais, se reclama como peça fundamental no mundo do entretenimento turístico, do lazer e do recreio contemporâneo: refiro-me ao Leilão Chocalheiro. Este é definitivamente um modelo performático que assume sem hesitação a pós-ruralidade como um lugar de evocação, reinvenção, ressemantização. O Leilão Chocalheiro trata-se de uma sequência festiva recentemente inventada, e anunciada justamente pelo canal comunicativo virtual (a página web dos *Caretos*) que permite aos visitantes vestirem-se de *Careto* por um período limitado de tempo, mediante um pagamento relativamente simbólico, mas que os projecta definitivamente para o universo simbólico “enigmático” dos mascarados de Podence.

UMA PERFORMANCE CARNAVALESCA DE REIMAGINAÇÃO CULTURAL

Não existem registos documentais ou orais anteriores ao século XX que nos permitam falar da festa com rigor histórico; todavia, podemos pensar a sua realização num contexto em que a região se constituía sobretudo pelas suas características rurais e agro-pastoris. Assim, podemos falar de uma primeira fase em que os mascarados de Carnaval se enquadrariam numa certa “ritualidade localizada” assente numa lógica de celebração de Inverno, onde traços de rito de passagem masculino de jovens no contexto estritamente local pareciam ser o núcleo central da celebração; os *Caretos* de Podence foram nesta fase objecto de várias objectificações etnográficas: no início do século XX, são vagamente referidos no quadro das festas de Inverno pelo folclorista regional Abade de Baçal. Nos anos 1950-1960 o famoso coleccionador de arte popular e museólogo D. Sebastião Pessanha e o poeta, dramaturgo e etnógrafo Azinhal Abelho fixam a festa enquanto ritual de traços pagãos, demoníacos, agonísticos em que a fertilidade e a renovação seriam os tropos principais:

É que são tremendas as invernias nos grandes planaltos do nordeste transmontano, e mais tremendo ainda o poder de sugestão de qualquer máscara, muito principalmente quando represente, como estas, o Diabo, correndo, saltando, batendo, investindo – visão pavorosa que nos tolhe

e gela, tanto como o vento agreste que ali tudo varre e fustiga, porque vem das serras nevadas onde, ao norte, acabam terras portuguesas. (PESSANHA, 1960, p. 60-61)

Uma segunda fase pode ser enunciada por volta dos anos 1970 e está associada às pesquisas etnográficas da equipe de Ernesto Veiga de Oliveira e Benjamim Pereira e da qual resultará o segundo acervo de máscaras transmontanas através da obra de Benjamim Pereira – *Máscaras Portuguesas* (1973) –, tendo uma continuidade curiosa já em pleno regime democrático quando em 1976 a equipe cinematográfica de Noémia Delgado virá a produzir o filme *Máscaras*. Depois, assistimos a um pulverizar de recolhas e pequenas investigações ao longo dos anos 1980-1990, quer por grupos de estudantes da graduação em antropologia da Universidade Nova de Lisboa, quer pelo trabalho do Grupo de Etnografia e Folclore da Academia de Coimbra (Gefac), nomeadamente pela sua extensão música, o grupo “Brigada Vítor Jara”; e ainda mais tarde pela abordagem da máscara teatral que esteve na base da recolha no nordeste transmontano feita pelo grupo profissional de teatro “Meia Preta” – nomeadamente pelos actores-encenadores André Gago e Filipe Crawford. Este período será marcado por uma certa redescoberta da cultura popular, desde um ponto vista meramente etnográfico e numa vertente de salvaguarda patrimonial até aos projectos de *eruditação* e *esteticização* de colectivos de artistas. Paradoxalmente, esta fase coincide com o quase desaparecimento da festa e com a primazia das textualizações exteriores sobre a festa.

