Alexandra Daniela Monteiro Martins

ARQUITECTURA EFÉMERA NO CONTEXTO DOS FESTIVAIS DE MUSICA EM PORTUGAL

Dissertação

Mestrado em Arquitectura

SETEMBRO, 2021

esap Escola Superior Artística do Porto

Alexandra Daniela Monteiro Martins

ARQUITECTURA EFÉMERA NO CONTEXTO DOS FESTIVAIS DE MÚSICA EM PORTUGAL

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Arquitectura, realizada sob a orientação científica de José Luis Guimarães

esap Escola Superior Artística do Porto

Declaro que esta Dissertação é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

A candidata,

Alexandra Martins

Porto, 30 de Setembro de 2021

Declaro que esta Dissertação se encontra em condições de ser apreciada pelo júri a designar.

O orientador,

José Luis Guimarães

Porto, 30 de Setembro de 2021

AGRADECIMENTOS

Durante a elaboração desta tese tive a felicidade de contar com o apoio de um número considerável de pessoas a quem devo a minha gratidão e com quem desejo partilhar eventuais méritos que este trabalho possa merecer.

Desde logo, agradeço ao meu orientador – ao Professor Doutor José Luis Guimarães - por toda a disponibilidade, motivação, paciência, sabedoria e dedicação que sempre demonstrou durante todo o meu percurso académico e particularmente na supervisão da minha tese.

Aos colegas de faculdade que se tornaram amigos, gratifico os seus implacáveis contributos críticos para o desenvolvimento deste trabalho e pelo processo de aprendizagem conjunta.

Aos amigos de sempre, Helena, Pedro, Marcos e Soraia pela inspiração, energia e motivação que me ajudaram a encontrar, o meu reconhecimento profundo.

Agradeço igualmente a todos os que aceitaram partilhar comigo o seu tempo e saber no âmbito desta investigação.

Dizem que os últimos são os primeiros, aos meus Pais, porque sem eles nada disto seria possível, o maior dos obrigadas.

RESUMO

Arquitectura Efémera no contexto dos Festivais de Música em Portugal

Alexandra Daniela Monteiro Martins

PALAVRAS-CHAVE: festivais de música; arquitectura efémera; efémero; música.

RESUMO

Esta dissertação procura entender a contribuição da arquitectura efémera no campo dos festivais de música em Portugal e os impactos que eles implicam nas dinâmicas de desenvolvimento local. O facto de se tratar de um fenómeno emergente a nível nacional e até europeu afigura-se desde logo como um motivo fascinante para uma cuidada indagação sociológica sobre as particularidades (culturais, políticas, económicas, sociais) locais, regionais e mesmo nacionais que concorreram (e concorrem) para a sua natureza peculiar enquanto agentes de desenvolvimento. Assim, e assumindo todo um conjunto de teorias em torno das cenas musicais, da geografia cultural, da geografia económica, da sociologia da cultura, pretendemos delinear por segmentação de atores e de contextos os impactos dos festivais na melhoria da qualidade de vida das populações com eles relacionadas. Desde do começo do milénio que os festivais de música cada vez mais se afirmam em Portugal como um fenómeno de massas, cuja tendência - não obstante a severa crise económica e social que atravessa o nosso país - é de franco crescimento. Apresentando-se como extremamente diversos em dimensão (pequenos, médios, grandes) e em natureza (de nicho, de cidade, de praia, de campo...), os festivais, e a sua promoção e organização, brotam e representam milhões de euros em investimento e consumo; também têm equivalido à concretização de um número considerável de postos de trabalho criados direta e indiretamente; e têm tido importantes implicações ao nível das identidades dos indivíduos, dos grupos e mesmo dos territórios em que se inserem. Esta investigação visa oferecer uma imagem global do fenómeno dos festivais de música em Portugal em toda a sua diversidade, assim como uma análise mais detalhada dos impactos de dois festivais em particular nas localidades onde têm lugar. Em conformidade, procurando responder à complexidade do fenómeno em análise, privilegiou-se a variedade de técnicas de recolha de dados, combinando as perspectivas qualitativa e quantitativa.

ABSTRACT

Ephemeral Architecture in the context of Portuguese Music Festivals

Alexandra Daniela Monteiro Martins

KEYWORDS: music festivals; ephemeral architecture; ephemeral; music

Abstract

This dissertation aims to provide the contribution of architecture in the field of music festivals in Portugal and their impacts on local development dynamics. Being an emerging phenomenon at both the national and even at the European scale, it proves itself as a fascinating object for a careful sociological analysis on its (cultural, political, economical, social) local particularities that constitute its peculiar nature as a development agent. Therefore, and assuming a set of theories surrounding music scenes, cultural geography, economical geography, and sociology of culture, it is our goal, through a segmentation of actors and contexts, to provide a delimitation of the impacts of music festivals in the improvement of the quality of life of the populations that interact with them. Since the beginning of the millennium that music festivals are proving themselves as a mass phenomenon, whose trend – despite the severe economical and social crisis that the country is going through – is of notable growth. Presenting themselves as extremely diverse in terms of dimension (small, medium, big) and nature (niche, city, beach, country...), music festivals and their promotion and organisation show a notable vitality, representing huge sums of money in investments and consumption; providing the conditions for the direct or indirect creation of a non negligible number of jobs; and having important implications on the identities of individuals, groups and even of the territories that host them. This investigation strives to present a global image of the Portuguese music festivals, as well as a detailed analysis of the impacts of two particular festivals in the territories where they take place. In conformity, and seeking to answer the complexity of the analysed phenomenon, we recurred to a variety of techniques to collect relevant data, combining the qualitative and quantitative perspectives.

OBJECTIVO DA DISSERTAÇÃO

Esta dissertação tem como objetivo central desenvolver uma reflexão crítica sobre o papel da arquitectura efémera e do arquitecto dentro de um festival de música, assim como a importância dos mesmos como motores dinamizadores de identidade social e de desenvolvimento local em Portugal.

Através do enquadramento histórico e cultural da arquitetura efémera, produziu-se uma reflexão e uma sistematização sobre as especificidades arquitetónicas de intervenções temporárias.

Afigurou-se ainda fundamental compreender a influência da actual realidade social e cultural na conceptualização de valores provisórios e sensoriais da obra arquitetónica do festival.

Destaca-se o papel do arquitecto, não só enquanto gerador de um pensamento conceptual aliado a um sistema estrutural económico e eficaz, como é o caso do festival de música, mas também como produtor de qualidades sensíveis e estéticas numa arquitetura inovadora de evidente valor artístico, celebrada pelo testemunho da experimentação e do instante.

É assim, desta forma, objectivo provar que o momento do festival e da arquitectura efémera dentro do mesmo, é nada mais que um momento puro, sem ego, de arquitectura mesmo esta não sendo a convencional a que estamos acostumados no nosso dia-a-dia.

Pretende-se ainda comprovar que podemos recorrer e experimentar novas técnicas, materiais, assim como analisar perspectivas e vivências de diferentes actores da sociedade para que possamos enriquecer e alargar o entendimento do que é realmente a arquitectura no seu todo.

Para este efeito, analisaremos dois casos de estudo, dois festivais de música em Portugal, de realidade geográficas completamente diferentes, um dentro do meio rural, o festival 'Paredes de Coura' e um festival em meio citadino, o 'Primavera Sound' no Porto.

Estarão então, em análise fatores como a história e origem do próprio festival, assim como toda a sua comunicação e cuidado para a dinamização da região a que cada um corresponde.

ÍNDICE

Introdução 1

Capítulo 1: Arquitectura Efémera

1.1. Contexto e Definição 6

1.2. Adaptabilidade 9

1.3. Reversibilidade 13

Capitulo 2: Arquitectura de Espetáculo

2.1. Da festa ao espetáculo: concertos, festivais e ambientes 24

2.2. Festival de Música. 28

2.3. Arquitectura de Espetáculo 31

2.4. Fatores de Localização 34

2.5. Matéria 37

Capítulo 3: Territórios, desenvolvimento e festivais: a construção de uma problemática

3.1. Festivais, ritualizações, espaços e celebrações identitárias..... 43

3.2. Espaços, tempos e territórios dos festivais. 46

3.3. As cenas musicais, criativas e inovadoras dos festivais de música 48

3.4. Cidade, revitalização económica, cultural e musical e desenvolvimento local 50

3.5. Eventos culturais e desenvolvimento local 53

Capítulo 4: Percurso e caracterização dos Festivais de Música em Portugal

4.1. História dos Festivais de Música em Portugal 58

4.1.1. O crepúsculo dos festivais de música portugueses 58

4.1.2. A década de 1990 e a estruturação de uma indústria 61

4.1.3. O novo milénio e a consolidação de paradigma 64

4.1.4. A segunda década do século XXI e a massificação dos festivais 67

4.2. Caracterização dos festivais de música portugueses na actualidade 68

4.2.1. Distribuição temporal..... 68

4.2.2. Caracterização quanto à dimensão 69

4.2.3. Perfil dos festivais de música portugueses 71

4.2.4. Os promotores dos festivais..... 72

4.2.5. Os festivais e os fluxos turísticos 73

4.2.6. Festivais, visibilidade e reputações dos territórios..... 73

4.2.7. Distribuição geográfica dos festivais portugueses 74

Capítulo 5: Casos de Estudo

5.1. Critérios de seleção e comparação 76

5.2. Vodafone Paredes de Coura: O Festival na Vila..... 77

5.3. NOS Primavera Sound: A cidade no festival..... 89

Conclusão..... 96

Bibliografia 102

Webgrafia 104

Introdução

A arte e a música surgem na sociedade contemporânea como panaceia para todo o tipo de problemas, disciplinas artísticas foram introduzidas nos currículos escolares que comprovadamente aumentam a disciplina e concentração dos alunos, noutro espectro as artes revitalizam núcleos urbanos e promovem a economia, aumentam o bem-estar físico e psicológico e, são ainda um importante catalisador do capital de coesão social, de sentido de pertença e de formação de identidade.

Provavelmente, esta procura por vivências partilhadas é parte da razão do sucesso crescente dos festivais, particularmente, dos de música.

Ao longo de 2019 realizou-se um total de 287 festivais de música em Portugal, que representa pela primeira vez um decréscimo desde que a Aporfest iniciou esta contagem, em 2014. No ano de 2018, o número foi de 311 festivais, o que significa uma redução de 7,7%.

Sejam de verão, sejam de inverno, indoors ou outdoors, de música portuguesa ou internacional, existem festivais tão diversos quanto diversos são os nossos gostos e preferências.

A arquitetura, entendendo-a na sua perspetiva de arte e técnica capaz de refletir e responder às necessidades humanas, pode e deve assim contribuir frutuosamente para o pensamento e construção de espaços como os de festivais.

Apesar da associação mais imediata da arquitetura ao perene, ao durável e ao imóvel, a arquitetura não considera nem apenas um tempo, nem apenas um território, nem apenas uma parcela de matéria. Esta trata tanto o espaço construído permanente como o espaço construído temporário. A esta arquitetura que pondera uma realidade transitória referida como arquitetura efémera.

Os festivais não são mais do que uma realidade de rua que ocupa temporariamente o espaço, gerando uma dinâmica de vivência que rompe com o padrão quotidiano - é espaço construído temporariamente. Além da relação que estabelece com o território em que se insere, o festival cria também uma realidade e estrutura interna própria; a sua identidade traduz-se, entre outros fatores, pela narrativa visual e sensorial apresentada. Neste plano, a arquitetura e a cenografia partilham o campo de ação.

Com base nestes pressupostos, considera-se então a arquitetura como disciplina capaz de abordar o tema do festival de música.

Abordagem deste tema, pelo ponto de vista da arquitetura, surge primeiramente da perceção de que o desenvolvimento dos festivais portugueses a nível cenográfico ainda dá os primeiros passos. Apesar do significativo crescimento dos festivais de música em Portugal, estes ainda pecam pela simplificação a nível estético. Existe uma transparência excessiva da realidade técnica. As estruturas metálicas são muitas vezes aparentes sem que haja essa particular intenção - acontecendo o mesmo com outros elementos técnicos, tais como holofotes ou colunas de som. Este facto traduz-se pelo desequilíbrio da tríade vitruviana[1], em que a estrutura e a funcionalidade se sobrepõem à estética. Os elementos técnicos podem até ser parte da composição visual caso instalados segundo esse pensamento.

Contudo, não é possível fundamentar considerações fidedignas nesta matéria numa perceção informal retirada da experiência como espectador. Assim sendo, é necessária uma abordagem de cariz científico para entender o festival de música na perspetiva da arquitetura enquadrando-o conceptualmente e perceber qual o contributo do arquiteto neste âmbito.

Por se constatar que o conhecimento sobre o tema específico desta dissertação se encontra fragmentado até à data, pode dizer-se que no presente trabalho é feita a sua primeira análise integrada, tal como a abordagem inicial do festival na perspetiva da arquitetura.

A presente dissertação tem assim o intuito de explorar a intervenção da disciplina de arquitetura no contexto dos festivais de música, num campo partilhado com a disciplina de cenografia. Contudo, não se pretende descobrir ou estipular a fronteira entre as duas disciplinas, mas sim, entender de que modo se conjugam e articulam as metodologias de abordagem de ambas e os seus processos conceptuais - o que vai desde a narrativa urbanística da área do festival, até à concepção e produção de palcos. Para o efeito, a abordagem será focada nos festivais realizados em Portugal.

Pretende-se perceber - de entre os dois casos de estudo - os festivais que, presentemente, dão mais importância e mais investem na arquitetura dos palcos e recinto, e o seu resultado em termos de impacte e qualidade visuais. Neste sentido, entende-se a participação do arquiteto e, de que modo pode e deve este contribuir para o alcance de uma realidade cénica cada vez mais cativante e eficaz.

O desenvolvimento deste trabalho teve início com a pesquisa bibliográfica para a

[1] Vitrúvio define os três princípios basilares da Arquitetura: firmitas (que se refere à solidez, à consistência, ao carácter construtivo e à resistência); utilitas (que se refere à utilidade, ao uso, à funcionalidade); e venustas (que se refere à beleza e à apreciação estética)

determinação do estado da arte. Verificou-se com a pesquisa que até ao momento a relação entre a arquitetura e a temática dos festivais de música - particularmente tratando casos de Portugal - não existem trabalhos científicos elaborados sobre esta relação, nem aproximados com metodologia semelhante. Por esta razão realizou-se uma nova procura de bibliografia, agora sobre temas que se consideraram ser essenciais, tais como: o efémero e arquitetura efémera, conceito de festa, festival de música, cenografia, entre outros.

Uma das referências encontradas que revela ser de maior relevância e que mais se aproxima da perspetiva aqui tratada é o trabalho teórico desenvolvido pelo arquiteto Robert Kronenburg. Este arquiteto baseia a sua investigação na confrontação entre arquitetura transitória, portátil e a arquitetura estática. Inclusivamente, Kronenburg[2] relaciona a ideia de Máquina e e Arquitectura, desenvolvendo essa relação no sentido de considerar o potencial da tecnologia e da cinética nesta disciplina. De entre diversos papers e livros publicados por este autor, no contexto do tema desta dissertação, destaca-se Live Architecture: Popular Music Venues, Stages and Arenas[3] onde se trata sumariamente e de forma generalizada a conceção de palcos e estruturas do espetáculo no ponto de vista da Arquitetura, sendo que se sustenta maioritariamente na apresentação de projetos de autores vários. Por outro lado Robert Kronenburg também não formaliza considerações muito aprofundadas acercado caso dos festivais, ainda mais se tivermos em conta o enquadramento destes em Portugal.

Em relação à abordagem de conceitos e categorização essenciais, o arquiteto Rui Barreiros Duarte[4] trata com grande destaque e aprofunda a arquitetura efémera, sendo possível, segundo o trabalho desenvolvido por este, à frente citado, o enquadramento deste tema como arquitecturas do espectáculo de entre oito categorias que apresenta.

Para tratar as Determinantes Físicas da Arquitetura, tornou-se fundamental o trabalho de Robert Kronenburg que contribui com definição de conceitos e categorização por tipologias tendo em conta formalização e matéria dos palcos.

[2] KRONENBURG, Robert - Live Architecture: Venues, Stages and Arenas for Popular Music. 711 Third Avenue, Nova Iorque: Routledge - Taylor & Francis Group, 2012.

[3] KRONENBURG, Robert - Live Architecture: Venues, Stages and Arenas for Popular Music. 711 Third Avenue, Nova Iorque: Routledge - Taylor & Francis Group, 2012.

[4] DUARTE, Rui Barreiros - Imaginários de futuros Efémeros. Artitextos 05. Dezembro 2007

Em simultâneo com o tratamento dos referidos conceitos fundamentais para o entendimento do tema, fez-se uma investigação genérica sobre festivais de música e, em seguida, mais especificamente, sobre os festivais de música que têm lugar em Portugal. Em relação aos festivais de música em Portugal, o conhecimento prévio

sobre número de festivais e alguns dados e informações foi obtido pelo Compendium[5] elaborado por Ricardo Brandão e Marta Azevedo da Aporfest, tendo-se assim obtido a primeira perceção sobre estes realizados em Portugal.

De entre os múltiplos Festivais de Música em Portugal foram selecionados, segundo as ditas informações disponibilizadas no Compendium, seis casos de estudo que foram considerados exemplificativos tendo em conta fatores que no tópico respetivo são esclarecidos.

Foi então efetuada a investigação específica dos X casos, fazendo o levantamento de dados e informações, balizando-se, essencialmente, pelos seguintes fatores: género musical, local, época sazonal, duração, custo de entrada, público-alvo, número de espectadores, dimensão do recinto, número de palcos, repercussão e reconhecimento público, marcas associadas, arquitetura do todo e ambiente conseguido, arquitetura de palco e materiais utilizados. Para sistematização dos dados e informações recolhidos foram elaboradas, primeiramente, fichas de registo referentes a cada edição de cada festival.

[5] BRANDÃO, Ricardo; Azevedo, Marta - Festivais de Música em Portugal. 1.a edição. Lisboa: Chiado Editora, Janeiro de 2015

Finaliza-se com as considerações finais sobre o tema desta dissertação e são apontadas possibilidades para trabalho futuro acerca desta temática.

Este trabalho é aberto por esta mesma introdução, contextualização e pelo estabelecimento dos objetivos a que se propõe chegar, e descrição da metodologia criada para abordagem deste tema.

Na primeira parte do desenvolvimento do trabalho contextualiza-se e define-se conceitos nucleares, tais como arquitetura efémera e experimental, festa e festival, arquitectura de espetáculo para entendimento do enquadramento destes ao longo do trabalho.

De seguida apresenta-se o tópico que se refere à construção da problemática do desenvolvimento dos territórios, no caso dos festivais. Posteriormente temos a história e caracterização dos Festivais de Música em Portugal.

O quinto tópico refere-se aos casos de estudo tratados. Aqui são definidos os critérios de seleção e fatores de comparação dos casos, apresentadas as fichas sumárias descritivas elaboradas para cada festival e apresentada a análise comparativa destes.

Para finalizar, são apresentadas as reflexões finais sobre o tema "Arquitectura Efémera e Experimental no contexto dos Festivais de Música em Portugal" e possibilidades de trabalhos futuros acerca deste tema.

1. Arquitetura Efémera

1.1. Contexto e Definição

De um modo geral toda a arquitetura é efémera. A efemeridade é um conceito que depende da ideia de tempo. Sendo que este é uma criação do Homem, que sentiu a necessidade da organização e controlo. Neste sentido, se for comparado o tempo de vida do planeta com o tempo de vida de um edifício arquitetónico, este torna-se efémero. No entanto, o conceito de efemeridade está maioritariamente relacionado com o tempo de vida do Ser humano. E é a partir dessa comparação que se nomeia algo como efémero. Porém, "quanto menor o tempo de estadia de uma construção no espaço, maior a sensação da sua efemeridade." (Paz, 2008) É devido a esta relação que se tem olhado para este tipo de arquitetura de maneira diferente. Sendo que nos últimos anos a arquitetura temporária tem vindo, aos poucos, a receber um melhor estatuto, principalmente no norte da europa.

Construir algo efémero é uma das necessidades mais antigas do Homem. Em qualquer ponto do mundo, o Homem sempre utilizou arquiteturas efémeras. No início, utilizou-se principalmente para abrigos do tipo tenda. Pouco depois, começou-se a utilizar em situações militares, como estruturas de guerras, sendo que, ainda hoje em dia, é das arquiteturas temporárias mais comuns (Jodidio, 2011). Posteriormente e quase intuitivamente começou-se a utilizar para diversos objetivos, seja em feiras, na cenografia, na providência de abrigos de emergência, em exposições, ou até em centros de apoio a saúde e educação, e seguramente continuará a utilizar-se. Este tipo de arquitetura era necessariamente criado com um desenho particular que o permitisse ser desmontado e transportável. No entanto, esta, devido ao seu caracter temporário, não costuma ser vista como algo que necessite de ser esteticamente e arquitetonicamente importante.

Robert Kronenburg (2003) faz um estudo bastante completo sobre as construções efémeras. Nos primeiros abrigos temporários eram maioritariamente de troncos, tecidos, pele de animal ou até folhas (Fig. 3). Eram os materiais usados para a construção, pois eram os mais fáceis de se adquirir. Os troncos detêm o papel estrutural do abrigo, sendo que as diversas culturas arranjaram maneiras diferentes e engenhosas de as erguer dependendo das suas necessidades e possibilidades. Os restantes materiais servem para o acabamento, dando alguma barreira térmica e visual aos abrigos. Na maior parte destes abrigos é colocada na cobertura uma abertura para a saída de fumos das lareiras. Estas podem ser consideradas das primeiras cozinhas, onde, quando não se cozinhava aquecia-se o ambiente interior, dando assim algum conforto. Um ano era o que estas construções tinham de

sobreviver no mínimo, pois, em princípio, todos os materiais podiam-se renovar ano após ano.

Posteriormente, começou-se a dar mais valor à estética e com as invenções e tecnologias, vão começando a alia-las à arquitetura. Dando origem à arquitetura móvel, tal como barcos, carroças e outros veículos, como o exemplo o desenho chinês esquemático de uma torre de assalto.

"*Ephemeral architecture has this capacity to create a significant memorable experience. Because it is erected over a short time, it's assembly and commissioning becomes a sort of performance.*" (Kronenburg, 2016, p. 31)[6]

De um modo geral, dá-se o nome de arquitetura efémera "quando se pretende melhorar a performance de um lugar para um fim igualmente temporário" (Paz, 2008). São usadas para resolver problemas imediatos, tais como, sociais, marketing, culturais, etc... Do mesmo modo que tais problemas podem aparecer, também podem desaparecer, e a arquitetura que nela foi utilizada desaparece também. Esta particularidade pode ser uma vantagem, pois como são temporárias podem ser "extravagantes". (Kronenburg, 2016) Como este tipo de arquitetura pode aparecer tão rápido num contexto urbano, o impacto emocional que esta proporciona às pessoas é bastante significativo e importante devido ao efeito surpresa. Por outro lado, devido à sua passagem temporária os impactos nos locais de implantação devem ser reversíveis ou reutilizáveis.

Pode-se afirmar que Arquitetura Efémera é entender a Cidade como um palco. Durante anos, cenografar espaços públicos foi sempre algo necessário e importante na vida da cidade. Erguiam-se estruturas para festejar, receber convidados importantes na cidade, como reis ou representantes de países. Ao longo dos tempos esse hábito foi-se perdendo. No entanto, a cenografia continua a ser um fator importante na vida de uma cidade. A diferente maneira de como se olha para a arquitetura temporária pela sua curta duração coloca-a num estatuto que normalmente é menosprezado, podendo levar a um desinteresse pela sua estética e identidade. Por outro lado, a sua aceitação por parte da população pode oferecer ao projeto um carater permanente, como por exemplo o atual Museu de Arte Popular, em Belém.

[6] T. L. - Arquitetura efémera tem a capacidade de criar experiencial memoráveis. Como ela é erguida num curto espaço de tempo, a montagem e a comissão tornam-se numa espécie de desempenho.

Também, como se pode observar no exemplo da cidade de Nantes, em França, tornou-se um dos maiores exemplos de que a arquitetura efémera pode sustentar e oferecer a uma cidade. A cidade estava a perder vitalidade em meados de 1980, então Jean Blaise (Diretor Artistico), com a cumplicidade de François Delaroziére (Cenógrafo, fundador dos Royal de Luxe e La Machine[7]), para que Nantes adquirisse uma nova presença espalhou pela cidade diversas estruturas interativas, amovíveis ou movíveis (Dunmall, 2016). Os exemplos que se podem ver na figura 4, 5, 6 e 7 são algumas das variadas interações que atraíram e consequentemente melhoraram a vitalidade da cidade e atualmente o festival de Nantes é dos eventos mais importante para a economia local, demonstrando assim que a cultura cenográfica pode ser decisiva na vida e economia de um lugar.

Seja ou não seja efémero, qualquer projeto de arquitetura relaciona-se com o lugar. Assim o que distingue a arquitetura efémera das outras arquiteturas são o tipo de uso que o edifício vai suportar e a rapidez de construção para um impacto sensorial maior. O uso, por si só, deve obrigar a escolha da sua efemeridade. Levando a que a maneira de como se imagina e projeta o edifício ou a estrutura seja completamente distinta de qualquer outra arquitetura. Elas devem ser projetadas e pensadas para a fácil inserção e extração no lugar, que pode ser através de duas maneiras principais, a reversibilidade e a adaptabilidade (Fig. 1). Uma não impede a outra, no entanto se nenhuma figurar no projeto e este tiver um uso temporário o edifício como um objeto físico pode perder o seu próprio sentido. E aí, leva o edifício para a reabilitação ou a demolição precoce.

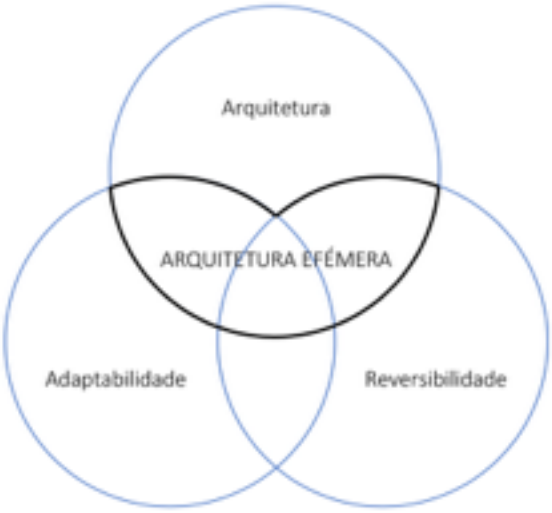

fig.1

[7] Prestigiadas companhias de Teatro de rua.

1.2. Adaptabilidade

"*Architectural reuse processes include adaptive reuse, conservative disassembly, and reusing salvaged materials.*" (Rathmann, 2009, p. 57)[8]

Tal como Kurt Rathmann afirma em *Sustainable Architecture Module: Recycling and Reuse of Building Materials*, esta citação pode ser interpretada de várias maneiras, mas o mais importante é entender que edifícios adaptáveis têm a vantagem de poder sobreviver à evolução da sociedade durante um espaço de tempo. É uma mais valia se os edifícios forem intencionalmente destinados ou projetados para resolver situações na sua própria forma, funcionalidade ou localização. Deve conseguir se adaptar às necessidades do Homem ao longo do tempo (Kronenburg, 2008). Sendo assim, a arquitetura temporária não é exceção.

A adaptabilidade é considerada essencial na intensão de criar algo efémero no sentido da vantagem de se conseguir adaptar a diferentes situações e lugares. Esta adaptação pode ser adquirida através da mobilidade ou da flexibilidade. Robert Kronenburg, em *Houses in Motion* faz uma análise aprofundada sobre mobilidade arquitetónica e separa os edifícios amovíveis em três categorias principais, sendo que cada uma tem as suas vantagens e desvantagens.

"*Portable buildings*" (Edifícios Portáteis) são aqueles edifícios que lhes é embutido um meio de movimentação. Este tipo torna muito ténue a separação entre o que é um veículo e o que é um edifício.

"*Relocatable Buildings*" (Edifícios Recolocáveis) são transportados num todo ou em partes consideráveis, sendo que em alguns casos pode ter incorporado na estrutura um sistema de transporte.

