

# Elogio da Improbabilidade do Património

Paula Guerra<sup>1</sup>

Universidade do Porto – Porto, Portugal

pguerra@letras.up.pt

<https://orcid.org/0000-0003-2377-8045>

GUERRA, Paula (2020) - Elogio da improbabilidade do património. In Oliveira, Gerciane Maria da Costa & Vieira, Kyara Maria de Almeida (Eds.) (2020) - *Património, povos do campo e memórias: diálogos com a cultura, a arte e a educação*. Mossoró: EdUFERSA. ISBN 978 65 87108 08 7. pp. 47-66.

## 1. O património escreve-se no plural

*The Past Is a Foreign Country* de David Lowenthal (1995) evidencia a emergência da noção de património enquanto uma expressão de um *ethos preservacionista* contemporâneo. Esta expressão traduz-se num desejo de salvar tudo aquilo que pode vir a desaparecer, logo esta reflexividade preservacionista (Bennett & Janssen, 2016) encontra os seus temas centrais nas ideias de perda e de trauma, nas de recuperação e de revitalização. Na base da definição de património encontra-se a noção de herança, ou seja, aquilo que é herdado de geração em geração. Nas sociedades ocidentais, a preservação do património adquiriu maior relevância a partir dos anos 70 século XX com o aumento crescente de estudos sobre o nosso passado e, consequentemente, sobre as identidades. Em meados dos anos 1980, surge o fenómeno da defesa e da preservação patrimonial - quase como que uma *híper-patrimonialização* - que perdura até aos dias de hoje e que se assume como uma consequência da globalização, do crescimento urbano massivo e também da industrialização subsequente da Segunda Guerra Mundial (Heinich, 2010).

A relevância da perceção crítica sobre o carácter seletivo da noção de património, que estava limitado aos monumentos considerados como sendo *notáveis, autênticos e representativos* (Baker, Istvandy & Nowak, 2016) da história e da memória nacionais, constituía-se como fundamental para a compreensão das identidades coletivas. O que surgiu

---

<sup>1</sup> Professora do Departamento de Sociologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto e investigadora do Instituto de Sociologia da Universidade de Porto, Portugal. É ainda investigadora do Griffith Center for Cultural Research na Austrália, fundadora e coordenadora do Projeto e Conference KISMIF e cofundadora e coordenadora da *Rede Lusófona Todas as Artes*. É fundadora e diretora (em conjunto com Gláucia Villas Boas) da revista científica *Todas as Artes. Revista Lusófona de Arte e Cultura*.

associado à preservação de bens religiosos foi sofrendo mutações, evoluiu e, atualmente, diversos estudos denotam que devem ser destacados os significados da cultura material, isto é, as relações entre os objetos e as simbologias que são atribuídas – pelas populações – aos mesmos. Não obstante, tal como Laqueur (2015) evidencia, mantém-se a necessidade – presente desde os primórdios da humanidade – de *preservar* e de *cuidar* de um objeto ou de um *momento* (tal como de um corpo de um familiar), para que este não desapareça. Ainda que, no seguimento de Poirier (1996), nos deparemos com atos e conceções individualistas opostas à natureza e aos ciclos existenciais. A conceção de herança/património cultural tem-se tornado complexa e tem assumido um carácter científico, visto que o objeto deixa de ser visto como apenas um objeto, mas sim como algo que se articula numa relação estreita com o ambiente social em que se situa. Contudo, esta visão não deve ser reducionista e devemos ir além de uma compreensão do património cultural através da sua construção social, ou seja, devemos procurar entender quais as motivações dessa construção social e perceber quais são os *novos* patrimónios culturais, materiais e imateriais, das sociedades contemporâneas.

Neste capítulo faremos uma abordagem aos novos patrimónios, fazendo considerações sobre mudanças no âmbito das concetualizações face às instituições culturais consagradas e refletiremos sobre os processos de artificação (Shapiro, 2007) e possíveis relações com o Festival de Paredes de Coura – o nosso (im)provável património. Num outro momento, apresentaremos diferentes conceitos e entendimentos face ao património cultural imaterial, no âmbito das ciências sociais, considerando a ínsita dualidade entre o rural e o urbano (Ferrão, 2000) e os contemporâneos fenómenos da *híper-patrimonialização* (Heinich, 2010). Avançamos. A seguir, perspetivar-se-á o Festival de Paredes de Coura enquanto património cultural imaterial, a partir de uma breve introdução ao seu surgimento e da sua relação com dimensões como a preservação patrimonial (Laqueur, 2015), enquadrando-o no âmbito da noção de *novo museu ou pós-museu* (Baker, Istvandy & Nowak, 2016). Por fim, procurar-se-á perspetivar os elementos naturais de Paredes de Coura, na linha de Chiva (1995), enquanto potenciadores do património cultural imaterial rural, enaltecendo, neste âmbito, elementos reflexivos sobre os consumos, as memórias coletivas e individuais (Halbwachs, 1992), as sociabilidades e modos de vida (Guerra, 2018; 2016; 2019) provindos do festival homónimo. Procuramos, em suma e de forma essencial, assinalar reflexiva, teórica

e metodologicamente os elementos que, a nosso ver, proporcionam um entendimento do *Paredes de Coura* como património cultural imaterial<sup>2</sup>.

