

Entre sonhos e utopias. As artes para um mundo melhor

PAULA GUERRA

RESUMO: Dirigimos o nosso olhar para o Festival de Paredes de Coura – nosso (im)provável patrimônio imaterial, rural e transformador no sentido da projeção de futuros sociais alternativos. Partindo de entrevistas, análises documentais e da observação dos agentes implicados, vislumbramos neste artigo um “Couraíso”: sonho utópico que potencia pensar e reformular a categoria patrimônio (herança cultural) via *artificalização* a partir de um Festival de *indie rock*.

PALAVRAS-CHAVE: Utopia. Sonho. Distopia. Festival. Música.



Between dreams and utopias. The importance of arts for building a better world

ABSTRACT: We turn our gaze to the Paredes de Coura Festival – our (im)probable intangible, rural and transformative heritage in the sense of projecting alternative societal futures. Based on interviews, documentary analyses and observation of the agents involved, in this article we envisage a ‘Couraíso’: a utopian dream that allows us to think about and reformulate the category of heritage (cultural heritage) via *artificialization* based on an indie rock festival.

KEYWORDS: Utopia. Dream. Dystopia. Festival. Music.

PAULA GUERRA

Professora e Investigadora no Instituto de Sociologia, Universidade do Porto, Portugal. Professora do Griffith Centre for Social and Cultural Research na Austrália. Investigadora do Centro de Estudos sobre a Mudança Socioeconómica e o Território (DINÂMIA'CET).
Email: pguerra@letras.up.pt

DATA DE ENVIO: 09/01/2025

DATA DE APROVAÇÃO: 04/03/2025

1 Introdução

Os festivais de verão podem ser compreendidos como expressões contemporâneas de utopias coletivas, espaços-tempos efêmeros onde o ideal de convivência, de celebração e de experimentação se concretiza na sua forma mais veemente. Historicamente, as festas e as celebrações resgataram papéis essenciais na coesão social, funcionando como rituais públicos que consolidavam valores e identidades partilhadas. Na perspectiva antropológica, essas festas e rituais servem como momentos de suspensão das normas sociais, permitindo a vivência de realidades alternativas e a projeção de desejos comuns de futuro.

Os festivais de música, especialmente os de verão, assumiram essa mesma função nas sociedades contemporâneas. Desde o icônico Woodstock,¹ os festivais passaram a representar não apenas celebrações culturais, mas também a encarnação de visões utópicas de comunidade e de liberdade. Esses eventos transcendem a fragmentação do quotidiano, reunindo pessoas em torno de experiências sensoriais e emocionais únicas, sendo que em tempos de globalização e de intensa mediatização, os festivais simbolizam um retorno à proximidade, à comunhão presencial, ainda que moldados por dinâmicas económicas e tecnológicas.

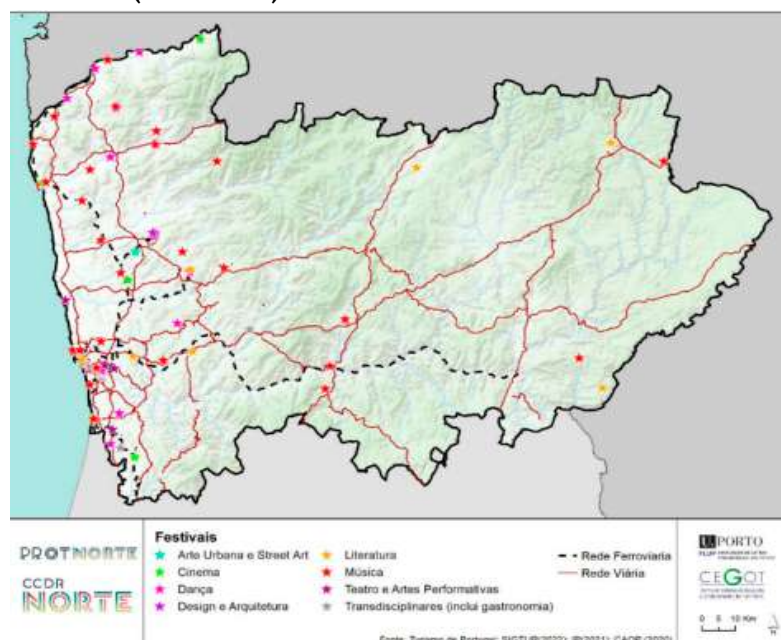
No contexto português, os festivais de música de verão têm uma trajetória marcada por significados políticos e culturais profundos. O festival de Vilar de Mouros,² o primeiro, surgido em 1971, ilustra essa dimensão utópica ao revelar desejos de transformação social num país que vivia ainda sob uma ditadura. Hodiernamente, os festivais tornaram-se mais do que meros eventos musicais: são territórios onde múltiplas práticas culturais e sociais se entrelaçam, configurando experiências que remetem para uma

1 O Festival de Woodstock, realizado de 15 a 18 de agosto de 1969, em Bethel, Nova York, é amplamente reconhecido como um marco cultural e musical do século XX. A sua importância transcende o âmbito da música, pois simboliza os ideais e os valores da contracultura dos anos 1960.

2 O Festival de Vilar de Mouros, realizado pela primeira vez em 1971 na pequena localidade de Vilar de Mouros, Portugal, é um marco histórico na cena musical portuguesa e europeia. Reconhecido como o primeiro grande festival de música em Portugal, a sua importância transcende o âmbito musical, consolidando-se como um símbolo cultural, social e político.

“sociedade idealizada”, para uma sociedade utópica. Concretizam ideias de igualdade, diversidade e liberdade, enquanto que criam plataformas para a exploração de sensibilidades políticas e culturais alternativas. Os festivais, na nossa opinião, também operam como microuniversos de inovação e de experimentação cultural. Em espaços e tempos delimitados, emerge uma cosmologia de atividades paralelas, desde performances artísticas e instalações audiovisuais até atividades desportivas e intervenções sociais. Essa pluralidade reforça a ideia de que os festivais são laboratórios de convivência, onde tensões contemporâneas, como pertença *versus* anonimato ou fragmentação *versus* globalização, são exploradas e renegociadas.

Figura 1 – Distribuição dos festivais (por domínio artístico) por concelho³ (2020-2022)



Fonte: GEGOT e PROT Norte, 2023.

3 Concelho é uma subdivisão administrativa de um distrito em Portugal. É uma palavra portuguesa que significa “município”.

Embora fortemente influenciados por lógicas de mercado e de turismo, os festivais não perdem a sua dimensão utópica. Pelo contrário, cada vez mais, a efemeridade e a intensidade desses eventos criam uma ruptura com o cotidiano, permitindo que os participantes imaginem e vivenciem formas alternativas de ser e de estar no mundo – são espaços liminares totais (Guerra, 2019, 2024). Em Portugal, os festivais de verão (Figura 1) configuram-se como verdadeiras utopias contemporâneas, onde a música, o lazer e a cultura se fundem numa experiência coletiva transformadora, sendo, precisamente, este pressuposto o propósito demonstrativo deste artigo (Guerra, 2017, 2016).

O espaço é elemento fundamental para que a utopia se crie, materializando-se num lugar frutífero para a expressão de estéticas, inventividades artísticas e sociais (Januário; Guerra, 2023). Desta imbricação espacial da utopia surge uma ideia (in)tangível de praia fluvial, enquanto lugar ordenador sublime da natureza selvagem (ver Figura 2), pujante e transformador no sentido de futuros imaginários alternativos. Por isso, importa explorar espaços da utopia, uma vez resistentes e transformativos, como o caso que aqui analisamos: o Festival Paredes de Coura, realizado incessantemente desde 1993 na Praia Fluvial do Taboão no concelho de Paredes de Coura em pleno Alto Minho, Portugal (Figura 2). A partir do estudo intensivo do caso (por meio de entrevistas, análise documental e observação etnográfica), procura-se demonstrar como o ideário utópico associado a uma noção artística de praia fluvial e anfiteatro verde potencia transformações sociais, artísticas e musicais.