"*Demountable Buildings*" (Edifícios Desmontáveis) são desmontados e transportados em uma quantidade considerável de partes, o que oferece uma maior flexibilidade de adaptabilidade do futuro terreno. (Kronenburg, 2002, p. 9 e 10)

[8] T.L. - Os processos de arquitetura reutilizável incluem a reutilização adaptável, a desmontagem conservadora e reutilização de materiais recuperados.

Estes três tipos podem ainda ser divididos por outras categorias como os "*module, flat pack, tensile, pneumatic and combined system*" (Kronenburg, 2002, p. 10)[9]. Estas cinco categorias são separadas tendo em conta o tipo de construção e o seu transporte. Sendo que, segundo o autor, estas categorias foram pensadas segundo um estudo de diferentes tipos de edifícios, desde "vernacular and traditional architecture, the building industry, architectural design, product design, transportation and vehicle production." (Kronenburg, 2002, p. 10)[10]

Os diferentes tipos de prefabricações são bem categorizados por Robert Kronenburg, tendo em conta o valor do módulo pretendido. Um módulo, seja ele tridimensional ou bidimensional, restringe, de certa forma, a diversidade de possíveis adaptabilidades funcionais ou territoriais. Contudo, um módulo mesmo que flexível ao ponto de possibilitar agregar-se está sempre condicionado pela sua métrica estrutural.

Por exemplo, a Ecocapsule ("*A New way of sustainable living*") é um projeto de habitação mínima constituída por uma bancada de cozinha, uma instalação sanitária, uma cama e algum espaço para arrumos. O módulo foi desenhado para ser autossuficiente e adaptável a diferentes localizações. A combinação de captação de energia através de painéis solares e uma eólica e um tanque de armazenamento e aproveitamento de águas torna o módulo bastante sustentável ambientalmente. Esta habitação, segundo estas categorias, pode ser considerada edifício recolocável ou módulo.

"Adaptive reuse is a process that changes a disured or ineffective item into a new item that can be used for a different propose. Sometimes, nothing changes but the item's use." (Kerr, 2004, p. 3)[11]

[9] T.L. - Módulo, encaixe de peças, lonas, pneumático e sistemas combinados.

[10] T.L. – Arquitetura vernacular e tradicional, indústria de construção, projeto arquitetónico, design de produto, transporte e produção de veículos.

[11] T.L. - A reutilização adaptável é um processo que muda um objeto desativado ou ineficaz em um novo objeto que pode ser usado para uma proposta diferente. Às vezes nada muda, mas usa-se o objeto.

No sentido geral esta definição de reutilizar adaptando pode-se aplicar perfeitamente à reabilitação arquitetónica. A maneira de como o Homem vive o dia a dia sofreu alguma alteração nos últimos anos e continuará a sofrer, pois ele inventa e adapta-se. E com isso, alguns tipos de edifícios, como palácios e fábricas, têm vindo a perder a sua função original. Tornando assim fundamental a flexibilidade para uma reabilitação mais adequada consoante o uso.

"The average citizen, who went to school in a building modeled on a shoe factory, who works in a suburban office park, who lives in a raised ranch house, who vacations in Las Vegas, would not recognize a building of quality if a tornado dropped it in his yard. But the professional architects, who ought to know better, have lost almost as much ability to discern the good form the bad, the human form the antihuman." (James Kunstler citado por Rathmann, 2009, p. 58)[12]

Na reabilitação, a flexibilidade de um edifício torna vantajoso a possibilidade de este ser adaptável. Não implicando que algo movível não seja flexível. Reutilizar o edifício é adapta-lo em termos do uso e/ou lugar. Uma arquitetura adaptável significa que lida com o passar do tempo e com as mudanças do comportamento humano. Por outro lado, há lugares que se tornam adaptáveis devido ao sentimento de afeição do homem, neste caso é o homem que se adapta ao lugar.

O Department of the Enviroment and Heritage, da Austrália, no livro Adaptive Reuse, faz uma pequena reflexão sobre a reabilitação no país, que se pode refletir um todo o mundo. A reabilitação de edifícios traz benefícios em várias vertentes, desde urbanas, sociais, económicas e até promovem inovação. (Kerr, 2004)

[12] T.L. - Um cidadão, que frequentava uma escola situada numa antiga fábrica de sapatos, que mora numa vivenda pré-fabricada e vai de férias para Las Vegas, não reconheceria uma construção de qualidade se um tornado caísse no seu quintal. Mas os arquitetos profissionais deveriam, melhor do que ninguém, saber distinguir a boa forma da má, a forma humana da anti-humana.

Na adaptabilidade a um novo uso é importante ter em conta três objetivos:

- Manter os valores e conceitos do edifício, pois se se está a tentar reaproveita-lo é porque tem algo de especial;

- Procurar dar um novo uso que seja compatível com os espaços que o uso original precisava;

- Reabilitar de forma contemporânea e não fazer uma imitação da história original do pré-existente. (Kerr, 2004)

A reutilização arquitetónica é um conceito tão vasto que permite que haja várias interpretações diferentes. Segundo Rathmann, neste conceito, estão incluídos a Reversibilidade, a Reutilização conservadora e a Reutilização tanto de materiais recuperados como adaptabilidade. O extremo da reabilitação é manter a função original e o processo de adaptação para o novo uso é quase nulo, no entanto é raro.

1.3. Reversibilidade

Em arquitetura a reversibilidade tem como objetivo possibilitar a remoção da intervenção. Algo reversível pode não ser adaptável, mas algo adaptável tem de ser reversível. Mas mesmo a reversibilidade pode ser interpretada de várias maneiras, pois as finalidades por trás podem ser destintas.

Na arquitetura o conceito de reversibilidade surge quando não se pretende danificar ou modificar permanentemente o pré-existente. Este não tem necessariamente de ser edificado, pode ser uma pré-existência natural, como uma área natural protegida ou simplesmente um lugar vazio. A reversibilidade é aplicável desde que haja a intenção de preservar.

Assim, tal como já foi dito, reabilitação é algo compatível com a reversibilidade. Na reabilitação esta maneira de intervir também tem vindo a crescer. O querer preservar ao máximo o edifício existente e querer dar-lhe uso, faz com que se queira intervir de forma reversível. Quando não se pretende deixar marcas de passagem que desqualifique o lugar de intervenção, o método mais utilizado é a possibilidade de desmontagem.

Design for Deconstruction (DfD) é um conceito que tem vindo a ganhar reconhecimento desde meados do século XX. Alguns dos trabalhos sobre DfD são o *Open Building movement*, tem vindo a ser estudado por N. J. Habakren em sistemas de suporte de habitação, e uns escritos de Stewart Brand sobre arquitetura adaptável. (Guy, s.d.) DfD é um conceito que pretende considerar o tempo dos materiais para além do tempo de vida útil do edifício. A desconstrução é dar outro significado ao fim de um edifício. Há dois tipos de objetivos neste conceito. Um é o design para reciclar ou design para reconstruir e o outro é o design para reutilizar.

No documento de Bradley Guy, é apresentada a tabela a seguir (Tabela 1) que apresenta algumas das vantagens e desvantagens mais relevantes à cerca da reversibilidade.

Tabela 1 – Oportunidades e Limitações da Desconstrução

Opportunities	Constraints
Management of hazardous materials	Increase worker safety/health hazard
Reduction in landfill debris	More time required
Economic activity via reused materials	Site/storage for recovered mateials
Preservation of virgin resources	Lack of standards for certain recovered materials reuse
Removal of ineficiente/obsolete structures	Lack of established supply-demand chains
Reduction in site nuisance compared to demolition	

Bradley Guy ainda relaciona os fatores da tabela 1 e cria alguns objetivos que se têm de ter em conta no *Design for Deconstruction*.

- *Rapid removal of building from building site.*
- *Reduction in environmetal, health and safety stresses for workers.*
- *Easy access to componentes and materials, preventing damage in the deconstruction process.*
- *Reduccing the costs of tools and equipment, which would include the variety of tools, and use of specialized operators.*
- *Eliminating the wastes by-products from the process.*
- *Materials recovery with high utility for reuse and recycling, i.e. require minimal additional processing for the highest return on investment in the deconstruction process.*
- *Eliminating toxicity in building materials which impacts responsible reuse and disposal and reduces reuse/recycling opportunities.*

- *Increasing the longevity of a building such that deconstruction is actually less likely to occur via the inherent adaptability that design for deconstruction will convey upon the building.* (Bradley Guy)

Com estes fatores o que Bradley Guy pretende é, através do design, reduzir os desperdícios dos materiais utilizados na construção dos edifícios. Dando como exemplo os materiais homogéneos, como o betão ou variados tipos de argamassas, gasta-se mais energia a separa-los do que criar nova composição. No entanto, é possível logo desde a construção já forem escolhidos diferentes tipos de materiais para evitar maior desperdício. Atualmente, a maior parte dos edifícios são construídos estruturalmente em betão armado e são projetados sem o pensamento prévio de que no futuro é provável serem demolidos, sendo que o reaproveitamento do betão armado para uma futura construção implica a utilização de produtos novos como o cimento, como foi o caso da construção do Estádio de Alvalade. O betão armado deste é composto por parte dos resíduos do betão do antigo estádio.

Ou seja, em relação à arquitetura efémera, se for projetada para durar um ano, é construído com materiais que o permitem durar muito mais tempo, a reversibilidade pode ter um papel importante no futuro desses materiais. Algumas das estruturas efémeras já são reutilizadas ano após ano, como é o caso dos circos ou dos palcos dos concertos dos festivais. Nestes casos o projeto foi criado a pensar na desconstrução e reutilização dos materiais.

Presentemente o que entendemos por arquitetura efémera não é mais do que o que, ancestralmente, foi a resposta, por meio da tectónica, à necessidade de proteção do Homem perante condições climatéricas, ambientais, e outras ameaças diversas à sua existência: o abrigo surge e torna-se assim tema basilar da Arquitetura.[13]

Como é do conhecimento comum, antes do assentamento humano perene num lugar, a dinâmica de vida envolvia a deslocação contínua pelo território na procura da melhor localização, onde a oferta de recursos naturais satisfizesse as necessidades.[14]

Para permitir esta movimentação, as soluções concebidas basearam-se, em muitos casos, na opção por estruturas de carácter desmontável e de fácil transporte (como as tendas dos povos nómadas do Norte de África, tal como, paralelamente, dos povos índios das Américas). Neste caso a relação com o sítio é colocada em segundo plano, sendo apenas ponderada a relação direta quando perante uma possível instalação mais perene.

Para além da resposta à questão da mobilidade, através de um maior investimento numa estrutura com capacidade de ser reutilizada, esta também é, por vezes, respondida pela descartabilidade. Neste caso o pensamento envolvido limita-se a considerar uma única utilização da estrutura, passando, brevemente, pelas fases de construção, uso e demolição.

Esta opção trata a materialidade de forma contrastante da anterior, essencialmente quanto à sua resistência[15] - além de outros fatores que poderão refletir-se, por exemplo, no conforto aquando da sua utilização.

[13] MIGUEL, Jorge Marão Carnielo - Casa e Lar: a essência da arquitectura. Vitruvius - arquitextos

[14] BENEVOLO apud CARVALHO, Kleber Santos - Arquitetura Efêmera em Feiras e Exposições: Um laboratório de ideias. p.1. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP - II Colóquio Internacional sobre Comércio e Cidade: Uma relação de origem, 2008.

[15] Neste caso, a resistência está a ser considerada, primeiramente, em termos de resistência ao tempo; Como sinónimo de durabilidade. Contudo, não é descurada a pertinência de consideração da resistência dos materiais, também, quanto à capacidade de responder a esforços físicos, como por exemplo, resistência ao peso.

Para lá da questão da mobilidade deverá ser salientada, da mesma forma, a questão da operacionalidade, como na urgência de resposta perante a necessidade de acomodação ou organização de massas humanas formadas de modo relativamente inesperado.[16]

Segundo o Arquiteto Rui Barreiros Duarte, podemos então decompor as construções efémeras em oito categorias: Arquiteturas de Emergência, Habitats Alternativos, Arquiteturas de Representação, Arquiteturas de Funções Lúdicas, Arquiteturas de Espetáculo, Arquiteturas de dois vetores, sendo eles: o espaço e a comunicação.[17]
Festa ou Acontecimentos Sociais, Comunicação Social (publicidade e propaganda), e Guerrilha Arquitetónica.

De entre as categorias acima mencionadas, a Arquitetura de Emergência é a vertente que utiliza a arquitetura como meio para responder, de forma pragmática, a uma necessidade extraordinária de abrigo, surgida na sequência, essencialmente, de cinco cenários possíveis: catástrofe natural, ambiental, convulsão social, política ou religiosa. Perante os cenários apresentados, a arquitetura de emergência poderá divergir ainda entre dois planos de ação: civil[18] e militar[19].

[16] Tomemos como exemplos: campos de refugiados, mobilizações militares, manifestações de fé ou políticas.

[17] DUARTE, Rui Barreiros apud ABREU, Fábio Duarte Teles - Estratégias de Design na construção de narrativas expositivas: o efémero como estratégia 'Feira do Livro de Lisboa'. Lisboa: 2010. p.44.

[18] Tomem-se como exemplos de projetos para o plano civil, as habitações temporárias Murondins de Le Corbusier, o Refúgio Primitivo Transportável e o Refúgio Primitivo Móvel de Alvar Aalto. Mais recentemente, foi reconhecido o projecto Paper Log Houses de Shigeru Ban, sendo a primeira vez que foi aceite utilização de tubos de cartão para efeitos estruturais da uma habitação.

[19] No plano militar, destaquem-se os diversos trabalhos de Jean Prouvé; o sistema C'tesiphon da autoria do engenheiro irlandês Major James Waller, com a utilização de betão comprimido de fina espessura torna-se a sua característica mais marcante; E também, em 1940, durante a Segunda Guerra Mundial, o arquiteto americano Buckminster Fuller que contribui com a criação da Dymaxion Deployment Unit, consistindo, basicamente, numa estrutura em forma de silo metálico e caracterizado pela facilidade de transporte e montagem.

Nesta vertente, as principais questões que se impõem são a rapidez de resposta, a quantidade de abrigos necessários e as condições de habitabilidade - tendo em conta as condições climatéricas extremas que muitas vezes envolvem os casos.[20]

Neste caso, as diversas estruturas são maioritariamente pensadas com base na sua reutilização posterior. Assim sendo, os materiais utilizados são geralmente mais duráveis e resistentes em comparação com outras arquiteturas efémeras.

No caso dos habitats alternativos, trata-se, em termos mais realistas, da recriação de espaços com qualidades o mais semelhantes possível ao lugar original de referência. Tomemos como exemplos comuns: jardins zoológicos, jardins botânicos e estufas - entre outros. Em termos hipotéticos, futuristas ou mesmo utópicos, o conceito estreita e, simultaneamente, maximiza a relação entre a arquitetura e a tecnologia - transpondo limitações humanas e repensando o modo de habitar. Neste âmbito enquadra-se a linha de pensamento que caracteriza o grupo inglês Archigram[21].

Contudo, a potencial praticidade é conseguida realmente quando a indústria espacial equaciona a colonização do espaço e, consequentemente, pretende criar condições de habitabilidade e sustentabilidade humana naquelas mais adversas circunstâncias.

Assim sendo, esta vertente trata com particular importância o aprofundamento comportamentalista e questões sensitivas.[22] Quanto às arquiteturas de representação, esta categoria detém um carácter simbólico e dramático evidente.

[20] DUARTE, Rui Barreiros - Imaginários de futuros Efémeros. Artitextos05. Dezembro 2007. p.31.

[21] Os Archigram foram um grupo de arquitetos, formado em 1961, cujo os projetos conjugavam fortemente a influência da cultura Pop e a maximização tecnológica, conseguindo imagens hibridas futuristas e de incontornável enaltecimento da "máquina" (ex. Plug-in-City de Peter Cook). O nome do grupo é composto através da união das palavras architectural + telegram, ou aerogram. Inicialmente, o grupo tinha como membros Peter Cook, David Greene, Mike Webb, Ron Herron, Warren Chalk and Dennis Crompton. Cook, Greene e Webb, sendo convidados, posteriormente, Herron,Chalk e Crompton. Os projetos são assinados individualmente e incluem, muitas vezes, outros colaboradores.

[22] DUARTE, Rui Barreiros - Imaginários de futuros Efémeros. Artitextos05. Dezembro 2007. p.31

As relações interdisciplinares conjugadas com materialidades diversas, nem sempre comuns a outras arquiteturas, possibilitam soluções que traduzem metáforas e espelham a capacidade imagética do autor. A curta existência destas arquiteturas, que permitem estas teatralidades urbanas, enfatiza a pertinência dos signos na eficiência da comunicação mais imediata da mensagem e da impressionabilidade do compreendido, através da evocação da memória coletiva[23]. Como exemplo podemos enunciar a Land Art[24] em que o lugar é uma das determinantes e, do mesmo modo, define espaço através das mais diversas formas de modelação, domínio e consideração de materiais. A grande amplitude e incorporação de competências de várias disciplinas coloca esta categoria no que se poderá entender como campo muito expandido da arquitetura.

As arquiteturas de funções lúdicas participam no espaço urbano atribuindo ou reforçando o impacto social através da intervenção na vivência do espaço no âmbito do cultivo dos tempos livres, do recreio e do lazer.[25] Assim, estas arquiteturas abrem um leque de oportunidades para além das delimitações urbanas planeadas - sendo no entanto muitas vezes estáticas perante a alteração de necessidades ao longo do tempo. O caso do palco itinerante[28] exemplifica o intuito destas arquiteturas, sendo implementados em lugares de cariz vigorosamente urbano. Estas intervenções, também pela sua efemeridade, respondem mais eficazmente à carência momentânea do lugar, sendo fácil a sua substituição ou reformulação, permitindo a adaptabilidade necessária. Para este efeito a solução poderá inspirar-se em temas das arquiteturas de representação, trazendo a vertente simbólica para a definição de ambientes, ou partir de conceitos em que a funcionalidade é preferida em detrimento da criatividade imaginativa.

[23] Ibidem. p.33.

[24] Land Art, também denominado de Earth Art ou Earth Work, é um movimento artístico, surgido nos anos 60, que sedefine pela forma como trata e une natureza e arte. A natureza, além de ser o palco da criação da obra, é parte materialda mesma. Folhas, madeira, galhos, areia, rocha, sal, entre outros materiais, são utilizados para formalizar a obra, e pelas suas qualidades a ocorrência da efemeridade é deliberadamente incontornável. Desta forma, o confronto com um fim introduz maior intensidade na absorção da experiência. Christo e Jeanne-Claude são autores de intervenção urbanas consideradas para esta categoria (ex. The Floating Piers).

[25] DUARTE, Rui Barreiros - Imaginários de futuros Efémeros. Artitextos05. Dezembro 2007. p.33.

Em relação às arquiteturas do espetáculo, esta categoria consolidou-se com a experimentação e aceitação do espaço público como possibilidade de palco para diversas manifestações artísticas, especialmente no caso dos concertos musicais. Esta libertação da limitação de espaços interiores contidos, como salas de teatro e auditórios, abre portas à criação de outras dimensões de espetáculo.[26] A escala da cidade e do território oferecem maior tridimensionalidade à cenografia envolvente do espaço, conseguindo-se uma imersão mais profunda do espectador no amplo ambiente proposto. A constante evolução da tecnologia amplia o campo da exploração sensorial e de manipulação de noção espacial. O som, a luz e a cor, entre outros, alcançam assim outro nível como temas e materiais arquitetónicos: trabalhar estes, recorrendo às possibilidades oferecidas pelos mais recentes softwares[27], faz renascer e revigora o uso de trompe l'oeil[28] na arquitetura - agregando agora a dinâmica do movimento e do tempo. Mais importante do que a sua realidade física é o que o seu todo virtualmente comunica. Estas arquiteturas caracterizam-se assim por serem arquiteturas de efeitos[32], em que a sua marca, mais do que a constatação e experiência imediata, é a conquista da sua perpetuidade em memória.

[26] DUARTE, Rui Barreiros - Imaginários de futuros Efémeros. Artitextos05. Dezembro 2007. p.33. 30 Ibidem. p.33.

[27] Trompe-l'oeil é uma técnica artística, praticada desde a antiguidade com maior expressão no período barroco. Consiste na formulação de um ilusão de ótica em que a perspetiva permite uma manipulação das noções espaciais doobservador. Principalmente usada em pintura e arquitetura, podemos verificar a sua prática clássica em diversas igrejase catedrais, tendo como um dos principais exemplos a Capela Sistina. Presentemente, é no graffiti que podemos verificar esta técnica, de forma mais comum.

[28] DUARTE, Rui Barreiros - Imaginários de futuros Efémeros. Artitextos05. Dezembro 2007. p.33.

Acerca das arquiteturas de festa ou acontecimentos sociais, um pouco à semelhança das arquiteturas de espetáculo, estas privilegiam o espaço público urbano para a sua concretização. Estas arquiteturas destacam-se, a maior parte das vezes, pela forte participação social, utilizando-se geralmente para a sua concretização, meios e recursos mais acessíveis - por vezes quase rudimentares. Tomemos como exemplo as festas dos santos populares onde é patente a participação das comunidades e os diferentes bairros se diferenciam pelo seu ambiente próprio. Todavia, dentro desta categoria englobam-se outros casos em que as entidades promotoras podem e dispõem-se a fazer um investimento maior em termos de orçamento. A diferença é verificável então na utilização de materiais de qualidade superior e estruturas de maior dimensão. Veja-se também os casos: da feira do livro, em termos de feiras; da receção da volta a Portugal em bicicleta, em termos de acontecimento temático; e da instalação da grande árvore de Natal luminosa - e outros enfeites - na Avenida dos Aliados, em termos de celebração. Aqui denota-se evolução quando já se faz recurso às novas tecnologias, caminhando-se assim no sentido das arquiteturas de efeitos. Estas arquiteturas compartilham de influência e contribuição da memória coletiva.[29]

A categoria denominada por Rui Barreiros Duarte[30] como Comunicação Social-Publicidade e Propaganda assenta no pressuposto do choque e conflito, várias vezes presenciável, entre a comunicação da mensagem de uma marca com a arquitetura pré-existente[31]. Deste modo, a presença efémera da publicidade poderá partir da afixação de um simples cartaz até à construção de instalações na via pública. Como exemplo prático e urbano podemos enunciar os casos célebres dos anúncios luminosos de publicidade de Piccadilly Circus, em Londres, e de Times Square, em Nova Iorque.[32] Contudo, já podemos verificar a existência de casos em que se percebe sincronia e harmonia entre publicidade-patrocínio e arquitetura.

[29] Ibidem. p.33.

[30] Ibidem. p.33.

[31] Ibidem. p.33.

[32] Salvaguarde-se o facto de que a publicidade e propaganda presentes nestas praças, inicialmente em termos efémeros, fundiu-se e tornou-se parte do lugar, definindo-o e caracterizando-o.

Temos como exemplo, as estruturas efémeras das marcas patrocinadoras montadas em festivais. Estas vão desde pequenos e simples stands até estruturas de grandes dimensões e visível cuidado nos detalhes. Nestes casos vemos um pensamento arquitetónico que incluí no seu programa a necessidade da comunicação social explícita, desde a idealização à conceção final.

Dentro do que é entendido como guerrilha arquitetónica, este campo pode ser abordado em três vertentes sendo elas: "crítica através das provocações de arquiteturas efémeras, a resposta a estratégias de guerrilha urbana e a importância das arquiteturas efémeras em contexto de guerra.".[33] A prática destas intervenções tem o intuito de reconsiderar o conceito do que é certo, razoável ou necessário, constituindo uma narrativa. Esta crítica - em que a ironia muitas vezes se torna ferramenta - é feita contrariando uma expectativa e assim provoca a reflexão sobre o objeto e a sua (não) integração. É nesse âmbito que Haus Rucker Co.[34] desenvolve as suas obras revelando esta nova perspetiva de arquitetura. O que é apresentado não se baseia em dar o que é pedido ou esperado, mas em invocar, por vezes nostalgicamente, a capacidade de recriar situações do fantástico ou do sonho. Os conhecimentos e experiências adquiridos são deste modo reativados levando a questionar sobre um ideal social e urbano.

[32] Salvaguarde-se o facto de que a publicidade e propaganda presentes nestas praças, inicialmente em termos efémeros, fundiu-se e tornou-se parte do lugar, definindo-o e caracterizando-o.

[33] DUARTE, Rui Barreiros - Imaginários de futuros Efémeros. Artitextos05. Dezembro 2007. p.34

[34] O grupo Haus Rucker Co.formou-se em 1967 reunindo Laurids Ortner, Günther Zamp Kelp e Klaus Pinter, juntandose mais tarde Manfred Ortner. O seu trabalho explora o potencial performativo da arquitetura através de instalações muito caracterizadas pelo uso de estruturas pneumáticas e outros equipamentos que alteram e manobram a perceção do espaço

Da mesma forma, outras ações que nem sempre se sustentam em pleno no mundo onírico, incitam o despertar de consciências com, por vezes, a simples adição de bancos de rua ou com a pintura uma passadeira num lugar estratégico. Se ponderarmos um caso de uma qualquer favela do Rio de Janeiro, poderá ser até fácil de imaginar o impacto da pintura de um mural numa rua, contrastando com a construção inacabada em seu redor. Poderá ser, efetivamente, o bastante para transformar a vivência do lugar convertendo-se em fator de coesão, influenciando por consequência a organização social e a política local. Segundo os artistas e "guerrilheiros" Anton Make e Ígor Ponosov[35], o objetivo do seu trabalho é mostrar às pessoas que está ao seu próprio alcance transformar o ambiente que as rodeia e onde vivem no dia a dia. Segundo estes, tais ações não deverão ficar limitadas à intervenção de um poder local que geralmente carece de incisão e pragmatismo no momento de agir.

Perante as definições apresentadas, segundo defende Rui Barreiros Duarte[36], torna-se clara a categoria onde se enquadra o assunto nuclear deste trabalho. As arquiteturas do espetáculo englobam a realidade dos concertos e dos festivais, e será sobre esta base que se considera a arquitetura efémera aqui tratada.

[35] Estes artistas incorporam o Partizaning que, em suma, baseiam as suas ações artísticas na ideia de intervir na cidade em prol de criar ambientes urbanos mais apelativos, funcionais e aprazíveis.

[36] DUARTE, Rui Barreiros - Imaginários de futuros Efémeros. Artitextos05. Dezembro 2007. p.33

2. Arquitectura de Espetáculo

2.1. Da festa ao espetáculo: concertos, festivais e ambientes

Podemos entender a festa como um dos atos e momentos sociais coletivos que mais revelam e identificam a cultura de uma sociedade ou de uma comunidade particular. Contudo, não é possível obter uma definição limitada e unânime de festa, sendo esta ampla e variável consoante é tratada pelas diversas disciplinas que nela se intercetam.

Segundo Durkheim, qualquer tipo de festa tem como características principais: «a superação das distâncias entre os indivíduos»; «a produção de um estado de "efervescência coletiva"»; e a «transgressão das normas coletivas»[37] em que «a ideia de "objeto sério" ou "finalidade grave" foi totalmente abandonada».[38] Ainda para Durkheim, a festa é necessária como escape à vida "séria" quotidiana defendendo que deste modo se alcança uma vida "menos tensa" e "mais livre", permitindo que o coletivo se restabeleça de energia e que a "sua imaginação (esteja) mais à vontade".[39] A festa é assim "útil" e detém a "função" de equilibrar a sociedade do ponto de vista psicológico e emocional além de aumentar, consequentemente, a capacidade produtiva no regresso ao dia a dia. Dentro da noção de festa pode-se ainda reconhecer duas vertentes: a cerimónia, em relação com o sagrado, com o culto e com o ritual; e a festividade, associando-se esta ao profano, à alegria e ao puro prazer.[40] No entanto, muitas vezes, as festas acabam por fundir qualidades de ambas as vertentes.

[37] DURKHEIM apud AMARAL, Rita - Festa à Brasileira: Sentidos do festejar no país que "não é sério". São Paulo: 1998. p.25.

[38] AMARAL, Rita - Festa à Brasileira: Sentidos do festejar no país que "não é sério". São Paulo: 1998. p. 26.

