

A Música em *Carne Viva*: Dinâmicas Recentes de Festivalização da Cultura Contemporânea¹

Paula GUERRA²
Jeder JANOTTI JUNIOR³
João Carlos LIMA⁴
Gabriela Cleveston GELAIN⁵
Luiza BITTENCOURT⁶

Universidade do Porto (Portugal), Universidade Federal de Pernambuco, Universidade do Vale do Rio dos Sinos e Universidade Federal Fluminense

Resumo

Neste texto, procuramos analisar as recentes dinâmicas de festivalização da cultura contemporânea em Portugal e no Brasil considerando os seus impactos em termos de processos e estratégias de criação musical, de intermediação e alocação artística e ainda receção e fruição musical. Com efeito, as mudanças verificadas nestes três patamadores estão também na charneira das alterações estruturais da indústria musical massiva atual.

Palavras-chave: festivais; festivalização da cultura; Portugal; Brasil; indústria musical.

1. Para uma genealogia dos festivais

Historicamente, os festivais têm-se afirmado como importantes formas de participação social e cultural, espaços-tempos de celebração e partilha (de valores, de ideologias, de mitologias, de crenças), fundamentais na estruturação das comunidades e sociedade. Na literatura antropológica, o festival é interpretado como 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 a ontogénese dos seus valores vigentes e a sua projeção no futuro societal. São assim espaços retirados da vida quotidiana que oferecem uma outra variedade de possibilidades e experimentações. (Bennett *et al.*, 2014). Na sociedade contemporânea, o festival tem esta mesma função, mas desdobrou-

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação e Culturas Urbanas do XVII Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do 40.º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Professora e Pesquisadora, Universidade do Porto, Griffith Center for Cultural Research e KISMIF Project, email: pguerra@letras.up.pt.

³ Professor e Pesquisador, Universidade Federal de Pernambuco, email: jederjr@gmail.com.

⁴ Mestre e Bolsista de Investigação, Universidade do Porto, email: joaomendes1989@gmail.com

⁵ Mestre em Comunicação pela Unisinos, pesquisadora e integrante da Equipe Executiva da KISMIF Conference em Portugal, email gabrielagelain@gmail.com

⁶ Doutoranda em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense, email luiza@pontepplural.com

se numa pluralidade de propostas – particularmente no que toca à expressão das identidades culturais e estilos de vida (Bennett, 2004; Bennett *et al.*, 2014; McKay, 2000). Hoje, e após *Woodstock*⁷, o festival musical assume análoga função, aplicando ao *rock* a expressão das identidades e modos de vida de grande parte da população juvenil (ainda que não circunscritos a esta). Nos atuais contextos de fragmentação dos artefactos musicais, especialmente derivados de adventos tecnológicos múltiplos, o festival pontifica-se, grosso modo, como elemento dominante e critério aglutinador na aferição/certificação do sucesso comercial e de audiência. Como perspectivado em outras investigações situadas fora do contexto português e brasileiro, os festivais representam, assim, a expressão por excelência das dinâmicas tensionais (fragmentação *vs.* globalização, comunidade *vs.* mobilidade, pertença *vs.* anonimato) da construção identitária e cultural no século XXI.

O festival surge assim como um potencial espaço-tempo de representação e de encontro. No século XXI, todos os países se têm vindo a deparar com um grande número de festivais anuais, mas também com a diversificação dos mesmos, ao nível da sua localização e dos seus públicos (Fouccroulle, 2009). Portanto, podemos afirmar, como *fait accompli*, que os festivais se tornaram um aspeto significativo da paisagem socioeconómica e cultural da vida quotidiana contemporânea. É esse o nosso foco aqui: interpretar a importância social, económica, territorial e cultural do festival de música à escala portuguesa e brasileira, considerando-o uma matriz fundamental de reestruturação identitária, particularmente no que tange às culturas juvenis. Os festivais de música são eventos que, na generalidade, se caracterizam por ocorrerem num curto espaço de tempo, sob uma programação intensa de concertos, e que se orientam para a divulgação de projetos provenientes de um dado género ou subgénero musical específico, podendo ser acompanhados por programas paralelos ao longo do espaço de tempo da sua realização. No caso de “eventos maiores”, a diversidade de (sub)géneros musicais é maior e fulcral para atrair os mais diversos tipos de públicos. Comumente, estes festivais ocorrem no Verão. Por outras palavras, este tipo de eventos caracteriza-se por uma flexibilidade de projetos artísticos e lúdicos, uma intensidade espacial e temporal assinalável e um impacto veemente no território e sociedade em que ocorrem

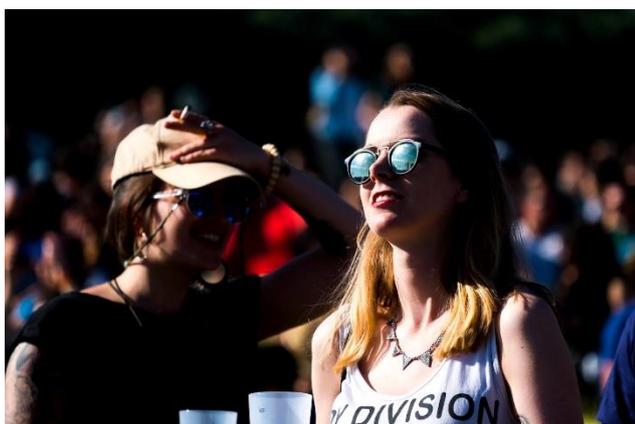
⁷ *Woodstock Music & Art Fair* (comumente conhecido por *Woodstock* ou Festival de *Woodstock*) foi um festival de música realizado em 1969 em Nova Iorque. Tratou-se de um festival que se associou à contracultura do final dos anos 1960 e começo de 70, ao qual ocorreram cerca de 400 mil espectadores (Cf. Bennett, 2004; Laing, 2004).

