

# iscte

INSTITUTO  
UNIVERSITÁRIO  
DE LISBOA

---

Fringe: uma ideia de Festival

Inês Gonçalves Faustino

Mestrado em, Empreendedorismo e Estudos da Cultura

Orientador(a): Doutora Maria João Vaz, Professora  
Associada

Iscte - Instituto Universitário de Lisboa

Co-Orientador: Jorge Barreto Xavier, Professor Auxiliar  
Convidado

Iscte - Instituto Universitário de Lisboa

Dezembro, 2020



# iscte

SOCIOLOGIA  
E POLÍTICAS PÚBLICAS

---

Fringe: uma ideia de Festival

Inês Gonçalves Faustino

Mestrado em, Empreendedorismo e Estudos da Cultura

Orientador(a): Doutora Maria João Vaz, Professora  
Associada

Iscte - Instituto Universitário de Lisboa

Co-Orientador(a): Jorge Barreto Xavier, Professor  
Auxiliar Convidado

Iscte - Instituto Universitário de Lisboa

Dezembro, 2020



“But Edinburgh is a mad god's dream”

Hugh MacDiarmid

“This is my country,  
the land that begat me.  
These windy spaces  
are surely my own.  
And those who here toil  
in the sweat of their faces  
are flesh of my flesh,  
and bone of my bone.”

Sir Alexander Gray

*Aos meus avós*

*À velha Laurinda*

(que não sabia escrever, mas para quem a Educação era uma forma de ser livre)

## Agradecimentos

Nenhum caminho se faz sozinho, e esta não será certamente a exceção. Este trabalho leva o meu nome, mas às minhas costas levo o nome das pessoas a quem devo o meu maior agradecimento, que foram surgindo à medida que esta investigação avançava, algumas por mero acaso e, outras porque me têm acompanhado sempre. Contudo, sem as quais, este trabalho teria francamente empobrecido. Em primeiro lugar, devo o meu reconhecimento à Professora e orientadora Maria João Vaz, pela troca de ideias e disponibilidade nos vários sentidos que este trabalho tomou e, que sem a sua astúcia, o qual teria sido muito diferente. À Dora Domingues, que encontrei por mero acaso no elevador da casa em Lisboa e, a quem estou genuinamente grata pela sua empatia e generoso contributo, sem o qual, talvez não tivesse encontrado inspiração para um dos capítulos desta dissertação. Ao Bernardo, o amigo que não sabia que tinha, mas que o ISCTE me devolveu, digo um “*obrigadinha*” como Saramago diria, do fundo do coração. Lá longe em Glasgow, sinto-me em dívida para com a minha *life pal* Teresa, a quem tanto devo por toda a ajuda, tempo, dedicação e, até casa que me disponibilizou ao longo desta investigação sempre que me foi necessário, sem o seu *imput* este trabalho talvez nem sequer tivesse existido. À Teresa, o meu mais humilde e sincero agradecimento. *To Sophie, “Sofia” thanks are due for all the sweet nights of glögi and feminist discussions in the wee apartment of Edinburgh. For welcoming me into your home during this investigation and allowing me to be your friend all around the other times (it’s with enormous honour that I am). Thank you so very much.* Em Barcelona, à Mariana e à Eugenia, *compañeras de máster*, que em *Erasmus* me devolveram a alergia dos pequenos prazeres da vida, das artes e da luta. E ao Professor Enric Ciurans Peralta, da Universitat de Barcelona que me fez reencontrar o amor pela história do teatro: *moltes gràcies amics meus*. À Leonor Alcácer que me ressuscitou quando eu pensava que o teatro me tinha abandonado: espero poder continuar a ir beber à tua experiência na gestão das artes e da vida. À Carolina, que foi a luz das últimas semanas desta investigação e que apareceu sem eu saber que me era necessária, obrigada! À Alexandra agradeço-lhe pelo carácter, e por me continuar ensinar pelas acções, desde que entrei na Faculdade, há mais de dez anos. À minha família, serão sempre poucas as palavras. *Gracias a la vida* cantava Violeta Parra, e eu acrescento: *gracias [por] la vida*.



## Resumo

A criação do *Edinburgh Festival Fringe* data de 1947. O Fringe aconteceu quando um grupo de oito artistas que não faziam parte da programação oficial do então recente *Edinburgh International Festival* tentou actuar na inauguração desse festival, sem sucesso. Actuaram na “franja” do festival “oficial” e, desde a década de 1940 do século XX, o Fringe ficou cunhado como o festival que “desafia a norma”. Em 2017 o Fringe celebrou o 70º aniversário, e a ocasião tornou-se conveniente para o início desta investigação qualitativa que teve por base a pergunta de partida: “*Que tendências evolutivas entre as diferentes edições do Edinburgh Festival Fringe, entre 2007 e 2017, no contexto do sector cultural da Escócia?*”.

A Escócia é um país a norte do Reino Unido, que tem como capital a cidade de Edimburgo, com pouco mais de cinco milhões de habitantes. Esta não é a típica concorrente às grandes capitais europeias, no entanto durante o mês de Agosto, o mundo inteiro cabe em Edimburgo. O que esta investigação apresenta é uma análise qualitativa com base em documentação oficial e secundária; investiga a evolução do *Edinburgh Festival Fringe* ao longo da década 2007-2017, que termina no 70º aniversário do festival. A investigação apresenta uma fundamentação teórica onde são justificados conceitos encontrados na literatura; seguidos de uma análise histórica que posiciona os festivais no seu contexto histórico e geográfico a nível social e político; e por fim é também apresentada através dos dados resultantes da investigação documental, a evolução participativa, económica e evolução de géneros artísticos performativos no *Edinburgh Festival Fringe*. Esta investigação propõe-se pensar nos festivais como fenómenos sociais: qual a sua utilidade? Qual a sua relevância? Qual o seu peso social? Qual o seu futuro?

**PALAVRAS-CHAVE:** Festival de Artes Contemporâneo, Edinburgh Festival Fringe, Políticas Culturais, Festival Tourism



## Abstract

The origins of Edinburgh Festival Fringe date back to 1947. Fringe started when eight artists showed up, unannounced, to perform at the inauguration of the Edinburgh International Festival, unsuccessfully one might add. However, they performed at the “fringe” of the “official” festival, and since then, the Fringe has been known as “defying the norm”. In 2017 the Fringe celebrated its 70<sup>th</sup> anniversary and this seemed to an appropriate occasion for the beginning of this investigation. This study was carried out through a qualitative methodology with the following research question: “Which evolutive tendencies between the different editions of the Edinburgh Festival Fringe, between 2007-2017 in the Scottish cultural sector context?”. Scotland is a country north of the United Kingdom which capital is the city of Edinburgh. With few more than five million habitants, Edinburgh is not the typical competitor to the bigger European capitals, despite that during August, the whole world meets in Edinburgh.

What is presented in this investigation is a qualitative analysis supported by official and secondary documentation, which aims to understand the evolution patterns of the Edinburgh Festival Fringe between the decade 2007-2017. This culminates with its 70<sup>th</sup> celebrations in 2017. The investigation presents a theoretical framework, where concepts are supported by relevant literature, followed by an historical analysis which positions the Edinburgh Festivals in their historical, geographical, social and political contexts; lastly, the findings resulting from the documental evaluation are also shown through a presentation of the statistical data, where the participatory, economic, and arts genres evolution of the Fringe can also be found. This investigation suggests a reflection on the social phenomenon festivals through the questions: are they useful? Are they relevant? What is their social importance? And lastly what does the future hold for festivals?

