

**POR UMA HISTÓRIA TRANSNACIONAL DOS FESTIVAIS DE MÚSICA POPULAR.
MÚSICA, CONTRACULTURA E TRANSFERÊNCIAS CULTURAIS NAS DÉCADAS DE
1960 E 1970¹**

Anaïs FLÉCHET*

Resumo: Marcadores geracionais e verdadeiros lugares de memória, os festivais de música popular tiveram um papel de destaque na criação de uma cultura musical transnacional durante a segunda metade do século XX. Dedicados ao jazz, à canção, ao rock ou às músicas *pop*, esses encontros reuniram um vasto público, se beneficiaram de uma midiatização inédita e favoreceram as transferências culturais entre diversas áreas culturais. Em São Paulo e no Rio de Janeiro, em Viña del Mar e na cidade do México, em Dacar e na ilha de Wight, em Monterrey, Montreux e Juan-les-Pins, os festivais consagraram novos ícones musicais e definiram um *lugar* para a formação de uma cultura jovem, em ruptura com a ordem estabelecida, para a qual a música constituiu um elemento federativo no nível internacional. Focada no período imediatamente anterior à descoberta da *world music* pelo público ocidental, a pesquisa pretende retratar a gênese e a evolução dos festivais de música popular a partir de três eixos problemáticos: 1) a invenção de uma “forma festival” distinta das práticas tradicionais do recital e do concerto; 2) a dimensão econômica, política e estratégica desses encontros internacionais; 3) as transferências culturais e apropriações musicais permitidas por tais manifestações.

Palavras-chave: Festivais de Música Popular. Contracultura. Globalização Cultural.

**TOWARD A TRANSNATIONAL HISTORY OF POP MUSIC FESTIVALS (1960-1980).
MUSIC, COUNTERCULTURE AND CULTURAL EXCHANGES DURING THE 60s AND 70s**

Abstract: As generational landmarks and truly memorable places, Pop Music Festivals had a crucial impact on the making of a transnational music culture during the second half of the twentieth century. Dedicated to jazz, songwriters, rock, pop or folk music, festivals attracted a wide variety of people and were covered by the media as never before, which promoted an immense exchange of cultural diversity. In Sao Paulo and Rio de Janeiro, in Vina del Mar and Mexico City, in Dakar and on the Isle of Wight, in Monterrey, Montreux and Juan-Les-Pins, festivals consecrated new musical icons and played a part in the formation of a new “youth culture” breaking away from the established order. This article explores the genesis

* Professora Doutora - Université de Versailles Saint-Quentin. Centre d'Histoire Culturelle des Sociétés Contemporaines. Versailles, França. E-mail: anaïs.flechet@uvsq.fr .

and the evolution of pop music festivals in the Western world during the sixties and the seventies and discusses three major issues: 1) the invention of a “festival form” distinct from the traditional practices of recital and concert; 2) the economic, political and diplomatic dimensions of festivals as international meetings; 3) the cultural transfers and appropriations which occurred during those musical events.

Keywords: Music festivals. Counterculture. Cultural globalization.

Em São Paulo e no Rio de Janeiro, em Viña del Mar e na cidade do México, em Dacar e na ilha de Wight, em Monterrey, Montreux e Juan-les-Pins, os festivais de música popular tiveram um papel de destaque na emergência de uma cultura musical transnacional de massa nas décadas de 1960 e 1970. A proposta deste texto é estabelecer uma ponte entre a história das festas e a história dos festivais, os quais apareceram no final do século XIX no âmbito da música erudita, se multiplicaram ao longo do século XX, no campo da música, como das artes plásticas, do teatro, do cinema e da literatura, e se tornaram um objeto cultural de primeiro plano no início do século XXI.

Sobre certos aspectos, os festivais podem ser considerados como festas: são momentos coletivos, que combinam arte, lazer e uma certa ideia de comunhão do público. São também manifestações públicas que obedecem a um calendário específico e envolvem um grande número de atores sociais (sejam eles artistas, crítica, agências de turismo, prefeituras, estados ou agentes diplomáticos). Enfim, são momentos festivos, que introduzem uma ruptura no cotidiano e criam espaços de composição e/ou recomposição do corpo social. Porém, os festivais não são exatamente sinônimos de festas. Possuem traços específicos que precisamos analisar para entender a gênese e o sucesso atual dessas manifestações.

1 Os festivais: aspectos metodológicos

Apesar de tornarem-se um verdadeiro fenômeno turístico-cultural no início do século XXI, os festivais ainda não foram estudados de maneira sistemática pelos historiadores e não existe nenhuma obra de síntese que permita entender o sucesso desse tipo de manifestação em várias partes do globo desde o final do século XIX. Objeto de pesquisa múltiplo no espaço e variável no tempo, os festivais colocam uma série de desafios historiográficos. Será que existiria uma história única dessa forma cultural tão variada? Nesse caso, qual seriam os momentos de gênese e transformação dos festivais de música? Quais seriam a periodização e a escala de análise adequada para se compreender esse objeto histórico e cultural?