A palavra distopia deriva do grego *dys* (“ruim, infeliz”) e *topos* (“lugar”) e às vezes também é chamada de “cacatopia” ou “anti-utopia”. Ora, “Coura” é uma perfeita anti-distopia. No percurso que sempre nos tem levado a “Coura” procuramo-lo evidenciar, sendo que a última etapa que efetuamos, a de perspetivar o Festival como patrimônio cultural imaterial, consubstancia-o plenamente. Entender-se reconhecimento como patrimônio pela inerência aos domínios do sentido e do imaginado rompe, de forma veemente, com os ditames institucionalizados, tradicionalmente ora sob o controle do Estado, ora decorrentes da “autoridade” galerística ou

museológica. “Paredes de Coura” demonstra-nos que patrimônio pode ser o que nos circunda e envolve. Criou-se, assim, o *Couraíso*, um sonho utópico, cuja materialidade se efetiva como relevante no desenvolvimento local, regional e nacional; na reconfiguração identitária dos courenses e de os que o visitam; no contributo para a cultura e música portuguesa contemporâneas; e na criação de lugar, de memória e de fronteira, dado o seu caráter mítico e totêmico.

Figura 2 – Festival Paredes de Coura, edição 2022



Fonte: Guerra (2023b). Catálogo 30 ANOS COURÁISO.

2 O festival como patrimônio, e depois como utopia⁴

A ideia de patrimônio cultural evoluiu significativamente, deixando de ser uma mera preservação de objetos ou de monumentos notáveis, para abarcar dimensões imateriais e dinâmicas que refletem as identidades e os valores coletivos. Lowenthal (1995) destaca como o *ethos* preservacionista contemporâneo traduz um desejo de proteger e de reviver elementos que podem desaparecer com o tempo. Este *ethos* não se limita à materialidade, mas amplia-se para os valores, memórias e sonhos associados ao patrimônio, evidenciando que a relação entre o passado e o presente é também uma projeção de futuros possíveis. Patrimônios culturais, como os festivais, tornam-se símbolos dessa ligação. A hiper-patrimonialização que é descrita por Heinich (2010) exemplifica os modos como a globalização e a industrialização aceleraram a necessidade de preservar e celebrar elementos culturais significativos. Contudo, o patrimônio, longe de ser estático, articula-se numa relação dinâmica com o ambiente social, permitindo que fenômenos como o Festival de Paredes de Coura possam ser interpretados como expressões contemporâneas de utopia e de sonho coletivo.

4 Este artigo decorre de um trabalho de investigação levado a cabo a partir de 2005. Estamos a referir-nos a quatro projetos de investigação: o primeiro, desenvolvido entre 2005 e 2009 e intitulado “Culturas urbanas e modos de vida juvenis: cenários, sonoridades e estéticas na contemporaneidade portuguesa (SFRH/BD/24614/2005)” no âmbito do Instituto de Sociologia da Universidade do Porto (IS-UP), coordenado pela autora deste capítulo e financiado pela Fundação de Ciência e Tecnologia (FCT). Este projeto deu origem à tese de doutoramento “A instável leveza do rock. Gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal (1980–2010)” que aparecerá referenciada aqui como Guerra 2010. O seu acrónimo é musiCULT_2005 | 2009. O segundo projeto, designado “Policentrismo urbano, conhecimento e dinâmicas de inovação (PTDC/CS-GEO/105476/2008)”, sedado no Centro de Estudos de Geografia e Ordenamento do Território (CEGOT), desenvolveu-se entre 2010 e 2013 e foi financiado pela Fundação de Ciência e Tecnologia (FCT). O terceiro projeto, “Portugal ao Espelho: identidade e transformação na literatura, no cinema e na música popular”, foi liderado pelo Instituto de Sociologia da Universidade do Porto (IS-UP) e financiado pela Fundação Calouste Gulbenkian (FCG) no âmbito do Programa Gulbenkian Língua e Cultura Portuguesas (PGLCP) (Para mais desenvolvimentos, ver Guerra 2016). O quarto projeto, Paredes de Coura: Patrimônio Cultural Imaterial, decorreu entre 2020 e 2023 e foi liderado pela autora deste artigo. Portanto, trata-se de um artigo de síntese, com um caráter ensaístico indelével.

O conceito de utopia pode ser entendido aqui como uma projeção de um ideal coletivo, onde arte, música e sociabilidade fundem-se para criar espaços-tempos alternativos. O Festival de Paredes de Coura é emblemático nesse sentido. Movido pelo sonho de um grupo de amigos apaixonados pela sua terra e pela música, o festival transcende a sua função original de evento musical para se tornar um patrimônio imaterial que articula valores e anseios sociais contemporâneos. Estamos perante o que Shapiro (2007) designa por processos de artificação, nos quais as práticas culturais passam a ser reconhecidas como formas de arte legitimadas. Este evento anual cria uma espécie de delírio coletivo, onde participantes se reúnem para vivenciar uma comunhão de gostos, valores e experiências. A partir de uma perspectiva teórica, o festival pode ser visto como uma utopia vivida, um espaço onde sonhos coletivos encontram forma, impulsionando novas formas de sociabilidade e valorização do entorno natural e cultural.

O conceito de utopia é, pois, central para compreender o papel que os festivais desempenham como espaços-tempo de transformação social e cultural. De acordo com Bloch (1986), a utopia pode ser entendida como um sonho acordado, ou seja, como um horizonte onde desejos e esperanças coletivas encontram uma possibilidade de realização. Bloch (1986) argumenta que a utopia não é apenas uma fantasia irrealizável, mas antes um espaço de antecipação criativa, no qual as potencialidades humanas são exploradas e projetadas para o futuro. Os festivais, como o de Paredes de Coura, na nossa leitura, exemplificam essa dinâmica utópica. Eles criam espaços transitórios onde normas e convenções do quotidiano são suspensas, permitindo que novas formas de convivência e expressão sejam experimentadas. Maffesoli (1988), a este nível, discute os modos como eventos efêmeros, como festivais, formam “comunidades emocionais” ou “tribos”, onde as pessoas se conectam por afinidades simbólicas, compartilhando experiências intensas que reforçam sentimentos de pertença (Figura 3).

A utopia, enquanto construção imaginativa de realidades alternativas, está intrinsecamente ligada ao conceito de sonho coletivo. Dentro desta narrativa, Ricoeur (1986) defende que a utopia é uma extensão criativa da imaginação, sendo que permite que as sociedades se distanciem criticamente da sua realidade imediata.

Neste sentido, e no contexto desta análise, os festivais oferecem um campo fértil para a experimentação de valores, estéticas e dos modos de vida alternativos, como exploraremos mais à frente. Desta feita, aquilo que argumentamos é que o Festival de Paredes de Coura exemplifica essa função utópica ao proporcionar um espaço de reinterpretação do quotidiano, pois, ao reunir elementos como música, natureza e convivência, ele torna-se num sonho vivido que reflete o desejo de transcendência e a procura por novas formas de comunidade e de sociabilidade. O festival encarna aquilo que Anderson (1983) descreve como uma “comunidade imaginada”, onde os participantes se sentem parte de algo maior, mesmo que de forma transitória ou com base numa utopia ideológica.