[39] Ibidem. p.27.

[40] Ibidem. p.38.

Em termos de classificação, Rita Amaral[41], com base no que é defendido por Jean Duvignaud, apresenta, paralelamente, a divisão da festa em outras categorias, sendo estas: festas de participação e festas de representação. Segundo ela, na esfera das festas de participação englobam-se as festas em que a comunidade intervém e, literalmente, participa. Neste caso não existe a dualidade espectador-ator, sendo que todos são parte atuante da atividade, presenciando-se uma realidade festiva mais democrática e espontânea. Como exemplos, Rita Amaral enuncia as festas de candomblé do Brasil, o Carnaval e os afamados bacanais realizados na antiguidade.[42]

Nas festas de representação, por outro lado, é possível verificar a diferenciação entre espectadores e atores. Os espectadores tomam a posição de participação mais passiva na festa, sendo presenteados pela ação dos atores. Note-se que, neste caso, os espectadores, o também denominado público, são maioria. Quem representa está -em regra geral - em menor número e atua de forma relativamente organizada e pré-estipulada. Ao contrário das Festas de Participação, existe uma ordem hierárquica mais clara na realização desta. A cada um cabe "um papel" determinado e "a regra" é aceite por ambas as partes - com mais ou menos consciência.[43] Nesta categoria enquadram-se a maioria dos casos que entendemos como "espetáculos" no sentido clássico.

Quanto ao que é compreensível como Espetáculo podemos então recorrer à sua definição literal presente no dicionário: "tudo o que de natural ou artificial atrai o olhar e a atenção; cena" e também "atividade de caráter artístico que é executada perante público".[44]

[41] Ibidem. p.38.

[42] Ibidem. p.38

[43] Ibidem. p.41.

[44] espectáculo in Dicionário da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico. Porto: Porto Editora, 2003- 2016.

Todavia, num sentido mais refletido, o espetáculo poderá ser encarado como um meio para mostrar aquilo que deseja quem o concebe e controla, ou seja, a posição de submissão do espectador perante o que lhe é dado a ver pode sujeita-lo à absorção de uma mensagem ilusória, baseada numa perspetiva manipulada. Para Guy Debord[45], o espetáculo é precisamente essa fabricação de ideias e do intencional desvio de atenções. Uma das suas premissas sobre o espetáculo é a de que "o espetáculo não pode ser compreendido como abuso do mundo da visão ou produto de técnicas de difusão massiva de imagens", mas que é antes "a expressão de uma Weltanschauung[46], materialmente traduzida. É uma visão cristalizada do mundo"[47].

Contudo, esta consideração deverá ser encarada apenas como mais um ponto de vista crítico e não como afirmação irrefutável. Presentemente, ao olharmos para a evolução do espetáculo, será relativamente fácil perceber que de uma "festa de representação" como a ópera ou o teatro clássicos, o espetáculo tem vindo a aproximar-se cada vez mais do entendido por "festa de participação". O público tem vindo a evidenciar-se mais um elemento ativo do que um mero espectador. É com esta perspetiva evolui a ideia de concerto [48], surgindo depois a ideia de festival [49] de música tal como o experienciamos hoje. Numa sala de espetáculos onde a demonstração máxima comum da presença e agrado do público eram somente as palmas, hoje deparamo-nos com uma comunicação mais próxima e contínua entre palco e plateia: de palmas a gritos, a cartazes desenhados ou escritos até a vestuário alusivo aos artistas presentes. Consoante o tipo de público que participa, o espetáculo transforma-se. O ambiente é o resultado da sintonia do conjunto.

[45] DEBORD, Guy - A Sociedade do Espectáculo. p.14. eBooksLibris, 2008.

[46] Trad.: Mundividência., conceção do mundo, ideologia, ampla perceção de mundo. A aplicação do termo na sua língua originária (língua alemã) e não na língua do texto onde se insere, deve-se ao facto de ser um conceito fundamental na filosofia e epismologia alemã. A sua tradução literal perderia a total amplitude do seu conceito.

[47] DEBORD, Guy - A Sociedade do Espectáculo. p.14. eBooksLibris, 2008.

[48] "Espetáculo musical; consonância de instrumentos ou vozes" in Dicionário da Língua Portuguesa. Porto: Porto Editora, 2003-2016.

Com a saída dos concertos para a rua, abandonando o estrito enquadramento da boca de cena[50], e com crescimento dos festivais para uma escala urbana, o público reafirma-se como participante fundamental - tal como são participantes todos aqueles que circulam e dão vida a uma cidade. Nesta sequência, os festivais inserem-se na dimensão da cenografia urbana, existindo como cidades temporárias onde os seus habitantes se predispõem a ser mais permeáveis a nível sensorial e emocional, com intensidade acrescida, recriando grande parte da dinâmica urbana exterior. Todavia, estes estão plenamente conscientes do que é ou não cenografia. Mais do que apenas ver, eles desejam experienciar e questionar o ambiente onde se inserem, consentindo poder à imaginação. Esta maturidade do público traduz-se numa exigência adicional no arquitetar o espaço e ainda que a resposta venha a ser mais autêntica e concreta.

A permanência da consciência e conhecimento da envolvente cenográfica é defendida por José Castanheira[51] afirmando que, no processo de criação, não se deverá ceder "ao facilitismo e ao imediatismo"[52], sendo estes uma tendência. Perante a consideração sobre um cenário perfeito, Castanheira acredita que "é aquele que corresponde sempre a um fenómeno de comunicação perfeito", acrescentando ainda que "Não basta ser belo mas também eficaz. Se um cenário for só belo não é considerado boa cenografia, e se somente for eficaz, falta- lhe qualquer coisa".[53] Verificamos no entanto que, atualmente, muitos dos grandes festivais em Portugal já têm em consideração as preocupações atrás citadas quando projetam os seus espaços.

[49] "Grande festa; série de eventos de índole artística, cultural ou desportiva, que decorre ao longo de um determinado período de tempo, geralmente de forma periódica, podendo ou não ter carácter competitivo." in Dicionário da Língua. Porto: Porto Editora, 2003-2016

[50] Referência relativa à sala de teatro, aqui aplicada em paralelo com a sala de concertos, no intuito de reforçar a ideia deste rompimento de estrita "representação".

[51] CASTANHEIRA José apud COSTA, Tiago - A vida de um cenário em dois novos livros. Público (29/11/2013)

[52] Ibidem

[53] PINHEIRO, Francisco - Entrevista a José Manuel Castanheira por Francisco Pinheiro. LeCoolLisboa (2012)

2.2. Festival de Música

No nosso quotidiano, mesmo que disso não tenhamos total noção, estamos em constante convívio com a música. Esta chega-nos proveniente das mais diversas fontes: do rádio do carro à música de fundo presente em lojas; dos jingles em anúncios televisivos à música que, seletivamente, ouvimos online através de diversos gadgets. em termos individuais, é conhecido o potencial da música para estimular e influenciar o nosso lado emocional e motivacional mas, para além do modo como nos pode afetar pessoalmente, a música consegue também assumir-se como fator agregador de um coletivo: nação, povo, comunidade, grupo.

Assim, um grupo, mais ou menos amplo, pode, através do seu género musical, definir uma identidade e, consequentemente, partilhar semelhanças no modo de vida. Não é por isso despropositado quando alguns Festivais se referem ao público como "tribos" - sendo mesmo esse termo, por exemplo, o mote do festival português MEO Sudoeste. É a partir do olhar sobre essas tribos[54] que se pode definir e escrever a narrativa que irá informar o espaço e o tempo do festival.

A partir destas considerações é possível afirmar que os festivais de música podem ser definidos como eventos[55] que têm a música como motivo para a sua concretização - mas que estendem o seu campo para lá desse estrito intuito.

Mais do que festivais de música organizados com propósitos meramente lucrativos, existem também vários outros em que a sua realização tem fins políticos, como a Festa do Avante; sociais não lucrativos, como o Festival Roskilde[56]; ou de promoção local, como podemos entender o Músicas do Mundo de Sines.

[54] Tipos de público e como se definem.

[55] Considere-se como acontecimento no sentido festivo. Organização e realização de festividade para aprazimento coletivo.

[56] Festival de música realizado entre junho e julho perto de Roskilde, Dinamarca . Teve a primeira edição em 1971, partindo de iniciativa privada. Presentemente é administrado pela Fundação Roskilde . Realiza-se, principalmente, com mão de obra voluntária, e o lucro vai para causas educacionais e humanitárias.

Quanto à sua ocorrência e designação, T. Martinho e J. Neves[57] classificam-nos como "eventos de carácter plurianual, cujo programa é essencialmente integrado por concertos e recitais, realizados em diversos recintos.[58] No entanto, nem todos são assíduos nas suas edições, sendo alguns pensados para realização única ou planeados não tendo fixada a data da edição seguinte. O Vilar de Mouros, considerado o primeiro festival de música português, e o internacional Woodstock, exemplificam estes casos de singularidade e intermitência. Quanto ao seu conteúdo são considerados por Janiskee[59] como "programas de atividades de fruição, entretenimento ou eventos que têm um carácter festivo e que celebram publicamente algum conceito, acontecimento ou facto"[60] e, segundo Paula Abre, que se concentram "num espaço de tempo curto, num local geralmente delimitado e têm uma intensa programação musical"[61].

Os festivais de maior relevância prolongam-se, normalmente, por mais do que dois dias de concertos, inter-relacionando-se muitas vezes, a sua duração com o número de palcos apresentados e oferta de alojamento.

Nestes termos, o primeiro Festival de Música do mundo ocidental realizou-se nos anos 50, e foi o Newport Jazz Festival (Ilha de Rodes - EUA) tendo reunido perto de 13 000 pessoas.[62] Segue-se o Newport Folk Festival (1959), o Monterey Pop Festival (1967) na Califórnia e o Woodstock (1969) em Bethel Woods, Nova Iorque.

[57] MARTINHO, T. D.; Neves, J. S. - Festivais de Música em Portugal. Folha OBS, No1. Novembro de 1999 , p.1.

[58] Ibidem , p.1. [59] JANISKEE apud SARMENTO, J. & VIEIRA, A. - Festivais de Música de Verão: artes performativas, turismo e território - Geo-Working papers. Guimarães: Universidade do Minho. Instituto de Ciências Sociais. Núcleo de Investigação em Geografia e Planeamento (NIGP) 2007/13 . ISSN 1645 - 9369. 13, (2007). p.10 Repositorium da Universidade do Minho.

[60] Ibidem. p.10

[61] ABREU, Paula - Músicas em Movimento: Dos Contextos, Tempos e Geografias da Performance Musical em Portugal. Revista Crítica de Ciências Sociais, Vol. 70, Dezembro 2004. 159-181 Centro de Estudos da Universidade de Coimbra

[62] A (Brief) 1000 Year History of Music Festivals FEST 300 - The World's Best Festivals Magazine.

Este último alcança visibilidade a nível global e contou com 400 000 pessoas no recinto.[63] O Glastonbury (1971) em Pilton, Inglaterra, surge com um pensamento anticomercial, querendo destacar-se assim de outros.[64] A entrada no recinto foi gratuita, vivendo apenas de donativos de quem se identificou com a ideia. Para além da música, o Glastonbury é dos primeiros festivais que incorpora claramente o pensamento arquitetónico, tendo desde a primeira edição o característico palco em pirâmide. Paralelamente, realizou-se também a primeira edição do Festival Roskilde[64], na Dinamarca, e o Vilar de Mouros, em Portugal, sendo, como disse, a primeira vez que se realiza um evento deste tipo em território nacional.

[63] Ibidem.

[64] Tem, consistentemente, vindo a renovar-se em termos de música. Em 1990 atingiu o recorde de cerca de 115000 visitantes. Atualmente, o público ronda as 75000 pessoas . O festival ainda é o maior de seu tipo na Escandinávia e colocando a localidade de Roskilde no mapa do mundo.

2.3. Arquitectura de espetáculo

Tal como referido, o festival de música é caracterizado, entre outros aspetos, pela sua natureza efémera. Todavia, a dimensão e complexidade do seu todo não permitem que a sua existência seja subtil. É o jogo e compilação de uma grande diversidade de camadas, inter- relacionando formas, situações, técnicas e necessidades programáticas.[65]

Para lá do seu organismo interno, o festival alimenta-se da sua envolvente mais alargada, estendendo a sua influência aos fluxos e relações exteriores aos seus limites físicos. Esta realidade assemelha-se, deste modo, à realidade efetiva de uma cidade, em que a consideração do tempo é a variante mais diferenciadora. A implantação de um festival de música torna-se sinónimo da criação de uma cidade temporária, muitas vezes em regime de matrioska[66] de uma cidade perene. Torna-se plausível então a abordagem segundo o método arquitetónico para que o coser deste momento construído e coexistência seja eficiente e coesa, interna e externamente.

Contrariamente à arquitetura estática, de elementos rígidos e de adaptabilidade limitada (conceito que se generaliza à definição mais popular de arquitetura) os festivais de música abrem portas para a prática de uma arquitetura dinâmica que por sua vez se relaciona com a portabilidade. Este dinamismo poderá não passar pela plurifuncionalidade do objeto em si mas pela plurifuncionalidade estrutural, técnica e dos elementos modulares secundários aplicados.

A razão para tal emergedo entendimento da transitoriedade, conjuntamente com a opção pela máxima reutilização dos elementos, por razões de sustentabilidade, mas essencialmente por razões económicas. Apesar da instantaneidade das edições, o festival conta-se como história de vários capítulos.

A continuidade - em termos de identificação do festival - é conseguida das mais variadas formas, também através da adoção e reaplicação de uma certa linguagem estética, não abdicando da capacidade de inovação em simultâneo.[67]

[65] PAZ, Daniel J. Mellado - Do eterno ao instantâneo: questões que aparecem quando se projeta para a efemeridade. Projectar [2015, p.2

[66] Alusão ao conceito das bonecas Matrioska's. Ideia de que os festivais, como cidade temporária, se incorporam na malha ou se justapõem às cidades onde têm lugar. Salvaguarde-se a dimensão tomada por alguns festivais que quase se sobrepõem às urbes próximas.

A continuidade - em termos de identificação do festival - é conseguida das mais variadas formas, também através da adoção e reaplicação de uma certa linguagem estética, não abdicando da capacidade de inovação em simultâneo.[67]

Robert Kronenburg é visto, atualmente, como um dos maiores investigadores, pelo método experiencial, da materialização destas premissas da arquitetura neste contexto. Ele defende a arquitetura dos festivais segundo as ideias já aludidas:

«The creation of not only the staging systems for performance but the infrastructure for the audience requires the design and construction of city-sized environments formed with transportable systems in temporary settings.»[68]

Para Kronenburg, neste processo, além de tomar em conta fatores arquitetónicos deverão ser considerados fatores comerciais e artísticos. O desenvolvimento destas formas de expressão dá-se com base na experimentação "voltada para o futuro e aspirando à descoberta perante públicos tanto pequenos e específicos como grandes e generalistas, ambos em crescimento".[69]

Ainda segundo a sua análise, a natureza cultural deste fenómeno requer que a resposta pela arquitetura seja caracterizada igualmente pela inovação e adaptabilidade (ou flexibilidade) diante a volatilidade das tendências.[70]

A evolução tecnológica vem ajudar na resposta a este desafio ao encurtar a distância entre arquitetura e informática, formando uma parceria em que o resultado é potencialmente sinérgico. A relação do indivíduo com espaço passa também a ser ponderada segundo as novas possibilidades oferecidas pelo domínio digital e virtual.

[67] Neste contexto, é percetível a pertinência explícita da incontornável e consagrada tríade Vitruviana: firmas (firmeza -materiais, escala, estrutura), utilitas (função - utlidade, praticabilidade) e venustas (beleza - cor, forma, proporção).

[68] KRONENBURG, Robert - Live Architecture: Venues, Stages and Arenas for Popular Music. 711 Third Avenue, Nova Iorque: Routledge - Taylor & Francis Group, 2012. p.8

[69] Ibidem. p.10

[70] Ibidem. p.12

Abordando por exemplo o caso mais concreto do plano cenográfico de um palco, a capacidade de comutação da sua aparência, dada pelas novas tecnologias, possibilita a adaptação visual quase imediata para cada concerto[71] e artista que se apresente. Na exploração máxima destas capacidades, torna-se possível gerar uma arquitetura responsiva[72] aos estímulos do público intensificando a inter-relação espectador-ator e espaço.[73] É facultada ao arquiteto a oportunidade, através destas novas ferramentas e materiais, de ultrapassar os limites impostos pelos materiais sólidos usuais, incorporando, na conceção de projeto, materiais fisicamente não palpáveis, mas visiveis. É possível pegar na ideia de arquitetura como máquina, primeiramente surgida na perspetiva de Le Corbusier como "máquina de habitar", e agora, neste enquadramento, como máquina de experienciar e comunicar."[74]

Deste modo pretende-se que a intenção de sensibilizar e cativar o espectador seja cumprida, da mesma forma que não se esquece a importância de ser eficaz e tecnicamente exequível.

«The fundamental objective of architectural design is clear – it is not just to provide spaces that shelter and function, but also spaces that inspire and enhance.»[75]

[71] Conjuntamente com o respetivo espetáculo que o compõe.

[72] É também referida, por vezes, como sinónimo de Arquitectura Interactiva. Arquitetura Responsiva é aquela que trabalha com condições de espaço e ambientes mutáveis e adaptáveis por meio de sensores, alterando as características de forma, cores, espaços e todos os elementos que compõem o espaço arquitetónico de modo responsivo. Para tal são utilizados sensores e atores robóticos. O termo Arquitetura Responsiva foi dado pelo pesquisador Nicholas Negroponte que inicialmente concebeu, nos anos 60, o design de espaços dinâmicos onde foram explorados conceitos de cibernética para a arquitetura.

[73] Esta ideia é o mote do Panorama Festival, no parque Randall's Island em Nova Iorque, particularmente com o projeto The Lab. A instalação é desenhada e tem curadoria de META.is. Define a sua exibição como "uma série de instalações de arte dinâmicas e imersivas guiadas pela tecnologia"

[74] As premissas aplicadas à habitação por Le Corbusier (resumidamente, abrigar um maior numero de pessoas no menor espaço possível, sem descurar, a higiene, a salubridade, a funcionalidade e o conforto) , nesta nova interpretação, podem ser convertidas para funcionalidade, comunicação, portabilidade e adaptabilidade. Mantém-se a ideia do funcionamento eficaz como uma "máquina

[75] KRONENBURG, Robert - Live Architecture: Venues, Stages and Arenas for Popular Music. 711 Third Avenue,Nova Iorque: Routledge - Taylor & Francis Group. p.12

2.4. Fatores de Localização

A arquitetura, quer de carácter efémero ou perene, é "feita para e em função do homem» não sendo concretizável se esta não considerar um lugar ou sítio.[76] Contudo, torna-se fundamental entender a diferença entre a definição de lugar e sítio. Segundo Tonia Raquejo[77], o sítio é um espaço físico em que a ação sobre ele é de ocupação, enquanto que um lugar entende-se por espaço físico que já é constituído, ou seja, que já detém qualidades que lhe reconhecem uma identidade. 78

Assim, a arquitetura "tradicional" trata com bastante relevância a relação estabelecida do objeto com o lugar, aquando da reflexão sobre as suas diferentes formas de implantação. Esta maior responsabilidade advém também da efetividade da sua permanência. Quando a arquitetura passa a ter existência e influência passageiras esta responsabilidade pode ser atenuada tendo em consideração a igual efemeridade de uma possível má ponderação.[79] Porém não devemos entender como regra o que é apenas uma possibilidade, sendo o Teatro do Mundo de Aldo Rossi um exemplo de arquitetura efémera que tem como um dos seus princípios a integração na envolvente.[80]

[76] SARAIVA, Filipa da Silva Correia - Lugares habitados: o sítio e o pensamento projectual. Revista Arquitectura Lusíada, no 5 (1.o semestre 2014), p. 23

[77] RAQUEJO, Tonia – Land Art. 4.a ed. Donostia-San Sebastián: Editorial Nerea, 2008, p.71

[78] idem, p.71

[79] Esta permissão para errar é aproveitada pela vertente (potencialmente) experimental da arquitetura efémera. A partir destes erros corrigíveis efetuam-se reflexões e tiram-se conclusões. A partir delas, a arquitetura perene (e estática) consegue garantir e justificar quais as opções projetuais.

[80] PAZ, Daniel J. Mellado - Do eterno ao instantâneo: questões que aparecem quando se projeta para a efemeridade. Projectar 2015, p.4

No caso de um festival de música a implantação considera geralmente um sítio, pois acaba por ocupar o espaço mais do que ter em conta integrar-se nele.[81] Este vem posteriormente a criar o seu próprio lugar. No entanto, novamente, esta consideração não é transversal a todos os festivais, tendo cada festival a sua própria abordagem de implantação.[82]

O acesso é outro tema importante a considerar na localização do festival. Para fazer funcionar a 'cidade temporária' é preciso salvaguardar uma fácil entrada e saída de equipamentos, a nível técnico, e o fluxo de entrada e saída de público. Deve ser considerado à escala do recinto, mas também com ênfase à escala dos palcos. A forma e constituição de um palco nunca deverão pôr em causa a sua praticidade em nome da estética. Assim, é importante ter em conta pontos de paragem e aglomeração de pessoas. A própria arquitetura do palco poderá estender o seu campo de ação e fazer parte da resposta através de um plano cenográfico dinâmico ou interativo.

«A venue with a poor physical space can be made bearable with good management, but audiences and bands will not return, even to a potentially great performance space, if things continually go wrong there.»[83]

A configuração do objeto no espaço, mais concretamente no caso do palco no recinto, é geralmente pré-definida pela própria organização do festival.[84] Mesmo assim, dentro do campo de ação possível, o arquiteto deverá ter em conta a posição hierárquica da estrutura em que trabalha. A estrutura com maior destaque deverá por regra, ser o palco principal. Deste modo todas as outras partes deverão estabelecer uma relação mais ou menos direta com este.

[81] Considere-se, como exemplo, o Meo Sudoeste. Este distancia-se, intencionalmente , de malhas urbanas consolidadas pretendendo criar "um mundo próprio".

[82] O Festival Música do Mundo de Sines dissolve-se na malha da cidade, tendo uma abordagem mais harmoniosa e cuidada.

[83] KRONENBURG, Robert - Live Architecture: Venues, Stages and Arenas for Popular Music. 711 Third Avenue, Nova Iorque: Routledge - Taylor & Francis Group, 2012. p.11

[84] Esta condicionante, para o arquiteto, torna-se assim semelhante à maioria das situações da "arquitectura comum", em que o cliente que entrega ao arquiteto o lote concreto a trabalhar.

Quando se trata, por exemplo, da arquitetura efémera no contexto de uma feira (como no caso da Feira do Livro), percebemos uma maior democratização das estruturas, quer em termos de tamanho quer do posicionamento em que se encontram. No entanto, nos festivais, as atenções focam-se com maior proeminência no palco que recebe o cartaz principal - sendo raros os casos em que este destaque não existe.

O desenho do objeto (palco, tenda, ou outra estrutura que tal) deverá também representar o género musical que a que se destina. Usualmente, consoante o género musical apresentado, mais conservador ou, por outro lado, mais vanguardista, o ambiente criado deverá traduzir, de alguma forma, o género musical que o caracteriza.[85] Por exemplo, é recorrente a forte presença de assimetrias e perceção de linhas diagonais em espaços que queiram comunicar uma imagem atual e inovadora, enquanto são usadas relações mais ortogonais e composições mais miméticas quando a intenção é obter um ambiente associado a uma imagem mais tradicional.

Outro fator que o arquiteto terá como dado para o projeto é a imagem da marca. Como marca entenda-se a marca de patrocínio do festival. Presentemente são poucos os festivais que não possuem qualquer ligação com patrocínios. As marcas utilizam os festivais para alcançar uma grande massa de potenciais consumidores (público).

Assim sendo, terá de se ter em conta a possível exigência da marca sobre a comunicação da mensagem pelo objeto, ou seja, a ideia da publicidade deverá fazer parte e ser transmitida da forma mais eficiente.

Em termos visuais, a imagem associada à marca pode ser traduzível pela aplicação de uma cor, material ou tipo de linguagem estética. Por exemplo, no Festival Alive enquanto Optimus Alive, a cor laranja era bastante destacada, estando aplicada de diversas formas. Depois, já sendo NOS Alive, observamos a aplicação do leque de cores utilizado pela marca, conjuntamente com as composições de volumes alusivos ao símbolo da mesma.[86]

[85] Comparece-se a arquitetura da tenda eletrónica do Rock in Rio - Lisboa, com o palco EDP na rua do Rock do mesmo festival. É notável a diferença de ambiente experienciável entre um espaço e outro

.[86] Esta realidade é clara no pórtico de entrada do recinto NOS Alive. O "anel" colorido da marca ganha tridimensionalidade e formaliza-se num grande "óculo" vertical possível de observar, por baixo, pelo público.

2.5. Matéria

A Arquitetura do Espetáculo, tal como a categorizou Rui Barreiros Duarte[87], rege-se bastante pela matéria utilizada na Cenografia. Ao contrário do antigo provérbio da mulher de César, ela apenas tem de 'parecer' e não terá de realmente 'ser'. Este princípio mais uma vez justifica-se parcialmente pela efemeridade da sua existência. Tal como no teatro, explora-se nos festivais a dicotomia entre realismo e artificialidade,[88] mas neste caso o limite do que é cena e do que é real é ainda mais ténue. Apesar do palco estipular a fronteira entre o acessível e o restrito ao público, todo o recinto acaba por ser espaço cenográfico e materializar uma história. Em termos gerais pode afirmar-se então que os elementos reais[89] indispensáveis que compõem o espaço são, essencialmente, aqueles que funcionalidade é "realmente" necessária, como por exemplo, bancos, mesas, balcões, instalações sanitárias, entre outros equipamentos. Tudo o que apenas tem como desígnio comunicar algo[90], e em que o sentido bastante para o seu entendimento seja a visão (e a audição) pode ser substituídos por elementos artificiais ou simbólicos. Conclui-se, assim, que nunca se poderá descurar o facto do lugar, e quem o habita, ter existência real - mesmo que este se baseie na imitação de outro lugar.[91]

[87] DUARTE, Rui Barreiros - Imaginários de futuros Efémeros. Artitextos05. Dezembro 2007. p.33

[88] RIBEIRO, João de Lima Mendes - Arquitectura e Espaço Cénico: um percurso biográfico. Coimbra: Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 2008. p.328.

[89] No sentido de serem terem uso quotidiano e comum.

[90] Apenas têm de passar uma ideia ou imagem.

[91] O público, como ator não poderá ser confundido com personagem fictícia. Ele está lá, predispõem-se a experienciar e o que experiencia é verdadeiro. Por esta razão e neste caso, a cenografia identifica-se mais pelos conceitos desenvolvidos no séc.XX, em que considera, com maior veemência, temas tradicionalmente arquitetónicos relativos à tridimensionalidade do espaço tais como a luz, a sombra, a cor, a escala e a perspetiva.

Quanto às matérias passíveis de responder a estas intenções, podemos dividi-las em duas variantes: matérias que atribuem qualidades ao espaço e matérias - materiais que formalizam o espaço. Na primeira variante consideremos luz, cor e também som. A luz, neste contexto, é complementar dos materiais palpáveis que construem o espaço. Trabalhando conjuntamente luz e cor, é possível manipular a vivência do espaço pelo indivíduo trabalhando o campo psico-sensorial[92].

A utilização de uma certa paleta de cores, nível de saturação e contraste, acrescentando ainda uma determinada intensidade e temperatura de luz, possibilita moldar a perceção de modo a criar um certo ambiente. Assumindo uma mesma definição de espaço, a partir simplesmente do tratamento diferenciado de cor e luz, podemos conseguir uma grande variedade de ambientes: climas de tensão, de mistério, de êxtase ou de relaxamento.

Por exemplo, aplicando esta ideia ao caso dos festivais, se, em termos gerais, o objetivo é um ambiente focalizado, de concentração ou de contemplação, provavelmente será acertada a utilização de cores escuras, baixos contrastes e luz quente[93]. Por outro lado, se a intenção for obter um ambiente festivo e enérgico, são indicadas cores vívidas e mais altos contrates.

