

ESPAÇOS LIMINARES DE SOCIABILIDADE CONTEMPORÂNEA. O caso ilustrativo do Festival Paredes de Coura, Portugal

Paula Guerra¹

RESUMO

Neste artigo começamos por abordar as diferentes teorias relativas aos públicos e audiências e, em seguida, os festivais musicais como um exemplo da mudança operada no papel dos públicos na última década - a passagem de uma atitude passiva para uma *experiência carnal total* e participativa. Baseados numa trajetória já longa de análise relativa à fruição, consumo e vivência (GUERRA, 2010, 2015, 2016), neste artigo procedemos a uma análise etnográfica sustentada por excertos de diários de campo. Procuraremos analisar a multiplicidade de experiências que ocorrem em um dos mais emblemáticos festivais de verão português, o Festival Paredes de Coura, demonstrando como os festivais são um dos principais indicadores para compreender a elaboração e a projeção das identidades juvenis (e não só) na contemporaneidade.

PALAVRAS-CHAVE

Festivais de música. Públicos. Etnografia. Paredes de Coura.

¹ Doutora em Sociologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP), professora no Departamento de Sociologia da FLUP e Investigadora Integrada no Instituto de Sociologia da mesma universidade (IS-UP).

PÚBLICOS, CONSUMOS, RECEÇÃO E FRUIÇÃO CULTURAL

Para falar de públicos, um bom ponto de partida são os anos 1960 e a gênese do conceito de democratização cultural. Este surgiu em França com um propósito muito claro: face à progressiva secularização da sociedade, procurava-se encontrar um substituto para a religião enquanto base de coesão e integração social. A Arte ocuparia esse lugar. O objetivo era fazer chegar a Arte ao maior público possível e promover o gosto pela arte. No fundo, uma política cultural de cima para baixo, em que *especialistas* gizam as estratégias. Apesar de elevados investimentos públicos nesta estratégia cultural, rapidamente se percebeu que os supostos benefícios eram mais teóricos do que práticos. Um dos principais críticos foi Pierre Bourdieu (2003). Através de conceitos como o de “capital cultural” ou o de *habitus*, este autor demonstrou que não seria o mero proliferar de teatros ou museus que faria com que os indivíduos frequentassem mais eventos culturais. Existe algo mais, fruto da socialização e incorporação, que leva a um determinado horizonte de expectativas e, face a determinadas práticas culturais, pode levar ainda a uma espécie de *deslocamento* ou *embaraço cultural* (BOURDIEU, 2010).

Por outro lado, o conceito de democracia cultural possui outras perspectivas mais ligadas ao empoderamento dos agentes envolvidos. Aqui não se trata da imposição vinda de cima, mas sim de uma escolha do agente. Primeiro, rompe com o essencialismo da primeira perspectiva e abre portas a toda uma diversidade de códigos culturais no momento da receção cultural; segundo, ocorre a passagem de um *público* para *públicos*, socializados na maior diversidade possível de códigos culturais; e terceiro, os dois últimos pontos apenas aconteceriam se se desse uma des-hierarquização do modelo de cultura (cultura erudita; cultura de massas e cultura popular) (CRESPI, 1997; FERNANDES, 1999). Prosseguindo com a análise, uma opinião bastante relevante sobre a temática é proposta por Pinto (1994) que, opondo-se a uma visão

centralizada e elitista da cultura, defende uma visão descentralizada e com uma maior abertura à diversidade cultural. Aqui chegamos à questão-chave: para esta visão ser bem aplicada tem de romper a barreira entre públicos e criadores. Isto só é possível através de uma aproximação dessacralizada ao ato de criação cultural e, por conseguinte, operando uma diluição entre as categorias espetador/artista e amador/profissional (PINTO, 1994).

Postula-se desta maneira uma maior participação dos públicos que deixam, assim, de ser meros recetores passivos não só no que diz respeito à receção da obra, mas também no próprio ato de criação artística. Procura-se uma maior envolvência na cultura em todas as suas fases, experimentar os diversos papéis e, deste modo, o desenvolvimento de uma vasta gama de competências culturais (HORNER, 2016).

No seguimento do que foi abordado, também podemos falar da aposta na *emancipação do espetador*, conceito postulado por Jacques Rancière (2010), em que o público passa a estar no centro das práticas culturais e é um agente ativo e colaborador em todas as fases do processo criativo. Muito próximo à abordagem de Augusto Boal, Rancière (2010) fala inclusivamente da necessidade de se criar um teatro sem espectadores, onde, em vez de espetadores passivos, se experiencie uma relação participativa e didática com as audiências no ato criativo. Isto teria a consequência positiva de ultrapassar o que Richard Sennett (1986) apelida de *tiranía da intimidade*. Isto é, a retirada para o privado originou um retrocesso na participação cívica a vários níveis: social, política e artística. O que, por sua vez, leva a um *esmagamento do espetador*, ao seu silenciamento, tornando necessário reestabelecer essa fusão perdida entre os espetadores e a conceção das obras culturais (MADEIRA, 2010).

Estabelece-se, assim, uma integração ativa dos públicos nas obras de arte, deixando para trás a mera quantificação ou a aplicação de intervenções pontuais. Existe aqui a rutura com uma das hierarquias mais poderosas - o artista e os públicos - em que o segundo apenas

tinha o papel de admirar o trabalho *sagrado* do primeiro. Testemunha-se uma subversão total das hierarquias e das percepções hierarquizadas e essencialistas do ato de criação de uma obra de arte, já que estamos na presença de uma obra sem um artista único. Um processo de *despojamento autoral*, uma desprotagonização que inverte o processo criativo (SANTOS, 2003, p. 90).

Em Portugal, o estudo das práticas culturais tem vindo a ser objeto de um grande investimento, particularmente na década de 1990, e possibilitou uma plataforma sustentada de conhecimento e de estratégias de intervenção nesse sector. Mas a música e as relações e interações que são feitas a respeito do seu consumo não têm sido objeto de uma sistematização tão grande se nos situarmos ao nível da apropriação quotidiana e nas esferas tradicionais da receção ao *pop-rock*. Se é verdade que na tradição sociológica a música tem sido frequentemente considerada como um objeto regulador por excelência das lógicas que organizam a esfera da cultura, então ainda há um caminho muito grande para percorrer. Aliás, se a música desempenha hoje um papel tão importante na recomposição hierárquica da cultura e na interpenetração dos campos e dos modelos culturais, importa “levantar o véu” sobre o consumo de música popular, numa aceção claramente anglo-saxónica, uma vez que esse mesmo é exemplar e denominador comum de muitas práticas culturais e de lazer levadas a cabo por parte de largos segmentos da população, especialmente (mas não só) os jovens em todo o mundo.

Sem forçar muito as coisas, talvez se possa dizer que os consumos de música pop, de forma geral, têm tido um papel decisivo no alargamento (relativo) dos grupos sociais que têm acesso aos bens e serviços culturais, bem como na cumulatividade e variação dos consumos culturais. E isto acontece porque é nos contextos de interação focalizados na música (concertos, *DJ sets*, *live acts*) que se intensificam as novas formas de relação criador/consumidor facilitadas pelas novas tecnologias (*smartphones* e panóplia correlata de *electronic devices*) e

se ampliam as indústrias culturais especialmente no tocante à noite, aos festivais e aos eventos lúdicos que – por regra – começam pela música. Maria de Lourdes Lima dos Santos menciona a este respeito um “consumo pervasivo-cumulativo-fragmentado” (2010, p. 30) que é particularmente evidente nos grandes eventos culturais contemporâneos como o *Festival Optimus Alive* (Lisboa) ou o *Serralves em Festa* (Porto).

Notamos dois reveladores destas transformações. Primeiro, o incremento das “culturas de saídas” entre a população portuguesa. Estas acionam práticas, cenários e perfis sociais específicos que cruzam artes, manifestações culturais e lúdicas que têm a sua pedra de toque na música, mas vão muito para além desta. Partilhamos o entendimento de que as “culturas de saídas” funcionam como o segundo ciclo da cultura doméstica: concretizam atividades, significados e espacialidades fulcrais nos processos de sociabilidade juvenil e na disposição de estilos de vida. O segundo revelador assenta na crescente importância da música “ao vivo” (BENNETT; TAYLOR; WOODWARD, 2014).

Para justificar tal ponto de vista, podemos acrescentar que existe no presente, em Portugal, e pela primeira vez na história, uma intensificação da procura e da oferta de música ao vivo no quadro do *pop-rock* (GUERRA, 2017, 2016). Se considerarmos que a economia das práticas musicais é complexa e mensurada através de práticas, cenários e perfis sociais, então ganha força o peso da fruição musical “em ato”. Ao contrário do que sucede na música clássica, no *rock* a música nunca foi separada da apresentação de si e das suas cerimónias rituais – objetos de forte investimento por todos os intervenientes. Assistir a um concerto, a um *live act* ou a uma sessão de *djing* não é apenas escutar as músicas ou dança-las, é também a demonstração de estilos de vida, de comunidades de sentido, de vivências plurais, de cenas, etc., o que demonstra os estrangulamentos do conceito sociológico tradicional de público.