Finalmente, um último período caracterizado pela mobilização interna associada a uma associação local, ainda que dinamizada fundamentalmente por sujeitos medulares que têm com a aldeia uma relação pendular (vivem em cidades próximas ou no Porto, ou são emigrantes). Neste período, marcado pela reinvenção e pela mercadorização da cultura, assistimos a uma bipolarização da festa – por um lado, um investimento forte na visibilidade dos *Caretos* fora da comunidade que resulta todavia numa *esteticização* espectacular da festa e na sua formulação sucessiva em modelos de espectáculo de animação de rua ou em modelos de paradas em eventos diversificados; por outro lado, a afirmação local deste Carnaval “alternativo” (como os mídia o têm vindo a classificar recentemente), revitalizando-o e reinventando-o através de uma multiplicação de actividades durante o período carnavalesco (refeições colectivas, convites a outros *performers* profissionais, mercado e mostra de produtos regionais, “queima do Careto”, passeios, filmes, etc.) e de infra-estruturas locais, cuja Casa do Careto é o expoente máximo, apelando à fruição *turistificada* e espectacular da festa, mas também a uma construção local e fixação da memória.

Convém sublinhar que foram as transformações do contexto rural que impuseram alterações no modo de pensar e viver a festa – e não apenas as festas carnavalescas (BRITO, 1996; GODINHO, 1998; FONSECA, 1998; RAPOSO, 2003, 2004, 2006), entre outros. Novas condições económicas, sistema de valores em transformação, impõem contemporaneamente festas sujeitas a processos de folclorização, readaptações contextuais, refuncionalizações simbólicas e reinvenções culturais.

De facto, tal como no contexto romeno analisado no ensaio já clássico de Mesnill (1974), trata-se de manifestações expressivas da cultura que foram produzidas em contextos de outro tipo no passado (comunitários e ruralizantes), onde encontravam sentidos e funções sociais particulares (ritos de agrários, de passagem, construção de identidades e marcadores de género, virilidade/fecundidade, mercado matrimonial, etc.). Estas celebrações foram depois recuperadas na sua forma e tornadas em espectáculo para, assim, se assumirem quase exclusivamente como objectos para contemplar e assistir. O resultado de uma tal evolução, do ponto de vista do sentido da festa, consiste, como sugere aquela autora, numa *désémantisation* da festa; ela torna-se essencialmente um objecto de consumo, o espectáculo do que ciclicamente a comunidade em festa se recontava a si mesma.

Agora, o *script* da festa é uma história, da qual os espectadores e, frequentemente, os próprios actores perderam entretanto o sentido, ou então reinventaram-no. Estes eventos folclorizados revelam-se a estas novas audiências – já não apenas locais – essencialmente como celebrações de um passado de um grupo étnico ou de seus fragmentos locais/regionais, tornado mítico, eles próprios também tornados míticos enquanto entidades estáveis e seguras que supostamente partilham traços antigos de união de sangue, história ou território, invisibilizando assim as assimetrias internas no nível das classes, *status* ou outras. Estas manifestações reflectem, portanto, uma imaginada “idade de ouro” da comunidade e da solidariedade dos seus membros (KAPFERER, 1996). Os *Caretos* contemporâneos são hoje emblemas da aldeia, da região e até do país em certa medida. E por isso a performance torna-se mais do que diz, mais do que a “tradição” que a sustenta e dá sentido.

Na construção política da memória, a busca de raízes acaba por produzir um simulacro poético, um *pastiche*, que desdobra os sentidos da tradição em duas vertentes: uma como materialização local e realizada durante o Carnaval, outra sujeita a *tournées* e decorrente da agenda de eventos culturais do país e do estrangeiro: aqui.

Inicialmente o objectivo era preservar a tradição carnavalesca do Carnaval, mas dado o mistério e o fantástico que envolve estas figuras, começam a ser alvo das mais variadas atenções dentro do seu habitat cultural que é a aldeia de Podence (Trás-os-Montes), e a tradição começa a ser divulgada para o exterior, sendo a Televisão, o Rádio e a Imprensa escrita os grandes responsáveis da popularidade que os Caretos possuem hoje. Depois numa segunda fase a divulgação para o exterior é feita com participações de Norte a Sul do país em espectáculos de animação de rua e outras manifestações culturais e festivas, no estrangeiro com participações em Espanha, Bélgica e França com destaque na Disneylandia – Paris, duas vezes consecutivas, e no Carnaval de Nice (1998) onde foram representantes de Portugal. (GRUPO DE CARETOS DE PODOENCE).