**KEYWORDS:** Contemporary Arts Festival, Edinburgh Festival Fringe, Cultural Policy, Festival Tourism



# Índice

<b>Agradecimentos</b> .....	iii
<b>Resumo</b> .....	v
<b>Abstract</b> .....	vii
<b>Introdução</b> .....	1
Apresentação do tema .....	1
Problemática.....	3
Objectivos .....	4
Metodologia .....	5
Considerações éticas .....	10
Limitações da investigação .....	11
Estrutura do trabalho .....	12
<b>Revisão da Literatura</b> .....	15
O universo dos Festivais como fenómenos sociais.....	15
O significado do termo <i>festivalization</i> .....	17
O fenómeno do Festival tourism .....	18
Políticas Culturais .....	23
Globalização.....	24
Conclusão .....	27
<b>Desenho do Festival: de 1947 à actualidade</b> .....	28
Introdução .....	28
Democratização cultural.....	29
<b>Estado das Artes</b> .....	32
O contexto britânico e a criação do C.E.M.A. ....	32
Scottish Arts Council .....	34
Creative Scotland .....	37
Made in Scotland .....	39
Scottish Referendums.....	41
Uma ideia de Festival.....	42
O Festival “Oficial” .....	43
O Fringe .....	47
O Modelo Fringe .....	51
Edinburgh Fringe Society .....	54
Espaços alternativos .....	55
Conclusão .....	57
<b>Estudo de Caso: A década de 2007-2017 do Fringe</b> .....	59

Introdução .....	59
Contextualizar Edimburgo .....	61
Análise das tendências evolutivas do EFF de 2007 a 2017 .....	61
<b>Conclusões</b> .....	<b>83</b>
<b>Referências Bibliográficas</b> .....	<b>87</b>
<b>Fontes</b> .....	<b>94</b>
<b>ANEXOS</b> .....	<b>101</b>

## Índice de Quadros

Quadro 1 - Strategic Vision 2010-2014, Annual Review 2009 .....	65
Quadro 2 - Key Development Procedures, Annual Review 2010 .....	66
Quadro 3 - Key Achievements for a greener Edinburgh, Annual Review 2012.....	72
Quadro 4 - EFFS Core Objectives 2016, Annual Review 2016 .....	78
Quadro 5 - Attitude is Everything Ambitions Charter, Annual Review 2016 .....	79
Quadro 6- EFF Evolução Participativa 2007-2017 .....	102
Quadro 7 - EFF evolução financeira 2007-2017 .....	103
Quadro 8 - EFF evolução do Access Fringe Children & Young People.....	103
Quadro 9 - EFF evolução da comunicação 2007 - 2017 .....	104
Quadro 10 - evolução % por género de espectáculo 2007 - 2017 .....	105

## Índice de Figuras

Figura 1 - An Edinburgh Festival, The Scotsman, November 24, 1945	106
Figura 2 - Edinburgh as a World Festival Centre, The Scotsman, November 24, 1945	107
Figura 3 - The Edinburgh Festival, The Scotsman, November 26, 1945.	108
Figura 4 - Festival City, the Scotsman, August 24, 1947	109
Figura 5 - "Edinburgh at Festival Time" The Sphere, August 23, 1947	110
Figura 6 - Nathan Coley (2007), There will be no Miracles Here, National Galleries of Scotland	111



## **Glossário de Siglas**

ACGB – Arts Council of Great Britain

ARFS – Annual Review Fringe Society

ALP – Arm’s Length Principle

FDA – Festival d’Avignon

CS – Creative Scotland

CEC – City of Edinburgh Council

CEMA – Council for the Encouragement of Music and Arts

EIF – Edinburgh International Festival

EFFS – Edinburgh Festival Fringe Society

FAR – Fringe Annual Review

EFF – Edinburgh Festival Fringe

FST – Federation of Scottish Theatre

OFF – Festival Off d’Avignon

SAC – Scottish Arts Council

SED – Scottish Education Department

SMC – Scottish Music Centre

WFA – World Fringe Association

NTS – National Theatre of Scotland

EFS – Edinburgh Festival Society Limited

EEN - Edinburgh Evening News

WFA – World Fringe Alliance



## CAPÍTULO 1

### Introdução

Este capítulo ilustra a forma como a investigação foi conduzida, oferecendo uma justificação teórica por uma investigação qualitativa e por uma abordagem metodológica do estudo de caso. A primeira parte deste capítulo apresenta o tema do trabalho e a decisão por detrás da sua escolha; é também apresentada a problemática que conduziu a pesquisa e que leva à pergunta de investigação: “*Que tendências evolutivas entre as diferentes edições do Edinburgh Festival Fringe, entre 2007 e 2017, no contexto do sector cultural da Escócia?*”. O capítulo apresenta a justificação metodológica que está na base de toda a investigação; fazendo uma reflexão sobre os métodos de pesquisa e amostragem dos dados e de que forma foram tratados. A última parte apresenta as considerações éticas e as limitações da investigação. O capítulo termina com uma conclusão genérica de todo o processo de investigação.

#### Apresentação do tema

A cidade de Edimburgo, actual capital da Escócia, é uma cidade peculiar. Encerra no seu todo uma multiculturalidade de pessoas e costumes, mas é, ao mesmo tempo, uma cidade muito activa na defesa da sua cultura e história. Uma cidade com atenção ao passado, mas principalmente, com os olhos postos no futuro. É em Edimburgo, uma capital europeia com 5 424 800<sup>1</sup> habitantes (em 2017)<sup>2</sup>, que acontece o “maior festival de artes do mundo”: o *Edinburgh Festival Fringe*, ou apenas, “o Fringe” como é conhecido no quotidiano.

---

<sup>1</sup> National Records of Scotland (2019). “Scotland’s population 2017” [Online]. Consultado a 2 de Setembro de 2019. Disponível em: <https://www.nrscotland.gov.uk/news/2018/scotlands-population-2017>

<sup>2</sup> Embora segundo novas estatísticas de 30 de Abril de 2020, o número tenha aumentado para 5,463,300 habitantes em Junho de 2019. O que significa um crescimento de 0.5% em relação aos anos anteriores. National Records of Scotland (2020), “Mid-2019 Population Estimates Scotland” [online]. Consultado a 15 de Setembro de 2020. Disponível em: <https://www.nrscotland.gov.uk/statistics-and-data/statistics/statistics-by-theme/population/population-estimates/mid-year-population-estimates/mid-2019>

Todos os anos, em Agosto, rumam a Edimburgo milhares de pessoas de todas as partes do mundo, entre públicos e artistas, para experienciar três semanas de intensa acção artística, visível em todos os cantos da cidade, desde os espaços mais formais, palcos de teatros ou auditórios, aos mais extravagantes; caves, bares, ou a rua. O que acontece em Edimburgo todos os Verões é arrasador.

Esta investigação propõe entender a relação evolutiva entre as diferentes edições do festival num espaço temporal de 10 anos, que vai de 2007 a 2017, no contexto do sector cultural Escocês. Desenvolvendo um olhar para a evolução das políticas culturais, através da pesquisa qualitativa, e do uso de uma metodologia baseada num estudo de caso, este estudo obedeceu a uma análise de arquivos e documentos oficiais publicados por entidades públicas, como a Creative Scotland, o Scottish Arts Council (que mais tarde viria a ser o Scottish Arts Council), a Edinburgh Festival Fringe Society, o Festivals Edinburgh entre outros. E tentou perceber de que forma é que o rápido crescimento de fenómenos sociais como o “turismo cultural” influenciam o sector cultural escocês. O método usado para esta investigação foi o estudo de caso, tendo como único objecto de estudo: o *Edinburgh Festival Fringe*.