## **2. A arte está em todo o lado: a artificação dos mundos artísticos contemporâneos**

Por inerências epistemológicas, a sociologia foca-se nos processos sociais que permitem uma apreciação do valor dos objetos. Por isso, o olhar sociológico que aqui intentado soleva novas questões e dimensões que proporcionam outro tipo de compreensão e de entendimento daquilo que é o património cultural material e imaterial. A noção de património cultural deve ser metamorfoseada. Com efeito, o património deve ser alvo de uma reconceptualização, assente numa lógica de renegociação, que evite a adesão unívoca a perspetivas focadas exclusivamente nas simbologias (Marontate, 2013) ou às perspetivas *preservacionistas* (Lowenthal, 1995). Consideramos que novas dimensões entram em jogo, mormente novos processos de *artificação* (Shapiro, 2007) que fazem emergir diferentes formas de património cultural, recentes simbologias, a importância da cultura popular e também a crescente relevância dos processos de *museificação* (Duarte, 2014).

Efetivamente, os processos de *artificação* referenciados traduzem-se, nas sociedades ocidentais, na transformação da *não-arte* em arte (Shapiro, 2007, p. 135) e refletem a existência de novas atribuições de significados, que se fazem acompanhar pela transfiguração do quotidiano e das comunidades. O decurso destes processos despoleta não só esperadas transformações como coloca desafios, particularmente às diferentes instituições culturais. Ao museu – inevitavelmente a instituição historicamente responsável pela concretização de todos estes processos (Duarte, 2014) – coloca-se a premência de acompanhar as distintas simbologias, complexas, que passam a caracterizar o património – tanto que “ainda hoje será pertinente fazer notar a necessidade de renovação do Museu no sentido de uma deslocação

---

<sup>2</sup> Este capítulo decorre de um trabalho de investigação levado a cabo a partir de 2005. 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 capítulo e financiado pela Fundação de Ciência e Tecnologia (FCT). Este projeto deu origem à tese de doutoramento “A instável leveza do rock. Génesis, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal (1980 - 2010)” que aparecerá referenciada aqui como Guerra 2010. O seu acrónimo é musiCULT\_2005 | 2009. O segundo projeto, designado “Policentrismo urbano, conhecimento e dinâmicas de inovação (PTDC/CS-GEO/105476/2008)”, sediado 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, ainda em curso, intitula-se “Portugal ao Espelho: identidade e transformação na literatura, no cinema e na música popular”, é 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) (Para mais desenvolvimentos, ver Guerra 2016).

em direção à apreciação do ‘imaterial’.” (Duarte, 2014, p.52). Richard Kurin (2004) assevera que as práticas dos museus devem ser alteradas, com o intuito de darem resposta a estes processos de modo a acompanhar as novas formas de património cultural imaterial, que assentam e são fomentadas por dimensões da cultura popular.

O conceito de museificação (Ruy, 2017), mas também a noção de *museu vivo*, de *novo museu* ou de *pós-museu*, revelam reflexões contemporâneas, especialmente quanto à diferenciação entre museificação e de musealização e o papel que a memória coletiva possui em cada um deles. O *museu vivo* apresenta-se como sendo capaz de estabelecer pontes entre o passado e o presente, e de observar além das coleções materiais regendo-se pelas identidades em constante mudança.

Ao nível do património, atentando espacialmente ao âmbito imaterial, sublinhamos Laura Smith (2006) que destaca que todo o património é, antes de tudo, uma prática cultural e, como tal, é composto por um conjunto de valores e de significados, que se pautam pelo seu carácter imaterial. Assume-se uma dupla hermenêutica entre o objeto e o significado, que se materializa na compreensão daquilo que pode ser considerado como património cultural imaterial. Trata-se de uma “emoção patrimonial” segundo Daniel Fabre (2013): que se produz em torno de um edifício, do espaço, da festa, dos objetos - todos estes constituintes de um património comum vivido, muito próximo da hipótese inicial proposta por Maurice Godelier (2008) segundo a qual não pode existir sociedade sem realidades plenas de significados. Esta emoção patrimonial assume uma dimensão tão mais coletiva quanto é objeto de um investimento emotivo por um grande número de pessoas que experienciam coletivamente admiração, beleza, qualidade, carga cultural, carga religiosa, paixão musical, excecionalidade, orgulho, exclusividade. Portanto, dialogicamente estão em jogo emoções e qualidades estéticas, técnicas, símbolos, culturas (Heinich, 2009).