O efeito de circulação dos *Caretos* tem permitido alargar o número de membros do grupo – no passado, apenas solteiros e rapazes – porque muitos dos membros querem viajar para Lisboa ou Porto, e quase todos para os espectáculos no estrangeiro. E nesse efeito de circulação o evento performativo passa definitivamente à categoria de espectáculo – surgem elementos coreográficos organizados, adereços, mascotes e estandartes, trompetes, gaitas de foles e percussões que não existem no contexto da performance local. Na verdade, é como se se operasse a inversão da leitura do “atraso”, do “isolamento”, da “marginalidade” e da “interioridade” enquanto sistema social rural através da sua promoção mercantil sob a forma de “bem de cultura”.

Claramente imbricada na transformação recente da estrutura tradicional da sociedade rural, como referimos, a celebração assume, agora, não o carácter de festa dos que residem na comunidade, mas dos que aderem à imagem que dela se quer dar. Os jovens emigrados ou os residentes fora da aldeia, os casados e não apenas os solteiros podem agora integrar o grupo dos *Caretos* sem que com isso estejam necessariamente a actualizar um *ritual (de passagem)* local. A folia dos mascarados que “atacam” os grupos de raparigas estende-se agora, e de modo muito intenso, às visitantes, às turistas e às audiências femininas nas suas saídas em espectáculos de animação de rua, ainda que suavizada na violência. Mais ainda, como sugeria o responsável principal pela associação local, a tradição “democratizou-se” por assim dizer: pertence a todos, as próprias raparigas também se vestem com os fatos dos pais, dos irmãos ou dos amigos, e os miúdos pequenos saem fantasiados de “facanitos” (crianças mascaradas de *caretos*).

Exportando a imagem dos *Caretos*, como atesta o já vastíssimo curriculum do grupo,³ é a aldeia que se promove, a região que se projecta, o país que se revela. Mas é também o franquear de portas ao grupo, novas realidades que de outro modo se limitariam ao âmbito regional, e é também a rentabilização de um capital em termos de prestígio e influência local.

Finalmente, num derradeiro esforço de atracção turística, em Podence assistimos nos últimos anos a um novo fenómeno: a possibilidade de forasteiros se “vestirem” de *Caretos*. No *website* do grupo pode ler-se:

A Associação do Grupo de Caretos de Podence na edição do Entrudo Chocalheiro 2008 vai promover a realização da actividade Leilão Chocalheiro. Esta actividade tem como objectivo dar a oportunidade a todos aqueles que pretendem trajar-se de Careto. Uma oportunidade fascinante, num ritual fantástico de magia, sedução e mistério... O palco por excelência será o habitat natural do Careto, as ruas de Podence, nos dias 3 e 5 de Fevereiro de 2008. (GRUPO DE CARETOS DE PODOENCE)

Mascarados e audiências, em permanente descontinuidade, interpenetram-se, substituem-se, evocam-se. Tornar-se o Outro surge como dimensão explicitada neste Leilão e recorda-nos as imagens finais do tão célebre como polémico filme de Dennis O'Rourke, *Cannibal Tours* (1988), em que um grupo de turistas europeus realizando um cruzeiro de luxo ao Sepik (Nova Guiné) se metamorfoseia de “primitivos”, pintando os corpos e os rostos e dançando no convés do navio enquanto se afastam do cenário exótico, mas também definitivamente mercantilizado. Em *Cannibal Tours* os turistas são filmados como invasores bizarros, e as tribos locais da Nova Guiné, como sujeitos resilientes quanto basta à penetração comercial capitalista, mas claramente imergidos no mercado dos bens tradicionais – vendendo artesanato, rituais e fotografias. No final do filme, turistas se despem e pintam seus corpos como os “primitivos canibais” da costa do rio Sepik e se deixam filmar em grotescas atitudes, inventando o “homem selvagem” como seu verdadeiro alter.