No ano de 2017 decorreram as comemorações do 70º aniversário do Edinburgh Festival Fringe na Escócia. O aniversário do Fringe coincidiu não só com o meu último ano de trabalho no Festival, como também com o momento em que fiz a minha proposta de investigação para a dissertação de mestrado e, dessa forma, quis juntar o meu percurso académico com a minha experiência pessoal e profissional. O meu desejo de aprofundar o conhecimento sobre o Edinburgh Festival Fringe aconteceu em primeiro lugar porque existiu uma idealização inicial de concretizar o projecto Fringe em Portugal, comparativamente ao que acontece com a importação dos modelos Fringe nos mais de duzentos e cinquenta festivais espalhados pelo mundo, inclusive, na Região Autónoma dos Açores. Em segundo lugar, por ter sido trabalhadora nos festivais Fringe de Edimburgo e de Praga em dois anos consecutivos, existia um sentimento de familiaridade com o festival, os artistas, as equipas e o próprio “circuito Fringe”, o que fez com que este se afirmasse como um tema interessante para o meu percurso profissional e académico, e acima de tudo, que poderia sempre vir a ser aprofundado posteriormente para futuros estudos ou trabalhos.

## Problemática

Segundo Dewey, a problemática de uma investigação diz respeito não necessariamente a um *problema*, mas a alguma coisa que “*perplexes and challenges the mind so that it makes belief... uncertain*”(1933:13 citado em Merriam *et al* 2015: 76). O que pretendo verificar com esta investigação passa, em primeiro lugar, pela curiosidade sobre as tendências evolutivas da última década do Edinburgh Festival Fringe, que estão na base do meu interesse pelo festival. Em segundo lugar, pretendo perceber se existe uma relação entre as tendências evolutivas do Fringe e as políticas culturais no sector cultural da Escócia, em particular, no sector cultural de Edimburgo, nos últimos anos, e em específico, no espaço temporal de 2007 a 2017.

A área dos *festival studies* não é recente, mas é cada vez mais uma área em expansão nas ciências sociais, nos estudos urbanos e também no turismo cultural, acompanhando o próprio crescimento desta realidade, pois são cada vez mais o número de festivais que se vão concretizando por todo o mundo. Nomes como Bernadette Quinn, Waldemar Cundy, Angela Bartie e Ric Knowles são constantes nas referências bibliográficas dos *festival studies* sendo também uma referência no entendimento da história dos festivais, no *festival tourism* e também, em alguns casos, nas políticas culturais. Esta investigação está inserida dentro dos conceitos de: *festival studies*, festivais de artes contemporâneo e políticas culturais.

Embora exista literatura sobre a origem (Quinn, 2005; Quinn, 2005b; Cundy, 2012; Cundy, 2014; Falassi, 1987), sobre a história dos festivais, e em particular do Fringe, a literatura não é extensa neste caso (Moffat, 1987; Bartie, 2013) e, dessa forma, o foco desta investigação está direccionado para o Edinburgh Festival Fringe. Existem trabalhos etnográficos publicados sobre a história do Fringe (Moffat, 1978; Bartie, 2013), que abordam as décadas imediatamente seguintes ao pós-guerra. Existem também publicações direccionadas para os artistas que queiram apresentar um espectáculo no Fringe (Gracey, 2014; Fisher, 2012; Fox, 2014). Outros trabalhos de investigação académica têm-se focado em Edimburgo e nos seus festivais como fonte de investigação como é o caso da tese de Doutoramento “*Producing the Festival City: Place Myths and Festivals of Adelaide and Edinburgh*” de Sarah Thomasson (2015), pela Queen Mary Univeristy of London; e também na tese de Doutoramento “*The World’s Largest Arts Festival the Edinbrugh Festival Fringe:*

*Mechanics, Myth and Management*” de Xela Batchelder (2006), School of The Ohio State University e, no ISCTE, faço referência à dissertação de Mestrado de Inês Guimarães (2016), intitulada “O Caso de “*Edinburgh Festival City*” *Uma marca cultural colectiva*” que aborda os *Festivals’ Edinburgh* como marca cultural. Sobre o *Edinburgh Festival Fringe*, em específico, a literatura existente é relevante, no entanto não é extensa. Além dos relatórios oficiais do BOP Consulting, e das estratégias culturais da Creative Scotland que foram publicadas recentemente (Thundering Hooves 2.0: 2015; Edinburgh Festivals 2015 Impact Study 2016; Ten Years of Expo 2018; Edinburgh Festivals 2018; Scotland Events Strategy 2015-2025; Creative Industries a Strategy for Creative Scotland 2016-2017), nenhuma da literatura existente visa abordar a evolução do festival no período temporal de 2007-2017 que aqui é proposto. Este período é relevante para a investigação porque, tanto a nível tecnológico, como a da globalização, este foi um período marcante para o desenvolvimento social e artístico; de como entendemos e experienciamos a arte influenciado por várias mudanças sociais que se viveram ao longo da década como veremos mais à frente. Por estas razões, esta é uma década que não poderia deixar de ser investigada à luz do desenvolvimento das políticas culturais dentro da cidade de Edimburgo, palco do *Edinburgh Festival Fringe*. Por último, termino a investigação com os olhos postos no futuro interrogando-me sobre o que poderá vir no futuro, e o que se poderá esperar para os festivais, em particular para o Edinburgh Festival Fringe que é o foco deste estudo.

## **Objectivos**

Esta investigação tem como objectivo analisar as tendências evolutivas do Edinburgh Festival Fringe no contexto do sector cultural da Escócia. Por um lado, procura-se investigar num contexto teórico a evolução do festival e, por outro lado, procura-se abrir caminho para um aprofundamento do conhecimento sobre este festival, para que futuramente culmine com a adopção deste projecto em Portugal, evidentemente respeitando sempre o contexto específico de Portugal e das suas particularidades culturais.

Estima-se que em 2017, cerca de 2.7 milhões de pessoas tenham assistido a 3398 espectáculos na 70ª edição do Edinburgh Festival Fringe (Annual Review 2017) (quadro 6),

em comparação à edição de 2007, onde existiram 2050 espectáculos<sup>3</sup> (quadro 6). A tendência evolutiva é crescente. Contudo o Edinburgh Festival Fringe tem também tendência para receber mais espectáculos de comédia do que de outros géneros. Num festival que se diz *open access* (Annual Review 2017) (quadro 10), existem, contudo, algumas limitações económicas a quem quiser participar no Edinburgh Festival Fringe. Na edição de 2017 o Edinburgh Festival Fringe teve uma despesa total de £ 4,435,556 sobre uma receita total de £4,460,638 (Annual Review 2017) (quadro 7).

Com esta investigação são propostos três objectivos principais:

- 1- Identificar o impacto económico que o Edinburgh Festival Fringe teve para a economia da cidade de Edimburgo, no espaço temporal de 2007 a 2017;
- 2- Examinar e avaliar os dados dos documentos oficiais (relatórios anuais entre 2007 a 2017) e identificar os padrões e tendências como estes foram evoluindo de ano para ano, considerando factores como o crescimento económico e a globalização.
- 3- Explorar o desenvolvimento do Edinburgh Festival Fringe em relação à implementação das políticas culturais no sector criativo escocês e em Edimburgo, com um olhar atento sobre qual será o futuro do festival num mundo em transformação.