(Guerra, 2010). Vale a pena determo-nos um pouco mais no impacto. Estamos, assim, perante eventos que podem ter efeitos a um nível interno (no próprio acontecimento), a um nível local (no espaço - concelho e cidade onde se realizam) e na programação e ocorrências de eventos congéneres: ao nível endógeno, as repercussões podem incidir no reforço das atividades inovadoras no tocante à produção musical, na divulgação de novos projetos, na fidelização de públicos ou no seu alargamento inter-concelhio, regional, nacional ou mesmo internacional; a nível exógeno, podem ter efeitos nas comunidades, na sua economia local e no desenvolvimento de programas formativos ligados ao som, luz, imagem... ou mesmo estruturas de receção aos artistas e de aluguer de equipamentos (Guerra, 2016b; Pereira, 2017).

2. A inevitabilidade da festivalização da cultura contemporânea

Em Portugal, foi no ano de 1968 que se realizou o primeiro festival de música: o *Festival de Vilar de Mouros*. O festival foi criado em 1965 por António Barge e tinha como objetivo central a divulgação da música popular do Alto Minho e da Galiza, e acabou por transformar Vilar de Mouros num destino turístico, em que o nome dessa pequena freguesia do concelho de Caminha se tornou praticamente sinónimo com o festival. Porém, apenas seria no ano de 1971 que se realizaria a primeira edição do *Festival de Vilar de Mouros* como festival internacional, transformando-se este no maior festival de sempre no país.

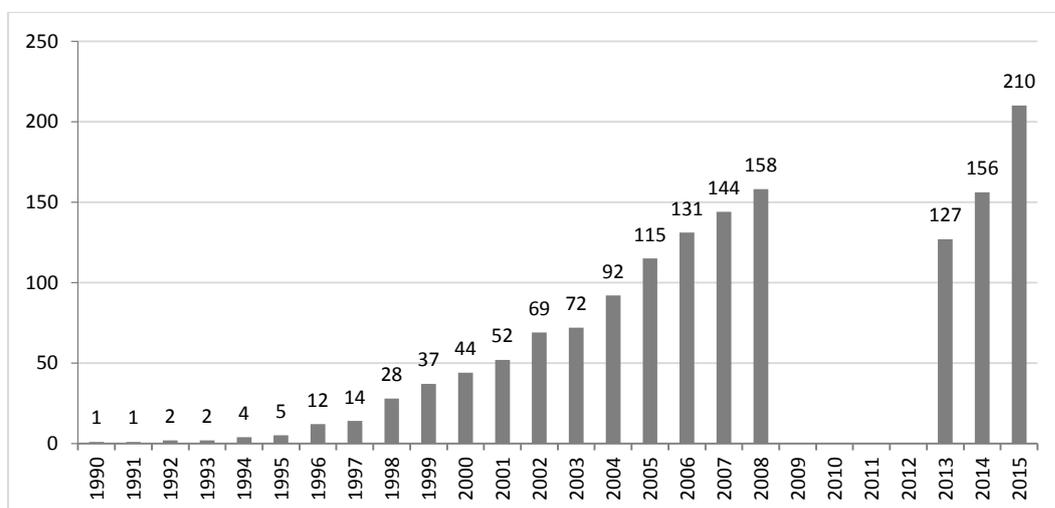
Figuras 1: Momentos de sociabilidade no Festival Primavera Sound, Porto, Portugal (edição de 2017)



Fonte: Rui Oliveira, 2017.

Depois do *Festival Vilar de Mouros* e, sobretudo, a partir de finais da década de 1990, assistiu-se a uma multiplicação dos festivais de música, estando hoje Portugal nas rotas internacionais deste tipo de eventos. Desde o verão de 1998, com a realização do segundo *Festival Sudoeste TMN*, que os festivais são megaeventos que materializam, num intenso quadro de interação direta, todas as dinâmicas atuais de globalização, profissionalização, mercadorização e mediatização da cultura, mobilizando milhares de pessoas (Ferreira, 1998, 2002; Costa e Santos, 1999). São vários os fatores que se conjugam na explicação desta tendência. Em primeiro lugar, importa referir o maior dinamismo das várias promotoras de eventos, as quais têm aumentado em número e caminhado no sentido de uma maior sofisticação das condições técnicas, logísticas e de transporte, o que contribui muito para o sucesso das iniciativas que promovem. Em segundo lugar, é de destacar o esforço operado por estas organizações em manter e/ou reduzir o preço dos bilhetes dos eventos que promovem, designadamente dos festivais de verão, o que permite uma maior afluência de públicos, constituindo um mercado já bastante significativo deste tipo de eventos em Portugal. Em terceiro lugar, é possível referir que os poderes políticos (nomeadamente, autarquias) estão mais sensibilizados para o potencial que os festivais de música representam para a região onde têm lugar, sendo determinantes no tocante à contribuição com recursos logísticos, técnicos e financeiros em prol da sua concretização. Este tipo de eventos, e sobretudo os festivais que atingem uma maior dimensão, são perspetivados como verdadeiros fatores de desenvolvimento económico local (Guerra, 2013; Pereira, 2017). Basta lembrar os concelhos de Odemira e de Paredes de Coura à escala portuguesa.

