

FESTIVAIS EUROPEUS: USOS POLÍTICOS, SUBVERSÃO E RESISTÊNCIA

Paulo Nunes

Doutor em Sociologia - Cidades e Culturas Urbanas | Universidade de Coimbra

Docente em dedicação exclusiva - Universidade Federal de Itajubá

e-mail: paulonunes.unifei@gmail.com

Resumo

Que elementos podem ser elencados no exercício de pensar os usos políticos dos festivais no período entre guerras na Europa e, para lá disso, conceber tais eventos como práticas de subversão e resistência ao longo do Século XX e início do Século XIX? Partindo desta indagação, o artigo em tela busca refletir os festivais como ferramentas de enaltecimento dos diferentes nacionalismos europeus; suas funções de pacificação no período entre guerras e seu potencial subversivo e de resistência, nomeadamente, para as cidades contemporâneas. Apresentado em duas seções, a partir do texto é possível afirmar que a contínua associação entre esses tipos de eventos e as intenções políticas observadas, ao longo das diferentes fases históricas, acontece ainda hoje. Cabe-nos, portanto, compreendermos os contextos sociais, econômicos e culturais que os envolvem e estarmos atentos às cadeias discursivas que os delineiam.

Palavras-chave: festivais; história cultural; atividades culturais; Europa; subversão.

Propondo uma definição para o termo festivais urbanos, é possível concebê-los como eventos realizados em ambientes citadinos, envoltos de infraestrutura, características e cenários próprios que lhes garantem especificidade e proximidade com diferentes elementos urbanos (Nunes Junior, 2019). Sua programação pode envolver uma série de performances de demonstração pública advindas da cultura popular; linguagens artísticas e

estéticas variadas, produzidas tanto em equipamentos culturais especializados quanto em espaços públicos abertos e lugares alternativos. Partindo dessa ideia, e reconhecendo essas deduções mais gerais, que elementos podem ser elencados no exercício de pensar os usos políticos dos festivais no período entre guerras na Europa e, para lá disso, conceber tais eventos como práticas de subversão e resistência ao longo do Século XX e início do Século XIX?

Como constructos sociais em transformação constante, e com sentidos e significados distintos, consoante os seus emissores e os seus receptores, os festivais carregam consigo cargas diferentes de significados a depender das realidades com as quais estão vinculados (Fortuna, 1998; Nunes, 2019). Diferentes contextos podem demandar papéis específicos, e o exercício de percorrê-los pode nos ajudar a encontrar evidências que iluminarão a indagação anteriormente apresentada: seus usos como ferramenta de resistência ou enaltecimento dos diferentes nacionalismos europeus; suas funções de pacificação no período entre guerras e seu potencial subversivo e de resistência, nomeadamente, para as cidades contemporâneas. No exercício de analisar diferentes períodos temporais e encontrar marcos associados ao surgimento de festivais específicos, serão apresentadas, a seguir, ideias que embora não tenham a pretensão de estar organizadas, cronologicamente, buscarão perceber como essas diferentes nuances ao longo do Século XX e início do Século XXI podem corroborar decisivamente para os processos de modulação mais recentes que envolvem festival e cidade.

Usos políticos: festivais europeus no período entre guerras

As celebrações públicas foram, fortemente, abaladas pela duração dos conflitos oriundos da 1ª Guerra Mundial, nas primeiras décadas do Século XX. Impactados pelas tensões políticas existentes no período pós-guerra, os festivais tiveram seu reaparecimento anos depois, fazendo florescer novamente a vida nas ruas e a convivialidade pública na Europa. Ao mesmo tempo que foram evocados para teatralizar imaginários de pacifismo, eles seriam uma vez mais utilizados para enaltecer o espírito nacionalista das principais potências econômicas envolvidas nos conflitos bélicos da primeira metade do século XX. “O primeiro festival, explicitamente dedicado à Europa, nasceu em Salzburgo em 1920, nos

escombros da Primeira Guerra Mundial” (Autissier, 2008: 24). De aspirações artísticas e tendências nacionalistas, o evento foi o primeiro grande exemplo do novo papel que viria a ser desempenhado pelos festivais, durante essa época: para lá das funções já observadas, anteriormente, eles agora estariam alinhados com as preocupações pacifistas e a institucionalização do campo cultural que, pouco a pouco, começava a se profissionalizar no contexto europeu. No entanto, a função estética desses eventos desempenharia, agora, um papel político importante que auxilia na definição das escalas de poder, ao redor do mundo, ao longo de todo o século. Nesse sentido, a década de 1930 marcou a ascensão de importantes festivais de ópera - expressão artística máxima da “alta cultura” - em Florence, Savolinna, Glyndebourne e cidades importantes do velho continente (Autissier, 2008).