## Metodologia

Esta investigação emprega sobretudo uma abordagem baseada numa análise qualitativa dos dados e informação disponibilizados, esta escolha justifica-se pelas características abrangentes e compatíveis que os métodos qualitativos têm com as ciências sociais, e tendo em conta a diversidade de estudo de materiais textuais e das experiências humanas (Saldaña, 2011; Punch, 1998). A análise qualitativa parte do princípio de que o mundo social é construído através de símbolos e significados e procura entender as suas construções (Moreia, 2007: 49). Esta abordagem é também considerada um *umbrella term* por abranger uma enorme variedade de metodologias e métodos, no campo complexo e mutante das

---

<sup>3</sup> “A Great Year for the Fringe” Edinburgh Festival Fringe, 29 de Agosto de 2010 [online]. Consultado a: 17 de Abril de 2018. Disponível em: <https://www.edfringe.com/learn/news-and-events/29-aug-2010-a-great-year-for-the-fringe>

ciências sociais (Punch, 1998; Saldaña, 2011), e pode reflectir-se em coisas como: vida de indivíduos, um cargo, um pequeno grupo de pessoas, uma organização, uma comunidade, uma nação, uma decisão, uma acção política, um processo, um incidente ou um evento, entre muitas outras inúmeras possibilidades (Bryman *et al*, 2011; Miles *et al*, 1994; Punch, 1998). Embora existam diferenças explícitas que nos fazem distinguir a investigação qualitativa da investigação quantitativa, sendo a forma mais simplista, dizer que a primeira se rege por *números* e a segunda por *palavras* (Merriam *et al* 2015), existem outros factores que são intrínsecos aos desenhos de pesquisa e que podem englobar particularidades de ambas as metodologias, como este trabalho também fará, através da apresentação de quadros com dados estatísticos. Hasse-Biber (2017:278), defende que a abordagem qualitativa numa investigação de estudo de caso pode fazer uso de dados qualitativos ou quantitativos, não existindo um método particular de análise de recolha de dados neste tipo de abordagem em particular.

Esta investigação segue a abordagem metodológica do estudo de caso. No seio da comunidade científica existem algumas divergências sobre a terminologia apropriada a dar ao estudo de caso. Apesar de este fazer parte dos métodos de investigação em ascensão dentro da investigação qualitativa (Hyett, 2014; Coutinho *et al* 2002), o problema surge sobre o seu enquadramento metodológico, uma vez que dado o seu nível de flexibilidade, que pode ser sobre indivíduos, eventos, programas, instituições, sociedades, projectos, políticas, programas, sistemas ou um contexto social (Bryman, 2011; Coutinho *et al* 2002; Hasse-Biber, 2017; Punch, 1998; Yin, 2009), este está desenhado para investigar uma grande diversidade de casos e perguntas de investigação (Hyett, 2014). No entanto, existem posições distintas entre os investigadores sobre se este é um método ou uma metodologia (Hyett *et al*, 2014).

Hesse-Biber (2017:278) defende que um estudo de caso não é método, uma metodologia, um desenho de pesquisa, ou um paradigma, mas sim um *approach*, uma vez que ao não ter uma disciplina ou orientação paradigmática específica, pode ser orientado por um grande conjunto de metodologias qualitativas (Hasse-Biber 2017:278). Coutinho *et al* (2002: 223) refere-se ao estudo de caso como uma “abordagem metodológica” (em português), e Rosenberg *et al* (2007: 448) refere:

*“To understand the nature of a case study research, it is useful to conceptualize it as an approach to research rather than a methodology in its own right.(...) Case study research permits the selection of the methods used to collect and analyse data with the complexity of the case and its context in mind. Typically, the case study researcher utilizes mixed methods with multiple sources of data to capture this complexity.”*

(Rosenberg et al. 2007: 448)

Outros investigadores têm posições distintas em relação ao enquadramento metodológico do estudo de caso e não são raras as ocasiões em que a literatura é contraditória. Yin (2009), menciona o estudo de caso como um método de investigação empírica, que investiga um fenómeno em profundidade, no seu contexto real (Yin, 2009: 18). Punch (1998) sugere que este é uma estratégia de investigação, no sentido em que visa reconhecer o caso aprofundadamente, no seu contexto natural, reconhecendo as suas complexidades e enquadramentos, preservando o foco holístico (Punch, 1998: 150). Segundo as classificações metodológicas sobre esta abordagem metodológica, um estudo de caso pode ser de vários tipos: estudo de caso único (*single study case: instrumental/ intrinsic*); estudo de caso múltiplo (*multiple study cases*) (Hesse-Biber, 2017: 284).

Esta investigação define-se como uma abordagem metodológica exploratória de estudo de caso único e intrínseco ao Edinburgh Festival Fringe <sup>4</sup>. Ao ser um estudo de caso único, este permite alcançar um entendimento aprofundado sobre o objecto de estudo (Hesse-Biber, 2017:292). Um estudo exploratório é uma abordagem metodológica que procura investigar uma área pouco explorada; normalmente escolhido pela sua profundidade na análise dos dados iniciais que determinam a direcção de uma investigação futura (Hesse-Biber, 2017: 42):

*“Pursuing an exploratory design allows researchers to gain new insights into their research question with the goal of formulating specific ideas or theories they might want to later use to test out their ideas on similar cases”*

(Hesse-Biber, 2017: 283).

Um estudo de caso exploratório investiga fenómenos que não estejam limitados por hipóteses *à priori* no início da investigação (Streb, 2010: 373), o conceito amplo desta

---

<sup>4</sup> “Intrinsic case study – where the study is undertaken because the researcher wants a better understanding of this particular case” (Punch, 1998: 152).

abordagem metodológica permite um grande nível de flexibilidade e independência em relação ao desenho de pesquisa bem como à recolha e análise dos dados, embora esta não seja limitada em relação à sua especificidade quantitativa ou qualitativa (Streb, 2010: 372). A abordagem metodológica de estudo de caso permite uma investigação aprofundada sobre o caso de estudo recorrendo à análise de arquivos e de documentos que podem ser: relatórios oficiais de entidades artísticas; notícias de jornais; estudos publicados por organizações privadas (Hesse-Biber, 2017; Yin, 2009), que é exactamente o que esta investigação também propõe.

A metodologia usada na abordagem metodológica do estudo de caso pode conter mais do que um método para recolha de dados; e estes podem variar segundo a pergunta de investigação. Métodos qualitativos e quantitativos podem ser utilizados num estudo de caso e os dados podem ser originais ou pré-existentes. É comum que dados estatísticos ou censos sejam normalmente usados em estudos de caso (Hesse-Biber, 2017: 281) e, nesse sentido, uma abordagem metodológica de estudo de caso pode incluir não só dados qualitativos mas igualmente dados quantitativos ou até uma tipologia de dados mistos se for relevante para a investigação (Yin, 1984 citado em Eisenhardt, 1989: 538).

Embora o objectivo do estudo de caso não seja produzir dados estatísticos, o uso de dados qualitativos pode ajudar a pesquisa dependendo da pergunta de investigação (Hyett, 2014). Esta abordagem metodológica tem segundo Yin (2009: 26) "*its own research designs*", e onde se podem incluir entrevistas, observação, inquéritos, pesquisa experimental, e outras (Yin, 2009: 2). O recurso à análise de documentos tem vantagens e desvantagens. Se por um lado pode ser mais acessível e de fácil consulta e até consultado repetidamente, por outro, podem ser difíceis de encontrar e a sua busca pode ficar incompleta, uma vez que o acesso a certos documentos nem sempre é possível por motivos de privacidade. (Yin, 2008 citado em Hesse-Biber, 2017: 282).