Dinâmicas recentes de festivalização da cultura

Desde 2005, a música tem sido um domínio de intensa abordagem e referenciação, designadamente a sua fruição, consumo e vivência em grandes eventos e festivais de verão (GUERRA, 2010, 2015, 2016)². Essa incidência deve-se sobretudo ao facto de os festivais se afigurarem como uma totalidade de produção, mediação e receção culturais em diferentes escalas/esferas de ação (GUERRA 2010). Têm na música o móbil, mas vão para além dela – são pluri-programáticos/plurissectoriais. Podemos dizer que, hoje em dia, o festival pretende ser um “ponto totémico”, disponibilizando à “experiência carnal” música, dança, desporto, terapia, comida, roupa, bebida, sol, praia, floresta, terra... Na última década do século XX os festivais adquiriram uma particular proeminência nas agendas de programação cultural por todo o mundo, em grande parte devido ao facto se serem uma “imensa acumulação de espetáculos” (HARVEY, 1989) num ilogismo de instantaneidade/perenidade. Neste sentido, o festival é um caso marcante do espetáculo de Debord (1992) na sua relação com a ordem (pós)capitalista. Historicamente, os festivais têm-se afirmado como importantes formas de participação social e cultural: espaços-tempos de celebração e de partilha de valores, de ideologias, de mitologias, de crenças. Na antropologia, o festival é interpretado como um ritual público; uma “carnavalização” do real face à qual os membros das comunidades participam (re)afirmando e celebrando vínculos sociais, religiosos, étnicos, nacionais, linguísticos e históricos, numa articulação entre o passado, o presente e o futuro (BENNETT, TAYLOR,

² Estamos a referir-nos a três projetos de investigação: o primeiro, desenvolvido entre 2005 e 2009 e intitulado “Culturas urbanas e modos de vida juvenis: cenários, sonoridades e estéticas na contemporaneidade portuguesa (SFRH/BD/24614/2005)” no âmbito do Instituto de Sociologia da Universidade do Porto (IS-UP), coordenado pela autora deste artigo e financiado pela Fundação de Ciência e Tecnologia (FCT). Este projeto deu origem à tese de doutoramento “A instável leveza do rock. Génese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal (1980 - 2010)”. O seu acrónimo é *musiCULT_2005 | 2009*. O segundo projeto, designado “Policentrismo urbano, conhecimento e dinâmicas de inovação (PTDC/CS-GEO/105476/2008)”, sedado no Centro de Estudos de Geografia e Ordenamento do Território (CEGOT), desenvolveu-se entre 2010 e 2013 e foi financiado pela Fundação de Ciência e Tecnologia (FCT). O terceiro projeto intitula-se “Portugal ao Espelho: identidade e transformação na literatura, no cinema e na música popular” e foi liderado pelo Instituto de Sociologia da Universidade do Porto (IS-UP) e financiado pela Fundação Calouste Gulbenkian (FCG) no âmbito do Programa Gulbenkian Língua e Cultura Portuguesas (PGLCP).

WOODWARD, 2014). Na sociedade contemporânea, o festival arroga-se esta mesma função, desdobrando-se numa pluralidade de propostas – particularmente no que toca à expressão das identidades culturais e estilos de vida.

Como espaços liminares - retirados da esfera rotineira do quotidiano -, os festivais oferecem oportunidades de experimentação de identidades extraordinárias e, em alguns casos, socialmente circunscritas (GUERRA, 2016). São a representação bastante atual de férias, de liberdade, de um mundo melhor. Além da sua importância como espaços para a aquisição e articulação de identidades, os festivais também aparecem cada vez mais associados à (re)constituição de diferentes estilos de vida. Os festivais de música são exemplos basilares de um género de festival onde a identidade e estilo de vida se fundem e encontram uma articulação coletiva. São, acima de tudo, espaços em que podemos ver o quanto mudou a realidade sociológica dos públicos. E mudou desde as primeiras abordagens baseadas no modelo hierárquico cultural e no espectador passivo que deixava a criação artística para especialistas, quando não mesmo *génios*, que assumiam posições inalcançáveis. Os festivais são, assim, espaços em que o investigador pode constatar a noção de *emancipação do espetador* da qual nos fala Rancière (2010). Esta é uma questão visível, por exemplo, na forma com os públicos de festivais musicais criam a sua própria experiência festivaleira, hoje muito ancorada na utilização de *smartphones* que permitem fotografar, filmar e *postar* todas as suas vivências. E como os produtores acabam por *jogar* com essa situação.

Todavia, somos da opinião de que apenas através de uma sustentada análise etnográfica é possível apreendermos toda a riqueza sociológica existente nestes momentos totais corporizados pelos festivais. Assim, ao longo das nossas abordagens relativas aos festivais de verão, fomos recorrendo quer a métodos qualitativos quer a métodos quantitativos paradigmáticos (GUERRA 2010, 2015, 2016). Neste artigo, focalizaremos apenas a análise etnográfica, espelhada pelas notas diário de campo por nós elaboradas no decurso dos anos de

2005-2008³ nos dias de realização do Festival Paredes de Coura porque acreditamos nas virtualidades únicas da abordagem etnográfica. Na nossa opinião, esta deve possuir um lugar de destaque na análise sociológica de práticas e valores artísticos, culturais e juvenis na contemporaneidade. Ainda mais quando se pretende analisar fenómenos sociais específicos à vivência num festival de música. Uma busca do sensível, no fundo.

A interpretação dos festivais de música, das suas cerimónias e rituais, não são passíveis de uma investigação cabal sem o contributo da etnografia sensorial (PINK, 2009). Se a etnografia não vive sem as pessoas, o mesmo pode ser dito relativamente aos lugares. Ativando os sentidos, os investigadores conseguem captar perspetivas que certamente lhes escapariam através de fontes secundárias ou olhares homogeneizantes, como muitas vezes encontramos nesta temática. É, portanto, necessário optar por uma rutura, através dos sentidos, com o olhar etnocêntrico e homogeneizante e, por sua vez, dar voz a todos os enunciados como defende Derrida (1986).

Posto isto, e após a curta análise teórica que fizemos sobre as diferentes perspetivas dos públicos e audiências, passaremos para uma análise quer da história quer das vivências sociais do mais emblemático festival português: o Festival Paredes de Coura.

O Festival Paredes de Coura e os espaços liminares emancipatórios

A abordagem aos quadros interaccionais dos festivais de Verão será feita recorrendo ao historial, e subsequente ensaio etnográfico em torno dos contextos de interação, do mais emblemático festival português: Paredes de Coura. Em 1993, nasce o Festival de Paredes de Coura que desde então, e ininterruptamente, se organiza anualmente. Todavia, este festival não teve o intuito de se assumir como tal. Na verdade, resultou da iniciativa de um grupo de jovens

³ Para mais desenvolvimentos, cf. Guerra (2010).

num momento em que começava a configurar-se um certo frenesim em torno da música, com o aparecimento de várias bandas de garagem, de programas de rádio e de televisão marcantes. Aquele grupo de jovens apaixonados pela música, e sobretudo pelo rock dito independente da década de 1980, constatou a lacuna em termos da oferta da área onde viviam e, movido por um certo idealismo, decide criar uma noite de concertos de bandas de rock em Paredes de Coura. Contactaram para a solução a Câmara Municipal de Paredes de Coura. Aliás, esta foi desde o início uma importante interlocutora; mostrando-se bastante recetiva, foi determinante no arranque e no crescimento sustentado de um festival que viria a ser considerado como pioneiro e único no contexto nacional.

Figura 1. Pórtico de entrada do Festival Paredes de Coura em 2006



Fonte: Autora e MusiCULT 2005-2009.

De facto, nos dois primeiros anos de existência, o Festival teve apenas um dia e só posteriormente viu aumentada a sua duração, primeiro para dois dias e, posteriormente, para três e quatro dias. O festival foi crescendo progressivamente a vários níveis, consolidando um percurso de sucesso e motivando mesmo o aparecimento de outros festivais nas proximidades e tornando-se uma referência internacional, pelo menos ao nível de Espanha.