Figura 2. Evolução do número de festivais ao longo das últimas duas décadas, em Portugal (1990-2015)



Nota: Não foi possível apurar o número de festivais portugueses para os anos 2009, 2010, 2011 e 2012.
Fonte: Guerra, 2010; APORFEST, 2014 e 2015

No caso brasileiro, o seu verdadeiro início pode ser traçado na década de 1960, com a interessante particularidade de a sua potenciação ter advindo de canais televisivos (Bittencourt e Domingues, 2014 e 2016). Por exemplo, o I Festival de Música Popular Brasileira, 1965, foi realizado pela TV Excelsior e posteriormente pela TV Record. Outros canais televisivos, como a TV Rio e a Rede Globo não deixaram também de lançarem os seus próprios festivais. Estes festivais tiveram particular importância no desenvolvimento da chamada Música Popular Brasileira, que na década de 1960, tendo o Brasil sofrido um golpe militar, em 1964, que instaurou um regime militar, teve uma enorme importância enquanto música de protesto e confrontação com o regime militar. Porém, é na década de 1980, mais especificamente em 1985, que se dá um dos maiores marcos, se não mesmo o principal, ao nível dos festivais no Brasil: o Festival Rock In Rio, organizado pelo publicitário e empresário Roberto Medina. Foi um momento-charneira: num país em crise, o Rock In Rio estendeu-se por 10 dias e recebeu algumas das mais importantes bandas de então: Queen, Iron Maiden, Rod Stewart, AC/DC, entre outros. De salientar que atualmente é um país com uma imensa pluralidade de festivais, com *line ups* constituídos pelas principais bandas brasileiras e internacionais (Lage, 2013). Como, por exemplo, o Lollapalooza, Tomorrowland, MECA, Sónar, Ultra Music Fest, Se Rasgum, entre outros.

Tabela 1 – Festivais brasileiros e portugueses (ano de fundação, número de frequentadores de festivais em 2009 e 2014, duração dos festivais em dias)

| Nome do festival | Ano de fundação | Número de frequentadores em 2009 | Número de frequentadores em 2014 | Duração do festival em dias |
|----------------------------------|-----------------|----------------------------------|----------------------------------|-----------------------------|
| FESTIVAIS BRASILEIROS | | | | |
| Abril Pro Rock | 1993 | 3.000 | 10.000 | 2 |
| Festival Grito Rock ⁸ | 2002 | N/D | N/D | 1 |
| Lollapalooza Brasil | 2011 | - | 150.000 | 2 |
| Festival Planeta Terra | 2007 | 17.000 | N/D | 1 |
| Rock in Rio Brasil | 1985 | - | 595.000* | 7 |

⁸ Tendo surgido em 2002, na cidade do Cuiabá, o Festival Grito Rock, em 2007, começou a desenvolver uma rede colaborativa global. Hoje em dia, é levado a cabo em 400 cidades de 40 países (América Latina, Europa, África e América do Norte) entre Fevereiro e Março. Em Portugal, as cidades contempladas são Lisboa, Coimbra, Porto e Leiria. (Fonte: http://lazer.publico.pt/festivais/316129_grito-rock-portugal-2013)

| | | | | |
|------------------------------|------|------------|-----------------|-----|
| Sónar São Paulo ⁹ | 2012 | - | 100.000 | 2 |
| SWU Music & Arts Festival | 2010 | - | 179.000** | 3 |
| FESTIVAIS PORTUGUESES | | | | |
| Meo Marés Vivas | 1999 | 60.000 | 70.000 | 3 |
| Meo Sudoeste | 1997 | 160.000 | 197.000 | 5 |
| Milhões de Festa | 2006 | 5.000 | 12.000 | 3 |
| Nos Alive! | 2007 | 100.000 | 150.000 | 3 |
| Nos Primavera Sound | 2012 | - | 70.000 | 3 |
| Reverence Valada | 2014 | - | Mínimo de 5.000 | 2 |
| Rock in Rio Lisboa | 2004 | 325.000*** | 345.000 | 4 |
| Super Bock Super Rock | 1995 | 40.000 | 90.000 | 2-4 |
| Vodafone Paredes de Coura | 1993 | 80.000 | 100.000 | 4-5 |

Fonte: Guerra, 2016a. * Números de 2013. ** Números de 2011. *** Números de 2010.

Desta forma, os festivais são encarados como espaços de sociabilidades, espaços de descoberta, de exposição/afirmação do *self*, espaços de partilha de modos de estar face à música. São, por isso, momentos altamente valorizados por grande parte dos seus públicos, que procuram perpetuar as sensações desencadeadas pelos festivais, não só estando presentes nas várias edições de um mesmo festival, como também fazendo o seu próprio “roteiro de festivais” (frequência de diversos festivais nacionais e internacionais). Na verdade, atualmente assiste-se a um crescente fenómeno de “festivalização da cultura” (Bennett *et al.*, 2014) que se caracteriza não só pelo seu carácter global (e quase despótico) em termos de privilégio de frequência de práticas artísticas e culturais, mas também pela sua profunda variedade e diversidade, abrangendo as mais diversas áreas artísticas, culturais, lúdicas e criativas em sentido cada vez mais amplo. Assim, o festival é mobilizador de um conjunto de redes (Crossley e Emms, 2016). Os organizadores do festival engendram um tecido de relações que podem ser abordadas de diferentes formas pelos indivíduos: outros festivais, autarquias, alojamentos turísticos, promotores, *managers*, lojas de discos, centros comerciais, patrocinadores, empresas de som e imagem, restaurantes, transportes, informática e telecomunicações.