Nathalie Heinich (2017) observa que o valor do património corresponde a uma dupla equação: a universidade construída pela comunidade de pertença do património, pois constitui um bem comum; e a perenidade do seu valor, pois vem do passado – como suporte de memória – e pode ser transmitido às gerações vindouras. Estes dois valores são amplificadores de valor patrimonial. Juntamente com os valores da raridade e da novidade possuem um significado particular na construção das representações sociais contemporâneas.

Ampliados, estes valores desembocam em outros: autenticidade, beleza, monumentalidade e significado.

E é esta uma das premissas fundamentais da nossa abordagem ao Festival de Paredes de Coura, uma vez assumido como um exemplo paradigmático não só do que temos vindo a enunciar, mas também como potenciador de novas dimensões, como a diferenciação entre património cultural urbano e património cultural rural. A partir da necessária redefinição do conceito de património cultural imaterial, torna-se possível patentear as ligações e a relevância da perceção de novas conceções – sobre o património e sobre o papel que o festival pode assumir – associadas às identidades culturais contemporâneas. Compreender um festival como o de Paredes de Coura, enquanto património cultural imaterial, implica perceber todas as mudanças que o mesmo foi alvo e, conseqüentemente, como é que as mesmas impactaram o território que alberga esta iniciativa artística e cultural (Shapiro, 2007; Hudson, 2006; Guerra, 2010). Logo, devemos ainda indicar que a escolha do Festival de Paredes de Coura recaiu no facto de o mesmo já ter sido objeto de estudo, em 2010, e também por ser um caso exemplificativo das múltiplas dimensões que já apresentamos.

A música popular, especialmente devido a um número de investigações científicas, tornou-se um objeto de memória, quer dizer, parte de uma herança cultural que merece ser abordada e analisada. E desde os trabalhos de Frith e de Nora (Guerra, 2010) que as propriedades nostálgicas da música, bem como a capacidade desta de ligar passado e presente, têm sido abordadas (Bennett & Janssen, 2016). Contudo, a ênfase destes estudos centrou-se ao nível dos artistas, da indústria e dos média. E pouco ou nada é analisado ao nível da importância de determinados eventos na constituição das memórias dos agentes sociais.

### **3. Emoção patrimonial, territórios e desenvolvimento**

Tem-se vindo a assistir a um alargamento conceptual da noção de património, através da afirmação de novas “agendas” patrimonialistas que evidenciam preocupações ligadas à salvaguarda, proteção e divulgação de ‘novos patrimónios’ relacionados com espaços, paisagens, comunidades e formas de expressão cultural menos monumentais e mais imateriais e intangíveis (Querol, 2013). Estes processos estão ainda associados ao crescente reconhecimento e valorização do(s) património(s) enquanto mais-valia em termos sociais,

culturais e económicos, contribuindo para diferenciar países e territórios que, cada vez mais, competem entre si.

Uma vez que enfatizamos a importância dos significados que se encontram associados ao património, não podemos deixar de aferir que estes derivam de acordo – e em função – com o local em que essas manifestações se desenrolam, bem como a tipologia patrimonial pode ser distinta. Atendendo ao facto de nos propormos a analisar, enquanto património cultural imaterial, um festival que se realiza no pequeno município rural de Paredes de Coura, com cerca de nove mil habitantes, consideramos relevante destacar para o efeito a distinção entre património cultural urbano e património cultural rural.

As relações rural-urbano, tal como identifica João Ferrão (2000) são historicamente construídas e dominantes, um pouco por todos os países europeus. Ao mundo rural é-lhe atribuída uma valorização simbólica, especialmente no campo dos discursos patrimonialistas, porém são nos centros urbanos que encontramos a maior diversidade cultural. Tal como Heinich (2010) mencionava, desde a Segunda Guerra Mundial que o foco sempre incidiu no urbano, e é certo que com a adoção dessa mesma perspetiva, todo o investimento e preocupação com a preservação patrimonial incidiu nos centros urbanos, sendo que os contextos rurais, as suas memórias, patrimónios, saberes e conhecimentos, foram colocados de parte<sup>3</sup>. Podemos assim afirmar que os festivais de verão, como é o caso do Festival de Paredes de Coura, vieram contrariar estas dinâmicas, trazendo para o mundo rural novas experiências e novas necessidades de entendimento, estudo e preservação patrimonial. Se inicialmente falávamos de uma *hiper-patrimonialização* (Heinich, 2010) afeta aos centros urbanos, cada vez mais identificamos esse fenómeno nos meios rurais, sob uma repentina noção de medo crescente de que estamos a perder memórias e heranças rurais (Heinich, 2017; Laqueur, 2015; Poirier, 1996), uma vez investindo demasiado tempo na recuperação e na conservação daquilo que é urbano/que se situa no mundo urbano<sup>4</sup>.