Nesta investigação, o objecto de estudo é o *Edinburgh Festival Fringe*, partindo da pergunta de investigação, como já referido: "*Que tendências evolutivas entre as diferentes edições do Edinburgh Festival Fringe, entre 2007 e 2017, no contexto do sector cultural da Escócia?*" O que vamos analisar são as tendências evolutivas do festival ao longo de um espaço temporal de dez anos, que culminará no ano das celebrações do 70º aniversário do

festival. Este período temporal é relevante para a investigação porque se trata de uma década em que existiu um grande desenvolvimento social e tecnológico, onde as artes tiveram um papel central, tanto na forma como se apresentaram como na forma como se “vendiam”, sendo essas as tendências evolutivas que vou averiguar nesta investigação.

Esta investigação analisou as tendências evolutivas do Edinburgh Festival Fringe, num espaço temporal de dez anos (de 2007 a 2017) e foi feita através da análise de documentos publicados pela Fringe Society: as *Annual Reviews*. As *Annual Reviews* são relatórios anuais oficiais publicados anualmente pela Fringe Society, e tornados públicos no fim de cada edição do Edinburgh Festival Fringe. O número total de documentos analisados perfaz os dez documentos, isto é, um por cada edição do festival, ao longo da janela temporal escolhida, de dez anos, que equivale ao estudo que este trabalho pretendeu analisar.

Os relatórios anuais do Fringe, relativos aos anos de 2011 a 2017, foram obtidos através do *website* da Fringe Society, no início desta investigação em junho de 2018 e podem ser encontrados no site da Fringe Society<sup>5</sup>. Os relatórios anuais do Fringe, relativos aos anos de 2009 e 2010, por não estarem disponíveis *online*, foram obtidos presencialmente e fotocopiados apenas para efeitos deste estudo, com o consentimento da National Library of Scotland em Edimburgo, em dezembro de 2018. Os relatórios anuais do Fringe de 2007 e 2008 não estavam disponíveis em formato físico na National Library of Scotland, nem *online* no *website* da Fringe Society, pelo que os dados relativos aos anos de 2007 e 2008 aparecem apenas em forma final num documento editado pela Fringe Society, publicado num artigo, e foram obtidos através do *website* da Fringe Society, em Dezembro de 2018<sup>6</sup>.

A definição de um intervalo de 10 anos, concretamente entre 2007 e 2017, realizada neste trabalho, tem como princípio a celebração do 70º aniversário do Edinburgh Festival Fringe, que decorreu em 2017. Partindo desse marco histórico, foi feita uma avaliação da

---

<sup>5</sup> O site da Fringe Society foi consultado várias vezes ao longo desta investigação e as annual reviews podem ser encontradas em: <https://www.edfringe.com/learn/about/annual-review>

<sup>6</sup> “A Great Year for the Fringe” Edinburgh Festival Fringe, 29 de Agosto de 2010 [online]. Consultado a: 17 de Abril de 2018. Disponível em: <https://www.edfringe.com/learn/news-and-events/29-aug-2010-a-great-year-for-the-fringe>

evolução da última década do festival, tendo em conta três factores: o contexto cultural, o contexto político, e o contexto geográfico da cidade de Edimburgo, em relação ao Edinburgh Festival Fringe. Foi também tido em conta que o ano de 2017 coincidiu com o meu último ano de trabalho no festival, pelo que beneficiei de uma posição privilegiada ao viver em primeira mão as celebrações do 70º aniversário do Edinburgh Festival Fringe, porque estava lá (embora não estivesse na qualidade de investigadora, mas sim de trabalhadora do festival), o que poderia beneficiar a investigação do ponto de vista da experiência e como participante, porque pude assistir a alguns dos eventos aqui descritos. Contudo, como já foi referido, a minha posição nesse sentido será apenas como participante, uma vez que ainda não tinha começado esta investigação, e dessa forma, nenhuma perspectiva que pudesse trazer para aqui como “investigadora” seria eticamente correcto da minha parte.

### **Considerações éticas**

A ética é a parte da filosofia relacionada com uma conduta apropriada e de honra na vida humana (Given, 2008). Tanto a ética como os valores são atributos presentes em todas as sociedades humanas, mas a conceptualização desses valores e de como eles são entendidos é mutante dentro de cada uma das nossas sociedades (Given, 2008).

Existe, portanto, uma linha bastante ténue entre o que possa ser globalmente considerado ético ou não e, igualmente no campo da investigação, e em particular na área das ciências sociais as questões éticas podem revelar-se de várias maneiras e durante qualquer fase do projecto de investigação (Bryman, 2012: 148). Embora possa ser argumentado que à partida uma investigação qualitativa possa não ter implicações éticas de maior, no seu todo, é importante contemplar que uma investigação qualitativa não está impassível ser eticamente desajustada (Given, 2008).

Dada a natureza abrangente da investigação qualitativa e dos padrões éticos pelos quais esta se pode reger, esta investigação assume as considerações éticas tendo em conta alguns factores. Em primeiro lugar, não existiu contacto humano no decurso desta investigação que foi feito apenas sob trabalho de investigação documental; os documentos utilizados para esta investigação não necessitaram de aprovação ética, uma vez que todos os

dados aqui apresentados são de domínio público, estando publicados ou no *website* da *Edinburgh Festival Fringe Society* ou estando arquivados na National Library of Scotland, sobre os quais me foi dado acesso quando requisitado para consulta dos mesmos, pelas entidades responsáveis. Nenhuma informação apresentada nos relatórios anuais do *Edinburgh Festival Fringe* vai contra nenhuma norma ética que possa afectar alguém ou alguma entidade pública ou privada. E, por último, o meu papel como investigadora neste trabalho não coloca em causa nenhuma informação aqui referida uma vez que dado o próprio tema da investigação, parto com total imparcialidade na recolha dos dados e da própria pergunta de investigação.

### **Limitações da investigação**

Existiram nesta investigação limitações e dificuldades que influenciaram o decurso desta investigação. Dentro das limitações de ordem geográfica, saliento o facto desta investigação não ter sido conduzida integralmente na Escócia (apesar das sucessivas viagens a Edimburgo e a Glasgow para recolha de documentação). Apesar de vivermos num mundo global e de as deslocações à Escócia não suporem um grave problema para mim (pelo menos inicialmente, no período de pré-pandemia), estas acarretam evidentemente problemáticas. Não obstante de terem sido recolhidos documentos essenciais para a investigação tanto na National Library of Scotland como na University of Edinburgh, a privação de um acesso frequente aos serviços públicos fundamentais como são estes, e o impedimento do contacto frequente com a documentação, pois apesar de muitos terem sido conseguidos por via *online* outros não estavam disponíveis por esse meio, o que culminou como um factor limitador para esta investigação.

Dentro das dificuldades de acesso, não posso também deixar de enunciar não ter conseguido entrar em contacto com Shona McCarthy, à data desta investigação, a directora da *Edinburgh Festival Fringe Society*, à qual não me foi possível contactar para uma entrevista, como inicialmente tinha sido pensado para a metodologia desta investigação. E apesar de poder ter sido um factor de mais valia, ter tido a visão de Shona McCarthy neste trabalho, considero também que a investigação não ficou prejudicada pela ausência do seu ponto de vista. Dentro da análise qualitativa, vários autores defendem que o método de

entrevista pode não ser o melhor para recolha de informações sobre um determinado assunto, uma vez que o entrevistado poderá omitir informações que considere desconfortáveis, confidenciais, ou não existam dados suficientes para transmitir determinadas informações; entre várias outras razões.