Existem hoje várias monografias sobre os festivais, tanto no domínio na música, quanto do teatro, do cinema ou das artes plásticas. O Festival de Avignon, por exemplo, foi estudado com grande êxito por Emmanuelle Loyer e Antoine de Baecque (2007) na França. Já no Brasil, os festivais de música popular organizados em São Paulo e no Rio de Janeiro durante a década de 60 foram objeto de várias pesquisas, entre as quais podemos mencionar os trabalhos pioneiros de Sean Stroud (2000), Marcos Napolitano (2001) e Zuza Homem de Mello (2003). Nos Estados Unidos, existe também uma historiografia abundante sobre os festivais de música e a sua dimensão política, incluindo o instigante livro de Saul Scott sobre o Newport Jazz Festival que serviu de tribuna política e cultural para o movimento negro norte-americano (2003).

A maioria das pesquisas privilegia uma abordagem nacional dos festivais e insiste sobre as suas dimensões políticas e econômicas. Tal perspectiva revela-se muito estimulante para quem trabalha sobre as questões do espaço público, das identidades coletivas e das festas como fator de coesão social. Porém, as historiografias nacionais não permitem entender por que os festivais apareceram simultaneamente e conheceram igual sucesso em várias regiões do mundo durante o século XX. Sobretudo, não permitem analisar as numerosas trocas culturais que ocorreram durante os festivais entre artistas vindos de diferentes partes do mundo. Em outros termos, as historiografias nacionais não dão conta da dimensão transnacional dos festivais e do papel desses eventos festivos na elaboração de uma “cultura globalizada” ao longo dos séculos XX e XXI.

Para repensar essas questões, precisamos abrir nosso olhar para além das fronteiras nacionais e combinar várias escalas de análise: o nacional, claro, que é muito importante para entender os debates políticos em torno dos festivais; mas também o local, que está presente na questão do espaço público, da ordem e da desordem; e o internacional, que constitui um elemento de primeira ordem para entender a estruturação e o impacto dos festivais.

Para entendermos o sucesso dos festivais, precisamos levar em conta o jogo de escalas entre esses três níveis de análise. Ora, como bem mostrou o historiador Jacques Revel (1996), não existem somente continuidades entre essas diferentes escalas. Na maioria das vezes, a passagem de uma escala de análise para outra muda totalmente a percepção de eventos e processos históricos. Assim, a significação de um festival sofre importantes mutações quando passamos do nível nacional para o nível internacional. O Festival Internacional da Canção do Rio de Janeiro, por exemplo, que foi organizado entre 1966 e 1972, pode ser considerado como um lugar de protesto em âmbito nacional, como um espaço de “resistência cultural” contra o regime civil-militar. Porém, no nível internacional, pode ser analisado como um verdadeiro sucesso diplomático do Itamaraty e, por extensão, do regime civil-militar. O festival contou com a participação de delegações de

40 países diferentes e foi transmitido pelas redes de televisão europeias e norte-americanas, sem que a sua dimensão política fosse “decodificada”. As reportagens publicadas na imprensa internacional não mencionaram nada ou fizeram apenas uma alusão muito rápida aos conflitos políticos ocorridos durante o festival, e insistiram sobre a participação excepcional do público brasileiro. Os jornalistas ficaram muito impressionados com as vaias e com as manifestações de apoio aos músicos. A longa reportagem sobre o festival 69 publicada pela revista francesa *Rock&Folk*, por exemplo, não fazia nenhuma referência ao contexto político e encerrava-se com a afirmação entusiasmada do crítico Philippe Keochlin: “O que me impressionou mais foi o público!” (KOECHLIN, 1969).

Assim, o sentido atribuído aos festivais pode mudar radicalmente em função da escala de análise escolhida. Isso não significa que os diferentes níveis não exerçam influência entre si. O impacto internacional de um festival pode ser um elemento decisivo para a sua sobrevivência nacional num contexto político difícil, por exemplo. Mas mostra que um mesmo evento pode dar origem a várias leituras. De fato, um mesmo festival pode ser considerado tanto como um tempo forte de contestação, quanto como um vetor de diplomacia cultural, projetando uma imagem positiva do país (e das suas autoridades oficiais) no exterior.

Além da escala de análise, a escolha do quadro cronológico constitui um segundo elemento essencial para a historiografia dos festivais de música. Qual foi o momento de gênese dos festivais como forma cultural e fenômeno transnacional? Quais foram as principais evoluções desse gênero próprio de manifestações ao longo dos séculos XX e XXI?