A dificuldade da definição do património cultural imaterial rural residirá na ausência de imaginários criados e fomentados – como aconteceu com os meios urbanos, nos quais associamos esse património a museus, teatros ou outros elementos arquitetónicos –

---

<sup>3</sup> Tendo muitos deles tornando-se obsoletos.

<sup>4</sup> A título exemplificativo, em Portugal no âmbito do património cultural imaterial, apenas existem duas festas referenciadas, nomeadamente a *Caþeia Rajana* e a *Kola San Jon*, a primeira no concelho de Idanha-a-Nova e a segunda numa periferia da cidade de Lisboa.

acabando quase por colocar em, lados opostos, a ideia de *cultura* e a concepção de *rural*. Tal como Alves (2004) evidencia nas suas pesquisas, a própria definição de património rural implica duas dimensões abrangentes teoricamente, que são elas a ideia de *natural* e de *cultural* e, nesse caso a discussão que emerge em torno dos significados deste tipo de património derivam de uma consciencialização social, que gravita em torno da importância da memória, dos simbolismos e, não obstante, de concepções económicas e políticas (Alves, 2004). Os significados da memória coletiva (Halbwachs, 1992) em relação ao património recobrem uma aceitação material e imaterial, imprescindível na construção das identidades coletivas (COSTA, 1999), e acabam assim por dominar a chamada herança social que é transmitida de geração em geração (Heinich, 2007).

Isac Chiva (1995) fala-nos em património rural. Este mesmo autor propõe um conjunto de aspetos fundamentais e objetivos que, no seu âmago, funcionam como formas de enquadramento e de classificação de exemplos empíricos de património rural e, concomitantemente, servem de princípio base na nossa abordagem ao Festival de Paredes de Coura. Primeiramente, Chiva (1995) destaca a diversidade de formas e de escalas de observação inerentes ao espaço rural, espaço esse que é composto por inúmeras microrregiões. É indicada ainda a heterogeneidade desses mesmos elementos que pautam as intervenções que são feitas num dado património, tais como a criação de bens culturais (como por exemplo, o caso dos festivais e o *boom* de serviços do terceiro setor). Aponta, ainda, a relação entre a identidade social e coletiva e os bens patrimoniais. O Festival de Paredes de Coura, no contexto da paisagem rural e cultural de Paredes de Coura, assume-se como determinante, pois o mesmo evidencia as identidades coletivas, retrata a paisagem e, essencialmente, origina a criação de microrregiões dentro do contexto territorial e mesmo até dentro do próprio festival.

#### **4. A improbabilidade patrimonial do Festival de Paredes de Coura**

Património cultural imaterial<sup>5</sup> significa práticas, representações, expressões, conhecimento e competências. Este património envolve instrumentos, objetos, artefactos e espaços sociais associados ao mesmo e dentro desta definição ampla e abrangente, o património cultural

---

<sup>5</sup> Na sua definição atribuída na Convenção de 2003. Disponível em: <https://dre.pt/application/dir/pdf1s/2008/03/06000/0168501704.pdf>

imaterial pode ser expresso através de tradições e de expressões orais – a linguagem como veículo -, através das artes performativas, das práticas sociais e de eventos festivos, ainda através do conhecimento e das práticas relativas à natureza e ao universo e, por fim, através do artesanato tradicional. Para compreendermos o nosso objeto de estudo, destacamos estes pontos, todos eles referentes aos novos processos de *museificação* (Ruy, 2017): Assim, a exemplo dos museus, um “arquivo não é apenas um lugar onde os documentos do passado são preservados; é também o lugar onde o passado é construído e produzido” (Baker, Doyle & Homan, 2015, p. 16).

O Festival de Paredes de Coura nasce em 1993, na vila de Paredes de Coura, e desde então que se realiza anualmente. O surgimento desta iniciativa adveio de um grupo de jovens que eram ávidos seguidores da Revista Blitz, e materializou-se num momento em que se configurava um frenesim em torno da música, com o aparecimento de diversas bandas de garagem, de programas de rádio e televisão marcantes (Guerra, 2019, p. 58-59). Este festival é um caso paradigmático pois, contrariamente a outros festivais de verão que surgiram posteriormente, a música sempre foi o principal conteúdo do festival. E das perceções e as várias vertentes da música, para além das posturas ortodoxas convencionais sobre a música enquanto obra de arte, cumpre-nos compreendê-la “enquanto atividade coletiva transmissora de identidades” (Guerra, 2019, p. 65). Paralelamente, sendo a linguagem um veículo de transmissão do património cultural imaterial - também a música se destaca neste sentido -, toda a evolução do festival e de acordo com as proporções que o mesmo assumiu ao nível mediático e nacional, conduz-nos a encará-lo como uma tradição, legitimada, de certo modo, pelos públicos e o convívio de diversos grupos sociais, que enfatizam as expressões orais desse mesmo património, neste caso do festival.