E, dessa forma, embora considere que esta investigação pudesse ter beneficiado com a intervenção de Shona McCarthy, pelo seu cargo como actual *Chief Executive* da *Edinburgh Festival Fringe Society*, considero que a sua não participação não foi prejudicial a este estudo, uma vez que toda a informação necessária para dar resposta à pergunta de partida, foi encontrada através da exploração de arquivo e documentos. Outras dificuldades e limitações nomeadamente de saúde pública aconteceram no decurso desta investigação, que, apesar de ter tido início em 2018, a sua conclusão só aconteceu em 2020, por sua vez, durante a deflagração do surto da pandemia Covid-19, o que acabou por influenciar a escrita e a conclusão do trabalho (entre os vários factores emocionais, o encerramento dos serviços públicos, salienta-se como sendo o mais impactante para esta dissertação). Por último, mas não tendo influenciado directamente a minha investigação, importa referir que a 73ª edição<sup>7</sup> do Edinburgh Festival Fringe, que aconteceria em agosto de 2020, foi também cancelada por motivos de saúde pública.

## **Estrutura do trabalho**

Este capítulo apresenta uma descrição sobre a metodologia escolhida para conduzir esta investigação, bem como a sua abordagem metodológica, apresentando a problemática que justificou a pergunta de investigação que deu origem a este estudo. Tratando-se de um estudo qualitativo, feito apenas através do uso de documentos, o impacto ético desta investigação é mínimo, uma vez que não existiu contacto humano e foram consultados documentos de acesso público. No entanto, foram tidas em conta potenciais questões éticas que foram descritas neste capítulo, bem como a identidade e posição éticas da investigadora no estudo. O capítulo encerra com as limitações à investigação, que foram assinaladas porque formam uma parte significativa do percurso e acabaram por moldar a investigação.

---

<sup>7</sup> “2020 Fringe announcement from Shona McCarthy Chief Executive”, 1 Abril 2020 [online]. Consultado a: 1 de Abril 2020. Disponível em: <https://www.edfringe.com/covid-19>

Não seria de forma nenhuma ético da minha parte esconder as limitações que existiram neste percurso, num trabalho que esteve longe de ser linear, e é de todo justo, no meu entender, que estas sejam conhecidas.

Esta dissertação segue uma estrutura de mais três capítulos: o segundo capítulo que é a “Revisão da Literatura”, faz uma apresentação fundamentada aos conceitos base para o arranque desta investigação que são os fenómenos de *turismo cultural*, *festival tourism* e *festivalization*. Apresenta também uma definição aos conceitos mais conhecidos como as políticas culturais e a globalização, mas inserindo-os no contexto dos festivais e, em particular no universo da cidade de Edimburgo. O terceiro capítulo, “Desenho do festival: de 1947 à actualidade”, apresenta um contexto histórico sobre a história dos dois festivais mais relevantes para esta investigação; que são em primeiro lugar o *Edinburgh International Festival* e depois o *Edinburgh Festival Fringe* que aparece por casualidade em 1947, em Edimburgo. O capítulo faz uma viagem à implementação de algumas organizações artísticas na Escócia como foram o *Scottish Arts Council*, mais tarde *Creative Scotland*, e acontecimentos políticos como a *devolution* do Parlamento Escocês. O capítulo aborda também a questão dos subsídios para as artes e de como é organizado o *arm's lenght principle* sob o qual são regidas as actividades culturais no é regido o Reino Unido. São também apresentados algumas das problemáticas internas que aconteceram durante a década em estudo como foram os dois referendos que tiveram lugar na Escócia em 2014 e 2016, o primeiro para a independência da Escócia e o segundo para o Brexit. Delimita-se a pergunta: de que forma é que os acontecimentos recentes poderão influenciar o futuro dos festivais internacionais em Edimburgo. O quarto e último capítulo: “Estudo de Caso: A década de 2007-2017 do Fringe” é a análise qualitativa a que o trabalho se propõe. Aqui, através da análise de documentação, como as *Annual Reviews* e consulta de outras fontes, como notícias publicadas na imprensa, são recolhidos dados estatísticos e informações e vão sendo criados argumentos para fundamentar a investigação. A investigação encerra com o capítulo cinco referente às “Conclusões” do estudo, onde é feita uma revisão geral dos dados e teorias aqui apresentados, e se circunscrevem as conclusões a que esta investigação chegou.



## CAPÍTULO 2

### Revisão da Literatura

O discurso sobre os festivais tem vindo a sofrer mudanças drásticas ao longo do tempo. Uma das discussões mais activas no mundo académico é a que a narrativa da geografia urbana das cidades se tem vindo a alterar na sociedade e isso cria desde logo alguns problemas. Knowles (2020:1) defende que as cidades são agora *creative cities* e *festival cities*; os festivais e os eventos passaram a ser *festivalized*, e as culturas são *eventified*. Tudo se alterou deixando de ser o que era, para passar a ser outra coisa, mas agora com um propósito meramente económico. Desta forma, este capítulo propõe uma revisão da literatura académica mais relevante no campo do estudo dos *festival studies*, incluindo uma análise aos conceitos de *festivalization*; turismo cultural; globalização e políticas culturais. Embora o campo dos festivais seja vastíssimo, o foco deste capítulo enfatiza os festivais de teatro de artes do espectáculo, aprofundado o Edinburgh Festival Fringe que é o foco desta investigação. Este capítulo concluir-se-á delineando as discrepâncias encontradas na literatura e apresentando uma fundamentação teórica para a presente investigação.

#### O universo dos Festivais como fenómenos sociais

A definição de festival mais recorrente na bibliografia sobre festivais é a que Falassi escreveu em 1987, na qual refere:

*“Festival is an event, a social phenomenon, encountered in virtually all human cultures (...) festival presents a complete range of behavioural modalities, each one related to the modalities of normal daily life. At festival times, people do something they normally do not; they abstain from something they normally do; they carry to the extreme behaviors that are usually regulated by measure; they invert patterns of daily social life. Reversal, intensification, trespassing, and abstinence are the four cardinal points of festive behavior.”*

(Falassi, 1987: 1)

De acordo com a literatura (Cundy, 2016; Quinn, 2005; Quinn, 2010; Waterman, 2014; McLoeod, 2006), os festivais são acima de tudo uma forma que a sociedade encontrou de conseguir fugir à rotina do dia-a-dia e embrenhar-se em algo pouco usual que normalmente não faria. A participação num festival é algo extraordinário não só porque é diferente, mas também porque, no caso de ser um festival internacional de artes do espectáculo, é uma oportunidade única de experienciar a apresentação de trabalhos de qualquer parte do mundo e, muitas vezes, em estreia mundial. Isto cria uma experiência inigualável, muitas vezes viciante, que suscita uma ideia de pertença a um lugar ou a um grupo social de pares, que podem ser conhecidos ou desconhecidos, e gera a criação de laços emocionais, pelo que existe uma dimensão emocional atribuída aos festivais dada pelas trocas interpessoais, através do convívio entre artistas e públicos.