Para compreender o Festival de Paredes de Coura como patrimônio cultural imaterial, é essencial analisá-lo dentro de uma matriz teórica que contemple a memória coletiva (Halbwachs, 1992) e a relação entre rural e urbano (Ferrão, 2000). O festival não apenas celebra a música, mas também revitaliza práticas culturais locais, reforçando a identidade da comunidade e estabelecendo conexões com os participantes. Os elementos naturais de Paredes de Coura também desempenham um papel crucial nesse contexto. Segundo Chiva (1995), a interação entre os aspectos naturais e culturais potenciam uma experiência imersiva que vai além do entretenimento, transformando os acontecimentos – no caso o Festival – num espaço de memória e de pertença. Assim, o *Paredes de Coura* pode ser interpretado como um “pós-museu” (Baker; Istvandy; Nowak, 2016), um espaço que celebra a cultura de forma viva e participativa, contrariando a ideia de uma narrativa estática. A relação entre o Festival de Paredes de Coura e o sonho coletivo também se manifesta na criação de comunidades transitórias, baseadas em gostos compartilhados e experiências efêmeras, mas profundamente marcantes. Essas comunidades refletem a ideia de futuros sonhados coletivamente, onde a música e a cultura funcionam como catalisadores de transformações sociais.

Os festivais em geral, e o de Paredes de Coura em específico, também operam como catalisadores para a formação de comunidades transitórias. Turner (1969), nesta senda, propõe o conceito de *communitas*, para descrever um estado de intensa conexão social que ocorre durante rituais ou eventos coletivos,

argumentando que a *communitas* emerge em momentos liminares, nos quais os participantes experimentam um sentimento de igualdade e de união, real ou utópico, vivido ou imaginado. No caso de Paredes de Coura, essa *communitas* é potencializada pela música e pela arte, criando um espaço de sociabilidade efêmera que transcende barreiras sociais e culturais, emergindo como um ideal vivencial utópico, no sentido em que o seu imaginário é socialmente construído. Noutros trabalhos (Guerra, 2018, 2019) descrevi esses espaços como sendo zonas de intensidade, onde as interações humanas são marcadas por experiências emocionais profundas e pela criação de memórias coletivas que, por conseguinte, alimentam o sonho e a utopia individual e/ou coletiva.

Figura 3 – Festival Paredes de Coura, edição 2022



Fonte: Guerra (2023b). Catálogo 30 ANOS COURAÍSO.

3 A arte está em todo o lado

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

De fato, como considera Sousa (2011), todo ato de criação tem potencial utópico, e cada vez mais nos convencemos de que precisamos da cultura para sair de um estado de latência que aprisiona no senso comum e dificulta a abertura de caminhos para que novas formas de pensamento e novos modos vida social possam emergir, ainda que esse novo habite, ainda, o espaço do ideal. Por isso a urgência e necessidade de pulular com problematizações, a partir do olhar sociológico, o campo da artificação, segundo Shapiro (2007), para irmos em busca de desvendar a arte como processo que povoa os mundos sociais com inéditas entidades, quer sejam materiais ou imateriais.

Efetivamente, os processos de artificação referenciados traduzem-se, nas sociedades ocidentais, na transformação da “não-arte” em arte (Shapiro, 2007, p. 135) e refletem a existência de novas atribuições de significados, que se fazem acompanhar pela transfiguração do quotidiano e das comunidades. O decurso destes processos espoleta não só esperadas transformações como coloca desafios, particularmente às diferentes instituições culturais. Ao museu – inevitavelmente a instituição historicamente responsável pela concretização de todos estes processos (Duarte, 2014) – coloca-se a premência de acompanhar as distintas simbologias,

complexas, que passam a caracterizar o patrimônio. Tanto que “ainda hoje será pertinente fazer notar a necessidade de renovação do Museu no sentido de uma deslocação em direção à apreciação do ‘imaterial’” (Duarte, 2014, p. 52). Kurin (2004) assevera que as práticas dos museus devem ser alteradas, no sentido de darem resposta a estes processos de modo a acompanhar as novas formas de patrimônio cultural imaterial, que assentam e são fomentadas por dimensões da cultura popular.

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

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

A ideia de “emoção patrimonial” é central para compreender como os valores atribuídos ao patrimônio cultural, material

e imaterial, vão além da preservação de objetos físicos. Segundo Fabre (2013), o patrimônio mobiliza uma gama de emoções — admiração, orgulho, nostalgia — que fortalecem os laços comunitários e a memória coletiva. Essas emoções são amplificadas pela interação entre os valores de autenticidade, beleza e significado, conforme descrito por Heinich (2017), que reforçam o patrimônio como um bem comum e transmissível. Nesse sentido, o Festival de Paredes de Coura, como patrimônio cultural imaterial, exemplifica como eventos culturais podem operar como catalisadores de uma espécie de emoção patrimonial. Ao integrar música, paisagem e interação social, o festival transforma o espaço num lugar carregado de significados, onde as identidades culturais contemporâneas são construídas e renovadas.

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

E é esta uma das premissas fundamentais da nossa abordagem ao Festival de Paredes de Coura, uma vez assumido como um exemplo paradigmático não só do que temos vindo a enunciar, mas também como potenciador de novas dimensões, como a diferenciação entre patrimônio cultural urbano e patrimônio cultural rural. A partir da necessária redefinição do conceito de patrimônio cultural imaterial, torna-se possível patentear as ligações e a relevância da percepção de novas concepções — sobre o patrimônio e sobre o papel que o festival pode assumir — associadas às identidades culturais contemporâneas. Compreender um festival como o de Paredes de Coura, enquanto patrimônio cultural imaterial, implica perceber todas as mudanças de que foi alvo e, consequentemente, como é que elas impactaram o território que alberga esta iniciativa artística e cultural (Shapiro, 2007; Hudson, 2006; Guerra, 2010, 2023a). Logo, devemos ainda indicar que a escolha do Festival de

Paredes de Coura para esta reflexão explica-se pelo facto de ele já ter sido objeto de estudo, em 2010, e por ser um caso exemplificativo das múltiplas dimensões que já apresentamos.

A música popular, especialmente devido a um número de investigações científicas, tornou-se um objeto de memória, ou seja, parte de uma herança cultural que merece ser abordada e analisada. E desde os trabalhos de Frith e de Nora (Guerra, 2017, 2024) que as propriedades nostálgicas da música, bem como a capacidade desta de ligar passado e presente, têm sido abordadas (Bennett; Janssen, 2016). Contudo, convém notar que a ênfase destes estudos centrou-se nos artistas, na indústria e nos média, secundando o foco na importância de determinados eventos na constituição das memórias dos agentes sociais e dos territórios. A relação entre utopia e território é particularmente relevante para compreender como o Festival de Paredes de Coura impacta o espaço que o acolhe. Nesta ótica, Hudson (2006) assinala que os eventos culturais têm o poder de transformar territórios, no sentido em que geram novas formas de interação social e reconfiguram as dinâmicas locais. Em Paredes de Coura, essa transformação ocorre por meio da valorização do entorno natural e da integração de práticas culturais locais com a música e a arte contemporânea.

4 Emoções patrimoniais

Tem-se vindo a assistir a um alargamento conceptual da noção de património, através da afirmação de novas “agendas” patrimonialistas que evidenciam preocupações ligadas à salvaguarda, proteção e divulgação de novos patrimônios relacionados com espaços, paisagens, comunidades e formas de expressão cultural menos monumentais e mais imateriais e intangíveis (Querol, 2013). Essa transformação não apenas valoriza o património enquanto recurso social, cultural e económico, mas também o posiciona como um espaço de criação de emoções, projeção de utopias e vivência de sonhos coletivos. Estes processos estão ainda associados ao crescente reconhecimento e valorização do(s) património(s) enquanto mais-valia em termos sociais, culturais e económicos, contribuindo para diferenciar países e territórios que, cada vez mais, competem entre si.