3. Festivais, cosmopolitismo e ecletismo

⁹ Festival que teve a sua génese na cidade de Barcelona em 1994 e que hoje em dia é realizado em vários países de todo o mundo.

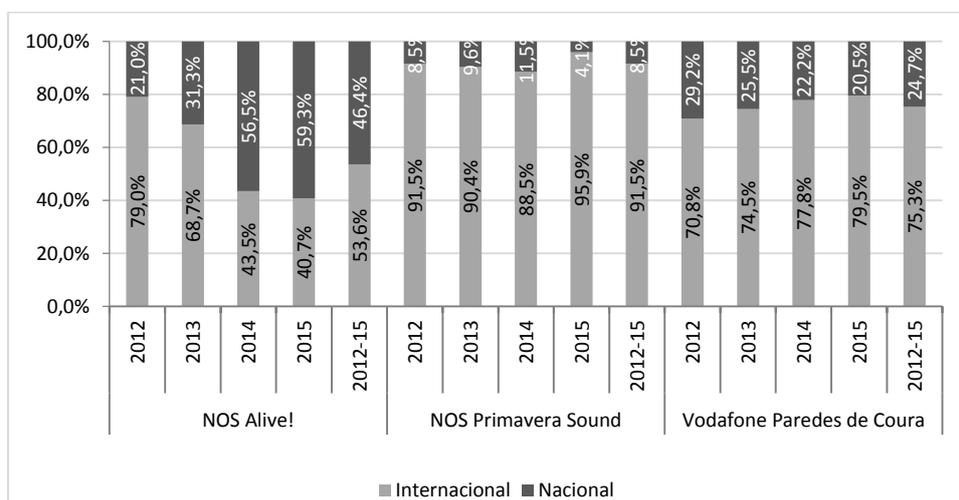
Simultaneamente, os festivais de música assumem-se como importantes canais de evolução musical. A participação de uma banda (nomeadamente, projetos emergentes) num festival de média ou de grande dimensão é reconhecidamente um fator importante para a sua divulgação junto dos públicos, o que permite aumentar a exposição dos projetos nacionais. Além disso, existe um entendimento generalizado de que os festivais são palcos de excelência para um consumo de música mais alternativa e independente e muitas vezes constituem uma oportunidade única para ver determinadas bandas em território nacional (Guerra, 2010). A Figura 3 mostra-nos a evolução da proporção de artistas nacionais e internacionais, ao longo dos últimos anos, em três dos principais festivais em Portugal: *NOS Primavera Sound*, *Vodafone Paredes de Coura* e *NOS Alive!*.

De acordo com os dados existentes, os três festivais apresentam um perfil bastante internacional, ainda que possuam comportamentos diferentes entre si: o festival *NOS Primavera Sound* é dos três festivais o que proporcionalmente mais artistas internacionais tem tido, não se tendo verificado flutuações significativas nos seus valores nos diferentes anos considerados; o festival *Vodafone Paredes de Coura* acompanha esta tendência, ainda que aqui a proporção de artistas de nacionalidade portuguesa atinja perto de um quarto do total dos seus artistas; já o festival *NOS Alive!*, embora apresentasse em 2011 uma proporção de artistas nacionais que não atingia sequer um quarto do total dos seus artistas, tem mostrado uma evolução positiva no número destes artistas (em 2015, a proporção de artistas portugueses no total dos artistas foi de 40,7%). E isto é particularmente importante se situarmos a programação dos festivais e os seus *line ups* no cosmopolitismo. O problema acerca dos significados evanescentes de cosmopolitismo na modernidade tardia foi colocado de forma muito interessante por Vertovec e Cohen (2002). Assim, estes autores propuseram a relação do cosmopolitismo com a condição sociocultural dos sujeitos, assim como a sua conexão com uma espécie de filosofia e visão do mundo; também perspetivaram o cosmopolitismo como um projeto político de reconhecimento de múltiplas identidades. Mas é, especialmente, a ênfase que dão ao facto do cosmopolitismo ser uma orientação de atitude ou de disposição e uma prática ou competência que mais nos interessa aqui (Skrbish e Woodward, 2007).