Exemplos como o *Cante Alentejano*<sup>6</sup> ou a *Capeia Arraiana*<sup>7</sup> destacam-se no âmbito da dimensão dos conhecimentos e das competências, permitindo estabelecer a ponte com a questão da identificação de um património cultural que não é objetificado, a ser preservado (Laqueur, 2015), com os processos de *artifização* implicados (Shapiro, 2007), os quais devem ser acompanhados pelas instituições museológicas. Vejamos ainda que a organização de um festival é também ela repleta de conhecimentos e de competências. Os conhecimentos e

---

<sup>6</sup> Disponível em: <https://www.publico.pt/2014/11/27/culturaipilon/noticia/o-cante-do-alentejo-ja-e-patrimonio-mundial-1677527>

<sup>7</sup> Disponível em: <https://www.cm-sabugal.pt/concelho-do-sabugal/turismo-cultura-lazer/capeia-arraiana/>

competências de managers, de produtores, de organizadores, de DJ's, de editoras, bandas e de técnicos de som, entre outros, congregados, contribuem para a materialização e para a perpetuação do festival. Aquando da realização da primeira edição do festival, em 1993, estiveram em causa e foram mobilizados uma série de conhecimentos e de competências, por parte daquele grupo de jovens, atualmente apenas se alteram as proporções e as escalas em que esses mesmos conhecimentos e *know how* são mobilizados.

No eixo das artes performativas, das práticas sociais e dos eventos festivos, além de uma dimensão intrínseca às performances propriamente ditas (os concertos em si), destacamos que os festivais são encarados como espaços de sociabilidades e de exposição/afirmação do *self* (Guerra, 2016, p. 14). O Festival de Paredes de Coura pode então ser analisado como um espaço de partilha de modos de estar, que se articula com os conhecimentos e com as competências anteriormente referidos; os organizadores do festival engendram ainda tecidos de relações que podem ser abordados de diferentes formas, fazendo com que sejam patenteadas como comunidades dos festivais de música.

A questão central do património cultural imaterial assenta nas comunidades. E, neste campo das comunidades, o festival favorece a formação e a cimentação dessas mesmas comunidades de identificação que se associam a espaços de pertença, a espaços físicos, rurais e sociais liminares, de intensificação de relações. Destacamos então que pode considerar-se a música e as performances como materializando e dando voz à relação fundada com o espaço, por um lado e, por outro, como ofertando - através da participação - configurações dos indivíduos se reconhecerem e encontrarem (Guerra, 2019, p. 69-70).

## **5. Um *Couraíso*<sup>8</sup>**

Em termos históricos é sabido que os festivais se têm vindo a afirmar como formas relevantes e basilares de participação social e cultural. Estes podem mesmo serem encarados como espaços-tempo de celebração, de partilha de valores, de ideologias, mitologias e de crenças. De acordo com uma perspetiva antropológica, o festival é interpretado como sendo um ritual público, como um ato de *carnavalização* por parte dos membros das comunidades que dele

---

<sup>8</sup> Palavra surgida em 2010 para adjetivar o Festival Paredes de Coura e que resulta de uma justaposição entre "Coura" e "paraíso". Surgida entre os jornalistas que faziam a cobertura do Festival, rapidamente se alastrou a todas as pessoas que rumam ao Festival em agosto. É uma palavra transversal a todos os festivaleiros: o festival é um verdadeiro paraíso, ou melhor, é o *Couraíso*.

participam, celebrando vínculos sociais, linguísticos e históricos, enquanto estabelecem uma relação entre o passado, presente e futuro (Bennett, Taylor & Woodward, 2014). Mais concretamente em Portugal, desde 2005, que a música *pop-rock* tem sido um domínio de intensa abordagem, especialmente no âmbito da fruição, do consumo e das vivências que ocorrem em grandes eventos, como os tais festivais. Tal acontece devido – principalmente – ao facto destes se afigurarem como uma totalidade de produção, consumo e mediação cultural em diferentes esferas de ação (Guerra, 2010).