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

As relações rural-urbano, tal como identifica Ferrão (2000), são historicamente construídas e dominantes, um pouco por todos os países europeus. Ao mundo rural é-lhe atribuída uma valorização simbólica, especialmente no campo dos discursos patrimonialistas, sendo, contudo, nos centros urbanos que encontramos a maior diversidade cultural. Tal como Heinich (2010) mencionava, desde a Segunda Guerra Mundial, que o foco incide no urbano, o que explica que o investimento e preocupação de preservação patrimonial tenha recaído nos centros urbanos, relegando-se para segundo plano os contextos rurais, as suas memórias, patrimônios, saberes e conhecimentos.⁵

A localização do festival em Paredes de Coura, um pequeno município rural, amplia a discussão sobre a distinção entre patrimônio cultural urbano e rural. Enquanto os centros urbanos historicamente concentraram as atenções patrimoniais (Heinich, 2010), o festival contraria essa tendência ao trazer relevância e vitalidade ao mundo rural. O evento não apenas revitaliza as memórias e heranças locais, mas também se transforma em um espaço onde sonhos e utopias são vivenciados de forma coletiva, leiamos os seguintes excertos de entrevista:

Eu acho que sim, ainda ontem estávamos a conversar que, por exemplo, ser adolescente nesta terra deve ser soberbo...porque pode ver bandas desde cedo...e isso é fabuloso... ser adolescente aqui deve ser muito bom... acredito que eles se calhar não pensam isso...

5 Tendo-se tornado muitos deles obsoletos.

teres um festival destes, anos e anos, deve ser fabuloso...a cultura musical deles deve ser maravilhosa. Eu lembro-me que o primeiro ano que vim...fiquei em Valença...acredito que aqui há volta, quem não consegue lugar aqui acaba por ficar mais...Ponte de Lima, Cerveira, aqui há volta, não é, que são terras perto...Valença...acho que tem impacto em todo o Alto Minho...e depois, normalmente, eu faço isso, é aproveitar o tempo para passear...este ano temos a Bienal de Cerveira, é aproveitar ir à Bienal...acho que traz impacto para toda a gente...tipo...turismo rural não é aqui, é mais espalhado... (Entrevistas Festival Paredes de Coura – PCMI, 2022).

Ainda, no caso do Paredes de Coura, é fundamental destacar como este evento transcende a sua função inicial de festival de música para se tornar um articulador de memória e identidade coletiva, sobretudo num contexto territorial rural. Chiva (1995) aponta que, em linha com o que referimos previamente, os bens culturais inseridos no espaço rural não apenas refletem as identidades locais, mas também originam microrregiões onde as interações sociais geram novos significados patrimoniais. No festival, a interação entre a paisagem rural, a música e a comunidade criam uma experiência imersiva que provoca uma forte emoção patrimonial. A emoção patrimonial, como definida por Fabre (2013), está presente na forma como o Festival de Paredes de Coura evoca sentimentos de pertença, nostalgia e admiração entre os seus participantes. Essa emoção é essencial para entender o festival como um espaço de memória viva, onde passado e presente se entrelaçam para projetar futuros possíveis. Tal projeção conecta-se com a ideia de Bloch (1986), que interpreta a utopia como uma antecipação criativa de um ideal coletivo. Assim, no caso do festival, essa utopia manifesta-se na vivência de um espaço-tempo em que as normas do quotidiano são suspensas, permitindo a experimentação de novas formas de sociabilidade e de convivência, uma vez que ao reunir milhares de pessoas num contexto rural, o evento promove um sentimento de comunidade transitória (Turner, 1969) e reforça a ideia de que a cultura e o rural podem coexistir como espaços de criatividade e transformação.

Essa vivência utópica, como referido no excerto da entrevista atrás enunciado, é reforçada pela interação dos participantes com a paisagem rural e com as atividades culturais propostas pelo festival. Tal como Alves (2004) menciona, no patrimônio rural verifica-se uma integração entre dimensões naturais e culturais, e no caso do Paredes de Coura materializa-se essa integração como um “museu vivo”, no qual se agregam memórias, símbolos e emoções na construção de um patrimônio dinâmico.

Podemos assim afirmar que os festivais de verão, como é o caso do Festival de Paredes de Coura, vieram contrariar as dinâmicas prevalecentes: ao trazer para o mundo rural novas experiências cria-se um conjunto de necessidades de compreensão, estudo e preservação patrimonial. Se inicialmente falávamos de uma hiper-patrimonialização (Heinich, 2010) afeita aos centros urbanos, cada vez mais identificamos esse fenômeno nos meios rurais, sob uma repentina noção de medo crescente de perda de memórias e heranças das esferas rurais da vida social (Heinich, 2017; Laqueur, 2015; Poirier, 1996, p. 103-107).⁶

Por seu turno, não será despiciendo considerar dificuldades na definição de patrimônio cultural imaterial rural. A principal residirá na ausência de imaginários criados e fomentados, uma vez estando estes fortemente associados a elementos do patrimônio urbano, como os museus, os teatros ou outros componentes arquitetônicos. Incorre-se, por tal, numa fatídica oposição entre a ideia de cultura e a concepção de rural. O que, no nosso entendimento não deve constituir-se como óbice na assunção de um patrimônio cultural rural. Como Alves (2004) evidencia nas suas pesquisas, a definição de patrimônio rural implicará ter-se em consideração duas dimensões abrangentes teoricamente: a ideia de “natural” e de “cultural”, o que implica que se discuta não só os significados deste tipo de patrimônio – derivam de uma consciencialização social, que gravita em torno da importância da memória, dos simbolismos

6 A título exemplificativo, em Portugal no âmbito do patrimônio cultural imaterial, apenas existem duas festas referenciadas, nomeadamente a *Capeia Raiana* e a *Kola San Jon*, a primeira no concelho de Idanha-a-Nova e a segunda numa periferia da cidade de Lisboa.

– como também concepções econômicas e políticas (Alves, 2004). Ainda, os significados da memória coletiva (Halbwachs, 1992) em relação ao patrimônio recobrem uma aceitação material e imaterial, imprescindível na construção das identidades coletivas (Costa, 1999), e acabam assim por dominar a chamada herança social que é transmitida de geração em geração (Heinich, 2007).

Chiva (1995) também nos fala em patrimônio rural. O autor propõe um conjunto de aspetos fundamentais e objetivos que, no seu âmago, funcionam como formas de enquadramento e de classificação de exemplos empíricos de patrimônio rural e, concomitantemente, servem de princípio-base na nossa abordagem ao Festival de Paredes de Coura. Primeiramente, destaca a diversidade de formas e de escalas de observação inerentes ao espaço rural, composto por inúmeras microrregiões. Segue-se a chamada de atenção para a heterogeneidade das intervenções que são feitas num dado patrimônio, como a criação de bens culturais (como por exemplo, o caso, precisamente, dos festivais e o *boom* de serviços do terceiro setor). Por fim, a relação entre a identidade social e coletiva e os bens patrimoniais (Chiva, 1995). O Festival de Paredes de Coura, no contexto da paisagem rural e cultural da cidade de Paredes de Coura, assume-se como determinante, pois evidencia identidades coletivas, retrata a paisagem e, essencialmente, origina a criação de microrregiões dentro do contexto territorial e mesmo até dentro do próprio festival. Leiamos os seguintes excertos:

Por exemplo, eu venho cá e tenho já amigos de várias zonas, e conseguimos estar todos juntos, portanto, acho que o que diferencia é mesmo essa identidade de nos conseguirmos unir todos no mesmo espaço (Entrevistas Festival Paredes de Coura – PCMI, 2022).