Ora, esta nova agenda de investigação do cosmopolitismo foca-se na emergência de condições cosmopolitas nas expressões identitárias, nos estilos de vida, nos projetos

políticos, nas práticas ético-políticas transnacionais, na empatia com várias culturas e sistemas de valoração, nas mobilidades múltiplas, definidas num pano de fundo de conectividade global (Rovisco e Nowicka, 2011). E os *line ups* dos festivais de verão parecem ser, de facto, uma matriz comprovada de cosmopolitismo à escala nacional. O apelo de Beck (2004) a uma nova gramática das ciências sociais, capaz de questionar categorias dicotómicas (este/oeste, local/global, interno/externo, nós/eles) deve assim ser compreendido como uma tentativa de mapear “novos” fenómenos culturais – tais como hibridização cultural, globalização económica e condições de mobilidade intensificada – num mundo global. Mais ainda, é uma visão do cosmopolitismo como condição do presente, vista no mundo Ocidental *vis-à-vis* um passado tido como menos cosmopolita (Holton, 2009). Aqui inserimos os festivais de música, espaços de quebra de fronteiras artísticas, sonoras, culturais, nacionais; tempos de simultaneidade de práticas, ritmos e atores face à música; e contextos de corporização e estilização de modos de fazer música diferentes – todos atestados pela diversidade de bandas, pela panóplia de géneros e subgéneros de *pop rock* e pela preponderante presença de uma *allure* global/internacional de projetos musicais.

Figura 3: Proporção de artistas/bandas que atuaram nos festivais NOS Alive!, NOS Primavera Sound e Vodafone Paredes de Coura por nacionalidade (2012-2015)



Fonte: Guerra, 2016a.

4. Festivais, sons plurais e identidades múltiplas

Por tudo aquilo que eles encerram, os festivais de música detêm hoje em Portugal e Brasil uma forte importância na construção identitária (especialmente se tivermos em linha de conta que muitos dos seus espetadores atualmente são jovens), nos consumos e

nas formas “modernas” de apropriação cultural. Sendo a música construída socialmente, os festivais de música podem ser vistos como momentos nos quais as pessoas, coletivamente, atribuem significado aos sons, transformando-os em “música relevante”, o que irá influenciar a forma como o consumo e a fruição musical são experienciados, e até mesmo possivelmente a própria criação musical (Bittencourt e Domingues, 2014). Além disso, se a música desempenha relevantes funções sociais que se refletem na construção da identidade dos indivíduos, nas relações que desenvolvem e no modo como organizam o seu cotidiano (tome-se como exemplo o caso da emergência de grupos subculturais), também os festivais (enquanto momentos de consumo coletivo de música) constituem cenários possíveis dessas funções. Para compreender as conexões entre o local e a música, Sarah Cohen sugere o uso de noção de “caminhos musicais”, noção que engloba vários participantes com laços criados entre si e que vai dar origem a um sentimento de pertença com base numa banda sonora (Cohen 1993: 128). Esta ligação não é necessariamente a um determinado lugar, embora os participantes possam falar nesses termos, mas à performance musical e mais ainda, à vivência social da música nesse lugar materializando o *framing* das performances musicais de que decorrem as listas dos melhores concertos, das melhores músicas partilhadas pelos festivaleiros entre si.

Tabela 2: Identificação dos 16 géneros musicais mais prevaletentes entre os artistas que atuaram nos festivais NOS Alive!, NOS Primavera Sound e Vodafone Paredes de Coura (2012-2015)

| | NOS Alive! | | | NOS Primavera Sound | | | Vodafone Paredes de Coura | | | Total | | |
|----|-------------------|-----|------|---------------------|-----|------|---------------------------|-----|------|-------------------|-----|------|
| | Género | N.º | % | Género | N.º | % | Género | N.º | % | Género | N.º | % |
| 1 | Indie Rock | 57 | 14,5 | Indie Rock | 72 | 33,8 | Indie Rock | 64 | 37,6 | Indie Rock | 193 | 24,8 |
| 2 | Electronic | 37 | 9,4 | Electronic | 30 | 14,1 | Alternative Dance | 41 | 24,1 | Alternative Dance | 70 | 9,0 |
| 3 | Indie Folk | 33 | 8,4 | Experimental | 9 | 4,2 | Garage Rock | 32 | 18,8 | Indie Folk | 59 | 7,6 |
| 4 | Experimental | 23 | 5,8 | Alternative Dance | 9 | 4,2 | Alternative Rock | 26 | 15,3 | Electronic | 52 | 6,7 |
| 5 | House | 23 | 5,8 | Folk | 8 | 3,8 | Folk | 25 | 14,7 | Folk | 46 | 5,9 |
| 6 | Post Punk | 22 | 5,6 | Synthpop | 8 | 3,8 | Synthpop | 23 | 13,5 | Garage Rock | 41 | 5,3 |
| 7 | Indie Pop | 21 | 5,3 | Post Hardcore | 7 | 3,3 | Folktronica | 22 | 12,9 | Alternative Rock | 38 | 4,9 |
| 8 | Alternative Dance | 20 | 5,1 | Shoegaze | 6 | 2,8 | Indie Folk | 21 | 12,4 | Experimental | 38 | 4,9 |
| 9 | New Wave | 20 | 5,1 | Rock | 6 | 2,8 | Electronic Rock | 19 | 11,2 | Synthpop | 36 | 4,6 |
| 10 | Soul | 17 | 4,3 | Indie | 6 | 2,8 | Electro House | 18 | 10,6 | Post Punk | 36 | 4,6 |
| 11 | Post Punk Revival | 15 | 3,8 | Indie Folk | 5 | 2,3 | Folk Rock | 18 | 10,6 | Electro House | 34 | 4,4 |

| | | | | | | | | | | | | |
|----|------------------|----|-----|------------------|---|-----|------------------|----|------|------------------|----|-----|
| 12 | Folk | 13 | 3,3 | Dream Pop | 5 | 2,3 | Psychedelic Rock | 18 | 10,6 | Indie Pop | 33 | 4,2 |
| 13 | Hip Hop | 13 | 3,3 | Folktronica | 5 | 2,3 | Post Punk | 14 | 8,2 | Electronic Rock | 31 | 4,0 |
| 14 | Post Dubstep | 13 | 3,3 | Post Rock | 5 | 2,3 | Punk Rock | 12 | 7,1 | Folktronica | 29 | 3,7 |
| 15 | Electro House | 12 | 3,0 | Post Punk | 5 | 2,3 | Shoegazing | 11 | 6,5 | House | 26 | 3,3 |
| 16 | Alternative Rock | 11 | 2,8 | Psychedelic Rock | 5 | 2,3 | Noise Rock | 11 | 6,5 | Psychedelic Rock | 25 | 3,2 |