O empreendimento de um discurso estético-político bastante elaborado teria nesses e em outros eventos canais de veiculação fundamentais para os ideais nacionalistas. O uso de festivais e de múltiplas iniciativas na área foi, particularmente, marcante na construção do discurso construído em torno da imagem da Alemanha, no período entre guerras, quando a abertura de galerias de arte, a execução de espetáculos de música clássica e uma série de outras estratégias ligadas à “alta cultura” foram colocadas em evidência pelo Terceiro Reich. O filme-documentário *Arquitetura da destruição* (Cohen, 1992) nos fornece uma visão bastante interessante dessa época, evidenciando os principais usos políticos levados a cabo para a construção da imagem ariana pela via estética, com todos os ônus advindos do processo histórico, social e humano, na Alemanha, entre os anos de 1939 e 1945.

No período pós-guerra, uma vez mais, os festivais passam a ser utilizados como instrumentos centrais na luta pela unidade territorial e pela estabilidade política. Têm destaque nessa altura o Festival de Edimburgo e o Festival de Avignon: fundados em 1947 e voltados para o teatro e artes do corpo; ambos os eventos foram centrais para a abertura de diálogo entre diferentes nações. Recorrentemente urbanos e, agora, com foco em grandes espetáculos de palco - embora ainda nesta época tais festivais exibissem uma inclinação para as artes mais clássicas, eles começariam a inaugurar a tentativa de promover "inclusão, acessibilidade e novas formas de interação entre audiência, artistas e lugar" (Quinn, 2005: 929-930). Baseado no advento desses novos valores através da cultura, Newbold *et al.* (2015) relaciona o final da década de 1940 como a era da reconstrução europeia por meio dos festivais. Embora os novos processos de humanização através da arte estivessem

atrelados à uma noção de política cultural baseada no princípio moral e cívico, a realização periódica de tais eventos enfatizou o reestabelecimento das cidades europeias, atribuindo perenidade e visibilidade para seus equipamentos culturais, após todos os danos causados pela Segunda Guerra Mundial.

A necessidade de um imaginário de pacifismo, depois de quase meio século entre guerras, talvez tenha sido uma das principais razões pelas quais os festivais cresceram de maneira tão rápida, principalmente, a partir da década de 1950. O declínio da autoridade dos sistemas político e religioso como criadores de significado e valor às práticas festivas, nos séculos passados, demandava novos discursos. O recuo destas narrativas, nas sociedades da Europa Ocidental, no final da Segunda Guerra Mundial, acabou por deixar que a cultura em geral, e a arte em particular, atuassem como os principais meios para expressão de novos valores na estabilização dos territórios, no período pós-guerra.

Após um gradual desaparecimento de festas regionais e outras celebrações públicas, durante a primeira metade do século XX, o calendário de festivais europeus começa a revelar a emergência de um número cada vez mais significativo de grandes eventos de arte e cultura em diferentes países, tal como foi o caso do surgimento do Festival de Música de Praga (1946) e do Festival de Cinema de Cannes (1946). Ancorados pela necessidade de criação de identidade para cidades e regiões, economicamente desfavorecidas, festivais temáticos e outros eventos de matizes semelhantes passam a atuar como elementos propulsores dos primórdios do turismo cultural. Numa época em que o impulso para a reconstrução, para a estabilidade política e para a criação de ligações internacionais através do comércio definiu o teor para o avanço econômico e social de inúmeras regiões, o surgimento de festivais de importância nacional e internacional, em cidades como Wexford (Irlanda) e Spoleto (Itália), gerou importantes contribuições para a infraestrutura e circuitos culturais europeus.

Na segunda metade do século XX, o contexto ibérico replicava-se como continuidade às tendências de desenvolvimento dos festivais culturais em contexto europeu, e passariam a englobar música ao vivo e concertos para grandes públicos. Como um certo continuísmo das festas medievais e celebrações em espaços públicos abertos que sempre foram uma variável recorrente e significativa para a fixação de população, nessa região, grandes eventos

de música começaram a ter, ali, presença marcante e de forma mais sistematizada, durante a segunda metade do século XX. É nessa época que surgiram, por exemplo, o Festival de Música Vilar de Mouros em Portugal (1971) e o Festival Internacional de Ortigueira na Espanha (1975). Embora, há muito tempo, os grandes eventos culturais tivessem deixado de ser apenas festa, foi nesse período que eles se firmaram como uma importante ferramenta de uso comercial e de desenvolvimento econômico para diferentes cidades.