Eu acho que muda muitas vezes a mentalidade das pessoas, principalmente se este for o primeiro festival que estão a frequentar...acho que tem impacto nesse sentido e acho que é impossível não saírem daqui influenciados por alguma coisa...por alguma experiência...nem certo nem errado, mas pelo menos sobre alguma questão que tenham” (Entrevistas Festival Paredes de Coura – PCMI, 2022).

Assim, podemos considerar o “Paredes de Coura” sob um prisma de suporte de vivências e memórias coletivas que se constroem a partir do espaço rural, gerando um arcabouço patrimonial que é transmitido ao longo dos seus anos de realização e passa a cumprir um papel biográfico de grupos sociais ali imbricados. O resultado desse processo é a transmutação do Festival em um bem cultural de alto potencial para se tornar um articulador de memórias que se traduzem em partilhas entre os membros de um determinado grupo. É nesse sentido que “Coura” cria uma clivagem temporal: por um lado, a dimensão do passado que o Festival representa, o lastro histórico que ele perfila; por outro lado, a dimensão do presente, onde o mesmo Festival se realiza e é representado a cada ano.

É, no mínimo, curiosa a relação que se estabelece entre os grupos sociais que o Festival alcança, apesar da sua natureza efêmera e tangencial com o aqui e o agora dos públicos que a ele acorrem (em 2024, o Festival não durou mais que quatro dias). Efetivamente, verificam-se vínculos duradouros e repetitivos entre o Festival e os públicos, que em conjunto perfazem o que podemos designar de emoção patrimonial, uma vez assente numa relação – patrimonial – que se baseia no duplo fluxo passado-presente. Repare-se nos discursos de dois agentes entrevistados:

E a partir de certa altura, o retorno económico ainda levou as pessoas a abraçar o festival com maior fervor, ao ponto de hoje dizer que o festival faz parte da nossa natureza, da nossa cultura, da nossa economia. E o festival é tão importante como a fábrica que temos no parque industrial: é uma indústria, criativa, mas é uma indústria. Gera retorno, gera dinheiro, turismo e traz autoestima, carinho, sentido de comunidade e raiz (Entrevistas Festival Paredes de Coura – PCMI, 2022).

O único caso que eu conheço de simbiose e de osmose gradual, que no início foi atribulada, mas depois acabou por se compactar, é esta relação entre interior e exterior, entre local e estrangeiro, entre tradicional e menos convencional, entre romaria e rock, que é a transformação daquela pequenina minúscula vila, numa semana por ano, no destino de

quem gosta de música. Por um lado, isso, o destino dos melômanos, por outro lado, na forma como se unem, se casam, essas duas visões diferentes, mas complementares, de quem lá está e quem vem de fora (Entrevistas Festival Paredes de Coura – PCMI, 2022).

Uma outra dimensão ressalta os excertos: a econômica. A respeito, importa notar que os impactos econômicos gerados pelo Festival são o incremento da economia local, nomeadamente ao nível do alojamento, do comércio e da restauração, sendo destacada a importância que os dias do festival e os períodos que o antecedem e lhe sucedem têm em termos da dinamização da economia local. Deste ponto de vista, existe uma preocupação crescente em mostrar e preservar o património local, especialmente o imaterial, com iniciativas e projetos turísticos criativos como motores para a revitalização, cocriação e co-preservação das tradições e formas culturais locais.

5 O Festival de Paredes de Coura como património cultural imaterial

Património cultural imaterial⁷ significa práticas, representações, expressões, conhecimento e competências. Este património envolve instrumentos, objetos, artefactos e espaços sociais, podendo ser expresso através de tradições e de expressões orais, artes performativas, práticas sociais, eventos festivos, artesanato tradicional e, ainda, através do conhecimento e das práticas relativas à natureza e ao universo (Baker; Doyle; Homan, 2015).

O conceito de património cultural imaterial, na nossa leitura e aplicado ao caso específico do Festival Paredes de Coura, não se limita às práticas e expressões já existentes, mas também abrange as projeções que essas práticas permitem para os indivíduos e comunidades que as vivenciam (Figura 4). Neste sentido, o Paredes de Coura pode ser interpretado como um espaço onde se concretizam sonhos coletivos e se experimentam utopias temporárias, tal como descrito por Bloch (1986), onde o festival não é apenas uma

7 Na sua definição atribuída na Convenção de 2003. Ver: Portugal, 2008.

celebração da música, mas também uma plataforma para explorar futuros desejados. Assim, a música, enquanto veículo central do Festival de Paredes de Coura, desempenha um papel crucial na articulação de sonhos coletivos. Conforme Guerra (2019), a música projeta possibilidades, oferecendo aos participantes uma visão de futuros alternativos, logo, cada performance no festival torna-se num momento de transcendência do cotidiano, permitindo que os participantes experienciem mesmo que temporariamente, uma comunidade idealizada, onde as relações humanas são intensificadas e novas formas de convivência são imaginadas.

Aliás, a ideia de utopia, como desenvolvida historicamente por More, é a projeção de uma sociedade ideal, frequentemente irrealizável no contexto cotidiano. Contudo, eventos como o Festival de Paredes de Coura criam condições para que se possam viver fragmentos dessa utopia. O festival, desta feita, permite transformar o espaço rural numa heterotopia (Foucault, 1984), um lugar onde regras e convenções sociais podem ser temporariamente suspensas, permitindo novas formas de convivência e expressão cultural. Se não, vejamos o caso em apreço nesta reflexão.

Figura 4 – Festival Paredes de Coura, edição 2022



Fonte: Guerra (2023b). Catálogo 30 ANOS COURAÍSO.

O Festival de Paredes de Coura nasce em 1993, na vila de Paredes de Coura, e desde então que se realiza anualmente. O surgimento desta iniciativa adveio de um grupo de jovens que eram ávidos seguidores da Revista Blitz, e materializou-se num momento em que se configurava um frenesim em torno da música, com o aparecimento de diversas bandas de garagem, de programas de rádio e televisão marcantes (Guerra, 2019, p. 58-59). Este festival é um caso paradigmático pois, contrariamente a outros festivais de verão que surgiram posteriormente, a música sempre foi o principal conteúdo do festival. E das percepções e as várias vertentes da música, para além das posturas ortodoxas convencionais sobre a música enquanto obra de arte, cumpre-nos compreendê-la “enquanto atividade coletiva transmissora de identidades” (Guerra, 2019, p. 65).

Paralelamente, sendo a linguagem um veículo de transmissão do património cultural imaterial – também a música se destaca neste sentido –, toda a evolução do festival e de acordo com as proporções que ele assumiu ao nível mediático e nacional, conduz-nos a encará-lo como uma tradição, legitimada, de certo modo, pelos públicos e o convívio de diversos grupos sociais, que enfatizam as expressões orais desse mesmo património, neste caso, do festival.