O primeiro “festival” foi criado por Wagner, em Bayreuth, em 1876. E os festivais de música erudita conheceram uma primeira idade de ouro no período do entre-guerras, com a criação do festival de Salzbourg, na cidade natal de Mozart (CHARNAY, 2011). Em relação às músicas populares, os primeiros festivais foram criados na França e nos Estados Unidos logo depois da Segunda Guerra Mundial, a fim de divulgar as novidades jazzísticas da época. Na canção, o primeiro evento de grande porte foi o festival de San Remo, criado na Itália, em 1954. Existe, então, uma história dos festivais de música anterior à década de 1960. Todavia, os anos 60 e 70 são geralmente considerados como o período de “nascimento” dos festivais de música popular. Vários fatores permitem explicar isso:

Em primeiro lugar, foi durante essa época que foi criada uma série de grandes festivais de música popular nas Américas, na Europa, na África e, em menor escala, no continente asiático. No que se refere aos anos 60, podemos citar, entre outros: o Festival da Canção de Viña del Mar (1960); o Newport Folk Festival (1960); o já citado Festival Internacional da Canção do Rio de Janeiro (1966); o Jamaica Song Festival (1966); o Festival Mundial das Artes Negras (Dacar, 1966); o Monterrey Pop Festival (1967); o

Festival da ilha de Wight (1967); o Festival de Jazz de Montreux (1967) e o festival de Woodstock (1969). Sobre os anos 70, vale salientar: o Yamaha Song Festival em Tokyo (1970); o Festival de Roskilde na Dinamarca (1971); o Sunburry Pop Festival na aglomeração de Melbourne, Austrália (1972); o Festival da Arte e da Cultura do Mundo Negro (FESTAC), em Lagos, em 1977; entre outros.

Em segundo lugar, os festivais criados durante esse período atraíram um grande público e beneficiaram-se de uma midiatização sem precedentes. Nos Estados Unidos, os festivais de Monterrey e Woodstock reuniram, respectivamente, 200 mil e 400 mil espectadores em 1967 e 1969. Na Europa, o Festival da ilha de Wight estabeleceu um recorde com 600.000 expectadores, em 1970 (TOURNÈS, 2000).

Além do público que assistiu a esses festivais *ao vivo*, precisamos considerar as pessoas que assistiram aos shows pela televisão. A partir dos anos 60, as possibilidades técnicas de transmissão multiplicaram o impacto dos festivais, que foram vistos ao mesmo tempo em vários países do mundo (seja em parte, seja na totalidade). As mutações do “sistema técnico”, para retomar a expressão do historiador das técnicas Bertrand Gille (1978), deram um novo impulso aos festivais que ganharam visibilidade no nível internacional e contribuíram para a criação de uma nova cultura jovem, além das fronteiras culturais tradicionais.

Logo, as décadas de 1960 e 1970 são decisivas para quem estuda a história dos festivais numa perspectiva transnacional. Além de ter sido um momento de gênese dos festivais de música popular, o período pode ser considerado como o marco inicial da globalização cultural, tal como a conhecemos hoje. Caracteriza-se por uma intensificação e uma complexificação dos *fluxos* culturais em nível internacional possibilitada pela revolução dos meios de comunicação.

A hipótese central da pesquisa é que os festivais tiveram um papel de destaque no processo de globalização, favoreceram as transferências culturais entre diversas áreas culturais e definiram um *lugar* para a formação de uma cultura jovem, em ruptura com a ordem estabelecida, para a qual a música constituiu um elemento federativo no âmbito internacional.

2 Os Festivais: um laboratório de análise para pensar a globalização musical

Situada a questão, gostaríamos de apresentar as principais “conclusões” da pesquisa, até o momento, pois se trata de um projeto em andamento e, certamente, ao cabo do estudo, outros elementos poderão ser aventados. Primeiro, analisaremos a invenção de uma “forma festival” distinta das práticas tradicionais do recital e do concerto. Em seguida, estudaremos a dimensão econômica, política e estratégica desses momentos festivos.

Enfim, analisaremos os festivais como **vetores** de transferências culturais e **lugares** de emergência de novas formas musicais híbridas.

2.1 A invenção da forma festival

O mapeamento dos festivais criados durante as décadas de 60 e 70 permite delimitar as principais características dessas manifestações.

Antes de mais nada, o estudo comparado dos festivais mostra a importância do espaço atlântico (BAYLIN, 2005; GAMES, 2006; GILROY, 1992) na invenção dessa nova forma cultural. Com efeito, a maioria dos festivais criados durante o período estudado localiza-se na África, na Europa e nas Américas. No continente asiático, a emergência dos festivais de música popular foi mais tardia e, exceção feita ao Japão e à Austrália, esses eventos tiveram um impacto menor (em termos de público e de visibilidade na mídia). Logo, os festivais mostram a importância das circulações transatlânticas no processo de globalização musical iniciado na segunda metade do século XX.

O estudo comparativo revela, também, a existência de vários pontos de convergência entre as manifestações organizadas em diferentes partes do mundo – apesar do caráter único de cada festival e de cada edição de um mesmo festival. Em primeiro lugar, os festivais obedecem a uma dramaturgia específica, caracterizada por uma unidade de tempo, de lugar e de ação, que cria modalidades de escuta muito diferentes do concerto e do teatro musical. Durante um festival, o público vive uma experiência musical concentrada no tempo e caracterizada pela justaposição de propostas sonoras distintas. Por outro lado, a fronteira entre os artistas e o público é muito mais plástica do que durante um show tradicional, pois os músicos não somente fazem show como também escutam os outros artistas e aparecem tanto no palco quanto na plateia. Segundo, todos os festivais beneficiam de uma ampla midiáticação. O papel da mídia os transforma em “eventos mundos” segundo a expressão do historiador Jean-François Sirinelli (2002), ou seja, em momentos vetores de emoções coletivas vividas, simultaneamente, em vários lugares do planeta. Enfim, os festivais contribuíram para a elaboração de um novo calendário cultural, com a multiplicação de turnês internacionais e a criação de “temporadas” específicas, como a temporada dos “festivais de verão” na Europa por exemplo. Esses elementos contribuíram para a definição de uma “cultura dos festivais” que constitui um elo entre os diferentes festivais de música.