Nas sociedades contemporâneas, podemos ainda aferir que os festivais são uma expressão das identidades culturais e dos estilos de vida. Tal como noutras demonstrações de património cultural imaterial – anteriormente referidas – os festivais oferecem oportunidades de experimentação das identidades, em alguns casos socialmente circunscritas (Guerra, 2016). Podemos ainda – neste nível – encarar o Festival de Paredes de Coura como um espaço de aquisição e de articulação identitária, dado que este se encontra associado a um processo de (re)constituição de estilos de vida. Assim, o nosso objeto de estudo é palco de fenómenos que se pautam por uma articulação coletiva que congrega a identidade e o estilo de vida associadas ao festival. No campo da tradição ou herança cultural, várias cidades do mundo, como Londres, criam todo um mercado turístico em torno das suas histórias musicais locais – incluindo festivais. Sendo que este boom é bastante recente, não mais de duas décadas, primeiro nos EUA e Reino-Unido, e depois no resto da Europa, pelo simples facto que só há pouco tempo surgiu a preocupação com o significado histórico e cultural daquilo produzido pós-1945. As razões para tal pautam-se por um enviesamento institucional, que faz com que o *heritage discourse* crie obstáculos à incorporação de formas culturais contemporâneas. E o boom que se referiu atrás deu origem a uma multiplicidade de meios de preservar a cultura popular contemporânea: *tours* pelos locais de Liverpool por onde os Beatles passaram; exposições em museus sobre música popular contemporânea, etc.

Tal como em outras instituições culturais e artísticas, o festival – apesar de decorrer durante um curto período temporal – possui uma intensa programação. Esta tipologia de evento possui impactos num nível interno (o próprio evento) e num nível local (na cidade ou local onde acontecem). Ao longo de quarenta anos, os festivais de música desempenharam um papel decisivo em diversas esferas, quer seja na exploração e na agregação de espaços<sup>9</sup>,

---

<sup>9</sup> Estando aqui presente a dicotomia entre rural-urbano de João Ferrão (2000).

estes criam tensões entre espaços e elementos estéticos, assumem-se como fatores de desenvolvimento local e, claro está, são tidos como elementos estruturantes de desenvolvimento de políticas locais e culturais (Guerra, 2016).

Tendo em mente Chiva (1995) verificamos que o Festival de Paredes de Coura apresenta os elementos naturais e as dimensões territoriais referenciadas. Efetivamente, o Festival realiza-se de forma ininterrupta ao longo das margens do Rio Tabuão que, mais do que um elemento paisagístico natural, permite que os indivíduos entrem em contacto com a natureza e é sobretudo um espaço de sociabilidades<sup>10</sup>. Possibilita encontros, ligações e relações e ainda facilita a utilização de acessórios e artefactos, nomeadamente no âmbito do vestuário ou acessórios de moda característicos e emblemáticos (óculos de sol, chapéus, bonés ou ainda boias e barcos de borracha) (Guerra, 2018). Recorrendo a Bauman (2006), é evidente que o espaço é governado por sistemas de ocupação racionais, articulados com a altura (noite ou dia). E que estas relações de sociabilidade se sustentam no facto de que a música popular ser um campo único de análise social, que se baseia nos pressupostos de identidade quotidiana, assente na noção de proxémia e de identidade coletiva (Pais, 2010), dando origem ao surgimento de pequenos grupos que se inserem no seio de microrregiões - as chamadas tribos.

Todas estas atividades e pontos de encontro remetem, portanto, para questões importantes no âmbito das comunidades locais, como também ao nível da interseção de agentes económicos, políticos e institucionais. Deste modo, o festival desde os anos 1990 que se assume como um ponto central na abertura cosmopolita reivindicada por Skrbiš e Woodward (2011) quando os mesmos refletem sobre os processos de pertença em conjunto com reflexões face ao envolvimento dos municípios e entidades competentes nesta conexão que é feita com o mundo, através do espaço e do festival, como é o caso.

Presentemente, o Festival de Paredes de Coura é sinónimo de carisma e de qualidade cultural e artística, um festival que busca sempre a inovação e que assume um lugar de destaque no panorama nacional e internacional (Guerra, 2019). Reforçado pelo subjacente controlo subjetivo, de performatividade individual elevada, no âmbito da criatividade e da adoção de uma norma estilística e também de uma linguagem própria. A apresentação de si como forma simbólica. Os chapéus e capa que se usam em todo o lado durante o dia – e

---

<sup>10</sup> Ver <https://24.sapo.pt/vida/artigos/chamam-lhe-couraiso-e-estas-40-fotos-sao-uma-declaracao-de-amor>

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, um marcador (Guerra, 2019:75).

Estas marcas e estes elementos, ano após ano, fomentam uma memória coletiva que se prende intrinsecamente com a noção de o festival ser tido como uma romaria que é feita anualmente. A sistematicidade da realização do festival anualmente, vislumbrada a partir de uma ótica de relevância de instituições como os museus e das noções de *museu vivo* (Duarte, 2014), vem confirmar processos de preservação de um património cultural imaterial, mantendo e incentivando as memórias coletivas (Halbwachs, 1992).