Nota: A análise dos (sub)gêneros musicais das bandas dos *line ups* resultou num total de 205. Para demonstração aqui só referenciamos 16 (sub)gêneros. Refira-se ainda que cada banda, artista ou projeto poderia pertencer a mais do que um (sub)gênero musical.

Fonte: Guerra, 2016a.

A frequência de festivais tende a tornar-se hoje num verdadeiro modo de vida – o modo de vida “festivaleiro” – como se de um completo ritual se tratasse. Por isso, a par da música, a simbólica do lugar e as sociabilidades são os significados mais relevantes do festival para os festivaleiros. Os festivais de música assumem-se como espaços de sociabilidades, espaços de descoberta, de exposição/afirmação do *self*, espaços de partilha de modos de estar face à música (McKay, 2016). São, por isso, momentos bastante valorizados pelos seus públicos, que procuram conservar as sensações desencadeadas pelos festivais, não só frequentando as várias edições de um mesmo festival, como também elaborando o seu próprio “roteiro de festivais”. Desta forma, podem ler-se os festivais como importantes constituintes do estilo de vida moderno, urbano, jovem e esclarecido e também como espaços de “consumo total”, onde estão evidenciadas as diferentes esferas de reprodução social (Cummings, 2006, 2007a, 2007b).

Figuras 4: Interações nos e com os concertos no Festival Primavera Sound, Porto, Portugal (edição de 2017)



Fonte: Rui Oliveira, 2017.

Os festivais de música são, pois, “momentos totais” que propiciam criação, mediação e fruição musical, ao mesmo tempo que constituem plenos observatórios de práticas e valores artísticos, culturais e juvenis no tocante ao Portugal contemporâneo. E isto é particularmente importante ao nos situarmos na esfera do “cosmopolitismo estético” (Beck, 2011). Este cosmopolitismo refere-se a uma capacidade estética e a um prazer afetivo na experiência e navegação da diferença cultural através do consumo e da participação em fluxos culturais. Indubitavelmente, os festivais de música têm vindo a permitir essa vivência cosmopolita de forma acelerada e contundente face a outros contextos de experiência musical e artística, porque têm ganho em termos de oferta de liturgias e de procura de crenças. A procura desta diferenciação, deste cosmopolitismo pode, portanto, ser lida, por exemplo, na diversidade de bandas que compõem os *line ups* dos vários festivais portugueses (bandas de diferentes (sub)gêneros musicais alternativos), na busca de uma internacionalização dos públicos, na aposta do desenvolvimento de uma integração com a realidade virtual (sentida, nalguns casos, até mesmo durante a realização do festival através da criação de aplicações *online*) e na maior oferta de atividades e de possibilidades de consumo de diferentes naturezas. Mas se estão abertos a influências várias, os festivais de música portugueses assentam igualmente numa lógica de valorização do que é característico da identidade local, até numa ótica de distinção e de posicionamento face a outros festivais, nomeadamente internacionais.

Aliás, de modo transversal ainda que com nuances entre si, os recintos dos festivais têm vindo a afirmar-se como pequenas cidades ou cidades transitórias, que fazem convergir no espaço tudo o que é essencial à vivência e apropriação da vida e da música durante os dias de realização do festival, proporcionando uma experiência o mais completa possível aos públicos. Mas frequentar festivais de verão representa muito mais do que simples fruição musical. Trata-se de uma experiência global que, para além dos consumos musicais, pressupõe o envolvimento em vários momentos de sociabilidade e o consumo de um estilo de vida, onde a música, mas também toda uma dimensão estética e de convivialidade assumem uma enorme centralidade.

Muitos autores defendem que cosmopolitismo se refere ao estatuto cultural da cidadania, e como tal, relaciona-se com questões de identidade, comunidade e pertença, num mundo globalizado (Kendall *et al.*, 2009). Com efeito, a observação etnográfica realizada nos festivais *Primavera Sound*, *Alive!* e *Paredes de Coura* evidenciou a