De maneira mais geral, a pesquisa mostrou a importância das ligações que uniam os festivais criados durante o período. Mesmo sendo independentes um do outro, os festivais mantinham relações fortes tanto no plano artístico, quanto no plano organizacional. Com efeito, os mesmos músicos participaram de vários festivais, criando uma continuidade entre essas manifestações. Gilberto Gil, por exemplo, se apresentou no Festival da Canção do

Rio em 1967, no Festival da ilha de Wight em 1970, no Mercado Internacional do Disco e da Edição Musical de Cannes, em 1973, no Festival Mundial das Artes Negras de Lagos, em 1977, e no Festival de Jazz de Montreux, em 1978 (FLÉCHET, 2007, p.577-588). Além dos artistas, os organizadores de festivais também viajavam muito. Os criadores de festivais inspiraram-se nas manifestações que já existiam para conceber novos encontros musicais. Assim, Augusto Marzagão inspirou-se na fórmula de San Remo para idealizar o Festival Internacional da Canção do Rio de Janeiro. E segundo ele, o festival do Rio serviu de modelo para os organizadores de Woodstock!² Claro que podemos duvidar um pouco de tal afirmação. Porém, o importante é perceber que os organizadores de festivais se mantinham informados do que acontecia em outras partes do mundo, seja no Brasil, seja no Chile com o Festival de Viña del Mar, etc.

De maneira semelhante, os franceses tentaram criar um festival de música seguindo o modelo de Woodstock, no início dos anos 70. As duas tentativas realizadas em Aix en Provence e na pequena cidade de Biot foram fracassos absolutos: ninguém quis pagar os artistas, a luz foi cortada, o público quase morreu de sede, etc³. Apesar de terem sido fracassadas, essas experiências nos parecem muito interessantes do ponto de vista historiográfico. Mostram que o fenômeno dos festivais ia muito além dos “festivais históricos” tais como Woodstock ou Monterrey. E que a contestação nem sempre era suficiente para se realizar um “bom festival”.

Na segunda metade dos anos 60, as relações informais entre os organizadores de festivais deram origem às primeiras organizações internacionais dedicadas aos festivais de música, como a Federação Internacional dos Organizadores de Festivais, lançada em 1967, em Los Angeles, ainda ativa hoje, que publica um boletim mensal desde sua criação e é filiada ao Conselho Internacional da Música da UNESCO⁴.

A criação dessas estruturas abriu uma fase de institucionalização dos festivais a partir da segunda metade dos anos 70 e exerceu um papel fundamental na definição e, sobretudo, na fixação da forma festival durante esse período (nomeadamente, no que tange às regras de apresentação, encenação, júri, etc.).

2.2 Dimensão econômica e política dos festivais

A segunda parte da pesquisa trata das dimensões econômicas, políticas e diplomáticas dos festivais. Essas dimensões aparecem nitidamente quando estudamos os agentes culturais que participam dos festivais. De maneira um pouco esquemática, podem-se distinguir quatro categorias de agentes: os organizadores dos festivais, os artistas que participam deles, o público e a crítica.

Entre os organizadores, encontramos tanto agentes privados quanto agentes públicos. Os festivais de Monterrey e Woodstock, por exemplo, bem como o Sunburry Pop Festival na Austrália, resultaram de iniciativas privadas, inspiradas no ideal comunitário do *Summer of love*. Bem pelo contrário, o Festival Mundial das Artes Negras, cuja primeira edição ocorreu em Dacar, em 1966, foi realizado sob a iniciativa do presidente senegalense Leopold Sédar Senghor e com o apoio institucional da Unesco. O festival seguia objetivos muito claros, como mostra o programa do evento:

“O grande público internacional ignora os artistas, os pintores, os escultores, os bailarinos, os músicos, os atores, os cineastas e os artesãos africanos. Um dos objetivos principais do festival mundial das artes negras é divulgar o trabalho desses artistas para marcar o advento de uma nova era, a era da independência cultural⁵”.

Concretamente, o Festival contava com uma série de manifestações, entre as quais podemos distinguir: 1) um congresso científico sobre a “função e a significação da arte negra”; 2) mostras de arte africana tradicional e contemporânea; 3) apresentações musicais, coreográficas e teatrais dos diferentes países participantes do evento.