Em Podence, da mesma forma, os turistas procuram uma experiência do Outro, “natural” e exoticamente não mediada, enquanto as populações locais (pulverizadas já numa diversidade de residentes, migrantes e emigrantes) procuram entender os segredos das suas próprias fontes performativas que legitimem e autentiquem a sua tradição como marco de singularidade cultural – incluindo aqui o consumo de textos de etnógrafos, de filmes e outras fontes do passado da tradição performativa. Todavia, é

³ Ver a longuíssima listagem de actuações no *site* da Associação de Caretos de Podence: <http://caretosdepodence.no.sapo.pt/historico.html>

muito provável que todos eles entendam os seus mitos como mitos, e as suas performances como performances. Na verdade, falso e autêntico, ficção e realidade fundem-se num mesmo palco, onde as imagens e a imaginação são frequentemente mais relevantes do que aquilo que podemos ver.

Mas na verdade, a pós-ruralidade aqui procurada pela frequência de festas e paisagens de idílio rural e, em última instância, realizada pela experiência vivida do *Careto* feita performance no leilão chocalheiro é fundamentalmente uma viagem a um lugar mental e imagético de poéticas culturais que se fabricam num equilíbrio instável entre teatralidade e performance. Esta experiência de lugares e da realidade contemporânea não é mais apenas um mergulho no *fakelore* ou um simulacro da sociedade do espectáculo Debordiana da pós-modernidade ou do sujeito líquido de Bauman, mas sim uma espécie de convite ao interface de uma alter-modernidade, onde várias categorais de sujeito, histórico e presente, local e estrangeiro, real e imaginado se misturam e fundem num complexo performativo.

Como muitos antropólogos, quando realizei pesquisa de campo (1998-2009) nesta aldeia do Nordeste de Portugal – Podence –, também eu suspeitava que iria encontrar um conjunto de tradições folclóricas que estavam rapidamente a ser devoradas pela sangria do mercado em busca de novos produtos e consumidores, ou pela unificação cultural simbólica que o Estado central necessitava impor. Suspeitava ainda que as dissonantes intrusões dos modelos culturais globais poderiam ter desarticulado totalmente as expressões da cultura local. Mas à medida que a pesquisa avançava, fui podendo perceber que reformulações locais emergiam nesse híbrido território que é hoje o mundo pós-rural português.

NOTA FINAL

Este texto resulta de uma revisão alargada e ampliada de duas conferências realizadas no Brasil em 2009, na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e na Universidade Federal Fluminense (UFF), a convite dos respectivos Gabinetes de Pós-Graduação da área de Antropologia e Ciências Sociais. Agradeço especialmente aos colegas e amigos Vânia Cardoso e Esther Jean Langdon da UFSC e a Nilton Santos e Daniel Bitter da UFF pelos gentis convites.

ABSTRACT

During Carnival, a particular kind of winter mask performance used by young male performers – Caretos – makes its appearance in Podence, a rural parish in the Northeast of Portugal. In the context of the recent transformations of the last decades the semantic fields of these performances, now rescued from their announced decline, were greatly enlarged. They are now strongly linked to contemporary realities such as tourism and cultural commoditization, and this has increased their range of meanings. The visibility of the community is rising along with an increasing demand for rural exoticism and authenticity. Just like the folklorist claim for “authentic” folk culture, these recent processes of touristification reveal a demand for a “nostalgic and genuine past” within the rhythm of global consumption of (post-rural) tourism. Modalities of “cannibalization” enacted by tourism are increasing: tourists dressing as folk mask performers, (ab)use of photos of tourists mingle with local masks, tourist audiences (as central agents in the performance) replacing the local ones, all seem to subvert the terms of the “authentic” performance. The tourists are looking for a “natural” and unmediated exotic experience of “the other” while the locals are seeking to understand the secrets of their own cultural performative resources. But it is very likely that all of them understand their myths as myths, and their performances as performances. Fake and authentic, fiction and reality at one and the same stage, where images are much more than what we can see.

Keywords: *performance; masks; tourism; post-rural; Portugal.*

REFERÊNCIAS

BOISSEVAIN, Jeremy. *Coping with Tourists: European Reactions to Mass Tourism*. [S.l]: Oxford & Providence: Berghahn Books, 1996.