Entenda-se a implícita correspondência da música nestes ambientes, ou seja, os géneros musicais a que se destinam estes espaços informam por si só que características físicas se lhes adequam melhor. Em relação aos materiais que constituem o espaço, dever-se-á ter em conta dois princípios iniciais: a resposta à perceção de solidez, podendo partir da justaposição de sólidos ou entrelaçamento de planos, e, ao mesmo tempo, tecnicamente, manter a consciência da transitoriedade do todo.[94]

[92] Concerne relações entre os estímulos sensoriais e a atividade psíquica

[93]A temperatura da luz mantém uma relação direta com a cor e é indicada numa unidade denominada Kelvin. Quando se fala em luz quente trata-se de luzes abaixo de 3000k, que imite tonalidades que se aproximam aos avermelhados e "lilazes". Acima de 4000k trata-se de luz fria, imitindo tonalidades que vão até "branco puro". Estas sensações de temperatura não se traduzem em temperatura real das lâmpadas.

[94] PAZ, Daniel J. Mellado - Do eterno ao instantâneo: questões que aparecem quando se projeta para a efemeridade. Projectar 2015, p.6

O período de duração de uso dos materiais é curto e com o findar do uso programado segue-se ou o descarte, ou o transporte para reutilização. Perante o uso a que se destina, deve considerar-se o valor dos materiais, quer potencial quer económico. Se um material for dotado de potencial ou valor económico superior às exigências a que se propõe podemos considerar a sua utilização um desperdício. Neste caso procuraremos um outro material que o represente ou substitua, cujo custo- benefício seja maximizado.

Um caso concreto aplicado é o da solidez do palco principal do NOS Alive: o objetivo visual principal foi o de criar uma barreira que se definisse pela ideia de justaposição de volumes verticais moldados por alguma rigidez ortogonal e adicionalmente, por cima do palco, a ideia, praticamente mimética de toldo. Todavia não foram utilizados materiais rígidos, nem foram justapostos volumes maciços para obter essa imagem. A perceção foi conseguida pela aplicação de uma pele de lycra modelada e suportada por uma estrutura desmontável de alumínio que formalizou esses aparentes volumes.

Quando se pretende desenhar limites, sem construir fisicamente fronteiras, pode-se considerar a luz como material arquitetónico definidor de espaço. Nesta perspetiva a luz não se restringe só à atribuição de qualidades como anteriormente foi referido. Aqui a luz é abordada na sua potencial qualidade elástica.

«A revolução potencial que a iluminação eléctrica [sinonimamente artificial] permite ao menos imaginar, enriquece a teoria do espectáculo com um polo de reflexão e de experimentação, com uma temática da fluidez que se torna dialética através das oposições entre o material e o irreal, a estabilidade e a mobilidade, a opacidade e a irisação etc.»[95]

[95] ROUBINE apud URSSI, José Nelson - A linguagem cenográfica. São Paulo: Departamento de Artes Cénicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2006. p. 44.

[95] ROUBINE apud URSSI, José Nelson - A linguagem cenográfica. São Paulo: Departamento de Artes Cénicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2006. p. 44.

Apesar de não ser palpável, a luz torna-se um dos elementos mais flexíveis e de maior expressão dramática evidente na modelação de espaço e enriquecimento da experiência visual. Além do mais, é o material, de todos os possíveis, que melhor responde à condicionante da portabilidade. Levando o conceito ao extremo, se assim quisermos, podemos construir um espetáculo simplesmente de luz e som.[96] É neste contexto mais "materializável" que se enquadra, por exemplo a luz laser. Esta permite criar desde linhas a projeções tridimensionais, estáticas ou dinâmicas.

Além da luz laser, podemos ainda abordar a utilização da luz no caso do video mapping. Neste caso a luz é associada ao vídeo, no campo dos audiovisuais.

A projeção é feita numa superfície que se transforma e reconstrói virtualmente. Esta realidade possível por meio de software, havendo assim uma sincronização entre sensor que capta as informações sobre a superfície e o projetor.

Por outro lado, podemos ainda considerar a luz como "aprisionável" se pensarmos simultaneamente utilizar o seu suporte físico como elemento da composição. Neste caso ela passará a ter qualidades plásticas e tornar-se-á um elemento físico: a função de iluminação é colocada em segundo plano e é pensada para cativar quem a visualiza. O LED responde especialmente neste sentido, sendo caracterizado pela flexibilidade e adaptabilidade - pode aplicar-se quer em parede, teto ou chão, permitindo transformar as suas perceções.

O conceito para o palco principal (Stimulus[97]) do Super Bock Super Rock de 2015 aplicou estas possibilidades plásticas e arquitetónicas da luz. Segundo o atelier FAHR 021.3[98] que o concebeu, o conceito é dividido em duas perspetivas: "a reinvenção do festival pelo deslocamento no espaço urbano / metropolitano e a ideia de representar a música através do espaço, geometria e luz." e o palco ser constituído por "linhas de luz, que em conjunto delimitam uma ideia de um novo território ou morfologia."

[96] Existem já diversos espetáculos que já usam estes conceitos, tendo como exemplo indiscutível a Luzboa - Bienal Internacional da Luz

[97] Stimulus - "Estímulo"; o nome é sugestivo ao conceito do projeto.

[98] "FAHR 021.3 é uma prática colaborativa que foca seu trabalho entre as disciplinas de arte e arquitetura. Explorando diferentes conceitos arquitetónicos FAHR visa criar realidades inesperadas e provocantes." " In: http://uptec.up.pt/empresa/fahr-0213

As várias molduras que desenham o projeto "combatem a ideia de simetria diluindo os seus limites". Para os próprios autores "a um trabalho importante luz também está associada a esta ideia, que permite criar animações intermináveis dentro dos limites desta nova morfologia", descrevendo esta como "uma estrutura de iluminação, luz e dinamismo que nos leva a uma ideia de música desenhada."[99]

Ao pensar na materialidade deverá estar sempre a ideia de portabilidade. Na grande maioria dos festivais de música as estruturas não são concebidas na perspetiva de abandono e desintegração progressiva (ruina) no local. Por razões económicas e de sustentabilidade as estruturas são programadas para serem montáveis-desmontáveis e transportáveis para outro local, sendo portanto reutilizáveis.

Nesta perspetiva, Kronenburg (em Houses in Motion[100], Portable Architecture[101] e Portable Architecture – design and technology[102]) reconhece três opções para a portabilidade: o transporte inteiriço (peça única), para uso imediato à chegada, limitado ao meio de transporte (em versão de atrelado ou compondo o próprio veículo); a opção de montagem total in situ com peças pré-fabricadas (sendo esta a opção mais habitual, exigindo, no entanto, algum tempo de montagem); e a opção intermédia de segmentação por módulos, montados no local.

Segundo a análise de Daniel Paz, baseado em Kronenburg, podemos definir as modalidades, consequentemente, por partição, compactação e rigidez.[103] Considerando o custo do transporte, quanto maior for a capacidade de compactação dos materiais (normalmente atendendo às dimensões de um contentor), mais económico se torna. Para resistir à fadiga de montagem, desmontagem e transporte a maioria das estruturas são metálicas. Comparativamente, quando em madeira estas vêm limitado o seu número de reutilizações pelo maior desgaste do material.

[99] FAHR 021.3 - Stimulus Lisboa: Página Oficial https://www.fahr0213.com/STIMULUS/

[100] KRONENBURG, Robert - Houses in Motion: the genesis, history and development of the portable building.London: Academy Editions, 1995.

[101] KRONENBURG, Robert - Portable Architecture. Oxford: Architectural Press, 1996.

[102] KRONENBURG, Robert - Portable Architecture: design and technology. Berlin: Birkhauser Verlag, 2008.

[103] PAZ, Daniel J. Mellado - Do eterno ao instantâneo: questões que aparecem quando se projeta para a efemeridade. Projectar 2015, p.7

No caso do palco principal do Rock in Rio - Lisboa[104], foi preferida a opção de montagem total da estrutura com peças pré-fabricadas, em andaimes modulares. 105

As dimensões modulares do sistema e das peças componentes possibilitam uma grande combinação de elementos, além de assegurar a capacidade de carga necessária - toda a restante arquitetura tem depois como suporte esta estrutura.

No que respeita à montagem de palco, fazendo parte deste o próprio veículo de transporte, podemos tomar como exemplo o que é praticado pela Stageline[106] : os vários palcos que fornece são compostos por uma estrutura pré-montada que viaja compacta no veículo.

No local escolhido toda a estrutura se desdobra hidraulicamente transformando-se em palco, incluindo a cobertura. O próprio atrelado do camião de transporte é a base, e toda a estrutura se mantém assente no mesmo durante o seu uso. Nesta modalidade, a Stageline considera palcos de dimensão mínima 6x5 metro e máxima de 21x17 metro.[107]

Todavia, a nível criativo, este sistema torna-se mais limitado pela prioridade que é dada à técnica e mecânica do mesmo. É, no entanto, possível contornar esta limitação, considerando o palco como estrutura base e, posteriormente, forem adicionados elementos e estrutura extras.

Concluindo, tendo em conta a enorme diversidade de materiais utilizáveis e a diversidade de situações em que poderão ser aplicados, não é possível enunciar ou prescrever soluções imediatas e transversais para todos os casos, sendo o arquiteto, baseado em toda a sua experiência e conhecimento, que equacionará a opção mais adequada.

[104] Dados da edição de 2008.

[105] PERI - Rock in Rio Lisboa 2008: Parque da Bela Vista, Lisboa http://www.peri.pt/ projectos.cfm/ fuseaction/showreference/reference_ID/1421.cfm

[106] A Stageline é uma companhia canadiana, fundada em 1987, que se especializa na organização de eventos exteriores de maiores dimensões. O seu foco de trabalho são os festivais de música, tais como o Lollapalooza, tendo também experiência na realização de outro tipo de eventos que envolvam a montagem de estruturas temporárias.

[107] Stageline - Quebec, Canadá http://stageline.com/all-products/

3. Territórios, desenvolvimento e festivais: a construção de uma problemática

3.1. Festivais, ritualizações, espaços e celebrações identitárias

Os festivais têm sido historicamente importantes formas de participação social e cultural; têm sido espaços - tempos de celebração e partilha de valores, ideologias, mitologias, crenças – fundamentais na estruturação das comunidades e sociedade. Podemos dizer que o festival se arroga de ser um ponto totémico, disponibilizando à experiência física e carnal música, dança, comida, roupa, bebida, sol, praia, floresta, terra, lama... Como refere Purdue são "multissensoriais somáticas da globalização"[108]. Os festivais são tradicionalmente interpretados como rituais face aos quais os membros das comunidades participam para afirmar e celebrar os vínculos sociais, religiosos, étnicos, nacionais, linguísticos e históricos. Na sociedade contemporânea, o festival tem esta mesma função, mas desenrolou-se numa pluralidade de propostas.

Purdue apelidou os festivais de 'estrutura emancipatória'[109], pois num mundo de crescente fragmentação cultural e identitária, o festival tem vindo a surgir como uma resposta aos processos de mobilidade e de globalização cultural. Esta resposta centrada nos festivais está focada na procura e encontro de um significado acerca da identidade, comunidade, localidade e pertença. Na sua maioria, os festivais são uma síntese da dualidade representada pelo local e pelo global num contexto de mudança: são o compromisso entre permanência e vertigem. O festival surge assim como um potencial espaço-tempo de representação e de encontro, incorporando aspetos de "cultural difference". 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 e da sua localização.

A música, e particularmente o pop-rock, aparece como traço distintivo dos festivais que nos propomos analisar e simultaneamente da sua importância em termos quantitativos (pelo número de criadores, produtores e projetos e audiências envolvidas) e qualitativos (pois desde os anos 1960 com o Woodstock, o festival marca a agenda da criação musical e as determinantes do mercado da indústria musical global).

[108] PURDUE, D Derrick; DÜRRSCHMIDT, Jörg; JOWERS, Peter & O'DOHERTY, Richard - DIY culture and extended milieux: LETS, veggie boxes and festivals. The Sociological Review. Vol45. No.4, 1997 p. 645

[109] Ibidem, p. 667

Considerar o carácter social da música permite-nos perceber a importância de que os festivais de música se revestem. Sendo a música construída socialmente, os festivais de música podem ser vistos como constituindo momentos nos quais as pessoas, coletivamente, atribuem significado aos sons, transformando-os em 'música relevante'. Além disso, 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 quotidiano. Assim, sendo os festivais momentos de consumo coletivo de música, são também cenários possíveis destas funções. Os festivais emergem como espaços sociais nos quais os grupos de produtores, músicos e fãs coletivamente partilham os seus gostos e identidades musicais e coletivamente se distinguem dos outros.

A abordagem dos festivais de música sob o paradigma das cenas musicais parece aqui muito relevante a vários níveis: pela territorialidade, pois enquanto cenas musicais, os festivais deixaram de ser apenas locais, hoje são translocais e até virtuais; pela regularidade pois trata-se de eventos regulares que possuem audiências assíduas que com eles desenvolvem um compromisso real e que, por isso, se for necessário, estão inclusivamente dispostos a sacrificar-se para poderem continuar a frequentá-lo; pela efemeridade, mortalidade, volatilidade também se pautam os festivais, pois as cenas fazem-se e desfazem-se rapidamente, possibilitando um papel ainda mais criativo, produtivo e funcional dos festivais; pela colectivização, surgindo por vontade dos habitantes locais, intensas sociabilidades, grupos de indivíduos que possuem interesses inter-relacionados e que exteriorizam, partilham, trocam ideias acerca desses interesses e gostos; pela performance, como se uma espécie de compromisso social existisse em que as pessoas acordam agir de uma certa maneira num determinado espaço e num determinado momento temporal; pela teatralidade na medida em que todos querem ser vistos a ver; todos possuem um desejo não simplesmente de voyeurismo mas de exibicionismo e, por isso, as cenas acabam por funcionar como ocasiões para a exibição; pelo espetáculo, pois as cenas festivaleiras mais que impressionar e fascinar, desejam seduzir e atrair; mais que a mera curiosidade, procuram incitar a contínua visitação através de programas diversos; pela transgressão que convida para o diferente, para a ruptura com a rotina; pela inter-relação dos festivais com outras cenas culturais, como a teatral, a literária, a cinematográfica, a musical, o que permite criar programas culturais mais apelativos para as pessoas; pela mercantilização pelo facto dos festivais estarem impregnados de economia porque representam ocasiões oportunas para o investimento e para a criação de consumidores, e, por isso, são feitos e desfeitos sob o insaciável desejo de maximização de lucros e minimização de perdas.

Os festivais são eventos que ocorrem num espaço de tempo delimitado e geralmente curto. São também caracterizados por uma programação intensa de concertos, isto é, em termos de line up funcionam entre as quatro, cinquenta ou mais horas de apresentação ininterrupta de projetos musicais, podendo essas mesmas performances, num mesmo festival, estar a acontecer em simultâneo em três ou mais palcos. Orientam-se por uma vocação que impregna a divulgação de projetos num género ou subgénero musical específico, podendo ser acompanhados por programas de workshops, palestras, sessões de autógrafos, desportos radicais. Recentemente, e no caso de 'eventos maiores', a diversidade de géneros musicais é muito importante e ajustada a uma linha de programação orientada pelo princípio do catch all. São 'paisagens rítmicas' determinantes na agenda do pop rock mundial.

3.2. Espaços, tempos e territórios dos festivais

Os festivais são espaços-tempos que se caracterizam pela flexibilidade, intensidade e impacto. A flexibilidade situa-se no plano da apresentação diversificada de projetos musicais e de atividades num espaço limitado de tempo. A intensidade liga-se à espessura de atividades (audiovisuais, performativas, audição, execução musical, instalações, etc.) desenvolvidas no tempo e no espaço do festival. O impacto pode ser medido pelo alcance dos efeitos destes eventos 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. Portanto, as repercussões endógenas que 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 são aspetos fundamentais de avaliação estratégica destes eventos. 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 nas estruturas de receção aos artistas e de aluguer de equipamentos. Aqui estão presentes algumas das tendências mais importantes de intervenção em matéria cultural: a organização por projeto e a intensa mercantilização dos domínios musicais muito importante nos sectores de intermediação da produção, da distribuição e da promoção.

Cenas musicais fulcrais na contemporaneidade, os festivais são encarados como espaços de sociabilidades, espaços de descoberta, de exposição/ afirmação do eu, 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). 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.

O festival é mobilizador de um conjunto de redes. Assim, os organizadores do festival tecem 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. A communidade festivaleira estabelecida é profundamente reticular e acentua diferenças metodológicas profundas com o modo tradicional de

programação cultural e artística. Os festivais de música revelam-se importantes, pois surgem como relevantes componentes do turismo musical. São espaços de espetáculo que dinamizam o sector cultural, contribuem para a criação de redes entre os vários atores do campo musical bem como para a regeneração de áreas urbanas e rurais, para além de aumentarem a consciência das populações locais em torno dos aspetos culturais. Percebe-se, então, a importância económica (para além da cultural) que os festivais podem assumir. Em suma, os festivais, atestam a existência de 'caminhos musicais', noção que engloba vários participantes com laços criados entre si e que vai dar origem a um sentimento de pertença[110]. Esta ligação não é necessariamente a um determinado lugar mas à performance musical e mais ainda, à vivência social da música nesse lugar.

[110] COHEN, Sara - Ethnography and popular music studies. Vol. 12. No 2, 1993. p. 128

3.3 As cenas musicais, criativas e inovadoras dos festivais de música

Em torno do conceito de cena musical construiu-se um importante modelo de análise ao papel sociocultural da música que orienta grande parte da literatura sociológica contemporânea. Inicialmente usado pela gíria jornalística para descrever as culturas marginais da música Jazz americana, só começou a ser revestido de algum fundamento teórico a partir da década de 90 do século XX. Um dos principais responsáveis pela transladação do conceito para o mundo académico foi Will Straw em 1991. Esse processo resultou, em parte, do reconhecimento das limitações heurísticas de noções anteriormente usadas na sociologia da música. Andy Bennett faz referência a algumas delas como, por exemplo, comunidade ou subcultura. A primeira enfatiza o papel da música na construção de uma identidade coletiva - quer pela sua estreita ligação a uma cultura local, quer pelos valores (políticos, sociais, culturais) que transmite. A segunda sublinha o carácter relativamente homogéneo das coletividades que se formam em torno de certos estilos musicais (em termos de classe, género, etnia, etc.). Ambas as noções, contudo, colocam a tónica na vertente do consumo musical, isto é, nas formas como a música é apropriada e usada na construção de identidades.

Uma cena musical, pelo contrário, descreve o conjunto de músicos, promotores, fãs e outros agentes de suporte que compartilham um interesse num determinado estilo/ gosto musical específico, normalmente associado a um espaço físico (cidade ou região), e cuja atividade coletiva enforma continuamente os padrões dessa cena (ex. cena blues de Chicago, cena jazz de Nova Orleães, cena grunge de Seattle, etc.). Como refere Bennett, este conceito tem sido " (...) cada vez mais usado como um modelo para a investigação académica sobre a produção, performance e receção de música popular."[111]. Atualmente é possível identificar três tipos de cenas: cenas locais, cenas trans-locais e cenas virtuais.

[111] BENNETT, Andy; PETERSON, Richard A. - Music Scenes: Local, Translocal and Virtual. Nashville: Vanderbilt University Press. 2004 p. 4

A cena local – isto é, circunscrita a um espaço geográfico específico - é um dos conceitos-chave que orientam esta investigação. Sara Cohen foi a primeira autora a debruçar-se de forma relevante sobre um contexto local de produção musical. Até ao início da década de 90 os investigadores académicos sobre a música tinham-se focado na indústria musical transnacional e no consumo global de certos estilos musicais populares (como o rock e o pop), conferindo pouca atenção às particularidades das práticas musicais locais. Através de um estudo etnograficamente rico sobre duas bandas de Liverpool, Cohen conclui que as práticas locais de produção musical estavam fortemente ancoradas ao contexto socioeconómico da região. Liverpool era, na época, uma das cidades de Inglaterra com maiores taxas de desemprego jovem. A autora refere: " (...) numa cidade onde a atitude de muitas pessoas jovens era de que tanto se podia pegar numa guitarra como fazer exames, uma vez que as possibilidades de arranjar uma ocupação a tempo inteiro de ambos era a mesma, estar numa banda era aceite como uma forma de vida e podia fornecer um meio para justificar a existência de alguém."[112].

Uma vez que os caminhos profissionais convencionais se encontravam obstaculizados, os jovens encontravam na música uma forma alternativa de subsistência mas também de criação e manutenção de laços fortes com outros jovens, de expressão da criatividade e até de fortalecimento da relação com Deus. "É uma alternativa a andar pela cidade o dia todo" ou "Que mais há para fazer?" [113], são algumas das respostas de jovens músicos entrevistados por Cohen que espelham bem o importante papel social e cultural da música naquele contexto. Contudo, tratava-se essencialmente de uma população masculina e eram poucas as bandas e artistas que conseguiam alcançar o sucesso comercial devido ao momento economicamente desfavorável que a indústria discográfica atravessava. A autora vai conseguir identificar, alguns valores e ideias compartilhadas pelos membros das bandas estudadas que se refletiam na sua produção e performance musical, nomeadamente a camaradagem masculina e a desconfiança nas mulheres – vistas como ameaças à coesão dos grupos -, e um certo desdém pelo êxito comercial – encarado como condicionante da criatividade e liberdade artística.

[112] COHEN, Sara - Ethnography and popular music studies. Vol. 12. No 2, 1993. p. 167

[113] Ibidem. p. 181

3.4. Cidade, revitalização económica, cultural e musical e desenvolvimento local

Partindo de uma abordagem empírica centrada na especialização das práticas e da oferta cultural no nosso país iremos expor a importância desta especialização na economia urbana.

As potencialidades da aglomeração e o efeito do meio são os fenómenos assumidos como mais centrais na justificação da territorialização da fileira da cultura. A forma que esta especialização assume é tida como exemplificativa dos movimentos das práticas culturais marginais para o centro. A noção de meio inovador ergue-se como o locus determinante e é assumida enquanto reveladora da importância da territorialidade nos processos de desenvolvimento. Neste sentido, defendemos a importância do lugar na estruturação dos processos económicos, importância essa geradora de novos padrões de especialização e diferenciação.

No contexto atual de reurbanização, aglomeração e metropolitanização, a abordagem da importância do meio é orientada para a relação entre as dinâmicas dos espaços urbanos e o surgimento e desenvolvimento desses meios propícios à inovação. O estudo destas realidades é ainda mais relevante em sectores económicos que pelas suas características se situam essencialmente em meio urbano. De entre estas atividades destacam-se as associadas à cultura pelo seu crescente papel no desenvolvimento das economias das sociedades contemporâneas. Hoje, os produtos culturais assumem-se como vantagens competitivas na medida em que é através deles que as cidades definem as suas especificidades, as quais são determinantes na sua competitividade global. De uma forma ainda mais direta, podemos mesmo dizer que o sucesso de uma cidade passa hoje pela criação da "imagem certa", a qual está dependente da existência de um centro urbano culturalmente distinto.

Evidenciam-se, assim, duas questões essenciais para o debate da importância das atividades culturais: o aumento da centralidade económica de atividades marginais como as culturais e o aumento da centralidade de determinadas práticas e da marginalização de outras na fileira da cultura (dessacralização da cultura e crescente diversidade de subculturas). A primeira questão resulta do processo de commodification da cultura. Este processo permite a não incompatibilidade entre os imperativos comerciais e a integridade cultural, isto é, a obra não perde a sua "aura" pela comercialização, porque ocorreu um processo de desmistificação da produção cultural.

A ideia de que as redes entre a diversidade urbana nas suas múltiplas dimensões são centrais para a existência do meio inovador (meio criativo).

A forma como a produção e os consumos culturais se relacionam com o território tem ganho uma importância analítica crescente nomeadamente no âmbito dos debates acerca da cidade pós-moderna.

A cidade pós- moderna cultiva a fragmentação. A metrópole é impossível de comandar exceto por "pedaços" uma vez que o design urbano é sensível às tradições, às histórias locais e a necessidades particulares. A cidade pós- moderna revela-se um local de ecletismo de estilos arquitetónicos. Neste tipo de abordagem da cidade, a visão espacializada das práticas e produção cultural é feita a partir do surgimento de formas específicas fortemente territorializadas – "(...) espaços de afirmação da diferença, propícios à inovação e à transgressão criativa, elementos essenciais ao desenvolvimento (...) das atividades culturais.". A fragmentação da cidade pós-moderna ocorre também no interior destes territórios uma vez que estes são zonas de liminaridade, onde se jogam as relações entre centralidade e marginalidade das práticas e da criação cultural e se definem espaços hegemónicos e espaços de exclusão (marginais em relação a centralidades consolidadas).

Toda esta base conceptual serve à análise do fenómeno de territorialização das atividades culturais. Neste fenómeno é importante ter em conta uma relação de dupla dependência, isto é, a territorialidade da criação e do consumo culturais torna-os essenciais para o desenvolvimento territorial ao mesmo tempo que faz do território elemento essencial para o dinamismo cultural. A concentração da fileira da cultura nos espaços metropolitanos deve-se a duas fortes razões: a natureza das atividades culturais caracteriza-se pela necessidade de aglomeração e o seu dinamismo é fomentado pelo "efeito do meio". Relativamente à aglomeração, o contexto urbano faz dela uma das suas principais características, o que gera um conjunto de fatores essenciais à fileira da cultura. Em primeiro lugar, a aglomeração permite a existência de um mercado. Determinado tipo de atividades culturais (nomeadamente as mais específicas e inovadoras) só surgirá em centros com capacidade para fornecer uma "massa crítica" que permita a sua produção e difusão. Em segundo lugar, a aglomeração potencia o aparecimento de economias externas conjuntas (economias de escala, de gama, entre outras) ao favorecer a concentração das atividades, particularmente as mais exigentes em meios mais inovadores ou com mercados mais específicos. A lógica patente neste tipo de economias é essencial para que os circuitos de produção cultural alternativa garantam o seu lugar num cenário global. Por último, o meio urbano-metropolitano é o locus privilegiado das mutações nos valores e práticas culturais. Pela

diversidade e complexidade das relações geradas e pela fragmentação identitária fomenta a concentração da criatividade e permite a difusão de processos de procura de individuação e a busca da distinção nas práticas sociais. É assim em contexto urbano- metropolitano que se geram modos e estilos de vida específicos de extrema importância para a sustentabilidade da fileira da cultura e para a criatividade e inovação no seio desta. Os estilos de vida são um elemento essencial das cidades pós-modernas e do processo de estetização do quotidiano dos seus cidadãos. Estes já não assumem por base a classe ou o bairro, mas são antes reflexo de uma estilização da vida onde a coerência e unidade dão lugar à exploração de experiências transitórias. No fundo, a importância do contexto urbano-metropolitano resulta da sua natureza marcada pela aglomeração, característica esta que potencia o estilo de vida experimental no qual as pessoas deixam de se sentir identificadas com categorias sociais básicas para se identificarem com uma vasta panóplia de atividades criativas, onde se conjugam múltiplos interesses e impera o não conformismo. Por outras palavras, os estilos de vida marcam- se fortemente por um dos sentidos da estetização do quotidiano que é o de tornar a vida uma obra de arte.

A fileira da cultura está fortemente associada à existência de formas de governança específicas, tanto formais como informais. A possibilidade dos festivais manterem dinamismo e capacidade competitiva passa por essas formas de governança, que se mantêm ou alteram numa lógica de exploração do seu potencial. Enquanto meio inovador, os festivais assentam sobretudo em configurações diversas de autorregulação e não em formas admnistrativas- institucionais. Ainda assim, e apesar do atraso estrutural que pauta o contexto português, a atuação pública tem um papel a assumir especialmente nas condições envolventes ao funcionamento do sistema que marca os festivais (policiamento, estacionamento, etc.). Isto não implica que as políticas culturais deixem de parte a intervenção nos seus campos mais genéricos. Contínua a ser de relevância extrema a atuação do Estado no favorecimento de condições para a promoção de públicos para a cultura, mas é importante que a atuação pública tenha em forte linha de conta as especificidades locais. Neste sentido, a conjugação dos meios de governança autorregulados com a intervenção estatal é uma das chaves para a manutenção da sustentabilidade dos bairros culturais, bem como para a afirmação competitiva das atividades que neles se desenrolam. Esta dimensão política do fenómeno propõe que ela vá além do colmatar das falhas de mercado e passe por uma intervenção política da sociedade, nomeadamente por meio de formas de decisão e ação estratégicas despoletadas por agentes coletivos.