A manifestação reuniu delegações de 37 países da “África” e da “diáspora negra” e contou com a presença de artistas de destaque, como a cantora Josephine Baker, o trompetista Duke Ellington, o escritor norte-americano Richard Wright e o poeta martinicano Aimé Césaire. Além das manifestações culturais propriamente ditas, o festival perseguia um objetivo político muito claro (SYLLA, 1998). Realizado seis anos depois da independência política do Senegal e da maior parte dos países da África francófona, funcionou como uma tribuna internacional para as novas repúblicas africanas, reunidas sob a bandeira da “negritude”. Apresentou uma “versão oficial” da África descolonizada ao mundo e, por isso, adotou o modelo das antigas exposições universais, com delegações nacionais, pavilhões, mostras, concursos e apresentações das “curiosidades” dos diferentes países convidados (ORY, 1982; APTER, 2005). Logo, o Festival Mundial das Artes Negras pode ser considerado com um evento oficial, organizado exclusivamente por organizações públicas, sejam nacionais (o ministério da cultura senegalense) sejam internacionais, como a Unesco.

Contudo, na maioria dos casos estudados, os festivais resultaram de uma ação conjunta de vários agentes, privados e públicos. Entre os idealizadores dos festivais, encontram-se muitos amantes da música e músicos amadores. É o caso do Claude Nobs, por exemplo, grande conhecedor de jazz, que criou o Festival de Montreux, em 1967. Além dos idealizadores, precisamos sublinhar o papel dos agentes econômicos na realização dos festivais. Entre eles, as redes de televisão tiveram um papel de destaque, como ilustra o caso do Festival da canção Viña del Mar, produzido pela Televisión Nacional de Chile (TVN) a partir de 1972. Citamos, também, o Festival de MPB promovido pela TV Record, em São

Paulo, e o Festival Internacional da Canção, produzido pela TV Globo no Rio de Janeiro (STROUD, 2000; NAPOLITANO, 2001).

A participação das redes de televisão é importante para entender a formatação dos festivais, que passam a obedecer a regras cada vez mais rígidas ditadas para responder aos imperativos da televisão, sobretudo no que tange ao tempo de apresentação de cada artista. Além disso, a implicação das redes de televisão é importante para entender a dimensão econômica dos festivais. Tal dimensão contribuiu para complexificar a mensagem dos festivais, que não eram apenas manifestação de contracultura, mas participaram também da elaboração da cultura de massa a partir dos anos 60.

Além das redes de televisão, cabe mencionarmos, entre os agentes econômicos, o peso da indústria do turismo e das grandes gravadoras na organização dos festivais. Em elevado número de casos, a indústria do turismo financiou diretamente os festivais, oferecendo passagens e hospedagem aos artistas convidados. Esses investimentos eram concedidos para a promoção da cidade e do turismo internacional. Já as gravadoras adotaram uma perspectiva diferente: para elas, os festivais eram sinônimos de novos mercados a conquistar. O testemunho do produtor brasileiro André Midani ilustra muito bem essa postura⁶. Nos final dos anos 60, ele dirigia a Philips-Brasil, que contava no seu elenco com a maior parte dos astros da MPB, tais como Chico Buarque, Caetano Veloso, Elis Regina, Jorge Ben, Gilberto Gil, etc. Enquanto esses artistas faziam grande sucesso no Brasil, ainda eram pouco conhecidos no exterior.

A fim de divulgar a produção da Philips-Brasileira na Europa, Midani teve a ideia de aproveitar os festivais de música. A partir de 68, enviou artistas brasileiros para participar do Mercado Internacional do Disco e dos Editores de Música organizado em Cannes. Entre eles, os Mutantes, Jorge Ben, Elis Regina, Edu Lobo e muitos outros obtiveram um grande sucesso junto ao público do festival (FLÉCHET, 2007). Em 73, Midani organizou uma “noite brasileira” na praia de Cannes, com o apoio da Varig. Segundo ele, o evento foi um “sucesso enorme”. De fato, os investimentos concedidos pela gravadora alcançaram muitos efeitos. Graças aos contatos estabelecidos durante o festival, Midani conseguiu um acordo com a Philips francesa para divulgar uma série de discos brasileiros na Europa sob o selo Polygram. No final da década de 70, Midani decidiu repetir a experiência com o Festival de Jazz de Montreux, para onde mandou vários artistas brasileiros, tais como João Gilberto e Maria Bethânia, e onde também organizou “noites brasileiras”. Todos esses eventos foram transmitidos por diferentes canais de televisão europeus, o que ajudou bastante a divulgar não somente a obra “abstrata” dos músicos brasileiros, mas também os discos, que rendiam dinheiro de maneira muito mais concreta.

Assim, os festivais foram considerados como “investimentos” por vários agentes econômicos, como as gravadoras, a indústria de turismo e as redes de televisão. Ao lado

desses agentes econômicos, precisamos também levar em conta o papel dos agentes diplomáticos na organização dos festivais. Se retomarmos, por exemplo, o Festival Internacional da Canção do Rio de Janeiro, o papel dos agentes diplomáticos aparece de maneira muito clara. O Itamaraty não somente ajudou a divulgar o evento por meio da sua rede de embaixadas, mas também liberou verbas para pagar as passagens dos músicos, jornalistas e produtores estrangeiros. Depois de cada edição do FIC, o Itamaraty também produziu um disco com as melhores músicas do festival, para ser distribuído na Europa e nos diferentes países da América. O objetivo do ministério era contribuir para a divulgação da música popular brasileira no exterior e, sobretudo, para a criação de uma imagem positiva do Brasil junto às empresas e aos turistas europeus e norte-americanos. Os diplomatas viram o festival como um instrumento da diplomacia cultural brasileira, cujos objetivos eram, sobretudo, econômicos: criar mercados para os produtos brasileiros no exterior e atrair os investimentos estrangeiros ao Brasil (FLÉCHET, 2009).