Recinto do Festival Paredes de Coura, 17h00, 17 de Agosto de 2005.
Quando se entra no recinto do festival, e sobretudo, quando se esteve há muito pouco tempo no Sudoeste a primeira coisa que salta a vista é a forma do festival. No Sudoeste – festival no sul de Portugal, um gigantesco descampado, totalmente plano, sem árvores, sem uma linha de horizonte distintiva; neste, árvores, árvores e árvores e relevo muito acidentado – o recinto fica numa encosta criando um anfiteatro natural espetacular que possibilita uma visão e uma acústica ótimas de qualquer ponto do recinto. É um festival “à moda do Minho”, como o Sudoeste era “à moda do Alentejo”. A estrutura em anfiteatro além de permitir uma visão e uma audição dos concertos ótima, garante boas audiências a todos os concertos porque o recinto afunila em direção ao palco e condiciona as pessoas na sua mobilidade. A este respeito quando esta muita gente, o anfiteatro exige um esforço permanente de equilíbrio ao festivaleiro. (Diário de Campo MUSICULT_2005 | 2009)

Assistimos, pois, à transformação de um festival que nasce imbuído na lógica do *do it yourself* (DIY), assente no esforço de um grupo de jovens apostado na vontade de contrariar a ideia, mais ou menos fatalista, de que a interioridade da vila seria sinónimo de impotência. Logo na segunda edição, e beneficiando da inexistência de outros festivais e/ou eventos do género, o festival começa a ter cobertura nos jornais nacionais. Com um percurso já minimamente reconhecido e consolidado, a partir da terceira edição começa a pensar-se numa aposta mais evidente na internacionalização, que se concretizou na quarta edição (1996). Na altura, foram os próprios responsáveis pelo festival que fizeram a contratação das bandas estrangeiras, mas no ano seguinte conseguiram um acordo com a promotora *Música no Coração*, o que permitiu que o festival crescesse de uma forma mais notória e visível.

Paralelamente, ia-se configurando uma estrutura cada vez mais profissionalizada, que talvez se tenha feito sentir de forma mais evidente a partir de 1999.

Na comemoração dos dez anos da sua existência, uma data simultaneamente de celebração e de balanço, todos os meios de comunicação social consideraram Paredes de Coura um festival único, não só pelo espaço natural em que tem lugar, mas também pela sua programação, classificada como ousada, diversificada e coerente. Na realidade, este festival acabou por conquistar a imagem de espaço de experimentação de artistas e de conceitos novos. Neste sentido, uma atuação bem recebida em Coura tornou-se sinónimo de sucesso posterior, isto é, o festival de Paredes de Coura transformava-se numa espécie de rampa de lançamento de nomes menos conhecidos, pertencentes à esfera dita alternativa, que mais tarde viriam a ser conhecidos e reconhecidos por um conjunto de pessoas bem mais alargado, colocando até em questão o seu carácter alternativo e contribuindo para a alteração da sua posição no espaço cíclico alternativo/*mainstream*.

Refletindo a sua evolução ao nível do cartaz e também ao nível organizativo, a partir de 2007 o festival apresenta-se com diferentes palcos: o palco principal, por norma associado ao patrocinador preponderante (*Optimus, Super Bock, Heineken* e posteriormente a *Nokia*); o palco *ibero sounds*, destinado a bandas portuguesas e espanholas ainda relativamente pouco conhecidas; o *jazz na relva*, responsável pela animação do recinto mais próximo do rio durante a tarde; e o *after-hours*, preenchido pelas sonoridades mais eletrónicas. Ainda que em termos de palcos haja uma certa distinção e separação dos nomes nacionais dos nomes internacionais, tal não invalida que alguns nomes portugueses, os mais reconhecidos, figurem ao lado das atrações internacionais no palco principal.

Recinto do Festival Paredes de Coura, 15h00, 18 de Agosto de 2007. A ideia do jazz na relva, além de original, constitui uma imagem de marca do festival. É um espaço – tempo – de lazer, de convívio descontraído, de reposição de baterias depois da noite anterior... Dezenas e dezenas de pessoas deitadas a dormir, a apanhar sol, a jogar as cartas, a conversar... O jazz

aparece ali como elemento secundário, uma espécie de música ambiente para uma tarde sonolenta de Verão. Digamos que a tarde vai passando até à hora dos concertos numa onda de *chill out* total. Isto também é relevante para a construção da análise sociológica da música jazz... Estamos perante uma arte média? Será que também é música para tempos médios? Num apontamento relativo às palmas. Quem coordena as palmas? Quem nos diz como bater palmas? Quando começar a batê-las e com que ritmo? Uma reflexão interessante em torno das interações e das bases rotineiras a problemáticas do comportamento comum... Não estamos a referir-nos as palmas no final das músicas ou quando a banda entra e sai do palco, mas aquelas espontâneas que vão sendo disseminadas pelo recinto, que contaminam. No campismo, grande azáfama entre o lavar a loiça, o comer “qualquer coisa” (presença indelével de psicológico), fumar um “charro”, beber uma cerveja, tomar banho ou dormir mais um bocado, muitas coisas se passam no meio da organização caótica das centenas de tendas lá plantadas. Há sempre muita gente nas tendas, dá ideia que há uma lógica específica na apropriação e na vivência do festival, lógica que tem uma das suas bases na vivência própria no parque de campismo com as suas rotinas (dormir, cozinhar, lavar a loiça, tomar banho e ir buscar café e comida, montar e desmontar tendas, os seus sons, os seus cheiros, as suas sociabilidades, etc. Há muita gente que vem e percorre o circuito do festivais só por causa desta ambiência, por exemplo, a existência do jazz na relva (onde para se estar, não é preciso pulseira) ajuda a alimentar este circuito, pois podemos observar que há muita gente sem pulseira que não é autóctone, isto é, vêm até ao jazz na relva e até Paredes de Coura, passeiam, apanham um bocado de sol, ouvem música, convivem, acampam “selvaticamente”, partilham do mundo da vida do festival (sem, contudo, poder aceder a todas as suas “províncias finitas de sentido”). (Diário de Campo MUSICULT_2005 | 2009)

Figura 2. Sociabilidades no Rio Coura no Festival Paredes de Coura em 2012



Fonte: Rui Oliveira, 2012.

Figura 3. Sociabilidades no Rio Coura no Festival Paredes de Coura



Fonte: Rui Oliveira, 2012

Ao contrário de outros festivais de Verão entretanto surgidos, desde o início a música é o principal conteúdo do Festival Paredes de Coura e é o objetivo primordial por parte daqueles que o procuram e que facilmente o vêem como uma marca de qualidade. A linha de programação - o rock independente - está também bastante bem definida desde a primeira edição. Aliás, o delinear de uma linha de programação consistente é perspectivado pelos fundadores do festival como verdadeiramente essencial para o sucesso, consolidação e até sobrevivência de um festival. É, pois, necessário um critério de orientação que permita identificá-lo e distingui-lo dos demais, marcando a sua diferença, mesmo junto dos públicos. Estaremos próximos, a este nível, de uma percepção da música de Hennion (1999). As concepções já avançadas do autor resultam no assumir de um novo tipo de relação com a música para além das posturas ortodoxas da música como obra de arte a ser admirada e enquanto atividade

coletiva transmissora de identidades. A nova concepção baseia-se no uso cada vez mais prático que damos ao vasto leque de bens musicais disponíveis e prende-se com o assumir da música como “cerimónia de prazer” e como entorno de “uma série de pequenos hábitos e de formas de fazer as coisas na vida real, [...] um conjunto de rotinas, acordos e surpresas” (HENNION, 1999, p. 5).

Palco Principal do Paredes de Coura, 22h10, 15 de Agosto de 2006. *Broken Social Scene*. O vocalista comenta em tom jocoso o facto de estar um tipo em tronco nu encavalitado num colega. No fim, pergunta: “*You got me?*”. “Perceberam a piada”. E dedicou a música que ia cantar a essa ocorrência – por sinal chamava-se “*Male love*”. 22h45: Morrissey parece dar sentido à noção de “concerto”. Aguarda-se pelo músico – há já 30 minutos. Olhos postos no palco. Ansiedade e nervoso miudinho. A espera pelo artista – não é por acaso que ele aparece destacado bem à frente do palco e o resto da banda ao fundo. Morrissey aparece só e isolado na frente. Os restantes músicos, anónimos, só têm uma camisola (como se fossem uma equipa de futebol) que tem escrito o nome do artista (cioso de ser “único”). A performance do público. Gritos dirigidos ao artista: *I love you*. O amor pela arte – ou pelo artista? (Diário de Campo MUSICULT_2005 | 2009)

A aposta recai, então, no rock independente, isto é, em projetos musicalmente atraentes e interessantes, ainda que comercialmente não rentáveis, mas a aposta recai em projetos capazes de gerar emoções no público. Resulta da combinação dos gostos pessoais dos seus responsáveis com a configuração atual do panorama musical, sempre atendendo à disponibilidade das bandas em *tournee*. Procura-se a novidade, o que é mais recente e o que é capaz de suscitar impacto nos meios de comunicação social. Tal exige uma constante atualização, assente num trabalho de pesquisa onde a internet se assume como uma ferramenta essencial, e que envolve também a leitura de publicações da especialidade e a assistência de outros festivais internacionais.