Os festivais são também momentos singulares e únicos, pois mesmo que se repitam anualmente, o momento é irrepetível e esta dimensão de singularidade confere-lhes um cariz especial. Schoenmarkers (2007: 28) defende que a definição de um festival é problemática porque esta só poderia ser feita se estivéssemos a viver no momento em que tentamos definir o que é um festival; uma vez que palavra “festival” engloba o seu significado dependendo do momento e da acção que estamos a viver, mas também do sítio onde ocorre, o contexto em que ocorre, e a sociedade em que ocorre. Embora Schoenmarkers (2007: 28) defenda que um festival possa ser considerado um “*meta-event*”, pelo simples facto de que este consiste numa variedade de pequenos eventos individuais. Pode ser argumentado, de maneira mais simples, que um festival é um lugar onde se concretizam actividades sociais, que servem um propósito de “*experiência de grupo*” embebidos na vida cultural da sociedade como “*experiência festiva*” e transcendental (Newbold et al, 2015: XVII; Cremona, 2007: 5). Alguns autores (Bennett, 2014:1; Cremona, 2007:11; Sauter, 2007:23) apontam para o facto de os festivais de artes serem um sítio de representação nos quais os públicos e a comunidade têm cada vez mais peso no seu desenvolvimento, determinando não só o tipo de espectador, mas também definindo o festival e reconhecendo-se nele. Sauter (2007: 23) defende que o festival cria uma atmosfera de *playing culture*, o que convida e estimula os públicos à procura pela experiência teatral fora do convencional.

## O significado do termo *festivalization*

Podemos definir *festivalization* como um fenómeno cultural que está a ter uma enorme perpetuação na sociedade actual devido à influência do capitalismo em todas as vertentes do quotidiano. De acordo com a literatura, este fenómeno cultural é caracterizado pela forma como os festivais são mobilizados para propósitos económicos, sociais e culturais (Johansson, 2020:54). No entanto, importa referir que os festivais de artes como os conhecemos actualmente são um fenómeno relativamente recente que têm pouco mais de 70 anos, na Europa (Négrier, 2015: 18). De maneira simples, o termo *festivalization* é entendido como o processo sobre o qual a actividade cultural anteriormente apresentada de maneira, padrão ou série regulares, é reconfigurada de modo a formar um “novo” evento. (Négrier, 2015: 19). A *festivalization* está também relacionada com a reestruturação económica e geográfica das cidades (Richards & Palmer citado em Johansson, 2020: 55).

As cidades fazem uso do potencial dos festivais para gerarem receitas através da dinamização do espaço, e da oferta de novas dinâmicas sociais. Tal pode ser considerado uma estratégia de desenvolvimento socioeconómico, cujas medidas visam, em parte, a atracção de turistas; a promoção da cidade, e a ampliação da oferta cultural e de entretenimento, o que também se pode chamar *festivalization* (Cundy, 2012: 706). Segundo Négrier (2015: 18), o fenómeno de *festivalization* deriva igualmente do aumento exponencial dos festivais, mas também de um outro fenómeno conhecido como *eventalization* das ofertas culturais, que segundo o autor faz crescer a tensão entre os dois fenómenos. Outras preocupações em relação ao fenómeno da *festivalization* estão relacionadas com o uso abusivo dos lugares onde são organizados os festivais para efeitos de *place marketing* (Cundy, 2016; Cundy *et al.*, 2012, Cundy, 2009). Dentro do conceito de *festivalization* encontramos o conceito de *hyperfestivity* ou *eventfulness* que diz respeito à rapidez com que dentro de uma sociedade existe um bombardeamento de informação cultural, sem que exista tempo de processar essa informação (Richards 2015: 245). Actualmente o fenómeno de *festivalization* conduz a outro fenómeno que são as *festival cities*. De acordo com académicos, o *slogan festival city*, ou *city of festivals* faz parte desta imagem e do *branding* de uma cidade usado como uma forma de marketing para a atracção de turistas durante o ano e como forma de potenciar a cidade. Um dos exemplos mais

evidentes deste facto: a cidade de Edimburgo na Escócia, proclama o seu status de “*World Leading Festival City*”, e onde a oferta de festivais é tão significativa que existem festivais praticamente durante todo o ano, com eventos que acontecem desde dezembro (Hogmanay) até agosto (Festival’s Edinbrugh) (Richards, 2015; Cundy, 2012).

## **O fenómeno do Festival tourism**

O fenómeno do turismo em massa teve o seu apogeu na fase pós-industrial dos países desenvolvidos a partir da segunda metade do século XX, quando no contexto da Europa ocidental se começa a perceber o impacto das políticas públicas no sentido da democratização cultural e se nota um esforço pela consciencialização artística. Isto faz com que comece a ser possível investir na cultura, no ócio, e apareçam novos fenómenos sociais, sendo um deles o *cultural tourism*. A definição deste fenómeno aparece em Liszewski (1995: 94 citado, em Cundy, 2013: 106):

*“A spatial, socio-cultural and economic phenomenon, in which people voluntarily and temporarily change their place of residence for recreational and cognitive purposes, as well as in order to gain intellectual and emotional experience”.*

(Liszewski 1995: 94 citado em Cundy 2013: 106)

Para Liszewski (1995: 94, citado em Cundy, 2013:106), o *cultural tourism* é um fenómeno de movimento voluntário em que os indivíduos saem do seu espaço original, para durante um certo período de tempo, que será no decorrer da actividade cultural, emergirem numa experiencia intelectual e emocional. Considera-se o turismo cultural sempre como uma actividade temporária e delimitada a um certo período no espaço, no tempo e no contexto da actividade em que se participa. Kowalczyk (2008: 13, citado em Cundy, 2013: 107) apresenta também uma definição de *cultural tourism* que justifica como sendo:

*“(...) a set of behaviours connected with tourists’ authentic interest in cultural heritage (historical monuments, folklore, sites of important events, etc.), as well as their participation in a broadly understood contemporary cultural life”.*

(Kowalczyk, 2008: 13, citado em Cundy, 2013: 107)

Para Kowalczyk (2008: 13, citado em Cundy, 2013: 107) o fenómeno de *cultural tourism* é uma série de comportamentos que estão relacionados com um interesse prévio dos turistas num património cultural, os turistas devem ser participantes activos na vida contemporânea cultural. Importa referir que dentro do *cultural tourism* existe também o *festival tourism* que consiste na deslocação dos turistas a um determinado festival como veremos mais à frente. Este fenómeno cria depois outros conceitos como são a *festivalization* e a *eventification* das cidades, de onde advêm alguns problemas associados a estes novos fenómenos sociais.

Os turistas quando viajam até um determinado local, no sentido de experienciar algo culturalmente, fazem-no não só pela atracção pelo desconhecido, mas também porque são atraídos pela atmosfera incomum que é vivida durante a época dos festivais (Cundy, 2013: 106). Existe no seio dos festivais aquilo que Throsby (2010: 134) apelida de “*intangible assets*” que são todas as coisas imateriais e experiências emocionais que fazem parte tanto do capital cultural das cidades e dos festivais, como da própria experiência de entender melhor o mundo sobre uma visão artística. Através do fenómeno do *festival tourism* gera-se um movimento turístico que influencia o espaço em volta e os seus elementos, a que na literatura denomina de *tourist space* (Cundy, 2013: 106). Este espaço físico, social e económico onde o festival se estabelece não é de todo homogéneo, e as suas estratégias de promoção deve ter em conta as suas particularidades (Cundy, 2013: 106; Johansson, 2020: 55).

Com o fenómeno do *festival tourism* existe uma alteração do espaço público, o que também é já previamente concretizado pelo próprio conceito de *festivalization*. Os festivais por serem actividades efémeras, alteram o espaço público durante um determinado período de tempo que pode ir de dias a semanas, e nesse sentido, a pressão que é imposta num local que recebe um festival, que lhe altera a dinâmica para depois receber turistas para visitar o festival, pode ser extremamente impactante. Embora exista um discurso dirigido aos festivais no sentido de promoverem a indústria do turismo, os festivais são vistos como um discurso instrumentalista de *marketing*, que existem para o desenvolvimento económico das

idades e que estão inseridos na indústria do turismo (Getz, 2010: 20). Existe igualmente um trabalho que é feito pela indústria do turismo, que se baseia nos festivais e no seu público-alvo (os turistas), no sentido de contrariar a sazonalidade (Getz, 2010: 5) e, contrariando a sazonalidade, contribui para o *marketing* local onde é feito o *branding* da cidade, numa relação “instrumentalista” (Getz, 2010:5), uma vez que os festivais são vistos como ferramentas da indústria do turismo para desenvolvimento económico.