Exemplos como o Cante Alentejano (Gomes, 2014) ou a Capié Arraiana (Sabugal, s.d) destacam-se no âmbito da dimensão dos conhecimentos e das competências, permitindo estabelecer a ponte com a questão da identificação de um património cultural que não é objetificado, a ser preservado (Laqueur, 2015), com os processos de artificialização implicados (Shapiro, 2007), os quais devem ser acompanhados pelas instituições museológicas. Vejamos ainda que a organização de um festival é também ela repleta de conhecimentos e de competências. Os conhecimentos e competências de managers, de produtores, de organizadores, de DJs, de editoras, bandas e de técnicos de som, entre outros, congregados, contribuem para a materialização e para a perpetuação do festival. Aquando da realização da primeira edição do festival, em 1993, estiveram em causa e foram mobilizados uma série de conhecimentos e de competências, por parte daquele grupo de jovens, sendo que atualmente apenas se alteram as proporções e as escalas em que esses mesmos conhecimentos e know how são mobilizados.

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

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

6 Um *Couraíso*⁸

No seguimento, podemos alegar que, nas sociedades contemporâneas, os festivais são uma expressão das identidades culturais e dos estilos de vida. Tal como noutras demonstrações de patrimônio cultural imaterial – anteriormente referidas – os festivais oferecem oportunidades de experimentação das identidades (Bennett; Woodward, 2014, em alguns casos socialmente circunscritas (Guerra; Oliveira, 2022)). Podemos ainda – neste nível – encarar o Festival de Paredes de Coura como um espaço de aquisição

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

e de articulação identitária, dado que este se encontra associado a um processo de (re)constituição de estilos de vida (Ver Figura 5). Assim, o nosso objeto de estudo é palco de fenômenos que se pautam por uma articulação coletiva que congrega a identidade e o estilo de vida associadas ao festival.

Figura 5 – Festival Paredes de Coura, edição 2022



Fonte: Guerra (2023). Catálogo 30 ANOS COURAIÇO.

No campo da tradição ou herança cultural, várias cidades do mundo, como Londres, criam todo um mercado turístico em torno das suas histórias musicais locais – incluindo festivais. Sendo que este *boom* é bastante recente, não mais de duas décadas, primeiro nos EUA e Reino-Unido, e depois no resto da Europa, pelo simples facto que só há pouco tempo surgiu a preocupação com o significado histórico e cultural daquilo produzido pós-1945. As razões para

tal pautam-se por um enviesamento institucional, que faz com que o *heritage discourse* crie obstáculos à incorporação de formas culturais contemporâneas. E o *boom* a que se referiu atrás deu origem a uma multiplicidade de meios de preservar a cultura popular contemporânea: *tours* pelos locais de Liverpool por onde os Beatles passaram; exposições em museus sobre música popular contemporânea etc.

Tal como em outras instituições culturais e artísticas, o festival – apesar de decorrer durante um curto período temporal – possui uma intensa programação. Esta tipologia de evento possui impactos num nível interno (o próprio evento) e num nível local (na cidade ou local onde acontecem). Ao longo de quarenta anos, os festivais de música desempenharam um papel decisivo em diversas esferas, quer seja na exploração e na agregação de espaços,⁹ estes criam tensões entre espaços e elementos estéticos, assumem-se como fatores de desenvolvimento local e, claro está, são tidos como elementos estruturantes de desenvolvimento de políticas locais e culturais (Guerra, 2016, 2023a).

Tendo em mente Chiva (1995), verificamos que o Festival de Paredes de Coura apresenta os elementos naturais e as dimensões territoriais referenciadas. Efetivamente, o Festival realiza-se de forma ininterrupta ao longo das margens do Rio Tabuão que, mais do que um elemento paisagístico natural, permite que os indivíduos entrem em contacto com a natureza e é sobretudo um espaço de sociabilidades (Vieira, 2019). Possibilita encontros, ligações e relações e ainda facilita a utilização de acessórios e artefatos, nomeadamente no âmbito do vestuário ou acessórios de moda característicos e emblemáticos (óculos de sol, chapéus, bonés ou ainda boias e barcos de borracha) (Guerra, 2018). Recorrendo a Bauman (2006), podemos dizer que é evidente que o espaço é governado por sistemas de ocupação racionais, articulados com a altura (noite ou dia). E que estas relações de sociabilidade se sustentam no facto de que a música popular seja um campo único de análise social, que se baseia nos pressupostos de identidade quotidiana, assente na noção de proximidade e de identidade coletiva (Pais, 2010), dando origem ao surgimento de pequenos grupos que se inserem no seio de microrregiões – as chamadas tribos.

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

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

Presentemente, o Festival de Paredes de Coura é sinónimo de carisma e de qualidade cultural e artística, um festival que busca sempre a inovação e que assume um lugar de destaque no panorama nacional e internacional (Guerra, 2019). Reforçado pelo subjacente controle subjetivo, de performatividade individual elevada, no âmbito da criatividade e da adoção de uma norma estilística e de uma linguagem própria. Da apresentação de si como forma simbólica. Os chapéus e capa que se usam em todo o lado durante o dia – e mesmo à noite – revelam um predomínio estético do vestuário em vez de funcional (talvez por isso abundem os *Von Dutch* e os *All Stars* diversificados, customizados). As roupas são uma “marca” e um “ícone” no duplo sentido: marca comercial de “distinção” e marca que assinala uma pertença, uma identidade ou um marcador (Guerra, 2019, p. 75).

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

Estando a considerar-se um festival de música *rock*, assume-se como imperioso mencionar os processos de afirmação, face a um discurso patrimonialista, que têm vindo a emergir, baseados numa *retromania* (Reynolds, 2011), a qual se conecta com diversos aspetos que temos vindo a referir. Primeiramente, a ligação entre este conceito de Reynolds (2011) com a nostalgia e o de preservação,

este último de caráter abrangente e multifacetado. A nostalgia e/ou a *retromania* relaciona-se, assim, e a diversos níveis, com as memórias coletivas, mas também com os espaços, com as sociabilidades e com a preservação. Por um lado, atendendo às mudanças e às preocupações ambientais crescentes, os espaços naturais referidos anteriormente são alvo de uma preocupação social, política e cultural, o que traduz uma preocupação transitória de preservação exclusiva dos meios urbanos que transcende para os meios rurais.

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

Inicialmente asseverávamos que as concepções de patrimônio cultural deveriam ser repensadas, bem como os trâmites de seleção e de funcionamento adotados por instituições culturais (e.g. museus), pelo que consideramos que o Festival de Paredes de Coura pode ser entendido como um *museu vivo*. Para além das obras físicas, o Festival é um espaço de consagração artística, na esfera musical. Sucede-se uma emancipação do espectador (Rancière, 2010) – o público passa a estar no centro das práticas culturais, tornando-se num agente ativo e colaborador de todas as fases do projeto, a par dos intervenientes ao nível do município (comércio, transportes, Câmara Municipal e Juntas de Freguesia, meios de comunicação social etc.), que passam a ser uma parte integrante e ativa do Festival.¹⁰

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

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

A referência ao festival como sinônimo de carisma e de qualidade cultural posiciona-o como uma utopia vivida, um espaço onde – como já mencionamos – as normas sociais quotidianas são suspensas, permitindo que os indivíduos experimentem uma realidade alternativa, mais alinhada com os seus ideais estéticos e culturais. A ideia de um festival onde a performatividade individual e a criatividade são centrais reforça a noção de utopia coletiva, em que a individualidade é valorizada dentro de um senso de comunidade (Januário; Guerra, 2023). Os elementos simbólicos, como roupas, acessórios e comportamentos, tornam-se marcadores de pertença e distinção, criando um microcosmo ideal onde as identidades são negociadas e reafirmadas (Ver Figura 6). Os chapéus, capas e *All Stars* mencionados simbolizam não apenas escolhas estéticas, mas também a materialização de um sonho coletivo. Eles representam o desejo de construir e de habitar um espaço onde a expressão individual seja valorizada e a pertença a uma comunidade seja celebrada. Esse sonho é alimentado pela continuidade anual do festival, que funciona como uma “romaria” moderna, na qual os participantes retornam a um lugar que encarna tanto o passado quanto o futuro de suas vivências culturais. Assim, a dimensão utópica do festival é reforçada pelo caráter cíclico do mesmo, dado que a sua repetição anual permite que os participantes projetem os seus sonhos e esperanças no evento, enquanto simultaneamente preservam e transformam as memórias do passado. Assim, o festival torna-se um espaço onde o sonho do presente se conecta com a memória do passado, criando uma narrativa contínua de utopia imaginada.