A organização dos festivais aparece então como um espaço de negociação entre diversos agentes que buscam objetivos diferentes, artísticos com certeza, mas também políticos, econômicos e diplomáticos. Todavia, os organizadores não são os únicos agentes que participam da elaboração dos festivais. Os artistas, o público e a crítica também exercem um papel fundamental na elaboração dessas manifestações festivas.

Em relação aos artistas, vale salientar a função de legitimação dos festivais, que permitiram aos músicos tanto conquistar novas audiências, quanto promover carreiras nacionais graças a uma série do que poderíamos chamar de “efeito retorno” ou *feedback*. A partir dos anos 60, os festivais serviram de palco para a “revelação” e a consagração de novos ícones musicais, como ilustram muito bem os exemplos de Janis Joplin, cuja carreira foi lançada no Festival de Monterrey, e de Jimi Hendrix, que conquistou o público europeu depois da sua passagem pela ilha de Wight. Os festivais permitiram, também, legitimar artistas que sofriam preconceitos ou eram pouco conhecidos nos seus próprios países. Assim, o Festival das Artes Negras de Dacar teve um papel de destaque no lançamento da carreira da cantora Clementina de Jesus no próprio Brasil.

Em relação ao público, faremos somente algumas observações. Por um lado, o público constitui um dos maiores desafios da historiografia da cultura. Na maioria dos trabalhos acadêmicos, o público fica anônimo, sem consistência, parado no “horizonte” da pesquisa, por falta de dados precisos e de fontes confiáveis. Nesse sentido, os festivais apresentam uma vantagem valiosa. Com efeito, existem várias fontes que permitem analisar o público dos festivais de forma quantitativa e qualificativa. A análise quantitativa mostra a importância dos festivais na criação de uma cultura de massa em nível transnacional com a criação de “mega eventos” atraindo centenas de milhares de pessoas. Já a análise qualitativa mostra a importância do público jovem nos festivais. A dimensão geracional

aparece de maneira muito nítida nos filmes realizados durante os festivais, bem como nas fontes iconográficas e nos inúmeros depoimentos escritos e orais que existem sobre os festivais. Por outro lado, os festivais foram vividos como um momento de libertação por grande parte do público. Se todos os festivais não reproduziram o modelo de Woodstock, cada evento foi vivido como um momento de ruptura com o cotidiano e com os códigos sociais estabelecidos pelas gerações anteriores. Por isso, os festivais são frequentemente associados às ideias de contracultura e de protesto, duas noções que precisam ser discutidas.

Como vimos, a noção de contracultura não dá conta de todos os interesses em jogo na organização de um festival. A contracultura constitui apenas uma das *faces* ou *interfaces* dos festivais. Aliás, o uso deste termo no singular já é problemático em si, já que a significação e as implicações da música da contracultura variam muito em função do momento político vivido por uma sociedade. Apesar de a palavra ser idêntica em várias línguas, a contracultura não se desenvolve de maneira semelhante no contexto de regimes democráticos e de regimes autoritários, nos quais os artistas enfrentam censura, prisão e exílio.

Por todas essas razões, a temática da contracultura deve ser discutida com muitas precauções metodológicas. Aliás, a historiografia mais recente usa mais a noção de “resistência cultural” (ver, por exemplo, NAPOLITANO, 2004), o que permite analisar melhor as diversas opções e experiências vividas pelos agentes culturais.

Todavia, a noção de “contracultura” não deve ser banida dos estudos históricos. Com efeito, a contracultura é uma categoria muito usada pelos agentes culturais dos anos 60 e 70. A palavra, oriunda dos trabalhos de Roszak (1969), aparece de maneira recorrente nos discursos dos músicos, dos produtores, dos críticos, dos organizadores e do público dos festivais, ainda que pouco definida. Nessa produção discursiva, “contracultura” funciona como uma “palavra mágica” que remete a um universo diferente: jovem, moderno, e em ruptura com as normas políticas, sociais e culturais da época.

Nesse sentido, o sucesso da contracultura poderia ser analisado como a invenção de uma nova tradição (HOBSBAWM; RANGER, 1983), que teria emergido nos anos 60 e ganhado força nas últimas décadas do século XX. Uma tradição “moderna”, com seu panteão de heróis e seus lugares de memórias (NORA, 1997), entre os quais os festivais de músicas ocupam um lugar de destaque. Essa nova tradução, que tem como característica fundamental o fato de ser transnacional e de quebrar com as fronteiras da memória nacional, pode ser estudada a partir dos filmes realizados sobre os festivais de música (documentários e filmes de ficção), dos romances, dos livros e discos comemorativos, e dos vários objetos derivados (cadernos, reproduções fotográficas, cartazes, roupas, incluindo a logomarca de um festival, etc.).