BRITO, Joaquim Pais de. *Retrato de Aldeia com Espelho: ensaio sobre Rio de Onor*. Lisboa: D. Quixote, 1996.

CANNIBAL Tours. Produzido por L. J. Henderson & Chris Owen. Dirigido por Dennis O'Rourke. [S.l], 1988. (Documentário) 72', 35mm/16mm/ video Rated G.

COHEN, Erik. A Phenomenology of Tourist Experiences. *Sociology*. v.13, p. 179-201, maio, 1979.

_____. Authenticity and commoditization in tourism. *Annals of tourism research*, v. 15, n. 3, p. 371-386, 1988.

CRAIN, Mary. Contested Territories: The Politics of Touristic Development at the Shrine of El Rocio in Southwestern Andalusia. In: BOISSEVAIN, J.

(ed.). *Coping with Tourists: european reactions to mass tourists*. Oxford: Berghahn Books, 1996.

FONSECA, Inês. Festejar é Pertencer ao Povo dos Aivados! Memórias e identidades numa aldeia alentejana. Análise de dois momentos festivos. *Arquivos da Memória*, Lisboa: Centro de Estudos de Etnologia Portuguesa, n. 4, p. 49-65, 1998. (Primavera-Verão).

GODINHO, Paula. Mordomia e reprodução festiva: o caso da festa dos rapazes. *Arquivos da Memória*, Lisboa: Centro de Estudos de Etnologia Portuguesa, n. 4, p. 35-48, 1998. (Primavera-Verão)

GRABURN, Nelson. Tourism: the sacred journey. In: SMITH, Valene (ed.). *Hosts and Guests: The Anthropology of Tourism*. 2. ed. [S.l]: The University of Pennsylvania Press, 1989.

GRUPO DE CARETOS DE PODENCE. Disponível em: <caretosdepodence.no.sapo.pt> . Acesso em: 25 mar. 2011.

KAPFERER, J. *Being all equal Identity: Difference and Australian Cultural Practice*. Oxford: Berg, 1996.

LOWENTHAL, David. *The Past is a Foreign Country*. Cambridge: CUP, 1985.

MAC CANNELL, Dean. *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*. New York: Schocken, 1976.

MAHON, Maureen. The Visible Evidence of Cultural Producers. *Annual Review of Anthropology*, n. 29, p. 467- 492, 2000.

MÁSCARAS. Entidade produtora Centro Português da Cultura de Lisboa. Direção de Noémia Delgado. 1976. (Documentário) cor/115'/16mm.

MESNIL, Marianne. *Trois Essais sur la Fête*. Bruxelles: Ed. de l'Université, 1974.

OLIVEIRA, Ernesto Veiga de. *Festividades Cíclicas em Portugal*. Lisboa: D. Quixote, 1984.

PEREIRA, Benjamim. *Máscaras Portuguesas*: Junta de Investigação do Ultramar. Lisboa: Museu de Etnologia do Ultramar, 1973.

PESSANHA, Sebastião. *Mascarados e Máscaras Portuguesas*. Lisboa: Ferrin, 1960.

RAPOSO, Paulo. *O Papel das Performances Culturais na Contemporaneidade: Identidade e Cultura Popular*. 2003. Dissertação (Doutorado em Antropologia) – Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa, 2003.

RAPOSO, Paulo. Do ritual ao espectáculo: intelectuais, turistas e media. In: SILVA, Maria Carneira da. *Outros Trópicos*, (org.). Lisboa: Livros Horizonte, 2004.

_____. Masks, Performance and Tradition: local identities and global contexts. *Etnográfica*, vol. 9, n. 1, 2005.

_____. Caretos de Podence: um espectáculo de reinvenção cultural. In: _____. *Rituais de Inverno com Máscara*. Bragança: Ed. Benjamim Pereira: Instituto Português de Museus, 2006.

RODRIGUES, Orlando. A mudança do espaço rural em zonas marginais: o caso da Terra Fria Transmontana. In: BRITO, J. P. *O Voo do Arado*. (org.) Lisboa: Museu Nacional de Etnologia: IPM, 1996.

URRY, John. *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies*. London: Sage, 1990.