3.5. Eventos culturais e desenvolvimento local

Elizabeth Currid, observa que, se a capacidade dos artistas enquanto agentes de revitalização dos locais é conhecida e reconhecida há muito tempo, a existência de estratégias de desenvolvimento assentes na cultivação ativa da arte e da cultura é bastante recente. A autora inscreve esta novidade num processo mais amplo de mudança, que transporta o motor do desenvolvimento de estratégias de atração de empresas para a atração de pessoas. No entanto, Currid observa que: "no entanto, e apesar da recente ênfase, pouco ou nada é conhecido sob a forma como a arte funciona como indústria, enquanto forma de capital simbólico, ou como uma importante faceta de regiões economicamente vigorosas, fornecendo um valor intangível mas significativo". [114]

Currid está particularmente interessada nas formas através das quais a produção de bens culturais, "seja de valor simbólico ou económico, produz valor nos locais onde é produzida e consumida". Postula, então, quatro diferentes abordagens através das quais a arte e a cultura são usadas como parte de estratégias de desenvolvimento: "como uma comodidade ou produto de consumo, como um produto de redesenvolvimento ou desenvolvimento, como forma de dar uma "marca" a um local, como gerador de postos de trabalho e de receitas". [115]

Segundo Currid, a lente que encara a arte e a cultura enquanto comodidades ou produtos de consumo pode ser entendida como tendo impacto em dois níveis: primeiro, em termos de atração e retenção de recursos humanos qualificados; segundo, ao nível da atração de fluxos turísticos. O primeiro aspeto está intimamente ligado às discussões seminais de Richard Florida[116] para quem a classe criativa constitui atualmente o principal motor do desenvolvimento económico. Trata-se de uma classe composta por indivíduos altamente qualificados que valorizam a liberdade, a autorrealização e as possibilidades de consumo. Assim, a arte e a cultura surgem como fundamentais na medida em que, por um lado, conferem autenticidade aos locais, oferecendo a possibilidade de envolvimento em cenas locais. Por outro lado, oferecem os cenários e as possibilidades de consumo que as pessoas procuram quando escolhem um local.

[114] CURRID, Elizabeth - Behemia as subculture; "Bohemia" as industry: art, culture, and economic development. Journal of Planning Literature. Vol. 23. N.o 4, 2009 p. 368.

[115] Ibidem. p.370

[116] Richard L. Florida é um teórico americano de estudos urbanos com foco na teoria social e econômica.

Relativamente ao aspeto que se prende com a atração de fluxos turísticos, Currid inscreve a arte e a cultura como uma peça fundamental na agenda turística das cidades. Assim, "para além de ter a capacidade de traduzir a arte e a cultura numa comodidade de consumo que atrai as pessoas que querem viver em localizações culturalmente ricas, as artes podem ser alavancadas com o intuito de atrair aqueles que apenas querem visitar esses locais, angariando assim receitas adicionais". [117]

Uma outra lente abordada por Currid encara a arte e a cultura em si mesmas como uma parte central das estratégias de desenvolvimento. Estas estratégias podem ser divididas em dois tipos: uma baseia-se em projetos de grande dimensão, frequentemente importados do exterior, assentes em centros de consumo de bens culturais numa escala massiva com capacidade gerar grande visibilidade e receitas; outra, oposta à anterior, apoiada no desenvolvimento cultural de pequena escala, assente na autenticidade da cultura própria dos locais. O primeiro tipo depende em larga medida da atração de turistas e é frequentemente criticada pela disneyficação dos locais. Em contraste, o segundo, por seu lado, "concentra-se em atrair e reter residentes". [118]

A capacidade da cultura dar uma marca a um lugar está intimamente relacionada com o ponto anterior e prende-se com o facto de a cultivação ativa da cultura criar associações entre os lugares e os produtos culturais oferecidos. Segundo Currid, este processo ocorre de quatro formas distintas. Em primeiro lugar, a autora identifica que, numa dimensão puramente simbólica e intangível, as pessoas gostam de fazer parte de um cenário ligado à cultura, mesmo que não tenham o desejo de se encontrarem envolvidas na produção ou distribuição da cultura. Em segundo lugar, verifica-se, frequentemente, uma grande ligação entre o consumo e a produção de cultura, especialmente se levarmos em conta que "estes processos de consumo e produção (tanto simbólica como comercial) auxiliam no incremento do capital cultural e criam ligações significativas entre lugares particulares e a cultura localizada".[119] Em terceiro lugar, considera-se que as reputações de lugares ligadas à cultura reforçam-se a si mesmas, aliciando mais atores relacionados à manifestação cultural associada ao lugar que se forma num cluster cultural, atraindo, no processo, empresas, trabalhadores especializados e capital.

[117] CURRID, Elizabeth - Behemia as subculture; "Bohemia" as industry: art, culture, and economic development. Journal of Planning Literature. Vol. 23. N.o 4, 2009 p. 373.

[118] Ibidem. p.379

[119] Ibidem. p.382

Por fim, a concentração de artistas e empresas culturais num local cria fatores de diferenciação do território, conferindo-lhe uma identidade cultural, algo intangível mas vital para as economias dos territórios .

A última dimensão apontada por Currid é, provavelmente, a mais evidente e refere-se à capacidade das indústrias culturais, tal como qualquer indústria, conferir uma vantagem competitiva a um território.

Markusen e Schtock conceptualizam esta noção através do conceito de dividendo artístico, definido como "o impacto económico adicional que não ocorreria se os artistas não estivessem presentes" .[120] Assim, esta dimensão manifesta-se através de indicadores como o número de postos de trabalho criados, receita gerada e o número de empresas que dependem de atividades ligadas à cultura.

Esta longa exposição prende-se com o facto de considerarmos que este modelo pode ser aplicável aos festivais de música. É bastante evidente que os festivais oferecem possibilidades de consumos culturais frequentemente concebidas como parte integrante de políticas de desenvolvimento local, alguns festivais têm inegavelmente capacidade de contribuir para a reputação dos locais onde têm lugar e são uma fonte geradora de postos de trabalho e de riqueza, sendo vitais para um número significativo de empresas.

Webster e McKay oferecem uma visão sobre o impacto dos festivais de música a partir de uma perspetiva diferente da anterior caraterizada pelo facto de se centrar nos festivais de música, sem abordar com particular incidência a questão territorial. Para os autores, os festivais têm impacto em pelo menos oito dimensões: ao nível económico; na política; na temporalidade e transformação; ao nível das carreiras dos próprios músicos; ao nível das reputações dos lugares e do turismo; ao nível dos média e dos discursos; na saúde e bem-estar; e no ambiente.

No que respeita à dimensão económica, Webster e Mckay consideram que os festivais são importantes por várias razões. Em primeiro lugar, destacam que os festivais de música oferecem uma alternativa à indústria musical para a perda de receitas das vendas discográficas.

[120] MARKUSEN, Ann; SCHROCK, Greg- The artistic dividend: urban artistic specialisation and economic development implications. Urban Studies. Vol. 43. N.o 10. 2006 p. 1661

Em segundo lugar, tem sido demonstrado por um corpo crescente de trabalhos que os festivais possuem capacidade de "gerar impactos económicos positivos em vários níveis, incluindo emprego e aumentos de rendimentos para os locais, oferecer pontos focais para o marketing, assim como para atrair visitantes e fazer crescer o sector do turismo da economia local".[121]

Relativamente ao aspeto político, Webster e McKay entendem que os festivais são frequentemente o palco de lutas políticas ou são eles mesmos atores em conflitos com populações locais ou autoridades políticas. Segundo os autores, os festivais pop/rock seguiram fundamentalmente duas trajetórias diferentes a este nível: "os festivais mais abertamente comerciais e os festivais que emergiram de uma herança contracultura pós-hippie e repudia o comercialismo".[122]

A dimensão da temporalidade e transformação refere-se ao facto dos festivais constituírem marcadores temporalmente localizados que, frequentemente, apesar de promoverem experiência multiculturais e multigeracionais, oferecem possibilidades de envolvimento com pessoas com orientações ideológicas semelhantes, criando assim as condições para o estabelecimento de sentimentos de comunidade e reforço da coesão social. Os festivais constituem também oportunidades de transformação, quer seja ao nível estético, quer seja ao nível de enriquecimento cultural e social.

Os autores observam que os festivais podem ter impacto nas próprias carreiras dos artistas. Isto ocorre, desde logo, por a maior parte dos festivais incluírem cabeças de cartaz internacionalmente reconhecidos e bandas de dimensão local que encontram nos festivais uma importante plataforma passível de conferir grande visibilidade. Alguns festivais têm a capacidade de aumentar a probabilidade dos artistas integrantes dos seus cartazes serem contratados para novos concertos. Adicionalmente os festivais "são lugares de aprendizagem e desenvolvimento pessoal dos músicos, das audiências e dos técnicos e assistentes (incluindo os voluntários) e podem contribuir para a inclusão social por via do envolvimento político e da 'communitas'".[123]

[121] WEBSTER, Emma; George, MCKAY- From Glyndebourne to Glastonbury: The impact of British music festivals, 2016

[122] Ibidem

[123] Ibidem

Webster e McKay afirmam ainda que os festivais contêm, frequentemente, um impacto positivo nas reputações dos locais onde têm lugar. Isto ocorre tanto ao nível interno, reforçando as autoestimas dos habitantes locais, como ao nível externo, tendo assim um impacto positivo ao nível do turismo. Alertam, no entanto, para o facto de o turismo gerado pelos festivais ser frequentemente utilizado instrumentalmente como justificação para políticas de higienização de partes dos territórios consideradas como menos seguras. Relativamente ao impacto nos média e nos discursos, os autores atestam para a capacidade que os festivais têm de conseguir cobertura mediática, quer por parte dos meios de comunicação clássicos como dos mais recentes. Tal facto transporta o conceito de festival de música para a consciência coletiva.

Webster e McKay abordam ainda os impactos dos festivais ao nível da saúde e bem-estar e ao nível ambiental. No primeiro caso, é referido que existe variada evidência que comprova que os festivais de música aumentam substancialmente o recurso aos hospitais locais e que os festivais estão associados a riscos de lesão mais elevados do que a média dos eventos de multidão com características semelhantes.

No que respeita ao impacto ambiental, é exposto que, ao aumentarem substancialmente a população de um local durante a sua duração, os festivais têm necessariamente impacto a este nível, reforçando a pressão sobre as infraestruturas locais. Igualmente, a poluição sonora produzida assim como o grande número de recursos envolvidos na produção e fruição dos festivais têm um impacto não negligenciável ao nível da poluição.

As perspetivas anteriormente apresentadas não são incompatíveis. Pelo contrário, considera-se que são complementares, servindo de comando para a análise empírica empreendida nos capítulos seguintes.

4.Percurso e caracterização dos Festivais de Música em Portugal

4.1 História dos Festivais de Música em Portugal

A evolução do número e da dimensão dos Festivais de Música portugueses permite observar a popularização do fenómeno. A análise do número de primeiras edições que ocorreram em cada ano permite-nos observar o crescimento contínuo de primeiras edições de festivais de música durante as últimas duas décadas.

Esta evolução é particularmente evidente quando analisada por década. Nos anos de 1990 assistiu-se ao surgimento de mais 18 festivais do que na década anterior. Entre 2000 e 2009 foram criados mais 71 festivais do que entre 1990 e 1999. Nos nove anos que decorreram entre 2010 e 2019, já foram criados mais 78 festivais do que na década anterior.

4.1.1. O crepúsculo dos festivais de música portugueses

Na década de 1970 dá-se o tímido surgimento dos festivais de música em Portugal. Esta década assiste ao aparecimento de 3 festivais, dois deles anteriores à revolução de 1974. No entanto, tratam-se de festivais particularmente marcantes para a história do país, contando cada um deles com um grande número de edições e grande impacto mediático, social, cultural e político que ainda hoje se faz sentir. São ainda ilustrativos de algumas das tensões e lutas sociais e políticas que marcaram a sociedade Portuguesa durante a década de 1970.

É frequente considerar-se que a edição de 1971 do Festival de Vilar de Mouros constitui o primeiro festival de música, pelo menos na acepção moderna do termo. Nas palavras de Bramão e Azevedo, este evento constituiu o "berço dos festivais de música em Portugal". No entanto, o festival contava já com duas edições anteriores.

A primeira teve lugar em 1965 na qual participaram José Afonso, Adriano Correia de Oliveira, Carlos Paredes e Luís Goes, vários ranchos folclóricos e a banda da Guarda Nacional Republicana. A segunda em 1968, tendo sido marcado pela presença do Quinteto Académico e pela perigosa homenagem de José Afonso a Catarina Eufémia, uma ceifeira assassinada pela GNR.

A segunda edição contou com a participação de cerca de 15 mil pessoas e, através de um cuidadoso planeamento do programa, foram contornados os constrangimentos políticos impostos pelo regime autoritário imposto pelo Estado

Novo ao país. O sucesso das duas primeiras edições inspiraram António Barge, o promotor do festival, a planear um evento mais ambicioso.

Apesar das imensas pressões e constrangimentos impostos à organização pela conjuntura política, a organização do Festival de Vilar de Mouros conseguiu internacionalizar o evento com a edição de 1971. Esta edição ficou marcada pela célebre presença de Elton John e dos Manfred Mann, que foram acompanhados por nomes atualmente incontornáveis na história da música portuguesa como os Sindikato, Jorge Palma, Rão Kyao, os Psico e os Quarteto 1111. A edição dividiu-se em três fins de semanas entre 31 de julho e 15 de agosto. O primeiro foi dedicado à música clássica, o segundo à pop e o terceiro ao encerramento do festival por Amália Rodrigues e pelo Duo Ouro Negro.

A edição contou com a presença de cerca de 30 mil pessoas, um número muito próximo da realidade dos grandes festivais atuais, e ficou marcada pela exibição de novos comportamentos, formas de sociabilidades e de novas estéticas e pelo choque que esta exibição criou para relativamente aos poderes instalados. Nas palavras de Isabel Barge, filha do promotor, o festival "foi um momento único, de encontro de uma juventude abafada, cansada da guerra e que veio para um sítio ouvir música".

O sucesso do festival ao nível do número de participantes assim como do cartaz conseguido contrastou, no entanto, com o prejuízo que acarretou para a família Barge, que investiu 2500 contos no mesmo e obteve um retorno manifestamente insuficiente. A esta situação juntou-se a instabilidade política que se viveu na década de 1970, levando a que a próxima edição do festival se realiza-se onze anos depois.

A edição de 1982 foi marcada pela participação de U2 e dos Echo and the Bunnymen, assim como dos Stranglers, A Certain Radio e dos GNR. Cerca de 25 mil pessoas participaram na edição de 1982, no entanto, houve dificuldade em angariar apoios para o festival e as insuficientes receitas criaram novamente problemas financeiros à estrutura.

As dificuldades financeiras repetiram-se na edição seguinte, em 1985, levando a um novo hiato de 11 anos. Entre 1996 e 2006 o festival teve como produtora a empresa Música no Coração, o que assegurou alguma estabilidade ao evento. Esta situação é interrompida em consequência de escolhas políticas que surgiram como consequência da alteração partidária que se viveu na Câmara de Caminha.

O festival sofre então um hiato de 8 anos. Regressa em 2014, com o apoio de Miguel Alves, o recém-eleito presidente da Câmara de Caminha, e com a AMA – Associação de Amigos do Autismo como promotora.

A edição de 2014 ficou aquém das expectativas, com um número de insuficiente de espectadores. A edição de 2015 do mesmo acabou por ser cancelada em abril desse ano.

Desde a edição de 2016 do festival, que este é coorganizado pela Câmara Municipal de Caminha, pela Junta de Freguesia de Vilar de Mouros e por um consórcio constituído pela Música no Coração, Dot Global e Metrónomo e foi, no entanto, um sucesso, superando as espectativas, com um total de 22 mil espectadores e um dos dias esgotado.

Com mais de 50 anos, o Festival de Vilar de Mouros conta apenas com 13 edições. No entanto, apesar da instabilidade que tem marcado o Festival de Vilar de Mouros, é seguro afirmar que "à escala nacional, a realização do Festival de Vilar de Mouros, marcou uma mudança importante nas formas de organização e produção de eventos de larga escala, nas formas de consumo de música, nas sociabilidades e consumos lúdicos dos jovens" [124]

Em 1971 surge, por iniciativa de Luiz Villas-Boas, o segundo festival de música português, o Cascais Jazz Festival. O evento teve o mérito de trazer a Portugal grandes nomes do jazz norte-americano, como Miles Davis, Ornette Coleman, Dexter Gordon, Phill Woods e Charles Haden. A plateia do festival foi também notável, contando com a presença de Amália Rodrigues, José Afonso e Alexandre O'Neill.

A primeira edição foi marcada pelo apelo de Charles Haden à libertação de Angola e Moçambique, que seria mais tarde encaminhado para uma esquadra pela PIDE. Esta situação, naturalmente, incomodou o regime, que exerceu pressão para o cancelamento do evento. No entanto, a organização conseguiu evitar que tal acontecesse, fornecendo 500 livre trânsitos a elementos da PIDE.

O evento realizou-se ininterruptamente todos os anos até 1988. Em 2009 regressou para uma edição comemorativa.

[124] GUERRA, Paula- A instável leveza do rock: génese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Tese de Doutoramento em Sociologia, 2010.

Em 1976 surge a Festa do Avante!, um festival organizado pelo Partido Comunista Português. Ao contrário dos dois eventos atrás referidos, cuja dimensão política foi imposta pela conjuntura, este festival pretendeu desde o seu início e até à atualidade constituir uma expressão concreta da força e das potencialidades da militância revolucionária.

O festival ocorreu todos os anos desde a sua criação com a exceção de 1987.

Apesar da sua dimensão política, a Festa do Avante! tem a particularidade de conseguir abarcar diferentes tipos de público que se dirigem ao festival por distintas razões – militância política: cartaz cultural; gastronomia; desporto; convívio e/ou artistas musicais presentes, com especial incidência para promover aquilo que tem origem no nosso país.

A década de 1980 vê surgir apenas 10 festivais, metade dos quais terão apenas uma edição e um outro apenas duas edições. Dos restantes quatro festivais, três são festivais dedicados à música Jazz e obtiveram um sucesso manifesto: o Galp Energia Jazz teve 15 edições entre 1988 e 2004; o Estoril Jazz teve 38 edições desde 1982 até 2019; e o Jazz em Agosto teve 37 edições desde 1984 até à atualidade. Por fim, a década de 1980 viu nascer o festival Maré de Agosto em 1984, que conta com 40 edições até à atualidade nos Açores e é dedicado à World Music.

4.1.2. A década de 1990 e a estruturação de uma indústria

A década de 1990 vê surgir 28 novos festivais, um número muito inferior à realidade das duas décadas seguintes. No entanto, se ainda não se assiste então à massificação dos festivais de música, esta foi uma década estruturante, marcada pelo surgimento de alguns dos festivais atualmente mais importantes da atualidade, cujo sucesso incentivou o investimento nos festivais de música a que posteriormente se assistiu.

Tal pode ser comprovado pelo facto de seis dos treze festivais com mais espectadores de 2019 terem surgido durante a década de 1990. Entre os festivais dos anos de 1990, consideramos, com base na dimensão que os festivais adquiriram na atualidade, necessário destacar os seguintes: Festival Paredes de Coura; Noites Ritual; Super Bock Super Rock; Sudoeste; Boom Festival; Marés Vivas; Festival de Músicas do Mundo – Sines.

O Festival de Paredes de Coura surge em 1993. Este festival surge por iniciativa de um grupo de jovens naturais de Paredes de Coura com a ajuda da Câmara Municipal.

A primeira edição, que consistiu em cinco concertos de bandas portuguesas, foi organizada em apenas 9 dias mas conseguiu logo atrair cerca de 2000 pessoas. O festival foi crescendo de forma estável desde a sua criação, tendo-se realizado todos os anos desde 1993, conseguindo atrair bandas internacionais logo em 1996.

A organização do festival foi-se profissionalizando, constituindo hoje uma importante empresa produtora de eventos, a Ritmos, e o festival ganhou a reputação de manter um cartaz sólido e coerente. A edição de 2019 do festival atraiu, no total, cerca de 100 mil espectadores e 15 mil campistas. Pela sua importância e ligação ao território, este é um dos festivais que abordaremos em detalhe mais adiante.

Em 1995 surge o festival Super Bock Super Rock, um festival que tem a empresa Música no Coração como promotora e que tem a particularidade de ter a mais antiga associação a uma marca entre os festivais de música. Sendo um festival pioneiro, o Super Bock Super Rock ajudou a modelar o conceito de festival de verão. Tendo surgido com um modelo inovador, nem sempre foi fácil atrair o público que um festival da sua dimensão necessita.

Ao longo das suas 25 edições, o Super Bock Super Rock já decorreu em várias cidades, entre elas Lisboa, Porto, Coimbra, Vigo, Madrid, Loures, Sesimbra e Vila Nova de Gaia e em espaços com perfis muito diversificados, variando entre o urbano e o rural. O que parece patente é a capacidade de adaptação e reinvenção do festival, mantendo uma presença anual desde que foi criado e apresentando sempre um dos cartazes mais mediáticos. A edição de 2019 decorreu no Parque das Nações em Lisboa.

No mesmo ano surge o festival Andanças, dedicado à world music e às danças tradicionais de diversas culturas e que se realiza ininterruptamente desde então. O festival surgiu do desejo de um grupo de amigos de reproduzir em Portugal fenómenos a que se assistia em vários locais da Europa e que se prendem com o "renascimento da música tradicional, através da integração da música, da dança tradicional e da arte de construir instrumentos num movimento abrangente e popular". [125]

[125] Citação do site oficial do festival Andanças <http://www.andancas.net/2017/en/31/andancas-/history>

No ano seguinte surge o Festival Sudoeste, organizado pela empresa Música no Coração e que, desde 1997, ocorre anualmente na Zambujeira do Mar. O festival obteve grande sucesso desde a primeira edição em que apresentou um cartaz pautado pela presença dos Blur, dos Suede e de Marilyn Manson No entender de Mário Lopes, o Festival Sudoeste "deu um empurrão definitivo à entrada de Portugal na era dos festivais de Verão. Claro que já tínhamos tido Vilar de Mouros e as suas míticas edições de 71 e 82. E, noutra escala, já havia Paredes de Coura. Mas foi com o Sudoeste que estes festivais de campismo e pé descalço vieram para ficar". [126]

O ano de 1997 é também o ano de surgimento do Boom Festival. Na altura da sua primeira edição foi um pequeno evento mas hoje é um dos mais importantes festivais de Trance na Europa, recebendo atenção internacional considerável. O Boom Festival apresenta um programa diversificado que, longe de se centrar apenas na música, está preenchido por workshops, exposições, palestras, exposições artísticas. A organização do festival tem demonstrado grande preocupação ambiental, sendo ser particularmente inovador nessa área, o que se manifesta em medidas como o desenvolvimento de casas de banho ecológicas, a reutilização de óleo utilizado, tratamento de águas através da permacultura e a utilização de energia fotovoltaica, o que lhe valeu vários prémios internacionais. O Boom Festival tem lugar de dois em dois anos na aldeia de Idanha-a- Velha, que conta apenas com cerca de 80 habitantes. Os bilhetes da edição de 2016 do Boom Festival esgotaram em 34 dias, sendo colocados à venda 33.333 bilhetes. À semelhança do que aconteceu em anos anteriores, 90% dos participantes no festival eram estrangeiros. O Boom Festival é "um evento multidisciplinar, transgeracional e intercultural, sem barreiras ou preconceitos, capaz de apelar a públicos diferentes, com interesses diferentes." [127]

[126] Citação de Mário Lopes, organizador do Festival Sudoeste

[127] CIPRIANO, Rita; COSTA, Rita Neves- O Boom não é um festival de música, é uma experiência cultural. Observador: < http://observador.pt/2016/08/11/o- boom-nao-e-um-festival-de-musica-e-uma-experiencia-cultural/>

Em 1998 surge, no Porto, o festival Marés Vivas, que pouco depois se mudou para Vila Nova de Gaia. Com uma linha fundamentalmente cosmopolita e urbana, as primeiras edições do festival foram dedicadas exclusivamente à música portuguesa, que ainda hoje ocupa um lugar de destaque no cartaz. Em 2001 são contratadas algumas bandas internacionais, constituindo o primeiro passo para a internacionalização do evento.. Segundo Jorge Silva, um dos organizadores do festival, este foi organizado inicialmente "sem grandes regras de profissionalismo", começando de "uma forma artesanal" tendo o festival crescido graças à mobilização da população do Norte. Para tal, a organização manteve sempre um cuidado no controlo de custos que lhe permitiu manter preços dos bilhetes comparativamente baixos quando comparados com os restantes festivais da sua dimensão. Em 2010 "foi considerado o festival mais barato da Europa (tendo em conta o cartaz e o número de público). [128]

Finalmente, em 1999 surge, em Sines, o Festival de Músicas do Mundo, organizado pela Câmara Municipal com o "objetivo de valorizar o Castelo de Sines". O FMM – Sines define-se como "um festival que procura as músicas do mundo reais como são feitas e vividas no nosso tempo: músicas miscigenadas, marcadas pelos contactos entre artistas de origens geográficas e culturais diferentes, devedoras dos movimentos de ideias e pessoas que definem a contemporaneidade" [128] (FMM-Sines, s/data). Desde a sua criação, o FMM –Sines foi por três vezes considerado pela revista britânica Songlines como um dos 25 melhores festivais dedicados à world music e tem-se posicionado como uma referência entre a world music e como um dos maiores festivais portugueses, tendo passado de cerca de 7 mil espectadores em 1999 para 100 mil espectadores em média desde 2015. [129]

4.1.3. O novo milénio e a consolidação de paradigma

A década que se inicia no 2000 vê surgir 99 novos festivais. É nesta década que os festivais de música verdadeiramente se massificam e institucionalizam. Este processo é acompanhado pelas alterações que a generalização da internet a estratos cada vez mais amplos da população e o consumo de música em formato digital impuseram à indústria musical, cuja principal fonte de receitas se deslocou das vendas discográficas para a música ao vivo.

[128] Citação de Jorge Silva, organizador do Festival Marés Vivas

[129] Dados APORFEST

"Antigamente o negócio da música estava estruturado de forma diferente, centrava-se em torno dos discos e os concertos serviam para vender os discos, eram uma estratégia de marketing. Hoje não, com as transformações do mercado que conhecemos, o mercado do mundo da música praticamente vive dos concertos." Vítor Pereira, Presidente da Câmara de Paredes de Coura, fundador e membro da organização inicial do Festival de Paredes de Coura

Recusando atribuir nexos de causalidade entre estes dois fenómenos, não poderemos deixar de observar as associações que existem entre eles, sendo, frequentemente, um acompanhado do outro e reforçando-se mutuamente. Por um lado, o facto de hoje as possibilidades de consumos musicais serem praticamente infinitas e gratuitas, facilita a promoção de projetos musicais locais à escala global, expandindo, assim, o mercado da música ao vivo. Por outro lado, os festivais servem, frequentemente, para descobrir novas bandas, que estão agora facilmente acessíveis em qualquer lugar através da internet.

Esta foi também uma década de feroz competição entre festivais, o que se verifica pelo facto de 37 festivais terem tido a sua última edição durante a mesma e de 51 dos 99 festivais surgidos na década dos anos 2000 estarem inativos em 2019. Tal parece indicar que a oferta de festivais cresceu substancialmente mais rápido do que a procura pelos mesmos.

A primeira década do século não foi apenas importante devido à quantidade de festivais que então surgiram mas também pela importância que alguns desses festivais adquiriram. Dos 13 festivais com mais espectadores, 3 surgiram durante esta década.