Festivais, subversão e resistência

Em que pese os inúmeros papéis atribuídos aos festivais, no decorrer do processo histórico (tal como o fato de servirem como estratégias de controle social, subterfúgios para criação do espírito nacionalista ou distintivos de classe), há, ainda, em seu aspecto ritual e no seu caráter de prática de celebração, um sentido de resistência que precisa ser enfatizado. Observa-se, no comportamento carnavalesco, por exemplo, que as pessoas podem expressar sua oposição ou mesmo a rebelião à autoridade (Waterman, 1998), fazendo funcionar um processo catártico que permite o estabelecimento da ordem através de uma desordem controlada.

Hobsbawm (2013) auxilia-nos a entender melhor esta questão quando diz que as iniciativas culturais, especialmente os festivais, “requerem certo espírito comunal, o que significa não apenas um sentido de interesses e sentimentos comuns, mas [...] de autoexpressão coletiva pública, que só em circunstâncias excepcionais pode vir à tona nas dimensões sobre-humanas das megalópoles” (Hobsbawm, 2013: 36). Deaville (2012), por sua vez, concebe o festival como um som de protesto coletivo, como *paragem*, como *momento limite* no cotidiano urbano ordinário. Não é por acaso que, no século XIX, as apresentações teatrais e operísticas deram origem a manifestações políticas, como foi o caso da revolução da Bélgica, em 1830 (Autissier, 2008), mostrando relação direta entre festivais e contestação política e, nesse caso, em específico, resistência política, celebração e engajamento através da música.

O material de pesquisa do livro *The Irish Celebrating* ilumina esta ideia ao associar a ocorrência de festivais à independência da República da Irlanda em 1921. Nesse caso, o

folclore foi fundamental para a reconstrução da identidade naquele país: regiões ameaçadas por guerrilhas em geral têm forte ligação com sua cultura, demonstrando sentido de resistência e identidade (Considère-Charon *et al.*, 2009). Ainda, segundo a obra, a preservação das tradições folclóricas ocorreu, principalmente, no período pós-independência (Considère-Charon *et al.*, 2009), o que permite tecer a relação existente entre festival e contestação, a partir do caso irlandês. Esses e outros fatos similares narrados pela história recente (Adams, 1986; Queiroz, 2016) possibilitam afirmar que os festivais carregam em si uma potência, proporcionalmente, correspondente à adversidade e tensão política dos contextos que os envolvem.

Como produto resultante do conflito e caleidoscópio de possibilidades, o lugar de servirem como práticas de resistência ocupado pelas celebrações públicas se tornou ainda mais significativo quando o paradigma das artes dominantes começou a ser desconstruído, nas décadas de 1960 e 1970. Neste período, festivais internacionais começaram a experimentar novas ideias artísticas e afastar os limites do que era aceitável, em termos artísticos de produção e virtuosismo estético. Segundo Newbold *et al.* (2015), durante essas décadas, houve claramente uma ampliação da definição de cultura na integração de programação das novas propostas de festivais, os quais passaram a incluir, também, espectáculos de circo, mímica, música popular e filmes, muitas vezes, com entrada aberta e bilheteria facultativa.

Grande parte de eventos organizados, nessas décadas, lutaram contra determinadas convenções culturais, desafiando as definições de artes "altas" e "baixas" e, gradualmente, quebrando as distinções aí compreendidas. Festivais "não-institucionalizados" e "não-oficiais" começaram a tomar lugar em algumas cidades, como o Off Festival, em Avignon; e o Fringe Festival em Edimburgo. Mesmo que, hoje, esses eventos já não sejam mais representantes da resistência de outrora, naquela época, eles colocaram em prática novas formas de programação, especialmente no que dizia respeito ao uso de espaços alternativos e práticas de envolvimento do público com o trabalho dos artistas. Provavelmente, iniciaria-se aí, o debate sobre mediação cultural para a inclusão de novos tipos de audiências, o que viria a ser decisivo para a formação de público, nas décadas seguintes. O encurtamento da distância entre palco e plateia implicaria em um amplo reposicionamento do papel dos festivais, dando vazão posterior ao surgimento de conceitos como *audience-as-artist*, *co-*

creation, crowd sourcing e educational enrichment (Suárez-Pinzón e Nunes Junior, 2016). Ao invés de funcionarem como distintivos de classe, desta vez eles atuavam na direção contrária, desconstruindo as fronteiras sociais na busca da reaproximação do público com os diferentes intermediários culturais.