assunção dos festivais de música como um “programa de férias” para muitos jovens. Frequentar festivais de música pode ser, então, uma opção (mais económica) para as férias, representando ao mesmo tempo a possibilidade de convívio com amigos e um momento de quebra com a realidade quotidiana. A música surge aqui como potenciadora de sociabilidades, como um denominador comum de lazeres, de consumos culturais e de relações sociais (Newbold *et al*, 2015). Não obstante, surgindo como elemento potenciador, tal não significa que fique imune a uma certa secundarização. Assumindo maior expressão no caso do *Festival Alive!*, foi possível constatar que os festivais de música surgem, frequentemente, como espaço de convívio com amigos em que a música tende a perder o seu lugar de destaque. No caso dos públicos, tal evidencia-se, por exemplo, no investimento feito no espaço do acampamento (no sentido do tempo e atenção dedicados à preparação do mesmo e também no sentido do tempo lá passado, que se verifica sobretudo em grupos de maior dimensão) e no facto de as atividades de grupo se prolongarem para lá da hora de início dos concertos. No caso da própria organização dos festivais, a secundarização da música está patente na transformação dos recintos dos mesmos numa espécie de “parque de diversões”, repletos de vários *stands* com passatempos promovidos pelas marcas patrocinadoras dos eventos, que podem funcionar como elementos de distração, atraindo vários frequentadores dos festivais, mesmo durante o período de concertos. Atendendo, pois, à centralidade que os lazeres parecem assumir na configuração identitária sobretudo dos jovens, podemos igualmente questionar-nos se e até que ponto, num contexto de recessão económica serão os lazeres, e os bens culturais e artísticos que os primeiros têm associados, uma forma de atenuar (porventura até de esquecer, ainda que temporariamente) os impactos da crise (Molz, 2011). Poderão os festivais de música ser assumidos como uma forma simbólica de resistência ao cenário sombrio e duro gerado pela crise económica e social vivida nos últimos anos em Portugal?

Figuras 5: Sociabilidades no festival no Festival Primavera Sound, Porto, Portugal (edição de 2017) (edição de 2017)



Fonte: Rui Oliveira, 2017.

5. Pistas conclusivas

Os festivais de música *pop rock* têm representado uma matriz central de elaboração e projeção de identidade nas culturas juvenis desde os anos 1970. Tal equivale a dizer que o festival se tem vindo a assumir como um espaço-tempo de representação e de encontro fundamental no tocante aos tempos e espaços de lazer e de consumo e fruição musical, lúdica e cultural. No século XXI, todos os países se têm vindo a deparar com um grande número de festivais anuais, mas também com a diversificação do tipo de festivais, da sua localização e dos seus públicos. O “modelo” do festival globalizou-se, expandiu-se para todo o mundo. Com este modelo, emergiu a chamada “festivalização da cultura” face à qual a programação e gestão culturais têm vindo a obedecer. Os festivais de *pop rock* caracterizam-se por uma flexibilidade de projetos artísticos e lúdicos, uma intensidade espacial e temporal assinalável e um impacto veemente no território e sociedade em que ocorrem. E isto tem ditado a sua popularidade como formato de evento e produto cultural mas também a sua importância na estruturação das identidades juvenis em torno da música, da cultura, do lazer, da moda e das ritualizações simbólicas.

Ao constituir-se a frequência de festivais como um modo de vida – festivaleiro –, como se de um completo ritual se tratasse, provoca que se tenha de encarar os festivais de música como espaços de sociabilidades, espaços de descoberta, de exposição/afirmação do *self*, espaços de partilha de modos de estar face à música, ao lazer, à cultura. Os festivais de música são, pois, momentos totémicos que constituem plenos observatórios de práticas e valores artísticos, culturais e juvenis. Representam também uma capacidade estética, uma vivência e um prazer afetivo na experiência e navegação da

diferença cultural através do consumo e da participação em fluxos culturais globais e locais. Os festivais de música têm vindo a permitir essa vivência cosmopolita de forma acelerada e contundente face a outros contextos de experiência musical e artística, porque têm ganho em termos de oferta e de procura. A este respeito, basta ver a forma como são estruturados os espaços provisórios dos festivais: como autênticas cidades sob a forma de centros comerciais, proporcionando uma experiência o mais completa possível aos seus diferentes públicos.

REFERÊNCIAS

- APORFEST [Associação Portuguesa de Festivais de Música] (2014): **146 festivais de música em Portugal, em 2014**, disponível em: <http://www.aporfest.pt/#!146-festivais-de-m%C3%BAAsica-em-Portugal-em-2014/c1e4f/7FBCAE01-BEB4-43C0-AE81-5320364A6401>
- APORFEST [Associação Portuguesa de Festivais de Música] (2015): **1 milhão e 869 mil espectadores presentes nos festivais de música | 210 festivais de música em 2015 [dados finais]**, disponível em: <http://www.aporfest.pt/#!1-milhão-e-750-mil-espectadores-presentes-nos-festivais-de-música-174-festivais-ocorrerão-até-final-de-2015/c1e4f/5581d2100cf25bae5ca83a77>
- BECK, Ulrich (2004): “Cosmopolitan Realism: On the Distinction between Cosmopolitanism in Philosophy and the Social Sciences”, **Global Networks**, 4(2): 131–56.
- BECK, Ulrich (2011): “Cosmopolitan sociology: Outline of a paradigm shift”, in Maria Rovisco e Magdalena Nowicka (eds.): **The Ashgate research companion to cosmopolitanism**, Farnham & Burlington: Ashgate Publishing.
- BENNETT, Andy (ed.) (2004): **Remembering Woodstock**, Aldershot: Ashgate.
- BENNETT, Andy; Taylor, Jodie; Woodward, Ian (2014): **The Festivalization of Culture**, Farnham: Ashgate.
- BITTENCOURT, Luiza; Domingues, Daniel (2014): Do It Together: Gestión Colectiva en la Formación de Redes Culturales, in **Anais do Encontro Sudamericano de Gestión Cultural**, em Valparaíso, 09-11 de outubro, Chile.
- BITTENCOURT, Luiza; Domingues, Daniel (2016): Dinâmicas coletivas em cenas musicais: A experiência do grupo #acnavive no Rio de Janeiro, in **Revista Crítica de Ciências Sociais**, 109: 137-162.
- BLITZ (2014): **Festivais de música: Crise? Qual crise!**, disponível em: <http://blitz.sapo.pt/principal/update/festivais-de-musica-crise-qual-crise=f93530>
- COHEN, Sara (1993): “Ethnography and popular music studies”, **Popular Music**, 12(2): 123-138.
- COSTA, António Firmino da; Santos, Maria de Lourdes Lima dos (coords.) (1999) - **Impactos culturais da Expo’98**, Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.
- CROSSLEY, Nick & Emms, Rachel (2016): “Mapping the musical universe: A blockmodel of UK music festivals, 2011–2013”, *Methodological Innovations*, 9, disponível em: <http://mio.sagepub.com/content/9/2059799116630663.abstract>.
- CUMMINGS, Joanne (2006): “It’s more than a t-shirt: neo-tribal sociality and linking images at Australian indie music festivals”, *Perfect Beat. The Pacific Journal of Research into Contemporary Music and Popular Culture*, 8(1): 65-84.
- CUMMINGS, Joanne (2007a): “Selling the indie scene. Music festivals, neo-tribes and brand communities”, in **Refereed proceedings of the joint Australian Sociological Association (TASA) and the Sociological Association of Aotearoa New Zealand (SAANZ) conference 2007**, New Zealand: Auckland University.