A primeira grande novidade da década surge em 2004, com o advento da primeira edição do Rock in Rio em Lisboa. O Rock in Rio é um festival que teve origem em 1985 no Brasil. Desde 2004 que o festival tem uma edição realizada em Lisboa a cada dois anos, continuando a realizar edições no Brasil e expandindo-se entretanto a Espanha e aos Estados Unidos, constituindo hoje um dos maiores festivais de música do mundo. As edições do festival contam sempre com a presença de grandes nomes da música Rock e Pop mundiais, dirigindo-se a um público muito amplo e apresentando uma modalidade relativamente diferente dos restantes festivais, prolongando-se durante 5 dias de concertos sem que exista a opção de comprar um passe geral para o evento. Nos anos em que o festival se realiza, é o festival realizado em Portugal com mais espectadores. Segundo a organização, a edição de 2008 terá contabilizado 354 mil espectadores, a edição 2014 cerca de

345 mil, a edição de 2016 cerca de 329 mil e a edição de 2018 cerca de 278 mil. É simultaneamente o festival mais caro, com bilhetes acima dos 60€ por dia.

Esta década viu surgir vários festivais de nicho que têm vindo continuamente a ganhar e a consolidar prestígio dentro e fora dos círculos que dominam os seus estilos musicais principais. Um bom exemplo é o festival Neopop que surge em 2005, ainda que na primeira edição tivesse o nome de Anti-pop. Trata-se de um festival de música eletrónica que rejeita incluir no cartaz os artistas mais comerciais que marcam o género. Nas palavras de Nuno Branco, um dos organizadores do festival, o Neopop tem-se revelado como uma "aventura extremamente complicada, dadas as circunstâncias que envolve fazer um festival não comercial". No entanto, os números parecem ser animadores para o festival, o festival conta já com 12 edições e teve em 2019 uma média de 5000 espectadores diários.

Outro exemplo de um festival de nicho bem-sucedido é o Milhões de Festa! que surge em 2006 no Porto, mudando-se no ano seguinte para Braga e, após um hiato de dois anos, fixando-se em 2010 em Barcelos. Trata-se de um festival de música emergente e é promovido pela editora independente Lovers & Lollypops. Tal parece ser comprovado pelo facto de durante a nossa investigação termos verificado que, apesar de ser considerado um festival de pequena dimensão em termos de espectadores, durante o ano de 2015, o suplemento cultural Ípsilon, focou o festival em seis notícias, sendo o segundo festival mais abordado, superado apenas pelo NOS Primavera Sound. Ainda em 2006 surge o festival Bons Sons na aldeia de Cem Soldos, concelho de Tomar, constituindo um festival dedicado exclusivamente à música portuguesa.

Em 2007 surge o festival que, a par do Rock in Rio, constitui o evento do género mais influente a surgir nesta década, o Alive. Trata-se de um festival que ganha importância não só pela dimensão, tendo sido o segundo maior festival de 2019 com 155 mil espectadores, mas também pela reputação associada ao seu cartaz. Essa reputação tem sido reforçada pelo reconhecimento internacional do festival tendo, por exemplo, sido em 2015 considerado pela CNN como um dos dez melhores festivais do mundo.

4.1.4. A segunda década do século XXI e a massificação dos festivais

Apresentam-se, entre 2010 e 2019, um total de 177 novos festivais em apenas nove anos. Tais números parecem indicar que se vive um momento de massificação dos festivais enquanto modelo de distribuição e consumo de música. Tal facto é relativamente evidente quando se compara o número de festivais surgidos com a realidade das décadas anteriores.

Como é possível observar o número de festivais que surgem em cada década não tem parado de aumentar. Tal facto atesta para a massificação dos festivais enquanto formato de distribuição e consumo de música ao vivo.

É, no entanto, importante refletir sobre o significado destes números. Se é verdade que o número de eventos que se assumem como festivais de música tem tido uma evolução impressionante e que se regista um aumento de espectadores de ano para ano, é importante não perder de vista que grande parte dos novos eventos criados são relativamente pequenos em termos de público e de número de atuações. Segundo a APORFEST, os festivais registados nos últimos anos terão tido uma média de 500 espectadores. Muitos destes eventos, se tivessem tido lugar há duas décadas, provavelmente, não se assumiriam como festivais de música. Assim, quando afirmamos que os festivais sofreram um processo de massificação, referimo-nos, acima de tudo, à generalização do festival de música enquanto modelo de organização e estruturação de eventos musicais.

João Carvalho, diretor da empresa promotora de eventos Ritmos, considera os números apresentados relativamente ao número de festivais como exagerados mas sublinha a evolução positiva dos festivais portugueses a vários níveis:

"É claro que, na realidade, não há 245 festivais. Há tantos festivais como há nos outros países da Europa. Grandes festivais temos cerca de cinco ou seis: há o Paredes de Coura, o NOS Primavera, o Super Bock Super Rock, o Rock in Rio, o Alive, o Sudoeste e o Marés Vivas. Esses são, basicamente, os grandes festivais existentes, sem querer desconsiderar outros eventos que constituem eventos de menor dimensão. [...] Chama-se festival a tudo o que tem duas ou três bandas. Mas, se os houvesse e se todos tivessem sucesso, ótimo. Sabes que eu sempre a achei que quantos mais festivais melhor porque isso permite criar público. [...] O que eu costumo dizer é que há sempre um filtro natural, ficando os que melhor agradam ao público ou os que mais se preocupam com a sua identidade e com a sua reputação. Portanto, eu sou absolutamente a favor de que existam muitos

festivais. [...] Há muita gente que me pede uma opinião e eu digo sempre que, desde que os festivais tenham identidade, é uma questão de anos para se afirmarem. Respondendo resumidamente à sua pergunta, vejo um país com bons festivais, um país que se preocupa com o seu público. Portanto, não estamos nada atrás, antes pelo contrário, de outros países da Europa"

Apesar de ainda ser cedo para especular quais os projetos mais marcantes que surgiram durante este período, há já alguns casos de sucesso que poderão ser referidos. Um caso evidente é o Festival do Crato que, apesar de ter origem numa feira de artesanato e gastronomia realizada desde 1987, apenas em 2010 se assume como festival de música.

Outros festivais de grande importância surgiram nesta década e que são, desde logo, o D'Bandada 2011, o Primavera Sound e o RFM Somnii em 2012 e O Sol da Caparica em 2014.

4.2. Caracterização dos festivais de música portugueses na actualidade

Segundo dados divulgados pela APORFEST, os festivais de música tiveram cerca de 1 milhão 869 mil espectadores diários em 2019. Tal facto é ilustrativo da importância e generalização dos festivais de música em Portugal.

Identificaram 151 festivais que tiveram lugar em 2019. Uma análise sincrónica da indústria dos festivais de música com base em dados relativos a esse ano permite, por um lado, compreender a importância da indústria dos festivais de música em termos de dimensão e, por outro lado, a variedade que a caracteriza. Através dos dados compilados pelos autores, será possível realizar uma análise com o propósito de conhecer melhor o fenómeno dos festivais quanto à sua dimensão e composição.

4.2.1. Distribuição temporal

Relativamente à distribuição temporal dos festivais, verificamos que 78,67% dos festivais realizados no ano de 2019 tiveram lugar entre junho e setembro, demonstrando assim que se trata de um fenómeno esmagadoramente associado ao verão. Em contraste, entre nos meses de janeiro, fevereiro e dezembro há registo de terem ocorrido apenas três festivais.

Sendo um fenómeno praticamente inexistente durante o inverno e maioritariamente concentrado entre Junho e Setembro, os festivais de música surgem frequentemente como sinónimo de festivais de verão.

4.2.2. Caracterização quanto à dimensão

No que respeita à dimensão dos festivais em termos de espectadores, Bramão e Azevedo (2015) incluem uma estimativa do número médio de espectadores diários para 116 dos 151 festivais que registaram em 2019. Através desses dados podemos verificar que o número de espectadores diários varia de um máximo de 150 mil espectadores (NOS em D'Bandada) e um mínimo de 125 (Restless Fest). A média é de 8150 espectadores, no entanto, com um desvio-padrão de 17501, este valor diz-nos muito pouco sobre a distribuição. Recorrendo a medidas de localização alternativas, verificamos que 25% dos festivais para os quais existem dados têm 700 ou menos espectadores diários, metade dos festivais têm até 2500 espectadores diários e 75% tem menos de 7125 espectadores diários.
Outro indicador da dimensão é-nos dado pelo número de palcos e de atuações em cada festival, para os quais são apresentados valores relativos a cada um dos 151 festivais registados em 2014. Verificamos assim que 47,01% dos festivais tiveram apenas um palco, 17,88% tiveram dois palcos, 11,92% tiveram três palcos e os restantes 20,53% tiveram quatro ou mais palcos. No que diz respeito às atuações, verificamos que estas variam de um máximo de 232 (Boom Festival [129]) e um mínimo de dois (Manta). Cerca de 29,80% dos festivais incluem 9 ou menos atuações, 22,51% apresentam entre 10 a 13 atuações, 23,18% contêm entre 14 e 29 atuações e, por fim, 24,50% incluem 30 ou mais atuações.

Relativamente à dimensão económica dos festivais, um dos primeiros indicadores pode ser obtido pela estimação dos preços médio diários pagos pelos espectadores. Na medida em que, geralmente, os festivais têm diferentes preços consoante a antecipação com que o bilhete é comprado e apresentam modalidades de bilhetes diários e passes gerais para o evento com custos diferentes, foi necessário fazer uma ponderação do preço médio diário pago por cada espectador. Para tal, calculou-se a média entre o preço máximo e o preço mínimo dos bilhetes diários e dos passes gerais, dividindo ainda esta última categoria pelo número de dias incluídos no evento. Com vista a apresentar um valor mais conservador e sem dispor de dados a esse nível, consideramos que apenas 25% dos espectadores compraram bilhetes diários e 75% compraram passes gerais [130] .

[129] O Boom Festival inclui um grande número de actuações que não decorrem em palco.

[130] Nos casos em que existe apenas uma modalidade de bilhete, o preço médio diário foi estimado simplesmente como a média aritmética entre o preço mínimo e o preço máximo da modalidade existente.

Através deste passo, em primeiro lugar, podemos tirar várias conclusões, nomeadamente que em 2019 há registo de 25 festivais gratuitos (16,56% do total) e que o preço médio diário variou entre 65€ (Rock in Rio) e 1€ (Termómetro). O preço médio foi de 11,99€, com um desvio-padrão de 10,92€. Um quarto dos festivais tiveram um preço médio diário igual ou inferior a 5,10€, para metade dos festivais o preço médio diário foi de 9€ ou menos e 75% teve um preço médio diário igual ou inferior a 17,50€.

Através da estimativa do preço médio diário por espectador é ainda possível fazer uma estimativa do valor total da bilheteira dos 116 festivais para os quais temos informação relativa ao número médio de espectadores diários, multiplicando esse número pelo preço e pelo número de dias incluídos no festival. As bilheteiras estimadas variam entre 0€ e 24.375.000€ (Rock in Rio). O valor da bilheteira estimada de 25% dos festivais é de aproximadamente 3.656€, metade dos festivais têm uma bilheteira total igual ou inferior 40.700€, 75% dos festivais apresenta uma bilheteira igual ou inferior a 290.000€. A soma do valor das bilheteiras de todos os festivais para os quais existem pode assim ser estimado em aproximadamente 65.745.000€, existindo 11 festivais com uma bilheteira superior a 1 milhão de euros.

No que respeita à capacidade dos festivais de música de gerarem emprego, não foi possível obter dados globais relativamente ao fenómeno. No entanto, é claro que, tendo em conta o número de pessoas que são exigidas pelos desafios logísticos colocados pelos festivais, esse impacto não é negligenciável.

"Depois dentro do próprio festival há vários departamentos, as pessoas nem imaginam a quantidade de pessoas que trabalham efetivamente dentro de um festival. Dentro da produção, há produtor responsável pelas bandas, que, depois, tem quatro ou cinco elementos a trabalhar com ele. Há o stage manager que trata da parte técnica de todos os palcos e escolhe os outros três stage managers. Temos a parte do diretor de implementação, o diretor de logística, que, por sua vez, tem a nossa equipa, que é a equipa de produção. Temos responsáveis de restauração, que também recorrem à equipa de produção para a implementação. Depois temos empresas do mais variado tipo, da empresa de ferro, à própria empresa que põe lá os palcos e as tendas, que tem cerca de 40 ou 50 pessoas lá a trabalhar. No fundo, estamos a falar de centenas de pessoas que passam por lá nas montagens e ninguém imagina. É mesmo muita gente". Gestor de empresa de serviços para eventos culturais

4.2.3. Perfil dos festivais de música portugueses

No que respeita ao perfil dos festivais portugueses, podemos apresentar vários indicadores relevantes. Em primeiro lugar, recorrendo à informação apresentada pela APORFEST e a pesquisas próprias, procedemos à classificação dos festivais com base na tipologia apresentada por Webster e McKay num relatório sobre o impacto dos festivais de música britânicos. Segundo estes autores, apesar de ser problemático definir os tipos de festivais, é possível apresentar uma tipologia de três tipos de festivais que por vezes se sobrepõe. Segundo Webster e McKay podemos então considerar as seguintes categorias de festivais: "eventos em descampados (greenfield) cujo programa se concentra predominantemente na música, envolvendo frequentemente campismo, atividades de consumo ao ar livre e amplificação; series de eventos de música ao vivo assentes nos espaços (venue-based) e que estão ligados pelo género, geralmente urbano; e carnavais urbanos assentes nas ruas (street-based)". [131]

Os festivais de música portugueses apresentam uma variedade considerável quanto ao tipo, liderando os eventos de descampado, seguidos proximamente pelos assentes nos espaços. Os eventos assentes nas ruas são relativamente minoritários. Adicionalmente, foi tido em consideração o contexto em que os festivais decorreram. Verificamos que: 23 (15,23%) festivais aconteceram em espaços ligados a um contexto de praia; 48 (31,79%) festivais decorreram em espaços verdes; 8 (5,30%) decorreram em monumentos históricos como castelos ou museus; 16 (10,60%) sucederam vias públicas como ruas, avenidas e praças; 48 (31,79%) tiveram lugar em espaços fechados; e 8 (5,30%) aconteceram em descampados localizados em contexto urbano, por exemplo, parques de estacionamento. Podemos então afirmar que 52,32% dos festivais portugueses tiram partido do património natural e histórico do país e que os restantes 47,68% decorrem em espaços com um perfil mais urbano. A este respeito é ainda interessante verificar que 75 (49,67%) festivais apresentaram alguma modalidade de campismo (incluída no bilhete ou paga à parte) associada ao festival.

[131] WEBSTER, Emma; George, MCKAY; - From Glyndebourne to Glastonbury: The impact of British music festivals. 2016.

No que respeita aos principais estilos de música dos festivais, os que decorreram em 2019 estão predominantemente associados a 26 estilos musicais. No entanto, apenas 7 estilos estão associados a 8 ou mais festivais: Rock (26 festivais); Indie (23 festivais); Eletrónica (22 festivais); Pop/Rock (16 festivais); World Music (11 festivais); Jazz (8 festivais); e Reggae (8 festivais). Podemos assim verificar a importância Rock e Pop no contexto dos festivais de música, uma vez que, combinados estes dois estilos concentram mais de um quarto dos festivais de música. É também assinalável a importância da música independente assim como da música eletrónica, que em ambos os casos representam aproximadamente 15% dos festivais que ocorrem.

4.2.4. Os promotores dos festivais

É igualmente relevante conhecer os promotores dos festivais de música portugueses. Dos 151 festivais que decorreram em 2019 é possível encontrar informação relativamente aos produtores de 147 festivais. Verificamos então que em existiram 167 entidades promotoras ou copromotoras de festivais e que apenas 12 estiveram envolvidas em mais do que um festival. A empresa Música no Coração surge como a entidade que mais festivais de música organizou ou coorganizou, com um total de 6 festivais, nomeadamente: Meo Sudoeste; Super Bock Super Rock; Sumol Summer Fest; EDP CoolJazz Fest; e Vodafone MexeFest. O número de festivais promovidos assim como a sua importância fazem desta empresa a promotora mais importante no que respeita aos festivais de música em Portugal. Destacam-se ainda outras as promotoras como a Ritmos, a Pic-Nic, a Everything is New e a Lovers and Lollipops.

Um outro aspeto interessante reside no facto de 19 Câmaras Municipais terem sido, em 2019, promotoras ou copromotoras de 21 festivais de música. A este respeito, destaca-se a Câmara Municipal de Guimarães, estando envolvida na organização de três festivais, nomeadamente, o Guimarães Jazz, o Festival Manta e o Festival do Fado. Esta realidade demonstra que os festivais são frequentemente incluídos nos programas políticos locais e encarados como tendo um papel a desempenhar no desenvolvimento local.

4.2.5. Os festivais e os fluxos turísticos

Um bom indicador do impacto dos festivais ao nível do turismo pode ser obtido comparando o número médio diário dos festivais mais populares com a população dos concelhos em que têm lugar.

O impacto dos festivais é mais facilmente observado em concelhos com menor população residente, uma vez que, nos grandes centros urbanos, uma grande proporção dos festivaleiros poderá ser residente no concelho em questão. No entanto, podemos encontrar alguns indicadores, nomeadamente no que respeita ao número de bilhetes comprados no estrangeiro divulgados pela organização.

Até março deste ano, organização do NOS Alive tinha vendido mais de 18 mil bilhetes no estrangeiro para a edição de 2020 e previa que esse valor chegasse a um total 30 mil bilhetes, representando um total de 35% do total de espectadores do evento. Já o Primavera Sound no Porto atraiu logo 12 mil espectadores estrangeiros na primeira edição em 2012; em 2019, metade dos passes gerais foram sido vendidos para o estrangeiro.

4.2.6. Festivais, visibilidade e reputações dos territórios

Com vista a conhecer melhor a capacidade dos festivais para conseguirem visibilidade, foram efetuados vários procedimentos. Desde logo, procurou-se verificar qual a frequência com que os festivais surgem em pesquisas efetuadas sobre o nome das localidades onde ocorrem os festivais no motor de busca da Google. As pesquisas foram efetuadas num computador de uma biblioteca pública sem ter sido realizado qualquer tipo de autenticação numa conta Google. Foram registados os primeiros 50 resultados para as seguintes localidades: Caparica; Crato; Figueira da Foz; Idanha-a-Nova; Lisboa; Matosinhos; Oeiras; Paredes de Coura; Porto; Seixal; Sines; Vilar de Mouros; e Zambujeira do Mar. A tabela seguinte apresenta os resultados dos locais em que a percentagem de resultados de pesquisa ligados aos festivais foi superior a 0:

Verificou-se que, em localidades com reduzida densidade populacional e em casos em que o nome do festival inclui o nome da localidade, a percentagem do festival nos resultados de pesquisa sobre um local pode ser bastante elevada. A elevada presença de um festival nos resultados de pesquisas sobre uma localidade não é necessariamente indicativa do impacto do festival na localidade. No entanto, apesar de pouco nos dizer sobre a realidade das localidades, este exercício permite-nos conhecer melhor a capacidade que os festivais têm de conquistar visibilidade e mediatismo.

Os resultados da pesquisa orgânica do Google são ordenados a partir de um critério de relevância determinado com recurso a um complexo algoritmo que inclui inúmeras variáveis, muitas das quais são desconhecidas. Sendo este motor de busca o mais popular do planeta, ele é estruturante no que diz respeito às relações sociais direta ou indiretas que ocorrem com a internet como palco. Nesse sentido, as posições cimeiras para determinadas expressões são disputadas por inúmeros agentes, que recorrem a um grande número de estratégias no sentido de aumentarem a relevância dos seus websites. Estas estratégias estão hoje profissionalizadas em torno da disciplina de search engine optimisation (SEO).

4.2.7. Distribuição geográfica dos festivais portugueses

Importa ainda observar os festivais quando à sua localização. Verificamos que 33,33% dos mesmos se realizam na Região Norte, 29,33% na Grande Lisboa, 21,33% na Região Centro, 10,67% no Alentejo e 15,33% nas restantes quatro regiões.

No que diz respeito às Sub-Regiões (NUT III), destacam-se a Área Metropolitana de Lisboa, onde ocorrem 24% dos festivais incluídos e a Área Metropolitana do Porto, com 14% dos festivais. Verificamos também que ocorre pelo menos um festival em cada uma das 25 NUT III do país demonstrando que, ainda que com níveis de intensidade variáveis, este é um fenómeno com incidência um pouco por todo o território nacional.

Realizando a análise ao nível dos distritos, verificamos que, por um lado, os distritos com maior incidência de festivais são o distrito de Lisboa (24,67%), o distrito do Porto (14,67%) e o distrito de Braga (8%). Por outro lado, os distritos de Vila Real e de Viseu são onde menos festivais tiveram lugar, com apenas um festival cada um (0,67% do número total de festivais realizados em 2019).

No âmbito da presente dissertação foi desenvolvido um inquérito online sobre hábitos de consumo e festivais de música. O inquérito destinava-se a qualquer pessoa que já tenha frequentado pelo menos um festival de música, tendo obtido 350 respostas. A primeira parte do inquérito questionava os inquiridos sobre o seu percurso de festivaleiro assim como sobre as suas preferências.

Os inquiridos foram convidados a escolher até três festivais que já tivessem frequentado e que fossem os seus favoritos. A questão foi respondida por 326 pessoas, que elegeram um total de 79 festivais como os seus favoritos. Apenas 10

festivais foram eleitos por 10 ou mais pessoas (correspondendo esse número a cerca de 3% dos inquiridos que responderam à questão):

Apesar da composição homogénea da amostra quanto ao local de residência, com apenas 8% da mesma a residir fora da Região Norte, verificamos que 4 festivais que ocorrem na Área Metropolitana de Lisboa e no Alentejo se encontram entre os mais populares. Mais de um quarto dos inquiridos que manifestaram as suas preferências elegeram o NOS Alive como um dos seus favoritos, o Rock in Rio é eleito por cerca de 18%, o Super Bock Super Rock por 14% e, finalmente, o Meo Sudoeste com cerca de 6%. Se considerarmos apenas os festivais que foram eleitos por mais de 10% dos inquiridos, verificamos que encontramos três festivais organizados na Região Norte e três festivais organizados na Área Metropolitana de Lisboa. Tal parece apontar para que a proximidade não seja um fator preponderante na determinação das preferências dos festivaleiros.

5. Casos de Estudo

5.1 Critérios de seleção e comparação

O impacto que um festival pode ter numa localidade varia imensamente consoante um grande número de variáveis. Entre os aspetos que influenciam esse impacto, podemos destacar: o perfil e dimensão do festival; as características do território em causa; as opções adoptadas pela organização do festival quanto à sua identificação com o território; a estratégia de desenvolvimento assumida pelos poderes locais e os apoios concedidos nesse âmbito ao festival; a relação estabelecida entre as populações locais e o festival; e o compromisso assumido pelo festival no sentido de ter um impacto contínuo no território onde se localiza.

No sentido de aprofundar este tema, selecionamos dois festivais de grande dimensão localizados em territórios muito diferentes, nomeadamente, o NOS Primavera Sound no Porto e o Vodafone Paredes de Coura em Paredes de Coura. Em ambos os casos verifica-se uma forte ligação ao território e um compromisso de colaboração entre as promotoras dos festivais e os poderes locais.

5.2. Vodafone Paredes de Coura: O Festival na Vila

Desde 1993 que Paredes de Coura é casa de um dos festivais mais mediáticos e estáveis do país, o Vodafone Paredes de Coura. Em 2019, o município tinha 8866 residentes, cerca de menos 700 indivíduos do que em 2001. A história do festival foi abordada no capítulo anterior, pelo que não o faremos aqui. No entanto, é importante ter em consideração dois aspetos sobre a trajetória do festival. Em primeiro lugar, que surge a partir do interior do próprio território por iniciativa de um grupo de amigos naturais de Paredes de Coura. Em segundo lugar, que começou como um evento de dimensões relativamente modestas, ganhando progressivamente dimensão e relevância, constituindo hoje um dos maiores festivais de música do país e uma forte reputação a nível internacional.

João Carvalho, um dos mentores do festival e atualmente membro da Ritmos, a empresa que organiza o Vodafone Paredes de Coura, descreve os primeiros anos do festival da seguinte forma:

"O festival começou de uma forma que não foi programada. Costumo dizer, quando me perguntam algo relativamente às vinte e cinco edições, que as primeiras não valeram. Não eram consideradas um festival, o que faz parte. Eu acho que as três primeiras edições tiveram o mérito de dar a conhecer Paredes de Coura e de formar o festival mas, na realidade, é exagerado chamar-lhe festival, aquela primeira foi uma noite de amigos com algumas bandas, mas foi assim que tudo começou. Foi assim que tudo começou, numa terra do interior, o que passa por grandes dificuldades, de falta de acessos por uma série de questões que estão inerentes aos concelhos do interior". João Carvalho

O desenvolvimento do festival carateriza-se por um processo de definição de uma identidade muito própria construída e alicerçada, desde logo, sobre um cartaz coerente centrado em torno do rock alternativo. De acordo com Vítor Pereira, outro dos mentores iniciais do festival e atual presidente da Câmara Municipal de Paredes de Coura, esta foi uma opção difícil mas necessária:

"Eu diria que até 2001 ou 2002, o cartaz era misto, podias ter um dia muito alternativo e o dia seguinte ser inteiramente comercial. Isto permitia que, do ponto de vista económico e do ponto de vista da gestão do negócio, tu conseguisses vender mais bilhetes uma vez que o espectro do festival era feito para acudir a vários interesses musicais. Naturalmente que aí vendias mais bilhetes. Mas, a partir de certa altura, no interior da organização começou a haver a ideia de que o festival tinha que ter editorial, tinha que ter um caminho e que, no meio de tantos

festivais, tinha de haver uma descolagem relativamente aos outros festivais. Foi a partir dessa altura que se começou a decidir que o festival tinha de ser mais independente, mais exigente... Naturalmente que, do ponto de vista económico, no imediato isso poderia ser perigoso e exigiria um maior esforço financeiro. Era uma marca que se estava a consolidar e a estruturar... Mas, nessa altura, sabia-se que no futuro isso poderia, além de permitir a afirmação do próprio evento, contribuir para que o festival se tornasse reconhecido pela sua identidade e não estar tão sujeito às variações, às tendências ou aos gostos das pessoas. Criou- se uma marca e as pessoas acham, e eu estou de acordo, que mais do que vender muitos ou poucos bilhetes, é escolher - dentro do possível porque às vezes as tournées não o permitem - um cartaz onde o mais importante seja a música e o critério artístico. Essa foi uma decisão difícil mas é graças a ela que o Festival de Paredes de Coura, apesar de existirem muitos festivais, contínua a ser único e contínua a ter um caminho e um editorial. Vítor Pereira, Presidente da Câmara de Paredes de Coura, fundador e membro da organização inicial do Festival de Paredes de Coura

João Carvalho e Vítor Pereira sublinham ainda que a identidade do próprio festival está absolutamente imbricada no território:

"Paredes de Coura não é só as bandas, é a vila, é o espirito que criou, é o campismo e a natureza, é o rio, é o ar que se respira, são as suas gentes. [...] No fundo é isto, este festival é especial. Mas não é um festival especial apenas pela forma como nós o organizamos e pelo cuidado que temos pelas pessoas mas, precisamente, por esta envolvência toda que há entre as pessoas do comércio, entre as pessoas de Paredes de Coura que andam simplesmente na rua e cumprimentam os festivaleiros". João Carvalho

"O Festival de Paredes de Coura [...] está muito ligado ao espaço, ao território, às pessoas e à perceção que as pessoas, mesmo aqueles que não vivem em Paredes de Coura, criaram. É uma marca, é uma identidade e existe muita paixão". Vítor Pereira

Essa associação entre o festival e a própria identidade de Paredes de Coura é clara, sendo frequentemente o território sinónimo de música. Esse impacto pode ser observado de várias formas. Desde logo, e tal como já foi apresentado no capítulo anterior, 40% dos primeiros 50 resultados de uma pesquisa efetuada no Google sobre no nome do concelho, remetem para páginas diretamente relacionadas com o festival.

De modo algo semelhante, também se verifica que o festival adquiriu bastante mediatismo, chamando para si e para o concelho a atenção dos media.