Não por acaso, é exatamente nesta época que uma série de festivais de música começa a tomar lugar fora do contexto urbano, ganhando rápido crescimento exponencial. Esse foi o caso do Monterey Pop Festival na Califórnia (1967) e do Woodstock no Estado de Nova York (1969) - representação maior de todo esse movimento. Pensando sobre esse cenário, George McKay (2015) diz que os festivais pop se apresentam como novas narrativas para a música popular, interrogando sua política e jogo, colocando foco nos diálogos internacionais e considerando o papel da mediação para o desenvolvimento de seu sucesso contemporâneo (McKay, 2015).

A respeito do movimento de resistência iniciado na década de 1960, Johansson e Kociatkiewicz (2011) argumentam que o questionamento e a subversão de paradigmas dominantes da arte “refletiram o clima sociocultural dos anos 1960 e 1970 e as agendas dos movimentos sociais, incluindo aqui o feminismo, o ambientalismo e os direitos dos homossexuais” (Kociatkiewicz, 2011: 396). A cidade passaria a ser utilizada como espaço de contestação e cenário para novas criações artísticas, inspiradas por uma série de vertentes políticas e artísticas de esquerda ou anarquistas, a exemplo do movimento hippie, da cultura punk e de diferentes braços da estética situacionista.

Ligado aos aspectos de subversão da ordem levados a cabo pela cultura, é interessante ainda indicar a atuação das rádios nesta dinâmica, as quais ocuparam, por um certo período, lugar de resistência ao regime hegemônico que o mercado fonográfico insistia em produzir, durante a segunda metade do século XX. Tal como nos esclarece Vilela (2013):

Num mundo onde quase só aprendemos a história dos vencedores, pela produção musical [...] tivemos acesso a uma história dos vencidos, dos que se sujeitaram, mas não perderam o senso de si próprios [...]. Enquanto artistas estavam à mercê dos produtores e das gravadoras que objetivavam o lucro [...]. A radiodifusão fortaleceu a manutenção de valores que paulatinamente vinham sendo fragmentados pela conjuntura sócio-econômica (Vilela, 2013: 28).

Todavia, a divulgação de músicas e artistas, através da rádio, também passaria a funcionar na esteira negocial antecipada pelas gravadoras de música. Pouco a pouco, o latente poder de questionamento e transgressão de fronteiras de ordem social e política alcançado, tempos depois, cederia lugar ao direcionamento dos festivais com fins mais orientados para o mercado. Se, nos anos 1960, o surgimento desses tipos de eventos estava ligado fortemente aos princípios da contracultura, nos anos 1970, a inauguração de grandes eventos de música no hemisfério norte - incluindo aqui os casos dos festivais de Glastonbury (1970) e Roskilde (1971) - fortaleceriam uma economia orientada para o consumo das atividades de lazer e da cultura como veículos de entretenimento. No final da década de 1980 e durante a década de 1990 esta orientação mais comercial e ligada ao desenvolvimento econômico do setor criativo e das indústrias culturais foi consolidada, caracterizada pelo maior envolvimento do setor privado aliado ao processo de estruturação de cidades como Glasgow, Liverpool, Roterdã, Barcelona e Turim (Newbold *et al.*, 2015: XiX). Durante essa fase, os festivais firmaram-se como peças importantes para a promoção do turismo e das novas estratégias de marketing urbano.

Num contexto em que a mercantilização e a empresarialização da cultura, sob a égide das indústrias culturais, apresentava-se de forma acelerada (Yúdice, 2006), os festivais se converteram em instrumentos relevantes para o funcionamento dos mercados culturais, na medida em que começaram a atrair empresas, mão de obra qualificada e uma série de serviços que impactaram, decisivamente, no desenvolvimento urbano de várias cidades. Nesse âmbito, o festival passaria a figurar como peça-chave para o cultivo dos novos regimes imagéticos, demandados para a abertura de mercados e criação de novas redes de negócio, entre diferentes cidades ao redor do globo.

À guisa de conclusão

As narrativas sobre festivais, esfera onde o desejo e o conhecimento se encontram; onde a educação das massas dá lugar à alegria; onde existe a combinação entre política e psicologia, estética e moral, propaganda e religião; está preenchida por interesses econômicos de múltiplas instituições. A contínua associação entre esses tipos de eventos e as intenções políticas observadas, ao longo das diferentes fases históricas, aqui registradas,

acontece ainda hoje. Cabe-nos, portanto, compreendermos os contextos sociais que os envolvem e estarmos atentos às cadeias discursivas que os delineiam.