Estando a considerar-se um festival de música *rock*, assume-se como imperioso mencionar os processos de afirmação face a um discurso patrimonialista que têm vindo a emergir, baseado numa *retromania* (Reynolds, 2011) que se conecta com diversos aspetos que temos vindo a referir. Primeiramente, a ligação entre este conceito de Reynolds (2011) com a nostalgia e o de preservação, este último de carácter abrangente e multifacetado. A nostalgia e/ou a *retromania* relaciona-se, assim, e a diversos níveis, com as memórias coletivas, mas também com os espaços, com as sociabilidades e com a preservação. Por um lado, atendendo às mudanças e às preocupações ambientais crescentes, os espaços naturais referidos anteriormente são alvo de uma preocupação social, política e cultural, o que traduz uma preocupação transitória de preservação exclusiva dos meios urbanos que transcende para os meios rurais.

E as memórias coletivas (Halbwachs, 1992) entram aqui em jogo de forma crucial, pela associação com a nostalgia daquilo que foi o passado, pela necessidade de preservação dessa memória – como uma obra que devesse ser preservada num museu ou noutra instituição cultural – e pelas sociabilidades que se assumem enquanto uma manifestação e consequência de todos estes elementos conjugados. E nesta linha, de salientar, ainda, que os elementos naturais que constituem esse território<sup>11</sup> valeram ao festival o título de *Couraíso* e o festival “passou a ser em definitivo romaria anual de melómanos e local de descobertas para os mais distraídos” (Correia, 2019).

---

<sup>11</sup> Ver <https://www.evasoes.pt/roteiros/paredes-de-coura-paraíso-todo-o-ano/878238/>

Inicialmente asseverávamos que as conceções de património cultural deveriam serem repensadas, bem como os trâmites de seleção e de funcionamento adotados por instituições culturais (e.g. museus), pelo que consideramos que o Festival de Paredes de Coura pode ser entendido como um *museu vivo*. Para além das obras físicas, o Festival é um espaço de consagração artística, na esfera musical. Sucede-se uma *emancipação do espetador* (Rancière, 2010) – o público passa a estar no centro das práticas culturais, tornando-se num agente ativo e colaborador de todas as fases do projeto, a par dos intervenientes ao nível do município (comércio, transportes, Câmara Municipal e Juntas de Freguesia, meios de comunicação social etc.), que passam a ser uma parte integrante e ativa do Festival<sup>12</sup>.

O Festival de Paredes de Coura permite que os públicos criem a sua própria experiência festiva – hoje em dia ancorada no uso das novas tecnologias –, podem filmar, fotografar e *postar* todas as suas vivências. Não serão, então, estes elementos também uma forma de património, uma vez que apelam à noção de comunidade, aos sentimentos, às simbologias e às memórias individuais e coletivas que se misturam e congregam (Halbwachs, 1992)? Não serão estes elementos virtuais alvo de um processo de museificação e, acima disso, ascenderem da sua classificação de *não-arte* a uma classificação artística? (Shapiro, 2007).

Ao atestarmos que o *Paredes de Coura* possui um forte impacto nas construções identitárias, mas também nos consumos e nas *novas* formas de apropriação cultural e ao considerarmos a música “socialmente construída, socialmente integrada, a sua natureza e valores são inerentemente sociais” (Larsen & O’Reilly, 2005, p. 3), reiteramos a importância dos festivais. Falamos incontestavelmente de significados coletivos, com relevância e de processos de construção social identitários, a partir dos quais se desenvolvem relações e surgem cenários funcionais e, naturalmente, se fabricam sentimentos de pertença. O que deve permanecer não é fundar a verdade, mas sim o significado; portanto, defendemos uma abordagem patrimonial que acomoda as várias atividades de criação de significado realizadas pelos visitantes, comunidade e instituições enquanto compreendem e organizam os seus mundos no *Couraíso*.

## Referências Bibliográficas

---

<sup>12</sup> Um dos princípios base que vemos em outras atividades festivas que foram consideradas como sendo Património cultural imaterial. Além da Capeia Raiana e a Kola San Jon, temos também como exemplo os Caretos de Podence.