Esta associação produz consequências sentidas diretamente pelos munícipes, desde logo pelo facto do seu concelho ter passado a ser facilmente identificável por grande parte das pessoas. O festival permitiu criar uma representação coletiva em torno do município, no sentido durkheimiano do termo.

"Paredes de Coura é mais sinónimo de música do que propriamente do concelho. Eu passo a vida a lembrar as pessoas que Paredes de Coura, antes do festival, já existia, que é um concelho com 19 freguesias e com 9 mil pessoas a que se acrescentam 4 ou 5 mil no estrangeiro. Portanto, é um concelho com história, um concelho com alma. O festival nasce para uns amigos passarem um bom bocado mas também, precisamente, para promover o concelho, uma vez que, quando se começou a fazer, para eu explicar onde era Paredes de Coura tinha de dizer que era perto de Valença, no distrito de Viana do Castelo e, hoje em dia, já não tenho que o fazer, são os outros que recorrem a Paredes de Coura para explicar onde são os concelhos deles o que, realmente, é um feito". João Carvalho

Outra consequência é o facto de, muitas vezes, a frequência do festival criar representações positivas do território por parte de agentes externos e internos.

"Há uma quantidade de pessoas que se conhecem no festival. Há uma quantidade de pessoas que vai estudar para fora e que sente um conforto quando diz que é de Paredes de Coura. Isto porque Paredes de Coura gere uma onda muito grande de amizade e, portanto, é fácil alguém dizer que é de Paredes de Coura e ser logo acarinhado por isso. Portanto, acho que também temos esse impacto". João Carvalho

"O festival ajuda sobretudo a que as pessoas tenham uma outra perceção do território. A partir do momento em que isso acontece e se alteram as perceções, naturalmente que isso facilita e, de certo modo, cria uma imagem de otimismo e de sustentabilidade que depois pode ser extensível às outras atividades. Pode ser aqui um fator de puxar outras atividades. O importante é que o festival acaba por ser aquilo que às vezes não é referido, porque isto não é medível do ponto de vista económico, uma vez que não existem instrumentos para o fazer, e que se prende com a autoestima e a confiança que cria nas pessoas". Vítor Pereira

Para o presidente da Câmara Municipal, os impactos do festival são múltiplos, afetando desde a identidade do município, à economia local, passando pela própria autoestima dos munícipes:

“À medida que o festival cresce, naturalmente que há um retorno do ponto de vista económico. Há igualmente uma afirmação territorial, isto em termos de marketing do próprio território. Do ponto de vista social, é um evento tão importante que acaba também por contribuir para a autoestima dos courenses e, naturalmente, a autoestima significa ousadia, capacidade de se afirmar. Pode-se mesmo falar num certo orgulho, eu não gosto dessa palavra mas ela também depende da conotação que tiver, e neste caso tem uma conotação positiva uma vez que contraria o fatalismo da geografia. Durante muito tempo houve sempre a ideia de que os territórios mais afastados de Lisboa ou do Porto estavam de certo modo condenados, que era muito difícil construir, alicerçar ou estruturar projetos culturais ou económicos de âmbito nacional ou até internacional e o festival veio contrariar isso”. Vítor Pereira

O festival implica igualmente um grande impacto para a economia local já que as semanas em que ocorre são encaradas pelos habitantes como uma importante oportunidade de negócio (não haverá dados sobre o impacto económico).

“De acordo com João Carvalho (o fundador do festival) estima-se que a cada edição sejam geradas receitas na ordem dos 3,5 milhões a 4 milhões de euros. Tal como António Pereira Júnior refere a título de exemplo, mesmo que o investimento necessário para o festival seja de cerca de 2,5 milhões, o dinheiro que é levantado nas caixas multibanco durante a duração do festival ultrapassa largamente esse valor.”

Tentar quantificar o impacto do festival no comércio local é uma tarefa dificultada pelo facto de não existir um estudo de impacto económico. O que Vítor Paulo Pereira tem para apresentar é o que lhe dizem os comerciantes. "O impacto é sobretudo na restauração e no alojamento. Uma casa com três quartos pode ficar por mil euros. Sabemos que o impacto económico é brutal e que muitos negócios já tinham fechado sem o festival", reconhece. Por outro lado, "há todo um mercado de economia informal nas freguesias do concelho" que não entra nas estatísticas.

“O proprietário do restaurante Miquelina, um dos mais conhecidos da vila, diz que "facilmente se triplica o volume de negócios nos quatro, cinco dias do festival". "Temos de contratar pessoas para essa altura e só aí é que temos listas de espera. Quem não reservar espera 40 minutos por mesa", conta Carlos Teixeira. Na Pastelaria Conselheiro, o gerente Paulo Silva explica que, apesar de já ter muito trabalho durante o resto do ano, por causa dos bolos que faz para casamentos, duplica a equipa: "somos 12 ou 13 durante o festival, e no resto do ano cinco ou seis".

"Tudo o que é negócio em Paredes de Coura naquela altura, naquelas duas semanas, ganha muito com o festival... Por exemplo: este ano assisti a uma coisa curiosa. Choveu numa das manhãs e à porta do festival já havia uma senhora a vender capas de chuva [risos]. Apareceu logo com capas de chuva. [...] A vida daquela gente muda completamente. O único supermercado que há lá, aquilo é a loucura completamente, até segurança têm de meter lá, coisa que diariamente não têm". Stage Manager do festival

"O impacto [económico] é muito importante, sendo reconhecido por todas as pessoas, incluindo os comerciantes, e, de certo modo, permite contrariar os períodos mais difíceis que acontecem, por exemplo, durante a conjuntura do inverno. No verão consegues recuperar do ponto de vista económico os tempos mais difíceis do inverno. É evidente de que há vários indicadores que demonstram que o festival, sobretudo para a restauração e para o alojamento, nesta altura já é um elemento quase estruturante porque faz parte do negócio". Vítor Pereira

DADOS DO INQUÉRITO

Alguns dados a este nível poderão ser retirados do inquérito aplicado no âmbito desta investigação. Verificou-se que 134 dos inquiridos já tinham estado presentes em pelo menos uma edição do Vodafone Paredes de Coura, 78,4% dos quais afirmaram participar regularmente em festivais de música e 69,4% em concertos realizados noutros contextos. Os dados declarados por estes indivíduos foram tratados como uma subamostra e analisados separadamente.

No que respeita à sua composição sociodemográfica, verificamos que 57,5% dos inquiridos são do sexo feminino e os restantes 42,5% do sexo masculino. A distribuição é composta maioritariamente por um público jovem, com: 42,5% da subamostra com idades compreendidas entre os 18 e os 21 anos; 19,4% entre os 22 e os 23 anos; 17,9% entre os 24 e os 29 anos; e 13,4% com idades iguais ou superiores a 30 anos. Por fim, 77,6% declaram ser estudantes; 19,4% trabalhadores por conta de outrem; e 3% declararam outra condição perante o trabalho. Aproximadamente 94,8% dos inquiridos incluídos na subamostra residem na Região Norte, com particular incidência no concelho do Porto, onde residem cerca de 44%.

Relativamente ao contacto dos inquiridos com o festival, verificamos que: 35% tinha participado apenas numa edição; 27,7% tinham estado presente em duas edições; e 37,3% participaram em três ou mais edições. A edição de 2016 foi a mais popular entre a subamostra, verificando-se que 60,4% dos inquiridos

frequentaram essa edição. As motivações para a participação revelaram-se como bastante variadas, concentrando as seguintes frequências: 47,8% declararam que o cartaz do festival constitui a sua principal motivação de participação; 36,6% elegeu a ambiência do festival como o principal fator motivador; 10,4% atribuíram a sua participação principalmente à oportunidade de acompanhar os seus amigos; e 5,2% ao local onde o festival ocorre.

No que respeita à duração do último contacto, cerca de 68,1% dos inquiridos afirmaram ter prolongado a sua participação no festival, aproveitando para visitar Paredes de Coura. Verifica-se que: apenas 7,5% dos inquiridos visitaram o festival durante apenas um dia; para 3,7% dos inquiridos a sua participação teve a duração de dois dias; aproximadamente 53,7% estiveram presentes durante 3 ou 4 dias no evento; e, finalmente, 25,4% prolongaram a sua participação para 5 e 10 dias. Aproximadamente 31,1% dos inquiridos ficaram alojados em espaços destinados a campismo durante a sua estadia no festival.

No que respeita aos consumos associados à alimentação, e tendo sido oferecida a possibilidade de selecionar mais do que uma opção, verificaram-se as seguintes distribuições: aproximadamente 65,7% afirmaram ter recorrido aos supermercados e mercearias locais; 37,3% recorreram à restauração local; 15,7% recorreram às opções disponíveis dentro do recinto do festival; e cerca de 69,4% trouxeram alimentos de casa, sendo esta a opção exclusiva de 7,5% dos inquiridos.

Tal como no subcapítulo anterior, foram calculados os gastos médios diários associados à frequência no festival relativamente a alimentação, bebidas e merchandising, roupa, discos e artesanato, obtendo-se os seguintes valores:

despesa	dentro do recinto	fora do recinto
alimentação	€6,94	€7,80
bebidas	€5,51	€5,43
merchandising, etc	€2,73	N/A
total	€15,18	€13,23

Tendo a edição de 2019 tido um total de cerca de 80 mil espectadores, podemos estimar as receitas geradas pelos consumos associados ao festival como sendo:

despesa	dentro do recinto	fora do recinto
alimentação	€555200	€624000
bebidas	€440800	€434400
merchandising, etc	€218000	N/A
total	€1214000	€1058400

Tal como é possível verificar durante os 4 dias do festival, os consumos dos festivaleiros são estimados em aproximadamente 2,3 milhões de euros. Os consumos relacionados com produtos alimentares fora do recinto do festival e, portanto, injetados diretamente na economia local, podem ser estimados em cerca de 1 milhão de euros. Para compreender o que este valor representa para Paredes de Coura, contando, em 2019, com 8866 residentes, o valor estimado em consumos relacionados com alimentação e bebidas fora do recinto do festival é de cerca de 120€ por habitante.

Na realidade, os valores acima apresentados ficam claramente longe do impacto que o festival tem na economia de Paredes de Coura, visto que, tal como observável pelas declarações dos nossos inquiridos, uma grande parte dos festivaleiros prolonga a sua estadia em Paredes de Coura durante mais dias do que a duração do festival. Tal facto surge como consequência de estratégias ativas por parte da organização do festival; desde logo, o facto do passe geral para o evento incluir cinco dias de campismo gratuito anteriores ao começo oficial do festival e a iniciativa O Festival sobe à Vila... que nas últimas edições implicou a realização de concertos gratuitos na vila de Paredes de Coura durante os quatro dias antes do festival. João Carvalho, um dos fundadores do festival e sócio da Ritmos, explica esta opção da seguinte forma:

"Nós sentimos um compromisso. Repara, no caso do Sobe à Vila..., é um investimento nosso, não é um investimento da Câmara. Qualquer festival dispensava esses dias gratuitos na vila porque eles pesam em termos orçamentais. Nós fazemo-lo quase como gratidão ao município e, obviamente, também para que o público vá para lá mais cedo. É uma forma de agradecer à população e ao município. Sentimos que as pessoas querem mais dias de festival e, portanto, são quatro dias em que temos de contratar bandas, palcos, staff, técnicos, segurança... E nós não montamos sequer um bar, portanto, estamos a dar esses quatro dias ao concelho. «Tomem lá, desfrutem, não há bilhetes, não há exploração de bares, não

há exploração de comida. Isto é vosso, divirtam-se e a gente paga a fatura». Isto acontece precisamente porque temos esse carinho por Paredes de Coura e apreciamos a forma como tanto o município como as pessoas têm sabido receber o festival". João Carvalho

O impacto desta iniciativa foi observado e reconhecido por outros dos entrevistados:

"A nível económico, trazer à vila muito negócio. Isto porque, para além do festival, a própria produção promove concertos na vila, promove festa fora do recinto, tudo isso gratuitamente, para que os campistas que, em geral, vão uns dias antes, tenham ocupação e integração e, no fundo, tem o intuito de compensar, os «estragos» de dezenas de milhares de pessoas a entrar por lá dentro". Diretor de empresa de serviços para eventos culturais contratada pelo festival

Para Vítor Pereira, presidente da Câmara Municipal este projeto também é importante na medida em que:

"Teve também o intuito de implicar mais a própria comunidade e é uma forma de, no futuro, porventura acontecerem uma série de espetáculos na vila quando ao mesmo tempo está a acontecer um concerto no palco principal. Isto demonstra que o Festival de Paredes de Coura também é um conceito dinâmico. O que está a acontecer na vila é uma coisa fenomenal. Temos pessoas que nos dizem que os concertos que estão a acontecer na vila são maravilhosos uma vez que são mais intimistas. Isto é um percurso que se está a percorrer, é uma experiência de laboratório que se está a fazer. O Festival de Paredes de Coura também tem esta vertente de experimentar, de não ficar agarrado a um modelo. Naturalmente que isso torna o festival mais vivo, mais dinâmico e aberto à inovação e à mudança, não é um evento fechado". Vítor Pereira

Os projetos criados no âmbito do festival não visam exclusivamente permitir um impacto económico positivo mas também de natureza social e cultural. Em parceria entre a Ritmos e a Câmara Municipal, existem também projetos de natureza educativa.

"Sentimos também que influenciamos a forma das pessoas ouvirem música. Hoje em dia é absolutamente normal verem-se miúdos a passearem com guitarras porque vão para uma aula de música. Até na forma de vestir, nota-se que as pessoas estão mais cuidadas e que marcamos uma tendência. Depois nós, como fizemos este ano, no ano passado com a Escola do Rock, que fomos exatamente só nós, fomos nós em sintonia com a Câmara e outras entidades. Este ano houve

aquele projeto dos We Trust. Foram cento e tal miúdos que tiveram a oportunidade de pisar o palco principal em Paredes de Coura e que, daqui a cinquenta anos, se vão recordar que um dia foram artistas de um dos festivais mais marcantes do panorama nacional e até internacional, porque nós estamos muito bem cotados na Europa dos festivais, e isto obviamente influencia". João Carvalho

"[Houve um projeto] em que os miúdos da Academia de Música Clássica tocaram com os We Trust. Isso também é uma forma através da qual nós em Paredes de Coura procuramos implicar as pessoas nos processos criativos e nos processos culturais. É preferível contratar um artista, pagar mais um bocado e criar uma oficina que permita que os artistas trabalhem com a massa cultural e política que existe no território. Tal permite implicar as pessoas. É muito mais positivo do que ter simplesmente um artista a tocar duas horas e depois ir-se embora. Ou seja, também é preciso que exista serviço educativo e oficinas porque isso é que torna a cultura mais impregnante e mais forte. As pessoas aprendem muito mais com isso. Também se aprende a ver, mas aprende-se muito mais a fazer. Isso tem uma outra dimensão e permite que as pessoas se sintam muito mais realizadas". Vítor Pereira

"A Escola do Rock também foi uma iniciativa que fizeram em Paredes de Coura para juntar as gentes de Coura. E a Escola do Rock foi tocar ao festival, mas foi nos concertos na Vila, cá em cima. Este ano fizeram aquela coisa com os We Trust, com os miúdos, com miúdos que sejam de formação mais clássica de Coura, e fizeram uma orquestra. Mais para ocupar aquela gente no que é o resto do ano, que não é só o festival". Stage manager do festival

O festival Vodafone Paredes de Coura também é caracterizado por uma parceria estável entre o evento e a Câmara Municipal, que se manifesta a vários níveis. Esta relação foi particularmente relevante para permitir que o projeto do festival pudesse desenvolver-se e atingir uma dimensão e reputação que lhe permitem, apesar das dificuldades impostas por uma localização relativamente periférica, obter importantes patrocínios.

"A nível de Paredes de Coura, há uma parceria grande entre a Câmara e a entidade promotora do evento. A Câmara fornece muitas vezes serviços essenciais para que seja possível fazer o festival, para que ele seja viável. A Câmara facilita muitos dos seus recursos, isto a nível de eletricistas, de outros técnicos e de infraestruturas. Isto é essencial porque o Paredes de Coura está no meio do monte, na Praia Fluvial do Tabuão e é muito difícil teres condições para fazer lá um festival com a envergadura que o Paredes de Coura já tem. Os acessos são maus e é preciso uma

logística muito grande e a ajuda da Câmara é, nesse aspeto, fundamental". Diretor de empresa de serviços para eventos culturais contratada pelo festival

"A Câmara apoia o festival com um apoio monetário que depois poderás confirmar exatamente quanto é, sei que anda à volta de 70 ou 80 mil euros. Depois há um conjunto de outros apoios, esses com trabalhadores da Câmara, de serviços que nós prestamos, com contratação de algumas infraestruturas, como casas de banho. Isto também representa bastante dinheiro mas não é dado sob a forma de dinheiro mas sim de serviços e de trabalho. O apoio da Câmara Municipal é importante porque nós e a comunidade também compreendemos que o retorno para o território também é muito importante". Vítor Pereira

"A relação com a Câmara Municipal tem sido boa. Tanto com este presidente como com os anteriores. Todos percebem que o festival é hoje fundamental, como era há uns anos atrás. Mesmo quando não era fundamental porque não se sabia o que dali poderia vir, houve sempre da Câmara Municipal apoio, seja em termos monetários, seja em termos logísticos. Portanto, abraçou-se aquela bandeira, a bandeira de que o festival era realmente muito importante para o concelho. A relação é ótima, não tenho a mínima queixa, nem desta Câmara nem das anteriores. A exceção foi um ano em que houve grandes dificuldades e, por uma questão de rigor orçamental, houve grandes cortes que quase colocaram em risco festival. Mas, hoje, o festival cresceu, consolidou-se e tem patrocinadores credíveis e mesmo assim a Câmara tem vindo a apoiar cada vez mais. Portanto, existe uma ótima relação sentimo-nos orgulhosos porque sabemos que a Câmara sente tanto ou mais orgulho no evento do que nós. João Carvalho

O Vodafone Paredes de Coura é exemplificativo de como projetos surgidos a partir do interior de um território podem, quando incentivados através de políticas públicas locais, afirmar-se como agentes ativos da mudança e do desenvolvimento local. O seu impacto será potenciado quando acompanhado por projetos culturais que permitam ao território afirmar-se como espaços culturalmente ativos durante o ano todo.

"Naturalmente que o festival acaba por abrir as pessoas. O espaço e o tempo do festival são um período a que eu chamaria de abertura ao mundo, durante o qual as pessoas de Paredes de Coura conhecem amigos de outro lado, trocam-se experiências e também se cria aqui um campo fértil que afeta as outras atividades. O festival, no fundo, também é um produto cultural que gera dinheiro, autoestima, confiança que ajuda a criar aqui um campo mais criativo e moderno". Vítor Pereira

O diretor das Comédias do Minho, João Pedro Vaz, foi igualmente entrevistado com vista a permitir obter uma perspetiva informada proveniente de um agente externo ao festival mas altamente conhecedor da realidade do município. As Comédias do Minho constitui uma companhia de teatro caracterizada por uma metodologia de trabalho baseada numa grande proximidade com os seus públicos. Tendo a sua sede em Paredes de Coura, desempenha as suas atividades igualmente nos quatro concelhos limítrofes, nomeadamente, Melgaço, Monção, Valença e Vila Nova de Cerveira. Na realidade, este projeto surge a partir de um trabalho de colaboração em rede por parte dos cinco municípios. Para João Pedro Vaz, o que o projeto tem em comum com o Vodafone Paredes de Coura e outros projetos culturais que vingaram em meio rural é:

"Ter responsáveis e pessoas a trabalhar no projeto que não têm qualquer complexo de inferioridade e de periferia, que acreditam que estão a fazer o seu trabalho, que o seu trabalho é válido e que, portanto, ele é tão central como outro qualquer, ao invés de estarem sempre a pensar que os jornalistas não vão lá. Não, não. O importante é mantermos os objetivos do trabalho. Sabemos que estamos a fazer um trabalho com qualidade e o que é importante é que as pessoas de cá o legitimem, que vão e que sintam relação. Essa relação também pode passar por rejeição, porque são linguagens que não são imediatas. Mas o importante é que haja um reconhecimento do projeto localmente".

Assim, baseando-se no caso de Paredes de Coura, o diretor da companhia de teatro, sistematiza os fatores que possibilitam o surgimento de projetos culturais estáveis e sustentáveis fora dos grandes centros urbanos, como são os casos do Vodafone Paredes de Coura e das Comédias do Minho, em três aspetos fundamentais:

"A vontade política, o trabalho em rede e ter pessoas que têm uma profunda ligação com o paradigma e que não estão num meio rural a tentar projetar-se num meio urbano ou a tentar encontrar uma saída para si próprios fora dali, estão mesmo interessados em fazer especificamente ali, faz com que os projetos sejam sólidos. Quem vai para um território mas já está a pensar que aquilo é um bocado itinerante e que daqui a uns anos já está não sei onde, provavelmente não se consegue enraizar nem fazer enraizar o projeto. Eu diria que estas três questões são importantes".

No entanto, João Pedro Vaz sublinha que, se os festivais são importantes por toda uma série de fatores, é importante não perder de vista que os eventos de natureza temporária não podem, isoladamente, constituir a base de políticas que visem

promover mudanças estruturais de índole social e cultural. Para o encenador, é necessário pensar igualmente no quotidiano das populações, promovendo projetos de natureza contínua e que extravasem os limites do lazer, promovendo a formação de públicos e a reflexão crítica. É importante também que esses projetos sejam desenhados para tomar em linha de conta.

"O que aqui estamos a fazer é criar uma nova centralidade porque estamos a desenhar um projeto também em resposta do território, com as Câmaras, com as bibliotecas, com as escolas... Estamos a perceber quais são as necessidades e a colocar os artistas perante essas necessidades, a formar as gentes, a trabalhar com associações e, de repente, o que surge daqui, o bolo, a soma disso tudo, é uma nova centralidade cultural. Por isso é que o projeto vinga, não sendo num projeto central. Porque ele é central, lá." João Pedro Vaz, diretor das Comédias do Minho

Na realidade, uma das lições que podemos retirar de Paredes de Coura é que projetos de natureza cultural podem surgir no interior de territórios afastados dos centros urbanos e afirmarem-se a nível nacional e internacional, sem para tal perder a sua identidade ou adotar modelos que não sejam os seus.

No entender de Vítor Pereira:

As pessoas hoje percebem que o festival de Paredes de Coura é uma empresa, é uma fábrica. Naturalmente que isso também acaba por dar outra ideia às pessoas a ideia de que a cultura também pode ser rentável e lucrativa. Trata-se de uma ideia que ainda em que muita gente não acredita. Na realidade, parece-me que as pessoas no nosso país ainda não acreditam muito na cultura como uma indústria. Acham que a cultura tem de ser produzida pelas pessoas de Lisboa e depois, de uma forma paternal, embalada e exportada para o resto do país. O Festival de Paredes de Coura contraria um bocado esta ideia de que a cultura não pode ser rentável, de que a cultura é sempre estatal, que é sempre produzida em Lisboa e que depois é oferecida de forma paternal à província. Naturalmente que ainda há muitas pessoas na província que têm o minifúndio na cabeça e que acham que Lisboa é que tem de fazer tudo. Eu acho que não, acho que em vez de estarmos constantemente a criticar Lisboa é preferível usar essa energia para criar uma nova centralidade cultural. E como é que se cria uma nova centralidade cultural? É através de projetos que apostem na cultura e na educação" Vítor Pereira

5.3. NOS Primavera Sound: A cidade no festival

A cidade do Porto, centro da segunda área metropolitana do país, é a casa do NOS Primavera Sound. Apesar de recente, tendo surgido em 2012 com a designação de Optimus Primavera Sound, o festival é um caso evidente de sucesso, tendo tido cerca de 77 mil espectadores na edição de 2017 (APORFEST, 2018) e na edição de 2018 cerca de 81 mil espectadores (PortoLazer, 2019). Com o preço das entradas diárias de 55€ e o preço do passe geral entre 90€ e 105€, e sabendo que os passes representam 70% do total de bilhetes vendidos, podemos estimar a bilheteira do ano de 2019 em cerca de 3,1 milhões de euros.

O festival tem como promotor a empresa Pic-Nic, que conta entre os seus fundadores três membros da Ritmos, a empresa responsável pela organização do Festival Vodafone Paredes de Coura. Este festival surge como uma extensão do reputado festival Primavera Sound de Barcelona, o que lhe concedeu uma grande visibilidade internacional desde o seu começo, contribuindo para o seu sucesso em atrair festivaleiros estrangeiros.

A autarquia apoia o festival desde a sua concepção, considerando o evento fundamental para a cidade a vários níveis. Esta relação positiva entre o município e o festival pode ser observada no próprio recinto do evento, sendo os festivaleiros recebidos à entrada pelo logotipo da marca Porto., que dá nome a um dos palcos. Esta relação é contextualizada pelo presidente da Câmara Municipal da seguinte forma:

"Este evento foi trazido originalmente pelo meu antecessor, o Dr. Rui Rio, numa altura em que o Porto ainda não tinha os turistas que tem hoje. Mas rapidamente se afirmou como um evento com grande impacto, principalmente nas pessoas novas, nos turistas jovens que querem vir aqui. A ligação que tem com Barcelona, a relação entre estes dois festivais também é muito importante. Depois, permite-nos mostrar uma parte da cidade diferente, mostrar o Parque da Cidade, mostrar aquilo que é a praia, o que é o oceano. Este não é o enquadramento habitual que é visto do Porto. A Red Bull Air Race mostrava, se quiser, a Ribeira, o rally que nós organizamos mostra o centro. É bom que se mostre também isto. Tem essa importância. E também por transmitir uma visão cosmopolita da cidade, que é importante também para quem vive cá. Nós não fazemos isto apenas para os turistas, fazemos isto fundamentalmente para quem está cá, para quem vive cá e gosta deste tipo de espetáculos." Rui Moreira (2016)

Dois eventos gratuitos estão associados ao festival, que contam com o envolvimento da população local no festival e com o apoio da Câmara Municipal e da PortoLazer. O primeiro é o NOS Mini Primavera que decorre em maio no Parque da Cidade e é vocacionado, principalmente, para crianças. O segundo decorre no Passeio das Virtudes no dia anterior à abertura do festival. A visibilidade internacional é acompanhada pela atenção dos meios de comunicação nacionais. O festival foi o mais focado pelo suplemento cultural Ípsilon publicado em 2019, sendo abordado em 9 artigos, cerca de 12% do total de artigos onde a publicação abordava festivais de música. Outro facto exemplificativo da visibilidade do festival reside no facto da TVI ter coberto amplamente a edição de 2019 do evento, tendo dedicado uma parte substancial do seu telejornal ao mesmo. Esta visibilidade contribui para o reconhecimento do Porto como um território culturalmente ativo.

Um aspeto particular do festival é o facto de, apesar de se tratar de um festival de grande dimensão e de um caso de sucesso comercial, as grandes cadeias multinacionais de alimentação estarem completamente ausentes do seu recinto. Em alternativa, o festival inclui na sua oferta de alimentação alguns dos espaços mais característicos da cidade do Porto, tais como A Badalhoca, a Casa Guedes, o Lado B, entre outros.

'A organização não quis que aquele festival fosse mais um festival do [nome de cadeia de fast- food multinacional] e então foi buscar o que é típico do Porto, desde a Badalhoca ao Guedes, foram buscá-los todos.' Stage Manager do festival

Na edição de 2019, pelo menos 10 dos restaurantes presentes na praça da alimentação do festival eram ocupados por restaurantes do Porto e 4 por restaurantes de Matosinhos correspondendo a cerca de metade do total. De modo semelhante, foi possível identificar que pelo menos 14 dos 22 espaços presentes no Mercado Primavera eram ocupados por empresas do Porto.

Tal opção tem o claro efeito de permitir que a identidade própria da cidade transborde para o interior do festival, evitando que o recinto do mesmo se transforme num espaço social e culturalmente isolado do território circundante. Esta opção permite, igualmente, que as receitas geradas pelos consumos dos festivaleiros beneficiem agentes económicos localizados na região circundante, contribuindo assim para a economia local. Seguidamente faremos um esforço no sentido de procurar medir esse impacto.