2.3 Transferências culturais e apropriações sonoras

A partir da década de 60, os festivais tiveram um papel de destaque na intensificação dos *fluxos* musicais e, de maneira mais geral, no que costumamos chamar de globalização cultural.

Os festivais ajudaram na divulgação de gêneros musicais norte-americanos e ingleses no resto do mundo, como o jazz, o rock, a pop music, o rock progressivo, o punk ou o heavy metal. Os festivais de rock, por exemplo, permitiram a divulgação do gênero em vários países, como no México, onde foi organizado o primeiro Festival de rock latino-americano, em 1970, ou no Vietnã, onde foram criados vários festivais de rock nos anos 60, no contexto da guerra e da presença das tropas norte-americanas em Hanoi. Os festivais criaram pontes entre universos musicais distintos e ajudaram a apropriação do rock pelos músicos mexicanos e vietnamitas (ZOLOV, 1999; GIBBS, 2008).

Todavia, os festivais não foram somente vetores para a divulgação das músicas pop anglo-saxônicas no mundo. Permitiram também a descoberta de outros gêneros musicais, às vezes graças à mediação norte-americana. Assim, o público francês descobriu a bossa nova no festival de jazz de Juan-les-Pins, em 1962, com a apresentação do trompetista norte-americano Dizzy Gillespie. Ou seja, a música brasileira passou pelo *filtro* norte-americano antes de chegar à França (FLÉCHET, 2006). De maneira mais geral, os festivais foram um lugar de descobertas de propostas musicais diferentes, não somente norte-americanas, como também latino-americanas, leste-europeias, africanas e asiáticas. Nesse sentido, os festivais organizados durante as décadas de 60 e 70 anunciam a emergência da categoria *world music* nos anos 80 e o seu sucesso junto aos públicos europeus e norte-americanos.

Por outro lado, os festivais permitiram estabelecer pontes entre músicos africanos e latino-americanos, sem necessariamente passar pela mediação europeia ou norte-americana. Sob esse aspecto, vale salientar o papel do Festival Mundial das Artes Negras. Como vimos, a primeira edição do festival contou com a participação de uma delegação brasileira formada por Clementina de Jesus, Elizete Cardoso, Ataufo Alves e as passistas da Mangueira, entre outros artistas. A segunda edição do festival, que ocorreu em Lagos, em 1977, também contou com uma delegação brasileira composta de diversos músicos, entre os quais Caetano Veloso e Gilberto Gil.

O Festival Mundial das Artes Negras foi um momento importante na trajetória musical de Gilberto Gil. Na volta de Lagos, ele gravou o disco *Refavela* produzido pela Warner.

Como explicou o próprio Gil, numa entrevista ao jornal *O Globo*, em julho de 1977:

“O disco ficou muito assim sobre o conceitual de *Refavela* mesmo, essa coisa de arte nos trópicos, comunidades negras contribuintes para a formação de novas etnias e novas culturas no Novo Mundo, Brasil, Caribe, Nigéria, Estados Unidos..., todas essas coisas, essas culturas emergentes como presença forte do dado negro. [...] Aliás as pessoas da imprensa vêm querendo reivindicar como mais ideológico do disco, mas que eu não colocaria como ideológico, mas como temático, que é essa coisa Black, Black hovem, Black Rio...⁷”.

Assim, *Refavela* pode ser considerado como um disco manifesto em favor das músicas negras. Porém, o disco não propõe uma volta às raízes da música africana. Bem pelo contrário, segundo Gil, *Refavela* evoca “a retroalimentação, esse *feedback* constante de culturas nesse planeterismo que marca a vida moderna no mundo” por meio de uma proposta musical cosmopolita que aparece de maneira muito clara quando olhamos para as músicas do disco. Além de *Ilê Ayé* (samba de carnaval do bloco de Bahia), o LP conta com músicas *afro* de estilos variados: *Patuscada de Gandhi* (afoxé dos Filhos de Gandhi); *Samba do avião* (com arranjos que lembram o funk norte-americano); *No norte da saudade* (um xote-reggae); e *Balafon*. Essa última música foi composta em Lagos, onde Gil comprou um balafon, instrumento de percussão africano tradicional do tipo xilofone, composto de lâminas de madeira e cabaças de diferentes tamanhos. Segundo ele:

“*Balafon* é um temazinho africano que eu fiz lá na África mesmo de tanto ouvir aquilo que eles tocam lá. É quase um plágio de *juju music* (música moderna africana). É uma música mesmo de comentário sobre o instrumento que deu, no mundo ocidental, a marimba⁸”.

2.4 Coda

À guisa de conclusão, gostaríamos de fazer um apelo em favor da história dos festivais. Os festivais são objetos ricos, bem documentados, que permitem articular várias problemáticas relacionadas à história das práticas e à história das representações. Constituem um laboratório de análise privilegiado para se estudar não somente as ligações entre música e política, como também o processo de globalização cultural. Enfim, são objetos historiográficos de real interesse que precisam ser investigados não apenas no Brasil, mas também no resto da América, na Europa, na África e na Ásia. Mesmo não se tratando de “festas” propriamente ditas, podem nos ajudar a modificar o olhar sobre os momentos e os espaços festivos.