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

Figura 6 – Festival Paredes de Coura, edição 2022



Fonte: Guerra (2023b). Catálogo 30 ANOS COURAIÇO.

7 – Fecho

O Festival Paredes de Coura é hoje, indubitavelmente, o evento que mais contribui para a afirmação e projeção do concelho e da região do Alto Minho. Tornou-os num destino turístico, não apenas no verão, mas ao longo de todo o ano. É cada vez mais comum as pessoas chegarem a Paredes de Coura antes do festival e aí permanecerem depois deste terminar. Este fenómeno não é, efetivamente, alheio à mediatização do acontecimento, em que se ressalta o papel determinante do festival no destaque e visibilidade local e regional, a nível nacional e internacional.

O Festival Paredes de Coura revela-se de extrema importância na sua articulação com as múltiplas manifestações de património cultural, móvel, imóvel e imaterial, existentes no concelho de Paredes de Coura e na região do Alto Minho. No que ao concelho de Paredes de Coura concerne, podemos considerar vários exemplos com os quais o Festival se articula, do que se salienta o Museu Regional de Paredes de Coura.

Ao atrair um grande número de pessoas ao concelho de Paredes de Coura, o Festival constitui um elemento crucial para dar a conhecer as diversas manifestações culturais do concelho. Durante os dias do Festival, são vários os festivaleiros que realizam roteiros para conhecer o património cultural de Paredes de Coura e dos concelhos limítrofes.

Na verdade, festivais como o de Paredes de Coura contribuem para a construção de significados partilhados dos territórios onde acontecem. Por sua vez, este efeito é algo que atrai as pessoas para territórios rurais ou remotos que, porventura, de outra forma não visitariam. Além disso, este tipo de eventos contribui de igual modo para o aumento do número de pessoas sensíveis e conscientes das realidades rurais e das suas especificidades, evidenciando as tradições e bens culturais locais e revitalizando-os em cenários contemporâneos.

O Festival de Paredes de Coura não apenas revitaliza o território rural e cultural, mas também simboliza uma utopia temporária, um espaço onde os participantes vivenciam ideais de comunidade, criatividade e liberdade. Inspirado no conceito de heterotopia de Foucault (1984), o festival transforma o Alto Minho num local

onde o cotidiano é suspenso e novas possibilidades de convivência emergem, isto é, torna-se num espaço onde os sonhos coletivos são materializados, permitindo aos participantes experimentar uma visão idealizada de conexão entre pessoas, cultura e natureza. O sonho inicial do grupo de jovens que criou o festival em 1993 tornou-se hoje um sonho partilhado por milhares de participantes, que encontram no evento um lugar para re-imaginar as relações humanas e a interação com o território. Este sonho coletivo reflete-se na forma como o festival se articula com as especificidades rurais e culturais do contexto físico em que está inserido, permitindo que tradições e patrimônios imateriais sejam revitalizados e ressignificados num contexto contemporâneo.

Eventos como o Festival de Paredes de Coura também têm um impacto duradouro na sensibilidade e na consciência das realidades rurais. Ao atrair um público diversificado para um território remoto, o festival desempenha um papel crucial na valorização das especificidades locais. Ele evidencia tradições e práticas culturais que poderiam ser esquecidas, revitalizando-as em cenários que dialogam com as demandas do presente. Esta interação não só fortalece o patrimônio cultural, mas também contribui para a sustentabilidade social e econômica da região. Por outro lado, o festival não é apenas um elemento de exibição do patrimônio, mas também um catalisador para a construção de novos significados, pois ele transforma o território num espaço de reinvenção cultural, no qual as comunidades locais e os visitantes participam ativamente na construção de narrativas que ligam o passado, o presente e o futuro.

O Festival de Paredes de Coura é uma metáfora viva de como o sonho e a utopia podem ser incorporados no mundo real. Ao criar um espaço onde tradições rurais são celebradas e adaptadas, o festival demonstra que a utopia não precisa ser uma ideia abstrata, ou seja, ela pode ser vivida, ainda que temporariamente, num contexto de comunhão cultural e emocional. Esse encontro entre sonho e realidade transforma o festival num exemplo paradigmático de como a cultura pode atuar como um elemento transformador e revitalizador de territórios e de comunidades.

REFERÊNCIAS

ALVES, João Emílio. Sobre o “Património rural”. **Cidades – comunidades e territórios**, Lisboa, n. 8, p. 35-52, jun. 2004.

ANDERSON, Benedict. **Imagined Communities**: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. London: Verso, 1983.

BAUMAN, Zygmunt. **Liquid fear**. Cambridge, UK: Polity Press, 2006.

BAKER, Sarah; ISTVANDITY, Lauren, NOWAK, Raphaël. Curating popular music heritage: storytelling and narrative engagement in popular music museums and exhibitions. **Museum Management and Curatorship**, v. 31, n. 4, p. 369-385, 2016.

BAKER, Sarah; DOYLE, Peter; HOMAN, Shane. Historical records, national constructions: The contemporary popular music archive. **Popular Music and Society**, v. 31, n. 1, p. 8-27, 2015.

BENNETT, Andy; WOODWARD, Ian. Festival spaces, identity, experience and belonging. In: **The festivalization of culture**. Surrey UK: Ashgate, 2014, p. 11-25. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/03007766.2015.1061332>>. Acesso em 6 abr. 2025.

BENNETT, Andy e JANSSEN, Susanne. Popular music, cultural memory, and heritage. In: **Popular Music and Society**, v. 39, n.1, 2016, p. 1-7.

BLOCH, Ernst. **The principle of hope**. Cambridge: MIT Press, 1986.

CHIVA, Isac. **Patrimoinés culturel, naturel et aménagement du territoire rural**. École National du Patrimoine. Paris: La Documentation Française, 1995.

CORREIA, Gonçalo. “Couraíso” a abarrotar no arranque: missa com os The National, arrepios com a revelação Julia Jacklin. **Observador**, Lisboa, 15 ago. 2019. Disponível em: <<https://observador.pt/2019/08/15/couraiso-a-abarrotar-no-arranque-missa-com-os-the-national-arrepios-com-a-revelacao-julia-jacklin/>>. Acesso em: 6 de abr. 2025.

DUARTE, Alice. O desafio de não ficarmos pela preservação do património cultural imaterial. In: Atas do **I Seminário de Investigação em Museologia dos países de língua portuguesa e espanhola**, v. 1, 2014, p. 41-61.

FABRE, Daniel (dir.). **Émotions patrimoniales**. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l’Homme, 2013.

FERRÃO, João. Relações entre mundo rural e mundo urbano: Evolução histórica, situação atual e pistas para o futuro. **Sociologia – Problemas e práticas**, n. 33, p. 45-54, 2000.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. **Topoi**, v. 1, n. 2, p. 6-22, 1984.

GODELIER, Maurice. **L'Énigme du don**. Paris: Flammarion, 2008.