Recinto do Festival Paredes de Coura, 19h00, 15 de Agosto de 2008. É fundamental a diferença entre o período pré-chuva e pós-chuva. É possível também ouvir alguns dos grupos em nosso redor referir que acharam em termos de bandas um dia muito morno, fraco, talvez por terem acumulado bandas menos conhecidas. É possível identificar a presença de garrafas de plástico de litro e meio com a mistura bebível composta por bebidas brancas diversas e refrigerantes, nomeadamente Coca-Cola, Red Bull, Seven-Up, etc.

Este uso e consumo é particularmente evidente por parte dos espanhóis, pois é preciso dizer que a noite em Espanha é muito cara, nomeadamente no que diz respeito às bebidas e este é um esquema utilizado para fazer face a esse constrangimento. É possível ainda dizer que Paredes de Coura é claramente um festival orientado para os melómanos, assenta em escolhas difíceis em termos musicais e está, de facto, num sítio muito bem conseguido, apesar do temporal já ser quase que uma tradição em Coura. A panorâmica envolvente é composta por galochas, boas vibrações de palco, boas sensações musicais. O grande impulso parece ainda ser a música mas cada vez mais é preciso dinheiro para estarmos nestas coisas. (Diário de Campo MUSICULT_2005 | 2009)

Atualmente, o Festival de Paredes de Coura é sinónimo de carisma e qualidade do cartaz, sendo esta imagem baseada na sua programação cuidada, que busca sempre a inovação e procura reunir os melhores nomes. Simultaneamente, o lugar de destaque no panorama nacional, e até internacional entretanto conquistado, é já reconhecido pelos habitantes e comerciantes da vila conscientes da importância económica do festival e que se esforçam por receber cada vez melhor as pessoas, prestando um bom serviço, e assim contribuem para a boa imagem do festival e da vila de Paredes de Coura. Dezassete anos depois temos, então, legitimada a paixão pela música do grupo de jovens que, no início da década de 1990, dava os primeiros passos na edificação de um dos mais importantes festivais do contexto nacional.

Praça da Alimentação do Festival Paredes de Coura, 19h30, 18 de Agosto de 2005. Entramos no recinto propriamente dito às 19h tendo falhado uma das bandas – *Killing Joke* –, pelo que os concertos no palco principal começaram mais tarde. Ainda está pouca gente pois este momento coincide com a chegada de muitas pessoas portadores de bilhete de um só dia, possivelmente por *Nick Cave and The Bad Seeds* e pelas novidades de Hollywood Vincent Gallo e Juliette Lewis. Podemos perceber pessoas mais velhas, que foram buscar as *t-shirt's* velhas dos anos 80 ao fundo dos baús, algumas *All Star*, *Vans*, casacos de couro e calças de ganga... Vêm-se menos adolescentes. O cartaz não puxa tanto... Ontem fez-se a conciliação do velho/ novo, hoje nem tanto. Este é um movimento comum a este tipo de evento e não só característico dos grupos *punk*, pois cada vez mais pessoas adotam esta modalidade ainda que a esmagadora maioria seja festivaleira na exceção mais forma do termo. A presença de espanhóis é uma constante, por todo o lado ouve-se falar espanhol, galego mais propriamente. Uma estratégia de publicidade forte junto dos públicos espanhóis e a proximidade local justificarão o sucesso do festival junto de *nuestros hermanos*. Trata-se de um filão a explorar já que os espanhóis são grandes aficionados, porque normalmente estão “lá à frente” a vibrar intensamente com a música. Trata-se de uma variante da fúria espanhola? Juliette Lewis era uma incógnita, o que explica alguma estranheza (ou dúvida, talvez) com que o público assistiu

ao concerto. Com o passar dos minutos e das músicas, a cantora/atriz lá foi galvanizando e agarrando o público, chegou mesmo a lançar-se no *crowd surf* de alguns segundos que pôs o público masculino ao rubro. Para uma atriz é certamente muito mais fácil lançar-se sobre o mundo da música e no *star-system* não de Hollywood, mas dos palcos. A transferência do capital adquirido no cinema para o campo da música (e vice versa) é bastante comum e permite sucesso rápido (mais rápido do que se não existisse esse capital). A seguir, Vincent Gallo, mais um produto do *star-system* que agora aparece com maior visibilidade no mundo da música (apesar de, pelos vistos, já ser músico há muito tempo), um *flop*, pois o público não aderiu e muita gente, incluindo nós, saiu do anfiteatro e rumou a outras paragens provavelmente para ganhar fôlego para o Nick Cave. O próprio Adolfo Luxúria Canibal também esteve entre os que fizeram a pausa, o concerto foi demasiado calmo e intimista para o festival. Uma das frases ouvidas entre a assistência foi “vai mas é para casa fazer filmes!”. Com Nick Cave foi muito diferente... O anfiteatro encheu por completo (quase tanto como ontem à noite), muita gente mais velha na casa dos 20 e muitos e 30 e mais e muito conhecedores, a maior parte, da música de Nick Cave. A meio do concerto e no intervalo para visionar outras zonas do recinto, não deixou de ser curioso repararmos, junto à comida e às bebidas, a existência de muita gente jovem, adolescentes e jovens adultos, pouco interessados em Nick Cave, o que também dá nota dos públicos diferenciados que existem no festival e de como aquilo que parece a uns (“toda a gente quer e vai ver Nick Cave!”) não parece a outros. (Diário de Campo MUSICULT_2005 | 2009)

Figura 4. Concerto no Festival Paredes de Coura em 2007



Fonte: Autora e MusiCULT 2005-2009

Figura 5. Concerto no Festival Paredes de Coura em 2012



Fonte: Rui Oliveira, 2012

Falando da estruturação atual do festival, comecemos desde logo por referir a sua localização e entrecruzamento profícuo com a vila de Paredes de Coura. Pensar nos festivais como comunidades não só remete para as interações estabelecidas entre os sujeitos, como também se relaciona com o facto da música e das performances musicais poderem funcionar como meios de conexão entre os participantes dos festivais e os lugares onde estes acontecem, promovendo a criação de um sentido de identidade e de identificação com os mesmos (DUFFY, 2000). As frequentes deslocações até aos locais onde se realizam os festivais atuam elas próprias no sentido de favorecer a formação destas comunidades, comunidades de identificação, associadas a espaços de pertença e de intensificação de relações. Simultaneamente, pode considerar-se a música e as atuações como incorporando e dando voz

à relação estabelecida com o espaço, por um lado e, por outro, como oferecendo através da participação formas dos indivíduos se identificarem e localizarem (HUDSON, 2006).

Vila de Paredes de Coura, 17h00, 14 de Agosto de 2009. Entramos na vila de Paredes de Coura. Destacam-se elementos do tradicional: os arcos luminosos da romaria ainda omnipresente pelas iluminações e bancas. O passado reivindica a sua atualização, naturalmente, contemporaneizada. Temos as Festas de Nossa Senhora de ..., de S. Bento da Porta Aberta, do Carvalho. Temos os anúncios às “concertinas e desgarradas”, às viagens a Fátima – temos um ritmo da própria vila que não se compadece do estado de exceção que é o festival. Há uma lógica que, não sendo oculta, é não relevante para os visitantes ocasionais. Também são visíveis os emigrantes, as matrículas francesas e os carros engalanados. A vida “normal” não se suspende. Mas também não se escandaliza com os intrusos. Os recém-chegados para o festival. Descem as ruas para o recinto da Praia Fluvial do Tabuão de mochila baloiçando às costas e a cabeça a girar a toda a volta. Para estes, bebe-se a paisagem acompanhada de sacos de compras, que já vêm cheios. Percebe-se claramente quem são os festivaleiros: pela roupa e pelo andar. Destacam-se da paisagem “natural” – são exceções ou descontinuidades. Simultaneidade de ritmos: ritmos indígenas e os ritmos aborígenes. Locais de (não) confronto: as esplanadas e as ruas. Percebem-se as distintas pertenças – mas porquê? Pelas roupas, pelas posturas, pelas expressões faciais, pela oralidade. O eixo principal da vila, a coluna vertebral, a Avenida Cônego Bernardo Chouzal é marcado pelos ritmos do quotidiano de Agosto, mas pelo ritmo transgressor dos festivaleiros. Levantamento frenético de dinheiro nas caixas multibanco. A rua pedonal: a artéria comercial, onde se concentram as caixas Multibanco, os cafés. E agora também as bancas de artesanato improvisadas e as esplanadas. Ouve-se frequentemente falar em espanhol. Esperam-se uns milhares para o festival. Lemos algures (no *Jornal de Notícias*), o responsável do festival dizer que a internacionalização é uma aposta ganha do festival (e também o único caminho para garantir o sucesso). (Diário de Campo MUSICULT_2005 | 2009)

Ao acercarmos Paredes de Coura, uma vez mais, sobressai a questão da economia local e do aproveitamento por parte das populações locais (ou de outros “oportunistas” – não no sentido pejorativo do termo) deste tipo de eventos e dos enormes valores de dinheiro e de pessoas que o movimentam. Na subida em direção à vila ao longo da estrada Nacional, e ainda a alguma distância do festival, muitos são os parques de automóveis e de campismo improvisados. Todos os pequenos relvados, todas as leiras disponíveis mais ou menos planas servem para instalar parques de estacionamento (3,5 a 5€ por noite) com indicações, responsáveis e cabines de pagamento bastantes sofisticadas. Com certeza, este tipo de

expedientes foi sendo aperfeiçoado com o passar dos anos, atingindo agora um estado de maturidade – o “capitalismo tardio” na exploração local dos festivais. Além de parques de estacionamento, há parques de campismo “com água potável”, a maior parte dos quais completamente lotados, o que dá que pensar, uma vez que o campismo no festival é grátis para os portadores da famosa pulseira correspondente aos bilhetes de quatro dias.