É possível afirmar que, apesar de apresentarem movimentos repletos de avanços e recuos, os festivais têm participado do desenvolvimento das cidades, ao longo de toda a história: aproximando e distanciando a cultura e as disciplinas artísticas da igreja, num determinado momento, para, logo em seguida, buscar posicionamento laico e respaldar os valores de um mundo moderno, secular e liberal. A alternância da associação entre festivais com cidades e Estados-Nação também exemplifica a não-linearidade deste movimento, instigando nossas reflexões acerca do processo histórico, o qual deve ser considerado propenso a errâncias e movido por redes de interesses políticos, sociais, econômicos e culturais. Resta-nos, portanto, estarmos atentos às pistas que encontramos no caminho e dedicarmos atenção para compreender seus cruzamentos e controvérsias.

Embora o tema dos festivais culturais se enquadre, na maioria das vezes, em papéis coadjuvantes nas narrativas históricas oficiais, os exemplos citados permitem posicioná-los como agentes significativos e centrais no desenvolvimento das cidades. Sabemos, e a história mostra, que há tipos de festivais muito diversos e com diferentes funções, a depender do contexto em questão. Como quem olha para a infinidade de formas num caleidoscópio, a intenção deste artigo foi aguçar a percepção do leitor para perceber esses tipos de eventos, a partir de seus processos de significação e não, necessariamente, de sua forma fixa, material.

Referências bibliográficas

Adams, R. (1986), *A book of British Music Festivals*. Londres, Robert Joyce Limited.

Autissier, A. M. (2008), *L'Europe des festivals. De Zagreb à Édimbourg, points de vue croisés*. Paris: Éditions de L'Attribut.

Cohen, P. (Diretor. (1992), *Arquitetura da destruição*. Suécia: First Run Features [Filme Documentário - 121 minutos].

Considère-Charon, M. C.; Laplace, P. e Savaric, M. (2009), *The Irish Celebrating. Festive*

and Tragic Overstones. Cambridge: Cambridge Scholar Publishing.

Deaville, J. (2012), "The Envoicing of protest: occupying television news through sound and music" *Journal of Sonic Studies*, 3 (1), <http://journal.sonicstudies.org/vol03/nr01/a05> [16 de Maio de 2017].

Fortuna, C. (1998), "Imagens da cidade. Sonoridade e ambientes sociais urbanos", *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 51, 21- 41.

Hobsbawm, E. (2013), "Por que realizar festivais no século XXI?" in Hobsbawm, E. *Tempos Fraturados - Cultura e Sociedade no século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 54-63.

Johansson, M. e Kociatkiewicz, J. (2011), "City festivals: creativity and control in staged urban experiences" *European Urban and Regional Studies*. 18 (4), 392-405.

McKay, G. (2015), *The pop festival. History, music, media, culture*. New York and London: Bloomsbury.

Newbold, C.; Bianchini, F.; Maughan, C. e Jordan, J. (eds.) (2015), *Focus on Festivals. Contemporary Europeans case studies and perspectives*. Oxford: Good fellow.

Nunes, P. (2019), Música dançada a dois. Para um balanço histórico da relação festival.cidade. *Todas as Artes - Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 2 (1), pp. 66-81.

Nunes Junior. P. C. (2019), *Festivais como moduladores da cidade contemporânea: diálogos entre São Paulo e Lisboa*. Tese de Doutoramento em Sociologia, Faculdade de Economia - Universidade de Coimbra, 440p.

Queiroz, T. (2016), " 'É business'! Os festivais de música enquanto plataforma - o papel da associação cultural DoSol" *IS Working Papers*, 3ª Série, N. 43. Instituto de Sociologia da Universidade do Porto. Porto, novembro.

Quinn, B. (2005), "Arts Festivals and the City" *Urban Studies*, 42 (5-6), 927-943.

Suárez-Pinzón, J. e Nunes Junior, P. C. (2016), "La caja de deseos: posibilidades y límites entre público y artista" in *Encuentros Sociología Ordinaria- Grandes transformaciones sociales, nuevos desafíos para la Sociología*. Gijón - Astúrias, 4 a 5 de Maio de 2016. Madrid: Medialab -Prado.

Vilela, I. (2013), *Cantando a Própria História. Música Caipira e Enraizamento*. São Paulo: EDUSP.

Waterman, S. (1998), "Carnivals for elites? The cultural politics of arts festivals" *Progress in Human Geography*. 22 (1), 54-74.

Wise, R. (1966), *Música do Coração*. Estados Unidos [Filme - 2 horas e 54 minutos].

Yúdice, G. (2006), *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Editora UFMG.