GUERRA, Paula. Junta-te à tribo. Lazer, memória e patrimonialização dos festivais na contemporaneidade. In: FONTINELES, C. C. da Silva; AGUIAR JÚNIOR, J. de A. Freitas; MENESES, L. S. S. Moraes (orgs.). **Ramificações da história: política, cultura e sociedade**. Teresina (PI): EdUESPI, 2024, p. 23-42.

GOMES, Kathleen. O cante do Alentejo já é património mundial e UNESCO chamou-lhe “exemplar”. **Público**, 27 nov. 2014. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2014/11/27/culturaipsilon/noticia/o-cante-do-alentejo-j-a-e-patrimonio-mundial-1677527>>. Acesso em: 15 abr. 2025.

GUERRA, Paula (coord.). **Festival Paredes de Coura**. 93:23. Do rock ao Couraíso. Porto: Universidade do Porto – Faculdade de Letras, 2023a.

GUERRA, Paula (coord.); PINTO, T., GOMES, A., KUO CHEN, C.; PINTO, C. (2023). **30 Testemunhos**. Do Rock ao Couraíso. Festival Paredes de Coura Património Cultural Imaterial. Paredes de Coura: Município de Paredes de Coura, 2023b.

GUERRA, Paula. Espaços liminares de sociabilidade contemporânea. O caso ilustrativo do Festival de Paredes de Coura, Portugal. **Estudos de Sociologia**, v. 2, n. 25, p. 51-88, 2019. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/revsocio/article/view/243763/34003>>. Acesso em 6 abr. 2025.

GUERRA, Paula. Ceremonies of Pleasure: An Approach to Immersive Experiences at Summer Festivals. In: **Trends, experiences, and perspectives in immersive multimedia and augmented reality**. United States of America: IGI Global, 2018, p. 122-146.

GUERRA, Paula. A revolução do festival: um percurso pela agenda dos festivais pop rock portugueses na última década. In: PIRES, V. de A. N.; ALMEIDA, L. B. F. de (orgs.). **Circuitos urbanos, palcos midiáticos: Perspectivas culturais da música ao vivo**. Maceió: Edufal, 2017, p. 29-53.

GUERRA, Paula. From the night and the light, all festivals are golden: the festivalization of culture in the late modernity. In: **Redefining art worlds in the late modernity**. Porto: Universidade do Porto – Faculdade de Letras, 2016, p. 39-67.

GUERRA, Paula. **A instável leveza do rock: gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal**. 2010. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 2010. Disponível em: <<https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/56304>>. Acesso em 6 de 2025.

GUERRA, Paula; OLIVEIRA, Ana. A sonic paradise in the countryside. Pop-rock festivals as drivers of creative tourism development in small cities

and rural areas in the post-pandemic era. In: WOODWARD, I.; HAYNES, J.; BERKERS, P.; DILLANE, A.; GOLEMO, K. (orgs.). **Remaking culture and music spaces**. Affects, infrastructures, futures. London: Routledge, 2022, p. 137-149.

HALBWACHS, Maurice. **On collective memory**. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

HEINICH, Nathalie. **Des valeurs**. Paris: Gallimard, 2017.

HEINICH, Nathalie. The making of cultural heritage. **Nordic Journal of Aesthetics**, v. 22, n. 40/41, p. 119-128, 2010.

HEINICH, Nathalie. **La Fabrique du patrimoine**. De la cathédrale à la petite cuillère. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2010.

HUDSON, Ray. Regions and place: music identity and place. **Progress in Human Geography**, n. 30, p. 626-634, 2006.

JANUÁRIO, Susana; GUERRA, Paula. À procura dos Jardins Efêmeros. Contributos para uma abordagem sociológica da utopia das artes. **Revista Valise**, v. 13 n. 1, p. 276-299, 2023.

KURIN, Richard. Museums and intangible heritage: Culture Dead or Alive? **ICOM News**, v. 57, n. 4, p. 7-9, 2004.

LAQUEUR, Thomas. 2015. **The work of the dead**. A Cultural history of mortal remains. Princeton: Princeton University Press, 2015.

LARSEN, Gretchen; O'REILLY, Daragh. Music festivals as sites of consumption: an exploratory study. **Working papers**, 2005. Braford: The Bradford MBA, 2005.

LOWENTHAL, David. **The past is a foreign country**. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

MAFFESOLI, Michel. **Le Temps des Tribus: Le Déclin de l'Individualisme dans les Sociétés de Masse**. Paris: Méridiens Klincksieck, 1988.

MARONTATE, Jan. Strategies for studying multiple meanings in conservation research. **CeROArt. Conservation, exposition, Restauration d'Objets d'Art**, p. 1-15, 2013.

PAIS, José Machado. **Lufa-lufa quotidiana**. Ensaios sobre a cidade, cultura e vida urbana. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2010.

PEREIRA, Fernando José Pereira. Arte e utopia: A condição impossível do exílio, **E-topia: Revista Electrónica de Estudos sobre a Utopia**, n. 2, 2004. Disponível em <<https://www.letras.up.pt/upi/utopiasportuguesas/e-topia/revista.htm>>

POIRIER, Jacques. **Effacement ou conservation:** les deux visions du patrimoine. Hermès, 1996.

PORTUGAL. Presidente da República. Decreto do Presidente da República n.º 28/2008 de 26 de março. **Diário da República**, Lisboa, n. 60, 1.ª série, p. 16850-16851, 26 mar. 2008. Disponível em: <<https://files.dre.pt/1s/2008/03/06000/0168501704.pdf>>. Acesso em 15 abr. 2025.

RICOEUR, Paul. **Lectures on Ideology and Utopia**. New York: Columbia University Press, 1986.

QUEROL, Lorena Sancho. Para uma gramática museológica do (re) conhecimento: ideias e conceitos em torno do inventário participado. **Sociologia, Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto**, v. XXV, p. 165-188, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **O Espectador emancipado**. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

REYNOLDS, Simon. **Retromania:** Pop culture's addiction to its own past. London: Faber and Faber, 2011.

RUY, Aline Tessarolo. **Museificação do território:** experimentação conceitual em roteiro cultural no espírito santo. 2017. Tese (Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2017. Disponível em: <<https://dspace4.ufes.br/items/78622f9d-c174-4460-bba3-ae9ea429010f/full>>. Acesso em: 6 abr. 2025.

SHAPIRO, Roberta. Que é artificalização? **Sociedade e Estado**, v. 22, n. 1, p. 135-151, 2007.

SKRBIŠ, Zlatko; WOODWARD, Ian. The ambivalence of ordinary cosmopolitanism: Investigating the limits of cosmopolitan openness. **The Sociological Review**, v. 55, n. 4, p. 730-747, 2007. Disponível em: <<https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1111/j.1467-954X.2007.00750.x>>. Acesso em 6 abr. 2025.

SMITH, Laura. **Uses of heritage**. Oxon: Routledge, 2006.

SOUSA, Edson Luiz André de, Por Uma Cultura da Utopia. **E-topia: Revista Electrónica de Estudos sobre a Utopia**, n. 12, 2011. Disponível em: <<https://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id05id164&sum=sim>>. Acesso em 11 jan. 2025.

TURNER, Victor. **The Ritual process:** Structure and Anti-Structure. Chicago: Aldine de Gruyter, 1969.

VIEIRA, Rita Sousa. Chamam-lhe Couraíso e estas 40 fotos são uma declaração de amor. **SAPO24**, 18 ago. 2019. Disponível em: <<https://24.sapo.pt/vida/artigos/chamam-lhe-couraiso-e-estas-40-fotos-sao-uma-declaracao-de-amor>>. Acesso em: 15 abr. 2025.