Vila de Paredes de Coura, 15h00, 15 de Agosto de 2006. Hoje a vila já se povoa de outras cores, de outros sons. São 15h 00 e as esplanadas da rua central (depois do centro cultural) movimentam-se com os “festivaleiros” que tomam café ou almoçam. Hoje a vila já não é apenas dos autóctones, embora as marcas da presença dos mesmos se continuem a fazer sentir, a vila já foi invadida pelo festival. Pelo caminho, lá fomos vendo as tabuletas com as indicações, as cabines de pagamento dos parques, as velhotas sentadas em pequenas cadeiras de praia a receber o dinheiro... Carros, mais que muitos; tendas instaladas em espaços selvagens... Tivemos de estacionar na vila completamente inundada de festivaleiros e dos seus carros. Nestas situações é que se vê o quão pequenas são as vilas como Paredes de Coura, pois dos 22.000 visitantes esperados, nem sequer é o maior festival e a vila já rebenta pelas costuras. A ladear as estradas, placas que assinalam “aluga-se espaço para tendas e estacionamento”, “com ou sem WC”, “com ou sem luz elétrica”, etc.. Improviso (como as tabuletas pintadas toscamente) nos campos agrícolas. Estas são formas de como a vila e os seus habitantes catalisam (e capitalizam) o festival. O lixo e a morfologia dos detritos – “muito” ou “pouco”, “gordurosos” ou “light”, “tradicionais” ou “cultura do consumo”, etc. As inscrições nas casas de banho cabem também nesta rubrica. O lixo em volta das tendas. O lixo nas mesas. O rasto. É um cenário avassalador ao fim de cada noite de festival. (Diário de Campo MUSICULT_2005 | 2009)

As dificuldades para lidar com a avalanche de visitantes são mais que muitas, a começar pela questão do estacionamento. Mas estes eventos são bons para a economia local e certamente que os “nativos” perdoam. Poderão os festivais ser analisados como *case studies* de desenvolvimento local? O seu carácter temporário leva a que nos inclinemos para uma resposta negativa: tudo é demasiado rápido para que efeitos duradouros se façam sentir. Mas a verdade é que as coisas ficam de um ano para outro e vão-se transformando e aperfeiçoando: o turismo no resto do ano cresce porque as pessoas gostaram; os espaços destinados a este fim implantam-se e consolidam-se; criam-se alguns empregos e ocupações que garantem um carácter (quase) permanente, nomeadamente no que concerne à manutenção mínima do recinto, aos espaços de

hotelaria que abrem e aos responsáveis pela organização do festival; cresce um investimento na melhoria de algumas infraestruturas e serviços de apoio; encontram-se novos pontos de interesse e concede-se um novo fôlego à identidade local, aos sentimentos de pertença, etc. Poderão estas coisas ser consideradas coordenadas efetivas de desenvolvimento local? Ainda não sabemos, mas certamente os festivais não podem ser esquecidos na elaboração de planos de desenvolvimento para concelhos e regiões como Paredes de Coura (HUDSON, 2006).

Vila de Paredes de Coura, 12h00, 19 de Agosto de 2009. Há quem durma nos carros – principalmente depois da chuvada do dia anterior. Na rua principal, um tipo dos seus 40 anos monta o estaminé (um plástico no chão e o material por cima, num sortido). Fazem-se impressões em *stencil*, com moldes de cartão e tinta em *spray*, nas roupas, nas malas. Muitas figuras à escolha: do Diácono Remédios à imagem de um Mini Cooper e o Che, sempre o Che. Chove de repente. E a assistência ajuda o homem a recolher o material e a resguardá-lo. Logo depois de parar torna a ajudar-se, desta feita a remontar tudo. Há, portanto, uma assistência. Na Docelândia 2, junto da Câmara Municipal, 15h20m. Gritos, banzé no grupo da mesa ao lado. Agita-se o Público por cima das cabeças (edição desse dia). Chovem risos. “Já viram o Tiago”; “Vê, no jornal!”; “O nosso amigo é famoso!” Ali está o Tiago, o menos entusiasta de todos. Acorrem amigos à mesa – a foto dele estampada no jornal. No café, um cartaz gigante do festival na parede. Cá fora: dois coretos para as festas populares. Um grupo em cada, canta ao desafio os chistes mais patéticos e insultuosos que se imaginem. O grupo de amigos restante assiste e ri-se. Diz-se: “Que ganda borracheira!”

Enquanto se espera que a Agril-Coura abra (o que acontece às 14h.), almoça-se (e eu também) no chão do *hall* de entrada de um prédio. São muitos os gritos de júbilo quando a loja abre. Entra um cliente de cada vez, faz a compra e sai – e só então entra outro. Há um porteiro improvisado à entrada. Pergunta-se: “Olha lá, onde é que compraste isso”, e aponta-se para a capa. E logo de seguida: “Quanto é que custou?”. Mais abaixo, Loja Artesanarte. Venda de impermeáveis: esgotados. A dona sai da loja e pergunta-me de chofre: “A quanto é que compraste?” Respondo-lhe que a capa custou três euros e meio. E depois: “Onde?” Diz por fim: “É ao mesmo preço que eu”. “Quando cheguei aqui à loja”, continua, “já cá estava um grupo que esteve aqui há dois anos [quando choveu pela última vez] que comprou tudo. Disseram que iam depois vender eles”. (Diário de Campo MUSICULT_2005 | 2009)

Podemos dizer que não existe um código de regulamentação “forte” (ECO, 1970) – o que não quer dizer que não exista uma ordem. Existe e é precisamente a do improvisado, a da desorganização, que pode ser melhor ou pior conseguida – a “naturalidade”. Também, e no quadro interaccional, é aqui que reside a diferença entre estar *in* (e despreocupado) ou *out* (e

ser “azeiteiro”). A “arte” da infração exige que seja feita naturalmente, ou como um “dom” que se tem, como expressão de algo que se é sem esforço – algo espontâneo e não construído, não ensaiado. Aqui reside o verdadeiro saber do festivaleiro, isto é, a capacidade de “se integrar naturalmente” e bem no espaço. Os outros são os “parolos”, que querem imitar “a malta”. Por isso, o riso como instrumento de pôr alguém “no seu lugar”.

A autenticidade festivaleira pode passar por ignorar ostensiva ou “por sistema” (por hábito, portanto) as regras (o “traje de todos os dias”, por exemplo). Por outro lado, há quem transplante a maneira como se veste “normalmente” para aqui. Pense-se em “províncias finitas de significado” como diz Schutz (1996). Outras pessoas preparam-se propositadamente para aqui estar. A festa como um carnaval em que as máscaras invadem os hospedeiros (BAKHTINE, 2001) e em que as escalas de valores são subvertidas: um diferente lugar, um diferente tempo, um diferente espaço-tempo e sobretudo, as cronotopias.

Figura 6. Sociabilidades de escuta no Palco Principal do Festival Paredes de Coura em 2012



Fonte: Rui Oliveira, 2012

Figura 7. Interações no Jazz na Relva no Festival Paredes de Coura em 2012



Fonte: Rui Oliveira, 2012

Estamos também num contexto interaccional assinalado pela lassidão do controlo externo. Muda de facto alguma coisa – mas parece que o controlo foi incarnado. Parece não se ligar como o outro está, mas existe um forte controlo subjetivo: performatividade individual elevada (criatividade, adoção de uma “norma” estilística, de uma linguagem própria). A apresentação de si como forma simbólica. Os chapéus e capas que se usam em todo o lado durante todo o dia – e mesmo à noite - revelam um predomínio estético do vestuário em vez de funcional (talvez por isso abundem os *Von Dutch* e os *All Stars* diversificados, customizados). As roupas são uma “marca” e um “ícone” no duplo sentido: marca comercial de “distinção” e marca que assinala uma pertença, uma identidade ou, como diria Goffman (1993), um marcador.