Recebido em 27/10/2010

Aprovado em 24/5/2011

NOTAS

¹ Este artigo é uma versão da conferência apresentada na Universidade Estadual Paulista/Assis-SP em outubro de 2010, por ocasião da XXVII Semana de história dedicada ao tema “As festas (e suas interfaces)”.

² Entrevista com a autora, Rio de Janeiro, 25/04/2005.

³ Arquivo do Institut National de l’Audiovisuel, Paris: “Le Festival de Biot”. Pop Deux ©ORTF, 20/08/1970.

⁴ Cf. National Music Council of the United States. 2009 Member Directory. On line: <http://www.musiccouncil.org/multimedia/2009Directory.pdf>

⁵ Arquivo da UNESCO, Paris. 7(96)A066(663)66: “Premier festival mondial des arts nègres” (traduzido do francês pela autora).

⁶ Entrevista com a autora. Rio de Janeiro, 21/06/2003.

⁷ “A paz doméstica de Gilberto Gil”. Entrevista com Ana Maria Baiana. *O Globo*. 10/07/1977.

⁸ Idem.

REFERÊNCIAS

APTER, Andrew. *The Pan-African Nation*. Oil and the Spectacle of Culture in Nigéria. Chicago: University of Chicago Press, 2005.

BAECQUE, Antoine; LOYER, Emmanuelle. *Histoire du festival d’Avignon*. Paris: Gallimard, 2007.

BAILYN, Bernard. *Atlantic History: Concept and Contours*. Cambridge: Harvard University Press, 2005.

CHARNAY, Amélie. *Le festival de Salzbourg et l’identité autrichienne (1917-1950)*. Tese de doutorado em historia. Paris: Universidade Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2011.

FLÉCHET, Anaïs, Dumont, Juliette. “*Pelo que é nosso ! Naissance et développements de la diplomatie culturelle brésilienne au XXe siècle*”. *Relations Internationales*. Paris/Genève, 2009, n.137.

FLÉCHET, Anaïs. “A bossa nova, os Estados Unidos e a França: um exemplo de transferências culturais triangulares”. *Revista de Cultura Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2006(1).

_____. *Aux rythmes du Brésil: exotisme, transferts culturels et appropriations*. La réception de la musique brésilienne en France au XX^e siècle. Tese de doutorado em História. Paris: Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2007.

GAMES, Alison. “Atlantic History: Definitions, Challenges, and Opportunites”. *American Historical Review*, 111.3 (2006).

GIBBS, Jason. “How does Hanói Rock? The Way to Rock and Roll in Vietnam”. *Asian Music*. 39(1), spring 2008.

GILLE, Bertrand. *Histoire des techniques*. Paris: Gallimard, 1978.

GILROY, Paul. *The Black Atlantic*. Modernity and Double Consciousness. Cambridge: Harvard University Press, 1992.

HOBBSAWM, Eric.; RANGER, Terence. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

KOECHLIN, Philippe. Rio 69. *Rock&Folk*. Paris: novembro de 1969.

MARZAGÃO, Augusto. Entrevista com Anaïs Fléchet. Rio de Janeiro. 26/04/2005.

NAPOLITANO, Marcos. O tesouro perdido: a experiência da resistência no campo da cultura - Brasil (1969/1976). In: MAGALHÃES, Marionilde Brepohl de; LOPREATO, Cristina; DUARTE, André (Org.). *A banalização da violência: a atualidade do pensamento de Hannah Arendt*. 1 ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004, v. 1.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção*. Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume, 2001.

NORA, Pierre. Présentation. In: Les lieux de mémoire. Vol.1: *La République*. Paris: Gallimard, 1997 (1^a ed. 1984).

ORY, Pascal. *Les Expositions universelles de Paris*. Paris: Ramsay, 1982.

REVEL, Jacques (Dir.). *Jeux d'échelles*. La micro-analyse à l'expérience. Paris: Gallimard, 1996.

ROSZAK, Theodor. *The Making of a Counter Culture*. Reflections on the Technocratic Society & Its Youthful Opposition. Berkeley: University of California Press, 1969.

SCOTT, Saul. *Freedom Is, Freedom Ain't*. Jazz and the Making of the Sixties. Cambridge: Harvard University Press, 2003.

SIRINELLI, Jean-François. "L'événement-monde". Vingtième siècle. *Revue d'histoire*. 2002 (76).

STROUD, Sean. Música é para o povo cantar: Culture, Politics and Brazilian Songs Festivals 1965-1972. *Latin American Music Review*, fall-winter 2000, 21(2).

SYLLA, Abdou. *Arts plastiques et État au Senegal*. Dakar: IFAN-Ch.A.Diop, 1998.

TOURNÈS, Ludovic. "Reproduire l'oeuvre: la nouvelle économie musicale". In: Rioux, PIERRE, Jean; SIRINELLI, Jean-François. *La culture de masse en France de la Belle Époque à aujourd'hui*. Paris: Fayard, 2000.

ZOLOV, Eric. *Refried Elvis: The Rise of the Mexican Counterculture*. Berkeley: University of California Press, 1999.