- CUMMINGS, Joanne (2007b): “We’re all in this together. The meanings Australian festivalgoers attribute to their music festival participation”, in **History of Stardom Reconsidered: The refereed proceedings of the inaugural conference of IIPC, University of Turku**, 9–11 November 2006, Turku: International Institute for Popular Culture: 153-157.
- FERREIRA, Claudino (1998): “A exposição mundial de Lisboa de 1998: contextos de produção de um mega evento cultural”, **Revista Crítica de Ciências Sociais**, 51: 43-67.
- FERREIRA, Claudino (2002): “Intermediação cultural e grandes eventos. Notas para um programa de investigação sobre a difusão das culturas urbanas”, **Oficinas do CES**, 167.
- FOUCCROLLE, B. (2009): “Foreward: At the heart of European identities”, in Anne-Marie Autissier (ed.): **The Europe of Festivals: From Zagreb to Edinburgh, intersecting viewpoints**, Toulouse/St. Denis: Editions de l’Attribut.
- GUERRA, Paula (2010): **A instável leveza do rock: gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal**, Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, dissertação de doutoramento em sociologia.
- GUERRA, Paula (2013): **A instável leveza do rock: gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal**, Porto: Afrontamento.
- GUERRA, Paula (2016a): “Lembranças do último verão”, **Portugal ao Espelho**, <https://portugalaoespelho.wordpress.com/2016/03/22/lembrancas-do-ultimo-verao-festivais-de-musica-ritualizacoes-e-identidades-na-contemporaneidade-portuguesa/>
- GUERRA, Paula (2016b): “‘From the night and the light, all festivals are golden’: The festivalization of culture in the late modernity”, in GUERRA, Paula and P. COSTA (eds.), **Redefining art worlds in the late modernity**. Porto: University of Porto.
- HOLTON, Robert J. (2009): **Cosmopolitanisms: new thinking and new directions**, Basingstoke: Palgrave.
- KENDALL, Gavin; Woodward, Ian; Škrbiš, Zlatko (2009): *The sociology of cosmopolitanism. Globalization, identity, culture and government*, Hampshire: Palgrave MacMillan.
- LAGE, Rafael (2013): Festival Grito Rock: Produções Colaborativas e Disputas em Rede, in **Revista Sonora**, 8, vol. 4.
- LAING, Dave (2004): “The Three Woodstocks and live music scene”, in Andy Bennett (ed.): *Remembering Woodstock*, London: Ashgate: 1-17.
- MCKAY, George (2000): *Glastonbury: a very English fair*, London: Gollancz.
- MCKAY, George (ed.) (2015): *The pop festival: history, music, media, culture*, Continuum Publishing Corporation.
- MOLZ, Jennie Germann (2011): “Cosmopolitanism and consumption”, in Maria Rovisco e Magdalena Nowicka (eds.): *The Ashgate research companion to cosmopolitanism*, Farnham & Burlington: Ashgate Publishing.
- PEREIRA, João (2017): *Where the Things Always Happen: Um estudo sobre festivais de música e desenvolvimento local*, Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, dissertação de mestrado em sociologia, disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/86658>.
- ROVISCO, Maria; Nowicka, Magdalena (2011): Introduction, in Maria Rovisco e Magdalena Nowicka (eds.): *The Ashgate research companion to cosmopolitanism*, Farnham & Burlington: Ashgate Publishing.
- SKIRBS, Zlato; Woodward, Ian (2007): “The ambivalence of ordinary cosmopolitanism: Investigating the limits of cosmopolitan openness”, *The Sociological Review*, 55(4): 730–47.
- VERTOVEC, Steven; Cohen, Robin (2002): *Conceiving cosmopolitanism: theory, context, and practice*, Oxford e New York: Oxford University Press.