Heineken Paredes de Coura, 16h00, 17 de Agosto de 2006. Na mesa ao lado, comenta-se o concerto de *Yeah Yeah Yeahs*, na noite anterior. “A voz dela é como a da Siouxsie. Menos os gritos.” – diz uma miúda. “Não tem nada a ver.” – Responde-lhe um tipo que já tínhamos entrevistado. A conversa continua. Os veredictos (*vere dictum*) – mas onde a verdade das opiniões (se, afinal, “as opiniões não se discutem”)? O *connaisseur* – a disputa de um lugar na configuração grupal. Exercícios de poder no contexto de enunciação quotidiano. 22:05. De regresso ao recinto, no palco atuam os !!! (lê-se: *chk chk chk*). Atiram um ramo de malmequeres amarelos para o palco (aposto que colhidos na berma de uma estrada...). O vocalista desce a apanhá-los ao fosso, morde uns poucos e distribui os restantes pela primeira linha. Com a espuma do colchão de campismo vermelho que a *Delta* oferecia aos campistas improvisa-se um cartaz de apoio à banda (abrem-se espaços que se assemelham a pontos de exclamação). Logo depois vemos três cópias a passarem de mão em mão. “*See that!*” grita o vocalista. E depois explica que nunca lhe tinham feito um cartaz. Pede-o. Fazem-no chegar até à frente, ele pega nele e usa-o para colocar os braços enquanto canta. O DIY assume-se como “um autoproclamado movimento cultural, mudando os códigos simbólicos da cultura *mainstream*” (PURDUE *et al.* 1997, p. 647). Neste sentido, este festival assume-se como herdeiro e revivificador desta ética. Pensar no jogo de sociabilidades do festival leva-nos a pensar na noção de “regime de exceção” – de descontrolo (exceção) programada e organizado (regime), sem que haja contradição nos termos. O desvio (sistematicamente) programado – o programa do festival é um não-programa (“Não faço nada”, “Vim para relaxar”) que estipula (ou seja, programa) alguns comportamentos que propagam o “direito à preguiça”. (Diário de Campo MUSICULT_2005 | 2009)

Ao abordarmos o festivaleiro mais festivaleiro ou o grau de “autenticidade”, na expressão de Boltanski (2004), podemos referir que ninguém se inscreve nesse ideal-tipo (o festivaleiro modelo): as pessoas apenas se aproximam em maior ou menor grau desse eixo (que reúne ideal-tipicamente as características dos festivaleiros acentuadas). Os afastamentos (e os agrupamentos dados por um afastamento em certos aspetos) definem um conjunto de grupos: as “tribos”. Observa-se uma constelação de grupos que se desenha por referência a este tipo-ideal. São muito importantes as *t-shirts* como “rótulo” (WITTGENSTEIN, 1996) que indicam conteúdo, pertença, o modo de usar e a disponibilidade para as afinidades exibidas – eletivas - privilegiadas e eleitas pelo portador. Aqui, em Paredes de Coura, essas *t-shirts* são muito mais do que no *Sudoeste*, vejamos abaixo os nomes de bandas estampados nas *t-shirts* num dia de festival.

Recinto do Festival de Paredes de Coura, 18h00, 18 de Agosto de 2009.

As pessoas fixam o que é fixo: o sítio de origem, a orientação sexual. A exteriorização da interioridade pelas inscrições que marcam o vestuário e mesmo o corpo. São autênticas âncoras identitárias (ou fundamentos da personalidade) – revista-se o acervo pessoal em busca de referências que assegurem a autenticidade, que protejam a identidade. A este respeito podemos exemplificar com as mascotes produzidas para acompanhar os grupos e neste ano já vimos uma vaca de pelúcia usada para identificar o grupo, tendas com inscrições de lugares, toalhas de praia usadas como turbante ou uma caracterização facial e corporal a imitar personagens cinematográficas. Mais uma vez assistimos a um cruzamento tradição-modernidade. O vento traz-nos música dos altifalantes pendurados no campanário de uma igreja (“A 13 de Maio, na Cova da Iria...”) – hoje é feriado religioso. A *soundscape* (APPADURAI, 2004) do festival às 15h35m é esta. Durante a tarde pudemos observar as “estações de copresença”, como os cafés. Estes espaços definiam o momento em conjunto do grupo: acerto recíproco – a agenda coletiva: “Vamos agora...”, “Onde é que se meteu Y, temos de ir...”, etc. Também é possível medir o grau de adesão: cantar as canções (de forma exuberante ou não); a dança; a *t-shirt*, os *pins*. Também aqui se notam as oposições “fino”-“grosseiro”; a preparação coletiva no lugar; o trazer já preparado de casa; o comer no restaurante. Como diria Schutz há “tipos” – e portanto “receitas” (SCHUTZ, 1996). (Diário de Campo MUSICULT_2005 | 2009)

Os estilos são diversos e parecem ser criados para profanar; de resto, desde Elias (1994) que sabemos que esta obrigação de distorção do cânone é ele mesmo uma norma muito rígida. A única característica partilhada é a variação (mas de um “tema” como diria Mukarovsky (1997). É importante assinalar que a dança é altamente individualista – dança-se para si (“a curtir a música”) ou para o *DJ* (para quem se aponta). Embora menos, também se dança para os amigos e com os amigos. Neste palco, misturam-se o *mitsein* (ser-com) e o homem solitário de Heidegger (1997). A conversa é “fácil” e “leve” e podemos inscrevê-la num conjunto de oposições sistemáticas que definem distâncias em relação a um arbitrário cultural dominante (e, logo, a posição de quem diz o que diz porque é quem é). Há nestes encontros um intenso disponibilizar de *memorabilia* – os clássicos remisturados. A similitude e a simultaneidade das reações demonstram esse acordo tácito, essa partilha de um código materializado em técnicas de exteriorização (roupa, corpo, adornos, linguagem, atitudes, gestos, posturas) e nas estratégias ou no *sens du jeu*.

O desdobramento dos estilos estéticos fornece uma explicação de si. A heterogeneidade de roupas, de adereços, de artefactos assume um valor comum. A função estética assume-se como um eixo de significação onde se cristalizam (e donde partem) as principais dinâmicas que engendram polivalência subjetiva. Uma paragem para observar as inscrições nos carros, que é mais uma forma de apropriação do espaço. Trata-se da presença (afirmação da presença: no sentido duplo de “colocar uma assinatura, a firmar” – o nome próprio, o apelido, o nome da “terra”- e de assinalar positivamente a presença: “Eu estou aqui”, “João esteve aqui”) – tomar a posse do espaço, fazê-lo “lugar”. É também localizar: assinalar a presença (encontrar o seu lugar; colocar o seu nome, banda favorita, etc.) e fazê-lo lugar, local (humanizá-lo, atribuir-lhe sentido). Usam-se os nomes das terras e mensagens para o dono do carro (sobre a sua orientação sexual: “És um maricas”, ou sobre a sua higiene: “Lava-me porco”).

Praça da Alimentação do Festival Paredes de Coura, 23h00, 17 de Agosto de 2005. A noite 17 de Agosto fez jus à imagem do festival como evento muito frequentado por músicos e jornalistas: *Mind Gap*, *Dealema*, Adolfo Luxúria Canibal, David Fonseca e Álvaro Costa (está em todas com ou sem *Antena 3*). As comparações com outros eventos devem sempre ser relativizadas, mas em termos de públicos, Paredes de Coura, estará a um meio termo entre o público mais velho masculinizado de Vilar de Mouros e o público mais jovem e sofisticado do *Sudoeste*. Deparamo-nos com muitos jovens adultos, menos adolescentes e menos “cotas”, ainda assim, estes encontram-se por cá em razoável quantidade, facto que não é alheio ao próprio cartaz, que combina diversas gerações de *rockers*. Os principais concertos de hoje combinam os *Queens of the Stone Age* e os *Pixies*, duas gerações de bandas rock, que todavia, agrupam certamente duas gerações de espectadores, uma mais velha e uma mais nova, revelando que o cartaz soube combinar esta questão sem cair no erro comercial de fazer noites “exclusivistas” como aconteceu em Vilar de Mouros. Mas está muita gente no espaço, é óbvio, que o facto de o espaço ser mais pequeno e afunilante faz com que o recinto pareça sempre completamente cheio, criando alguma ilusão sobre o real número de pessoas presentes. (Diário de Campo MUSICULT_2005 | 2009)

Juntamente com a música, a vontade de interagir com o outro (conhecido ou não) constitui uma das principais motivações subjacentes à assistência aos festivais, vistos como uma oportunidade de socializar e de estabelecer novas relações. Na realidade, os festivais assumem-se como oportunidades únicas e especiais para que pessoas muito diferentes, e que

noutras circunstâncias dificilmente se encontrariam, se cruzem. Simultaneamente, a partilha da realidade do festival e do gosto por determinadas bandas é motivo para o estabelecimento de novas relações. Neste sentido, e talvez mais importantes do que a própria música, surgem os aspetos não-musicais da frequência dos festivais ou o elemento social. Pode mesmo falar-se na formação de comunidades transitórias, assentes numa consciência de gostos similares e na partilha de experiências. Trata-se de comunidades geográfica e temporalmente limitadas, ligeiramente diferentes das comunidades que se formam no âmbito da assistência a concertos, onde o foco recai sobre a música, ou da frequência de *raves*, em que a cultura de consumo assume contornos diferentes daqueles que a configuram num contexto de festival.