- ALVES, João Emílio. 2004. Sobre o "Património rural". *Cidades – comunidades e Territórios*, nº 8, p. 35-52.
- BAUMAN, Zygmunt. 2006. *Liquid fear*. Cambridge, UK: Polity Press.
- BAKER, Sarah; ISTVANDITY, Lauren & NOWAK, Raphaël. 2016. Curating popular music heritage: storytelling and narrative engagement in popular music museums and exhibitions. *Museum Management and Curatorship*, 31:4, p. 369 – 385.
- BAKER, Sarah; DOYLE, Peter & HOMAN, Shane. 2015. Historical records, national constructions: The contemporary popular music archive. *Popular Music and Society*, Vol. 31. N.º 1. p. 8-27.
- BENNETT, Andy & WOODWARD, Ian. 2014. Festival spaces, identity, experience and belonging. In BENNETT, Andy; TAYLOR, Jodie & WOODWARD, Ian (Eds.). *The festivalization of culture* (p. 11–25). Surrey UK: Ashgate.
- BENNETT, Andy & JANSSEN, Susanne. 2016. Popular music, cultural memory, and heritage, *Popular Music and Society*, 39:1, p. 1-7, DOI: 10.1080/03007766.2015.1061332
- CHIVA, Isac. 1995. *Patrimoines culturel, naturel et aménagement du territoire rural*. École National du Patrimoine. Paris: La Documentation Française.
- CORREIA, Gonçalo. "Couraíso" a abarrotar no arranque: missa com os The National, arrepios com a revelação Julia Jacklin. In: OBSERVADOR, 15 de agosto de 2019. Disponível em: <https://observador.pt/2019/08/15/couraiso-a-abarrotar-no-arranque-missa-com-os-the-national-arrepios-com-a-revelacao-julia-jacklin/>
- DUARTE, Alice. 2014. O desafio de não ficarmos pela preservação do património cultural imaterial. Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, 1, p. 41-61.
- FABRE, Daniel (dir.). 2013. *Émotions patrimoniales*. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- FERRÃO, João. 2000. Relações entre mundo rural e mundo urbano: Evolução histórica, situação atual e pistas para o futuro. *Sociologia - Problemas e Práticas*, n. 33, p. 45-54.
- GODELIER, Maurice. 2008. L'Énigme du don. Paris: Flammarion.
- GUERRA, Paula. 2010. *A instável leveza do rock: génese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal*. Tese (Doutorado em Sociologia). Porto: Universidade do Porto - Faculdade de Letras.
- GUERRA, Paula. 2016. From the night and the light, all festivals are golden: the festivalization of culture in the late modernity. In GUERRA, Paula & COSTA, Pedro. *Redefining art worlds in the late modernity* (p. 39-67). Porto: Universidade do Porto - Faculdade de Letras.
- GUERRA, Paula. 2018. Ceremonies of Pleasure: Na Approach to Immersive Experiences at Summer Festivals. In SIMÃO, Emília & SOARES, Célia. *Trends, Experiences, and Perspectives in Immersive Multimedia and Augmented Reality* (p. 122-146). United States of America: IGI Global.
- GUERRA, Paula. 2019. Espaços liminares de sociabilidade contemporânea. O caso ilustrativo do Festival de Paredes de Coura, Portugal. *Estudos de Sociologia*, vol. 2, n. 25, p. 51-88.

- HALBWACHS, Maurice. 1992. *On collective memory*. Chicago: University of Chicago Press.
- HEINICH, Nathalie. 2017. *Des valeurs*. Paris: Gallimard.
- HEINICH, Nathalie. 2010. The making of cultural heritage. *Nordic Journal of Aesthetics*, vol. 22, n.40/41, p. 119-128.
- HEINICH, Nathalie. 2010. *La Fabrique du patrimoine. De la cathédrale à la petite cuillère*. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- HUDSON, Ray. 2006. Regions and place: music identity and place. *Progress in Human Geography*, n. 30, p. 626–634.
- KURIN, Richard. 2004. Museums and intangible heritage: Culture Dead or Alive?. *ICOM News*, vol. 57, n. 4, p. 7-9.
- LAQUEUR, Thomas. 2015. *The work of the dead — A Cultural history of mortal remains*. Princeton: Princeton University Press.
- LARSEN, Gretchen, & O'REILLY, Daragh. 2005. Music festivals as sites of consumption: an exploratory study. *Working papers 2005*. Bradford, The Bradford MBA.
- LOWENTHAL, David. 1985. *The past is a foreign country*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MARONTATE, Jan. 2013. Strategies for studying multiple meanings in conservation research. *CeROArt. Conservation, exposition, Restauration d'Objets d'Art.*, p. 1-15.
- PAIS, José Machado. 2010. *Lufa-lufa quotidiana. Ensaio sobre a cidade, cultura e vida urbana*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- POIRIER, Jacques. 1996. Effacement ou conservation : les deux visions du patrimoine. *Hermès*, p. 103-107.
- QUEROL, Lorena Sancho. 2013. Para uma gramática museológica do (re)conhecimento: ideias e conceitos em torno do inventário participado. *Sociologia, Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, vol. XXV, p. 165-188.
- RANCIÈRE, Jacques. 2010. *O Espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.
- REYNOLDS, Simon. 2011. *Retromania: Pop culture's addiction to its own past*. London: Faber and Faber.
- RUY, Aline Tassarolo. 2017. *Museificação do território: experimentação conceitual em roteiro cultural no espírito santo*. Tese (Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo). Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo.
- SHAPIRO, Roberta. 2007. Que é artificação? *Sociedade e Estado*, vol. 22, n. 1, p. 135-151.
- SKRBIŠ, Zlatko & WOODWARD, Ian. 2007. The ambivalence of ordinary cosmopolitanism: Investigating the limits of cosmopolitan openness. *The Sociological Review*, vol. 55, n. 4, p. 730-747.
- SMITH, Laura. 2006. *Uses of heritage*. Oxon: Routledge.