DADOS DO INQUERITO

Dos 350 inquiridos, 88 afirmaram já terem frequentado o NOS Primavera Sound. As respostas oferecidas por estes indivíduos foram agrupadas numa subamostra separada e analisadas com vista a conhecer os hábitos de consumo associados ao festival. Dentro destes indivíduos, apenas 12,5% afirmaram não frequentar regularmente festivais de música e 25% que não frequentam regularmente concertos de música.

Esta subamostra é composta maioritariamente por estudantes (69,3%) e trabalhadores por conta de outrem (26,1%). A sua composição é bastante jovem, sendo a distribuição de idades a seguinte: 35,2% têm idades compreendidas entre os 18 e os 21 anos; 23,8% entre os 22 e os 25 anos; 21,6% entre os 25 e os 28 anos; e 19,4% entre os 31 e os 58 anos.

No que respeita à sua experiência com este festival verificamos que: 44,3% tinham frequentado o NOS Primavera Sound apenas uma vez; 23,8% estiveram presentes em duas edições; 21,6% em três ou quatro edições; e 10,2% estiveram presentes em todas as 5 edições. O cartaz do festival constitui a principal motivação da grande maioria dos inquiridos, registando um total de 76,1% das respostas. A ambiência (12,5%) e a oportunidade de acompanhar amigos (6,8%) representam as seguintes preferências mais populares, tendo apenas 4,5% dos inquiridos eleito outros aspetos como constituindo a sua motivação principal. Relativamente à duração da sua participação, verificamos que: 48,9% estiveram presentes em apenas um dia; 6,8% em dois dias; e 44,3% durante a totalidade do evento. Por fim, 30,7% afirmam ter obtido o bilhete através de uma oferta; 1,4% no contexto de uma promoção; 2,3% através de um concurso; e 55,7% recorreram às suas poupanças.

A amostra encontra-se enviesada quando à proveniência dos inquiridos, verificando-se que 75% dos inquiridos declararam residir no distrito do Porto. Esta circunstância é, provavelmente, responsável pelo facto de 87,5% dos inquiridos não terem visitado a cidade durante mais dias do que a sua participação no festival.

No que respeita aos consumos com alimentação, 77,2% afirmaram terem recorrido às opções alimentares disponíveis para consumo no interior do festival, sendo essa a opção exclusiva de 62,5% dos inquiridos. Cerca de 22,7% dos inquiridos trouxeram os seus alimentos de casa, sendo esta a opção exclusiva de 9% inquiridos. Um total de 14,8% dos inquiridos recorreram igualmente à restauração, aos supermercados e às mercearias nas localizadas nas proximidades do festival.

Os inquiridos foram questionados relativamente ao montante dos seus gastos com alimentação e com bebidas não incluídas no contexto das refeições dentro e fora do festival. As médias dos gastos foram calculadas com base nos pontos médios de cada categoria oferecida no enunciado do inquérito, com a exceção das categorias inferiores e superiores da escola em que foi assumido o valor mínimo da categoria. Os mesmos procedimentos foram efetuados em relação à roupa, discos, merchandising e artesanato adquiridos no interior do recinto e em relação aos transportes a que recorreram para se deslocarem ao festival. Obtemos as seguintes despesas médias diárias associadas ao festival por inquirido:

despesa	dentro do recinto	fora do recinto
alimentação	€10,00	€5,26
bebidas	€6,99	€2,28
merchandising	€6,63	N/A
transportes	N/A	€6,02
total	€26,34	€14,15

Tendo em conta a composição jovem da amostra, composta maioritariamente por estudantes, é razoável considerar que os valores acima apresentados representam desproporcionalmente um público com um poder de compra inferior ao poder de compra médio da audiência do festival, pecando por isso por defeito. Como observa um agente envolvido na logística do festival:

"O Primavera Sound é um festival diferente dos que estamos habituados, é um festival citadino, é um festival de música muito específica para amantes de música, é um festival para melómanos. É um festival para uma faixa etária mais velha e é possível observar que os festivaleiros são, predominantemente, pessoas de classe média alta". Gestor de empresa de serviços para eventos culturais contratada pelo festival

Assim, com base em dados conservadores, considerando que no ano de 2019 o festival registou um total de 77 mil entradas diárias, podemos estimar a receita total dos consumos associados à frequência do festival como sendo:

despesa	dentro do recinto	fora do recinto
alimentação	€770000	€405020
bebidas	€538230	€220990
merchandising, etc	€479966	N/A

Verificou-se que os três dias do festival representam gastos totais no Porto e em Matosinhos de mais de 2,8 milhões de euros. A despesa total com alimentação e bebidas consumidas no interior do festival é estimada em mais 1,9 milhões de euros, o que atesta para a importância da estratégia adotada pela organização no sentido de garantir que a restauração presente no festival é assumida por agentes locais.

Devido à composição da amostra, não é possível retirar nenhuma conclusão relativamente à receita hoteleira gerada pelo NOS Primavera Sound. No entanto, o festival tem notavelmente um impacto muito elevado a esse nível. Segundo a PortoLazer, empresa municipal responsável por coordenar o apoio camarário ao evento:

"O festival contribui para que os hotéis da cidade estejam praticamente esgotados. [...] Há um dinamismo muito forte que é imediatamente sentido na hotelaria, com uma ocupação que atinge quase os 100%".

A organização do festival tem uma perceção semelhante, sublinhando o impacto do festival na cidade:

"Neste momento a hotelaria está 90% ocupada e o Porto tem crescido muito em termos de oferta turística. Os quartos que estão disponíveis são caríssimos, isso é sinal que o festival mexe mesmo com a cidade do Porto. Para além de que, basta um passeio durante os dias do festival, um passeio básico pela cidade do Porto para perceber que o Primavera está presente em cada café, em cada táxi, em cada autocarro. O festival mexe mesmo com a cidade. Não só com a cidade do Porto mas também aqui com a vizinha Matosinhos, onde há imensa gente a almoçar e a jantar nos restaurantes. Este é um público com um alto poder de compra, que fica em hotéis, janta e almoça em restaurantes da cidade e, portanto, não é um público

que está a contar dinheiro, é um público que vem usufruir não só da boa música mas também da cidade." José Barreiro (citado em Noite e Música, 2016)

Esse impacto parece ser confirmado pela observação de pessoas cuja atividade profissional está ligada ao festival:

"Se queres marcar um hotel, no Porto, na altura do Primavera Sound, mesmo que seja para uma única pessoa que venha visitar a cidade, é impossível, não há. Por exemplo, trabalho aqui na Casa da Música, e nessa altura tínhamos um músico que vinha cá e não havia hotéis. Tivemos de o meter em Vila do Conde. Não há hotéis nessa altura, estão todos ocupados". Stage Manager no festival

"O festival tem muitos estrangeiros, o Primavera Sound traz ao Porto milhares de estrangeiros, muitos deles espanhóis. Acho que é o festival de Portugal que mais estrangeiros traz. [...] A nível de impacto económico para a hotelaria podemos verificar que ele existe. É um festival que não tem campismo e, portanto, os estrangeiros que veem estão a dormir em hostels ou hotéis da cidade". Gestor de empresa de serviços para eventos culturais contratada pelo festival

É possível derivar uma estimativa do impacto económico gerado pela grande presença de estrangeiros no Primavera Sound através da informação. Segundo a organização do festival, metade dos passes gerais, que representam 70% dos bilhetes totais, são vendidos a estrangeiros. Considerando a audiência média de 27 mil pessoas presente na edição de 2019, podemos calcular o número total de estrangeiros que frequentam o festival como sendo aproximadamente de 9450 pessoas. Tendo em conta os horários do festival, assim como o incentivo que a oferta turística da cidade do Porto constitui para uma estadia superior à duração do festival, consideramos razoável assumir que a grande maioria dos participantes não portugueses fica alojado na cidade do Porto ou nos concelhos circundantes pelo menos um dia antes do festival começar e um dia depois do festival ter terminado, contabilizando uma estadia total de 5 dias.

O website Budget Your Trip, especializado em calcular o custo médio por cidade para os viajantes, calcula que um custo diário associado a uma estadia temporária no Porto como sendo de 73,23€ por pessoa, dos quais 36,76€ correspondem à

despesa com alojamento. Considerando estes valores como referência podemos estimar que a presença de cidadãos residentes fora de Portugal no Primavera Sound representa uma despesa total de cerca de 3,5 milhões de euros, dos quais 1,7 milhões correspondem a despesas com alojamento.

Estes números atestam a capacidade do festival de gerar um impacto económico positivo na cidade e foram reconhecidos desde da primeira edição do festival. Tal pode ser demonstrado pelas declarações do então presidente da Câmara Municipal do Porto:

"É [o Optimus Primavera Sound] importante na própria estratégia que a Câmara tem, muito ligada a promoção da cidade e ao turismo, que tem conhecido uma expansão enorme" [constituindo] "uma exportação." Rui Rio (In Porto24, 2013)

Por fim, o festival tem, igualmente, um impacto significativo relativamente ao número de postos de trabalho criados. Segundo a PortoLazer, do festival envolve mais de 3000 trabalhadores.

Conclui-se que o NOS Primavera Sound implica para a cidade do Porto impactos significativos de ordem económica, social e cultural. O festival permite à cidade angariar receitas económicas significativas quer por via dos consumos associados ao festival, quer por via dos turistas que participam no festival. De igual modo, gera um número não despiciendo de postos de trabalho temporário, cerca de 3000, assim como representa uma fonte importante de receitas para um grande número de empresas ligadas à produção de eventos culturais e artísticos. Desempenha, igualmente, um papel importante no plano cultural da cidade, juntamente com os dois eventos a ele associados. Tem uma visibilidade assinalável nos media nacionais e internacionais, contribuindo para reforçar a imagem do Porto como um território de forte dinâmica cultural viva e apresentando uma parte da cidade alternativa à oferta turística convencional. Procura ativamente, através de múltiplas estratégias, incorporar a identidade local na sua própria identidade, contribuindo dessa forma para a valorização do território e dos seus agentes. Em suma, o NOS Primavera Sound é exemplificativo de como um evento trazido para um território a partir do exterior pode, através de uma estratégia eficaz de envolvimento dos atores locais, constituir um fator de desenvolvimento do território.

Conclusão

Apesar desta dissertação ser, tanto quanto se sabe, a primeira abordagem dos festivais de música em Portugal do ponto de vista da arquitectura, e carecer de considerações mais aprofundadas, confrontando-se por isso com um vasto e inexplorado campo de investigação e análise, verifica-se no entanto que sempre é possível dar aqui resposta às principais questões a que o trabalho se propôs.

Senão pela simples definição teórica do que é campo clássico da arquitectura, a partir das diversas afirmações e constatações proferidas por autores que directa ou indirectamente abordaram o assunto e a partir da análise dos casos de estudo, em particular tendo em conta a evolução temporal, pode afirmar-se que a arquitectura compreende o festival de música no seu campo teórico e prático desta disciplina. É possível estabelecer uma perspetiva verosímil a partir da arquitectura. O festival de música envolve muitas e diversas áreas do conhecimento para a sua concretização, o que obriga a que a intervenção da arquitectura seja muito mais dialogante, interativa, pragmática e assertiva - o seu campo é nesta situação campo expandido.

No espaço de acção prático - aquele que o público tem contato mais direto - são especialmente tratadas disciplinas que abrangem temáticas do visual e do sensorial.

O festival considera-as muitas vezes instrumento parcial para alcançar um dos seus objetivos principais: atrair público conseguindo cativá-lo e captar a sua atenção.

De entre as várias disciplinas que tratam o campo visual e sensorial a arquitetura justifica a sua pertinência pela prática desta ser a conjugação de muitas disciplinas e de vários saberes.

O festival, por não ser uma realidade estática, marca a sua existência pela construção - mesmo que efémera - de estruturas várias, pela valorização da euritmia do todo, necessita assim do domínio de conhecimentos com a mesma abrangência que a arquitectura. É passível até de se estabelecer o paralelo do festival com a realidade de uma cidade, sendo a estrutura, lógica e variantes possíveis de equiparar, com a devida e principal salvaguarda do conceito de tempo e dimensão.

Assim chegamos ao potencial contributo do arquitecto na criação de festivais de música. Sucintamente, segundo Vitrúvio, a formação do arquiteto passa pela pluridisciplinaridade do seu conhecimento para que a sua obra responda e se reja

simultaneamente pelas premissas básicas fundamentais: solidez, funcionalidade e beleza. A organização do pensamento envolvendo tantos domínios exige ao arquitecto uma metodologia de abordagem e processo bastante pragmática e eficaz.

O arquitecto torna-se, assim, capaz de responder de forma competente à demanda programática do festival.

Com base no trabalho desenvolvido concluiu-se a seguinte metodologia arquitectónica de abordagem do festival:

Em primeiro lugar, identificar qual o propósito do festival. Geralmente, são realizados com fins lucrativos, no entanto também podem ser igualmente realizados com fins políticos, sociais não lucrativos ou de promoção local; Seguidamente, deverá enquadra-se o festival quanto à sua localização - este pode implantar-se no território segundo o conceito de sítio ou segundo o conceito de lugar. Em ambas as considerações de localização, o festival cria uma realidade efémera biunívoca. Este cria tanto o seu espaço como reformula o território em que se insere - no caso do lugar, esta inter-relação é ainda mais vigorosa.

Já em termos de concepção interna do festival, deve considerar-se a narrativa visual. A sua expressão cenográfica pode ser mais mimética, arquitetónico-abstrata - apresentando mais o trabalho de formas e volumes, sem imagens representativas - ou não ter expressão definida - como quando o lado técnico e funcional é visível sem ser essa uma intenção à priori. O patrocínio tem, usualmente, bastante influência neste campo, considerando que a narrativa visual do festival tem de ser, de alguma forma, coerente com a narrativa da marca para que a mensagem publicitária não se perca.

Para formalizar o ambiente cenográfico deve ponderar-se ainda o que é real e o que é cena, ou seja, o que precisa ser e o que apenas pode representar algo. Esta definição dará a indicação quanto à consideração de matéria e materiais e, é neste ponto também que se consideram as possibilidades cenográfica do virtual dadas pela tecnologia. A materialização deve considerar a distinção entre matérias que atribuem qualidades ao espaço e matérias- materiais que formalizam o espaço. A matéria pode caracterizar-se pela solidez, flexibilidade, elasticidade e fluidez, para além de se dividir entre táctil - e por isso tem consistência física - ou é simplesmente visível. Nesta base reflectem-se, do mesmo modo, questões cromáticas e lumínicas.

Em termos funcionais e construtivos, em primeiro lugar, as estruturas temporárias que compõem o festival devem ser pensadas segundo o seu uso: estas podem ter uso único ou uso múltiplo. Quando para uso único, após o tempo útil segue-se a desintegração desta. Quando para uso múltiplo, considera-se a sua portabilidade.

Para ambos os casos é importante ter em conta o valor potencial e o valor económico dos materiais - tendo também, no caso de uso múltiplo, especial atenção a nível de resistência à fadiga.

Quanto ao transporte da estrutura, as possibilidades são o transporte inteiriço, o transporte por módulos e transporte por peças - já tendo sido explanados, anteriormente, os prós e contras de cada opção.

Ao longo deste trabalho apresentamos, em linha com os modelos teóricos existentes sobre o tema e trabalhos de investigação desenvolvidos, algumas evidências relativamente aos impactos que os festivais de música têm em Portugal, quer a um nível mais geral, quer ao nível de manifestações concretas centralizadas em casos de análise no âmbito dos próprios festivais.

A análise concentrou-se, sobretudo, no que respeita às reputações e identidades dos territórios, à capacidade destes eventos para atrair fluxos turísticos consideráveis, aos seus impactos nos hábitos de consumos culturais e à sua capacidade de gerar receita económica. Enfim, a festivalização da cultura no sentido contemporâneo, onde o formato festival tem um peso muito grande na oferta cultural, lúdica e musical.

Operamos por uma estratégia metodológica onde foram acionadas diversas técnicas com vista a dar conta da complexidade do objeto em questão. Desde logo, a análise documental provou-se como uma importante fonte de informação sobre a diversidade que marca a indústria dos festivais de música portugueses, relativamente ao percurso histórico de massificação deste formato de distribuição de música ao vivo, assim como relativamente a alguns impactos dos festivais no território.

O inquérito por questionário foi fundamental para caraterizar os percursos de relação dos indivíduos com os festivais de música, assim como os hábitos de consumo associados aos mesmos. A observação direta provou-se como uma importante técnica de recolha de dados relativamente à imbricação entre os eventos e o território em que eles decorrem.

Por fim, a entrevista semiestruturada permitiu recolher algumas as percepções de alguns dos agentes que intervêm no campo dos festivais de música face aos impactos dos mesmos nos territórios. Através do cruzamento deste conjunto de dados foi possível construir uma imagem geral dos festivais de música em Portugal, assim como dois casos de estudo dos impactos de dois festivais em concreto.

Foram igualmente apresentadas algumas coordenadas no sentido de permitir mapear e medir a indústria dos festivais de música em Portugal, tendo-se verificado que o modelo dos festivais de música se encontra num verdadeiro processo de massificação, sendo incorporado na identidade de cada vez mais eventos. Assim, estamos perante um quadro mais do que favorável de implantação dos festivais de música em Portugal que se começou a desenhar na década de 90 tendo atingindo uma velocidade cruzeiro desde 2007.

A imagem apresentada dos festivais de música é, em geral, favorável. No entanto, é importante não permitir que as estratégias de desenvolvimento local assentem apenas em projetos de alcance temporário e direcionadas principalmente para atrair públicos externos. Se parece evidente que um festival de música, quando acompanhado de estratégias activas de imbricamento da identidade do evento com o território, postas em prática pelos organizadores do evento e pelos poderes locais, pode constituir um importante agente de mudança e de desenvolvimento, é importante não esquecer o que acontece durante o resto do ano. Na realidade, grande parte dos efeitos sociais e culturais positivos que podem ser gerados por um evento de índole temporária serão perdidos quando não são acompanhados e alavancados por projetos complementares, de âmbito contínuo que, indo beber ao caracter de epifania que os eventos temporários podem implicar, permita introduzir a mudança nas vidas quotidianas dos territórios.

Grande parte das representações em torno do desenvolvimento local ocasionado e provocado pelos festivais apontam primeiramente as direções para o económico: isto é, os dividendos auferidos pelo comércio e venda a retalho nas próprias localidades de produtos ligados primeiramente à restauração e alimentação, mas também ao alojamento e à indústria hoteleira a seguir; e ainda ao mercado dos lazeres associados, no caso de consumo de bens e serviços de lazer, mas também de transportes e até de vestuário e bens de apresentação pessoal.

De um ponto de vista mais aprofundado, o investimento externo com repercussões claras no plano do emprego de mão-de-obra local também tem uma importância económica relevante no quadro das representações dos entrevistados. No entanto, este benefício económico tende a ser ainda muito marcado pela sazonalidade da

ocorrência dos eventos. Mas sem dúvida, que todos estão de acordo com o impacto económico dos festivais e sobretudo com a urgência de maximizar esse impacto.

No que tange a esta última questão, será de relevar a importância no investimento futuro em serviços de apoio aos artistas, management, de som e luz e de equipamento provenientes das próprias localidades.

As representações dos actores sociais acerca do impacto social e cultural dos festivais também vão no sentido da assunção da relevância destes eventos para esse efeito e em vários patamares: ao nível do reforço identitário e da vinculação ao território, ao nível da auto-estima e orgulho das localidades, ao nível da valorização das dinâmicas e atores locais de implementação dos festivais. Assim, os festivais fazem já parte das identidades e da memória das regiões, são marcas afetivas de afirmação simbólica, política e regional.

O quadro representacional dos atores deste trabalho demonstra-o: ao nível da a evolução sem antecedentes do número de festivais ao longo das últimas duas décadas; da importância da dispersão dos festivais pelo país; do reconhecimento do aumento exponencial dos seus frequentadores; da crucialidade do peso da faturação dos festivais no cômputo das contas da cultura e das indústrias culturais; da assunção da pertinência dos festivais para o lançamento e projeção das bandas e novas músicas; do design de um novo modo de vida festivaleiro assinalado por consumos, apropriações e corporizações específicas.

Simultaneamente, assumem-se como espaços de fractura 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 um 'allure' global.

O arquitecto contribui com a sua capacidade criativa conjugada com a sua inigualável percepção espacial e conhecimentos técnicos. Pela observação dos dois casos de estudo tratados é visível que, efetivamente, aqueles que tiveram algum ou total contributo de arquitectos apresentaram, como resultado, palcos e ambientes mais harmoniosos - dentro do seu género e intenção - onde a narrativa é também mais clara e directa.

Perante o questionamento possível acerca do campo partilhado entre a arquitectura e a cenografia no contexto dos festivais, entenda-se que estas não colidem, mas sim, completam-se. O contributo concomitante de ambas permite alcançar uma

resposta de qualidade sinérgica. A abordagem do festival estritamente na perspectiva da cenografia iria carecer das noções construtivas necessárias, tanto como a abordagem do festival na perspetiva da engenharia iria apresentar uma grande lacuna a nível de considerações estéticas. Deste modo, a arquitectura pode ser considerada como a ponte fundamental entre disciplinas, para a criação de realidades de festivais de música cada vez mais estimulantes e enriquecedoras sensorialmente, para quem usufrui e experiência o espaço.

Como repto extraordinário, poder-se-ia também vir a contemplar o festival como oportunidade para a experiência de arquiteturas. É relativamente difícil encontrar lugares que se proponham à experimentação da arquitetura. O tempo, dimensão e também materiais que esta commumente utiliza, para além do custo elevado da sua prática, limita as possibilidades de testar de forma leve conceitos e hipóteses.

Contudo, podemos pensar num caso particular - com sucesso - de experimentação de arquitetura: o Serpentine Gallery. O Serpentine é desenvolvido no contexto do específico do Hyde Park em Londres. Tendo como mote a galeria Serpentine, o projeto Serpentine Gallery pode ser descrito resumidamente por considerar o parque para a implantação de estruturas arquitectónicas efémeras, muitas vezes, tendo geralmente como programa apenas a contemplação do espaço. São convidados arquitetos e ateliers para a elaboração de propostas.

No caso dos festivais, poder-se-ia aplicar a mesma lógica de abordagem, tendo como diferença principal o programa a que se destina, podendo a experiência englobar a criação de lounges, áreas VIP, espaços de permanência ou até palcos. A efemeridade do Festival e a maior abertura deste à inovação, em comparação com realidades quotidianas, possibilita a consideração da hipótese de ver o festival como lugar de experiência e aprendizagem.

Bibliografia

ABREU, Paula - **Músicas em movimento. Dos contextos, tempos e geografias da performance musical em Portugal**. Revista Crítica de Ciências Sociais No. 70, 2004.

BENNETT, Andy; PETERSON, Richard A. - **Music Scenes: Local, Translocal and Virtual**. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004.

BRANDÃO, Ricardo; Azevedo, Marta - **Festivais de Música em Portugal.** 1.a edição. Lisboa: Chiado Editora, Janeiro de 2015.

COHEN, Sara - **Ethnography and popular music studies**. Vol. 12. No 2, 1993.

CURRID, Elizabeth - **Behemia as subculture; "Bohemia" as industry: art, culture, and economic development.** Journal of Planning Literature. Vol. 23. No. 4, 2009

GUERRA, Paula- **A instável leveza do rock: génese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal**. Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Tese de Doutoramento em Sociologia, 2010.

KRONENBURG, Robert - **Houses in Motion: the genesis, history and development of the portable building**. London: Academy Editions, 1995.

KRONENBURG, Robert - **Live Architecture: Venues, Stages and Arenas for Popular Music.** 711 Third Avenue, Nova Iorque: Routledge - Taylor & Francis Group, 2012.

KRONENBURG, Robert - **Portable Architecture: Design and Technology**. Berlin: Birkhauser Verlag, 2008.

LEMOS, Márcia - **A cidade, espaço de heterotopias: Metrópolis, de Fritz Lang, um estudo de caso**. E-topia: Revista Electrónica de Estudos sobre a Utopia. Edição Temática Ano 2100, No. 9, 2008.

MARKUSEN, Ann; SCHROCK, Greg- **The artistic dividend: urban artistic specialisation and economic development implications.** Urban Studies. Vol. 43. No. 10, 2006.

MARTINHO, T. D.; NEVES, J. S. - **Festivais de Música em Portugal**. Folha OBS, no1, Novembro de 1999.

PAZ, Daniel J. Mellado - **A Forma do Temporário: Aspectos Metodológicos do Estudo dos Grandes Eventos de Rua.** In Arquitetura, Cidade e Projeto: Uma Construção Coletiva**.** São Paulo: III Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, 2014.

PAZ, Daniel J. Mellado - **Do Eterno ao Instantâneo: Questões que Aparecem Quando se Projeta para a Efemeridade.** São Paulo**:** Projectar, 2015.

PURDUE, D Derrick; DÜRRSCHMIDT, Jörg; JOWERS, Peter & O'DOHERTY, Richard - **DIY culture and extended milieux: LETS, veggie boxes and festivals. The Sociological Review**. Vol. 45. No. 4, 1997.

SARMENTO, J.; VIEIRA, A. - **Festivais de Música de Verão: Artes Performativas, Turismo e Território - Geo-Working papers**. Guimarães: Universidade do Minho. Instituto de Ciências Sociais. Núcleo de Investigação em Geografia e Planeamento (NIGP), 2003.

WEBSTER, Emma; George, MCKAY- **From Glyndebourne to Glastonbury: The impact of British music festivals**, 2016.

Webgrafia

ABREU, Paula - **Músicas em movimento: Dos Contextos, Tempos e Geografias da Performance Musical em Portugal.** Revista Crítica de Ciências Sociais, Vol. 70, Dezembro 2004. 159-181 Centro de Estudos da Universidade de Coimbra. Disponível na Internet: <http://www.ces.uc.pt/publicacoes/rccs/artigos/70/RCCS70-Paula%20ABreu-159-181.pdf>

A (BRIEF) 1000 YEAR HISTORY of MUSIC FESTIVALS - The World's Best Festivals Magazine: <https://www.fest300.com/magazine/a-brief-1000-year-history-of-music-festivals>

CARVALHO, Kleber Santos - **Arquitetura Efêmera em Feiras e Exposições: Um laboratório de idéias**. p.1. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP - II Colóquio Internacional sobre Comércio e Cidade: Uma relação de origem, 2008.: <http://www.labcom.fau.usp.br/wpcontent/uploads/2015/05/2_cincci/4016%20 Carvalho.pdf>

CIPRIANO, Rita; COSTA, Rita Neves- **O Boom não é um festival de música, é uma experiência cultural**. Observador: < http://observador.pt/2016/08/11/o-boom-nao-e-um-festival-de-musica-e-uma-experiencia-cultural/>

COSTA, Tiago - **A vida de um cenário em dois novos livros**. Público (29 de Setembro de 2013): <https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/a-vida-de-um-cenario-1614484>

HISTORY 1971 - **Glastonbury Festival**, Glastonbury Festival Website: <http://www.glastonburyfestivals.co.uk/history/history-1971/>

MIGUEL, Jorge Marão Carnielo - **Casa e Lar: a Essência da Arquitectura.** Vitruvius - arquitextos: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.029/746>

PINHEIRO, Francisco - **Entrevista a José Manuel Castanheira por Francisco Pinheiro**. LeCoolLisboa (2012): <http://lecoolisboa.blogspot.pt/2012/04/le-entrevista-jose-manuel-castanheira.html>

SANCHEZ, Marco - **Anthony McCall apresenta suas esculturas de luz em Berlim**. DW: Made For Minds Cultura. 23/04/2012: <http://www.dw.com/pt/anthony-mccall-apresenta-suas-esculturas-de-luz -em-berlim/a-15900052>

SARMENTO, J. & VIEIRA, A. - **Festivais de Música de Verão: Artes Performativas, Turismo e Território - Geo-Working papers**. Guimarães: Universidade do Minho. Instituto de Ciências Sociais. Núcleo de Investigação em Geografia e Planeamento (NIGP) 2007/13. I, (2007). p.10Repositorium da Universidade do Minho: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/9599>

VENTOSA, Margarida - **De que Falamos Quando Falamos de Efémero: O Efémero Enquanto Poética Emergente**. Lisboa: arqa - Arquitectura e Arte Contemporâneas: <http://www.revarqa.com/con- tent/1/458/que-falamos-quando-falamos-efemero/>