Figura 8. *Moshing* ou *slamdancing* no Palco Principal do Festival Paredes de Coura em 2012



Fonte: Moshing or slamdancing

Figura 9. Receções corporais a concerto no Palco Principal do Festival Paredes de Coura em 2008



Fonte: Autora e MusiCULT 2005-2009

Festival Paredes de Coura, 01h00, 17 de Agosto de 2005. O concerto dos *Queens of the Stone Age* foi um dos momentos altos da noite, marcado pelos *crowd surfers* que estavam ao rubro, não dando descanso aos seguranças, pois de três em três segundos, um indivíduo era puxado pelos seguranças para o interior da zona do palco. Estamos perante mais uma manifestação da música incorporada, da música encarnada. A música altera as mentes e os corpos e os mais entusiastas aventuram-se num surf sem prancha por cima das outras pessoas, nalguns casos num mergulho arriscado. Estamos perante um autêntico espaço de excitações onde a adrenalina está ao rubro (a explicação bioquímica da adrenalina para usar como metáfora). Uma nota importante: estes festivais realizados em Julho e Agosto fazem-se na coincidência muitas vezes com as festas do concelho do séc. XIX; estamos perante uma simbiose com ou substituição? A fita no pulso é mais do que bilhete de entrada e saída do festival. Os festivaleiros apropriam-na e usam-na para lá do evento, como que buscando a criação de uma comunidade real/virtual mas desterritorializada de festivaleiros. A expressão “eu estive lá!” implica que se fez parte da comunidade em que se reconhece e é reconhecido. Muita gente ainda traz a pulseira do Sudoeste, mais de uma semana depois, à qual acrescentou agora a de Paredes de Coura, posteriormente quando chegam de novo a civilização com a mochila as costas: “eu estive lá! Tu não!”. A atuação dos *Pixies* foi um outro momento alto. Muito competentes. Um concerto de quase 1h30 com muito revivalismo, mas também com muito fulgor. Uma boa parte das músicas foram cantadas em uníssono (o anfiteatro natural provoca

um efeito acústico excelente), o que comprova não só a vitalidade da banda – com muitos fãs mais jovens –, mas também o grau de conhecimento e fidelidade dos espectadores, verdadeiros fãs. Nem sempre as bandas que têm sucesso numa determinada época conseguem prolongar esse sucesso no tempo. Quando tocam 20 anos depois dos *hits*, só os fãs de há 20 anos atrás as conhecem. No caso dos *Pixies* não só estão no concerto esses fãs, como também estão fãs novos, o que comprova o alcance inter-geracional da banda. (Diário de Campo MUSICULT_2005 | 2009)

Não podemos deixar de referir os óculos de sol: a “função prática” aqui submete-se, parece, à “função estética” diria Mukarovsky (1997) e, portanto, a estetização do quotidiano, como a pensa Featherstone (1991), é também a quotidianização do estético. Tal parece contradizer a própria essência do estético que é a de manter-se afastado dum domínio mundano e secular (a “arte pela arte”, por exemplo). O que acontece é precisamente esse uso serializado e planificado do estético: a moda mantém a sua natureza compulsiva, de rotação incessante por virtude da sua lógica constitutiva nos termos em que a pensa Simmel (1934), mas agora com uma “perda de autenticidade”. Dizemos perda da espontaneidade e de autonomia pessoal na estetização – a heteronomia do mercado. Mas será que podemos falar nestes termos? Não tem sido sempre assim? Por um lado, não só o consumo estimula e molda a produção, como esta é já e imediatamente consumo; mas por outro lado, os consumos sustentam a distinção, e reside nesta articulação o cerne da imbricação da estética com os sistemas produtivos.

Heineken Paredes de Coura, 02h00, 14 de Agosto de 2007. As máquinas digitais povoam a noite. A fotografia. O autorretrato em grupo ou em casal. As máquinas digitais modificaram a relação das pessoas com a fotografia. Constatar no LCD o resultado; sorrisos, gargalhadas, comentários. A repetição até à náusea das fotografias: multiplicam-se os registos. Não é só posar; é fazermo-nos juízes, críticos. As palmas – a sincronia. O saber prático que autoriza (no duplo sentido da palavra: permite e reconhece como apropriado) o uso desta ferramenta expressiva. A diacronia também se nota: as roupas que se trazem envergadas, a “reserva de conhecimento individual” como diria Schutz (1996) – enfim, tudo quanto já se traz e se põe em prática situacionalmente. As relações entre géneros parecem atenuar-se nos seus contrastes mais vincados. Mas espreitam sorradeiras: um sorriso, pede-se lume ou um cigarro. A conversa é mais espontânea e não tão marcada pelo senso da distância e dos procedimentos de aproximação/abordagem mais convencionais. O contacto é incontornável e despojado de uma carga polarizada. Vêem-se t-shirts sexistas e com fortes conotações de virilidade. Está já um DJ no palco (DJ Kitten): um homem solitário. Dança-se com

combinações e releituras gestuais pessoais. 05h00 – há quem tenha o chapéu na cabeça. O espaço do recinto está progressivamente mais vazio, já só a zona do palco *after-hours* é “habitada” a esta hora. A praça de alimentação tem grande parte das suas bancas fechadas, à exceção da restauração mais comercial já referida. Por volta das 05h20, o DJ mostra uma postura não comum saindo da sua mesa e vindo à frente do palco ameaçando “afundar-se”. Um gesto de interatividade, como que premiando um público fiel. Às 05h35 Miguel Quintão pára a música e volta a interagir com o público que mostra ainda estar presente com todos os seus sentidos. Lança, então, o último som da noite, alterando uma música de *Green Day*. Com um céu a revelar já tonalidades de um novo dia, o DJ que encerrou esta primeira noite, uma noite de preparação para o Festival, despede-se gesticulando uma expressão para ir para a cama descansar. (Diário de Campo MUSICULT_2005 | 2009)

O Festival é mobilizador de um conjunto de redes. Aparece uma reformulação espontânea da estrutura do Festival, entrelaçando a estrutura prévia com as reformulações pessoais acerca do Festival, patenteando a dualidade da estrutura de Giddens (2000). A *community music festival* (DUFFY, 2000, p. 51) pode ser percecionada como

[...] um meio de promoção da identidade de uma comunidade, ou pelo menos, a forma pela qual a comunidade gostaria que os outros a vissem. Há um sentido do local em diversos níveis: através de performances, o público e a forma como o Festival é organizado. No entanto, a *community music festival* pode ser vista como uma articulação das conexões entre a identidade local e lugar, mas isso é problemático (DUFFY, 2000, p. 51).

Em primeiro lugar, os festivais podem não incluir a participação local pois a necessidade de atrair públicos leva a estratégias de *line ups* exteriores e exógenos à comunidade em termos de proveniência geográfica propriamente dita e de géneros e subgéneros musicais. Neste ponto, de facto o Festival de Paredes de Coura não se vincula à comunidade local. Num segundo ponto de vista, poderá não existir uma ligação organizativa específica a pessoas oriundas da comunidade, pois as estruturas organizativas são múltiplas e mutáveis (DUFFY, 2000, pp. 51-52): aqui, o Festival ancora-se na comunidade local no que toca aos serviços oferecidos localmente e só quando o grau de exigência assim o dita é que se recorrem a serviços exógenos.

A este respeito não poderemos deixar de destacar a investigação de Cummings (2007) que chama a atenção para o facto de, apesar de a música *indie* se definir pela sua autonomia relativamente à música “comercial” das massas, ela própria ser alvo de comercialização e a sua ideia de autenticidade constituir também uma estratégia de *marketing*. Podemos assim aventar que os frequentadores de festivais acabam, muitas vezes, por formar comunidades de indivíduos ligados pelo consumo de uma determinada marca. Poderemos argumentar que as novas tribos da contemporaneidade desenvolvem a sua autoidentificação e ligação à comunidade através das suas práticas de consumo. Inclusivamente a teoria recente das neo-tribos advoga uma importância cada vez maior aos consumos em termos de marcas na definição dos grupos de pertença, em detrimento de uma menor relevância de fatores como a classe ou o género. Assim, os consumos funcionam, por isso, como uma espécie de elementos que contribuem para a identidade pessoal e social, mas essencialmente grupal, dos agentes sociais.

Por esta razão, podemos destacar o facto de as marcas patrocinadoras de eventos musicais serem importantes enquanto elemento simbólico de ligação dos indivíduos pertencentes às tribos musicais. Por altura do patrocínio da Heineken ao Festival de Paredes de Coura (entre 2006 e 2008 inclusive) foram notórias, no curso da pesquisa de terreno, reações de desagrado face à “qualidade” da cerveja comercializada por essa marca quando confrontada com cervejas nacionais, não obstante isso não ter impedido o seu consumo intenso, nem a ligação do Festival a outros festivais europeus igualmente patrocinados pela Heineken, sendo esta uma chancela de qualidade e de reconhecimento do prestígio do Festival.

A entrada em cena de um crescente número de marcas, mesmo no Festival Paredes de Coura, foi objeto de uma aceitação por parte dos participantes, fazendo acreditar que estes aceitaram o papel do patrocínio e das marcas como indispensabilidade para a continuidade do Festival. A publicidade e o *marketing* fazem parte do Festival ajudando-o a suportar as suas despesas, porém, os promotores exigem que estes apoios façam sentido para o público ao qual

se dirige o Festival. Sendo este um momento de reunião da tribo, é necessário que a presença de uma determinada marca esteja de alguma forma ligada aos valores inerentes à comunidade de frequentadores do Festival, que se enquadre no seu universo simbólico. Na verdade, existe uma interdependência entre os festivais e a comunidade a eles inerentes e as marcas patrocinadoras. Para estes, isto significa encontrar formas de ligação à tribo musical a que se dirigem e para os frequentadores dos festivais é importante o que esses patrocínios trazem para o mundo simbólico do evento e respetivo público.

Figura 10. A curtição de "um som invulgar" no Festival Paredes de Coura em 2005



Fonte: Autora e MusiCULT 2005-2009

PISTAS CONCLUSIVAS

Os festivais de música são cada vez mais um referente crucial para se apreender a elaboração e a projeção das identidades juvenis na contemporaneidade. Portugal não é exceção. Como podemos ver nas profusas notas de campo, bem como em trabalhos anteriores

(GUERRA, 2010, 2013), estamos na presença de um estilo de vida específico. A frequência de festivais desemboca no modo de vida festivaleiro com especificidades: as formas de sociabilidade, os espaços de descoberta do self e do outro e os espaços de pertença relativamente à música e ao lazer.

Como já referimos noutro estudo (GUERRA, 2016), os festivais são na verdade momentos totémicos para se analisar sociologicamente práticas e valores artísticos, culturais e juvenis na contemporaneidade. Mas não só. São, de igual modo, o fermentar de uma vivência cosmopolita. Com uma particularidade: permite uma vivência cosmopolita de forma acelerada, especialmente se a compararmos com outros contextos de experimentação musical. Veja-se a difícil luta dos jovens portugueses nas décadas de 1980 e 1990, em busca de uma vivência cosmopolita num Portugal provinciano e atrasado face à realidade ocidental (GUERRA, 2018).

REFERÊNCIAS

- APPADURAI, Arjun. 2004. *Dimensões culturais da globalização: a modernidade sem peias*. Lisboa: Teorema.
- BAKHTINE, Mikhail. 2001, *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard.
- BENNETT, Andy; TAYLOR, Jodie & WOODWARD, Ian. (Orgs.) (2014). *The Festivalization of Culture*. Londres/Nova Iorque: Routledge.
- BOLTANSKI, Luc. 2004. *As classes sociais e o corpo*. São Paulo: Paz e Terra.
- BOURDIEU, Pierre. 2003. *O Amor pela arte*. 2ª edição. São Paulo: Zouk.
- BOURDIEU, Pierre. 2010. *A distinção*. Lisboa: Edições 70.
- COSTA, António Firmino da. 1997. Políticas culturais: conceitos e perspectivas. *Observatório das Actividades Culturais*, n. 2, p. 10-14.
- CRESPI, Franco. 1997. *Manual de sociologia da cultura*. Lisboa: Editorial Estampa
- CUMMINGS, Joanne. 2007. Selling the indie scene. Music festivals, neo-tribes and brand communities. Refereed proceedings of the joint Australian Sociological Association (TASA) and the Sociological Association of Aotearoa New Zealand (SAANZ) conference 2007.
- DEBORD, Guy. 1992. *La société du spectacle*. Paris: Galimmard.

- DERRIDA, Jacques. 1986. *Margins of philosophy*. Chicago: University of Chicago Press.
- DUFFY, Michele. 2000. Lines of drift: festival participation and performing a sense of place. *Popular Music*, v. 19, n. 15, p. 51-64.
- ECO, Umberto. 1970. *Apocalípticos e integrados*. S. Paulo: Editora Perspectiva.
- ELIAS, Norbert. 1994. *Teoria simbólica*. Oeiras: Celta Editora.
- FEATHERSTONE, Mike. 1991. *Consumer culture and postmodernism*. Londres: SAGE.
- FERNANDES, António Teixeira. 1999. *Para uma sociologia da cultura*. Porto: Campo das Letras.
- GIDDENS, Anthony. 2000. *Dualidade da estrutura: agência e estrutura*. Oeiras: Celta.
- GOFFMAN, Erving. 1993. *A apresentação do eu na vida de todos os dias*. Lisboa: Relógio d'Água.
- GUERRA, Paula. 2010. *A instável leveza do rock: gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal*. Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto.
- GUERRA, Paula. 2013. *A instável leveza do rock. Gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal (1980-2010)*. Porto: Edições Afrontamento.
- GUERRA, Paula. 2015. Keep it rocking: the social space of Portuguese alternative rock (1980–2010). *Journal of Sociology*, v. 51, n. 1, p. 615–630.
- GUERRA, Paula. 2016. Lembranças do último verão. Festivais de música, ritualizações e identidades na contemporaneidade portuguesa. Ficha de Formação 2. *Portugal ao Espelho*. Disponível em: <https://portugalaoespelho.files.wordpress.com/2016/05/ficha_-lembrancas-ultimo-verao.pdf>
- GUERRA, Paula. 2018. Uma cidade entre sonhos de néon. Encontros, transações e fruições com as culturas musicais urbanas contemporâneas. *Sociologia & Antropologia*, v.8, n.2, p. 375–400.
- HARVEY, David. 1989. *The urban experience*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- HEIDEGGER, Martin. 1997. *Introdução à metafísica*. Lisboa: Instituto Piaget.
- HENNION, Antoine. 1999. Music industry and music lovers, beyond Benjamin: the return of the amateur. *Soundscape*, v. 2, p. 1-7.
- HORNER, L., K. 2016. *Co-constructing Research: A Critical Literature Review*. Bristol: University of Bristol/AHRC Connected Communities Programme.
- HUDSON, Ray. 2006. Regions and place: music identity and place. *Progress in Human Geography*, n. 30, p. 626–634.

- MADEIRA, Cláudia. 2010. *Híbrido. Do Mito ao Paradigma Invasor?*. Lisboa: Editora Mundos Sociais.
- MUKAROVSKY, Jan. 1997. *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Lisboa: Estampa.
- PINK, Sarah. 2009. *Doing sensory ethnography*. London: SAGE.
- PURDUE, Derrick et al. 1997. DIY culture and extended milieux: LETS, veggie boxes and festivals. *The Sociological Review*, v. 45, n. 4, p. 645–667.
- RANCIÈRE, Jacques. 2010. *O Espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.
- SANTOS, Helena. 2003. A propósito dos públicos culturais: Uma reflexão ilustrada para um caso português. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 67, p. 75-97.
- SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos. 2010. Uma panorâmica com três vertentes e duas dimensões. In: SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos & PAIS, José Machado (orgs.). *Novos Trilhos Culturais. Práticas e políticas*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais. p. 29-35.
- SCHÜTZ, Alfred. 1996- *Collected papers. IV*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.
- SENNETT, Richard. 1986. *The Fall of Public Man*. London: Faber and Faber.
- SIMMEL, Georg. 1934. *Filosofia de la coqueteria em Cultura Femenina y otros ensayos*. Madrid: Revista de Occidente.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. 1996. *Cultura e valor*. Lisboa: Edições 70.

LIMITS OF CONTEMPORARY SOCIAL LIABILITY. The illustrative case of the Paredes de Coura Festival, Portugal

ABSTRACT

In this article we begin by addressing the different theories relating to publics and audiences, and then we look at musical festivals as an example of the shift in the role of audiences over the last decade - the shift from a passive attitude to a participatory and total carnal experience. Based on an already long trajectory of analysis related to fruition, consumption and living (GUERRA, 2010, 2015, 2016), in this article we proceed to an ethnographic analysis supported by excerpts from field diaries. We will try to analyze the multiplicity of experiences that take place in the most emblematic Portuguese summer festival, the Paredes de Coura Festival, demonstrating how festivals are one of the main indicators to understand the elaboration and projection of youth (and not only) identities in contemporary times.

KEYWORDS

Music Festivals. Publics. Ethnography. Paredes de Coura