O Edinburgh Festival Fringe faz parte de uma arquitectura de marca que, por sua vez, cria a marca *Edinburgh Festival City* (Johansson, 2020: 56), fazendo com que a própria cidade se identifique como “*the world’s greatest festival city*”<sup>8</sup>. Como uma forma para atrair visitantes e investimento, a cidade de Edimburgo usa a cultura como forma de capitalização, com foco nos festivais. Johansson (2020: 56) identifica esta estratégia como uma tendência de regeneração cultural urbana e promoção do espaço que utiliza iniciativas culturais e festivais.

A urgência em ser distinto acaba por criar uma competição entre as cidades que se situam dentro da chamada “economia simbólica global”, e que competem nos mesmos princípios de mercado em que as experiências imateriais se tornaram os principais geradores de valor (Johansson, 2020: 56). O valor cultural de alguma coisa é medido por *activos tangíveis* (edifícios, espaços abertos, espaços públicos, colecções de arte, monumentos, etc.) e *activos intangíveis* (tradições, o sentido de pertença, comportamentos culturais, redes de contactos com artistas e consumidores, e outros elementos imateriais). Tanto os *activos tangíveis* como os *activos intangíveis* podem ser descritos como os elementos que fazem parte da estrutura cultural de uma cidade (Throsby, 2010: 134). Na literatura (Jamieson, 2004; Evans, 2001), alguns autores defendem a perspectiva de que a cultura é usada em função de objectivos económicos e sociais, no sentido de reconfigurar o seu discurso de acordo com uma lógica de gestão, sendo que a problemática criada em torno dos festivais é que estes estão inseridos dentro das políticas culturais, tanto como produtos, como, como estruturas pensadas para atrair investimento privado e trazer competitividade à cidade (Jamieson, 2004: 66).

---

<sup>8</sup> “the City” - World Leading Festival City (consultado a 20 de Novembro de 2020) disponível em: <https://www.edinburghfestivalcity.com/the-city>

Uma das maiores investigadoras no campo dos *festival studies* é Bernardette Quinn. A autora problematiza o conceito do *festival tourism* (Quinn, 2006), argumentando que os festivais são sistemas sociais que, apesar de terem a componente turística, o seu significado deve estender-se para além do turismo. No seu trabalho *Problematizing 'Festival Tourism': Arts Festivals and Sustainable Development in Ireland*, Quinn defende que os festivais, para além de contribuírem para o desenvolvimento artístico, criam também a valorização das infra-estruturas, encorajamento da criatividade local, e incentivam o envolvimento da população. Assim, apesar de existir um perfil turístico inerente aos festivais, estes devem acima de tudo manter práticas artísticas sustentáveis e focadas na comunidade (Quinn, 2006).

O termo *festival tourism* é problemático no léxico académico uma vez que transmite a ideia de uma relação entre “festivais” e “turismo” que não existe, quando o que acontece, na maior parte das vezes, são suposições que referem a ambição dos festivais se tornarem “atracções turísticas”; que os turistas estão invariavelmente atraídos pelos festivais; e que existe uma relação entre o crescimento dos festivais e a procura do turismo (Quinn, 2006: 288). É irrefutável que alguns festivais coexistam com estratégias de *marketing* viradas para o turismo muito específicas. No entanto, Quinn (2006: 289) defende que o rótulo de “atração turística” não condiz com a razão de ser dos festivais, uma vez que estes não são, nem podem ser, apenas meios para gerar receitas. Cundy (2013: 106) observa igualmente que embora as consequências do turismo sejam positivas na sua maioria, enunciando a produção de receitas, o investimento privado, o desenvolvimento de infra estruturas, o autor refere que o crescimento turístico desenfreado pode representar ameaças para o espaço público e para as suas comunidades, nomeadamente através do aumento da poluição, uma pressão generalizada nas comunidades para superar expectativas, o desgaste das infra-estruturas, a susceptibilidade ao vandalismo ou manifestações através da criação de um descontentamento geral entre a população (Cundy, 2013: 106-112).

Throsby (2010: 146) faz uma distinção entre dois tipos de turistas, os de massas e os de nicho, referindo que embora o turismo de massas seja de grande volume, os turistas de nicho são um grupo mais pequeno, com mais poder de compra e que geram mais receita *per capita*. No entanto, podem ser bastante problemáticos para a indústria cultural, uma vez os turistas de nicho procuram uma experiência muito específica dentro dum contexto cultural

particular, que em certas circunstâncias pode ser prejudicial aos elementos naturais do sítio que visitam, no caso de perturbarem o espaço orgânico de certo contexto social. O mesmo acontece com os festivais.

Apesar de tudo isto, e depois de percebermos que os festivais estão relacionados em grande medida com o turismo, a economia e as políticas culturais, a pergunta seguinte que importa responder é: são necessários? O crescimento exponencial dos festivais na última década do século XX veio alterar e diversificar o ciclo das experiências sociais. Os festivais tornaram-se tanto eventos anuais, como eventos constantes nos calendários culturais das cidades e dos públicos, o que muito se deve à forma como vivemos os festivais actualmente (Bennett, 2014: 1).

O conceito de *festival season* aparece descrito em Hauptfleisch (2007: 39) como uma estratégia de *marketing* usada no circuito dos festivais para publicitar espectáculos que foram apresentados em festivais de renome, utilizando o nome do festival como forma de publicitar o espectáculo. Este fenómeno é muito comum e popular no seio dos circuitos dos festivais internacionais, e não é incomum dentro do circuito dos Festivais Fringe verem-se espectáculos serem publicitados com as críticas dos Fringe anteriores onde o espectáculo esteve em *tournee*. De acordo com Hauptfleisch (2007: 39), o uso do nome de um festival já conceituado é em si uma forma de *marketing* para vender um espectáculo que foi apresentado nesse festival. Isto acontece porque os festivais são normalmente os sítios onde os espectáculos encontram alguma visibilidade, ou até estreias, e dessa forma podemos encontrar publicidades como: “*as seen at the festival...*”; “*newly from the festival...*” (Hauptfleisch, 2007: 39). Importa referir que tal como Quinn (2006) defende de que os festivais não são apenas para gerar receitas, Hauptfleisch (2007: 39) argumenta que os festivais não são apenas para a exibição do trabalho artístico. O conceito de *festival culture* engloba a função social dos festivais, onde se criam laços, redes de trabalho, se fazem contactos profissionais, se geram discussões, e convívio, que são essenciais para o desenvolvimento da vida artística.

## Políticas Culturais

Dentro das políticas culturais a primeira pergunta que importa fazer é: de que se fala quando se fala em políticas culturais? Essa pergunta pode ser respondida através de uma aceção à luz do campo das ciências sociais, que define as políticas culturais como a área responsável pela regulamentação e gestão da cultura e, em particular, da administração das instituições que produzem e governam a forma e o conteúdo dos produtos culturais (Barker, 2004: 40). Podemos ainda acrescentar as organizações governamentais que se incluem dentro das políticas culturais que, no caso do Reino Unido são, por exemplo, organizações como: Arts Council; Creative Scotland; museus; departamentos do Governo que sejam de Educação, Artes, Cultura, Desporto etc.; instituições do Ensino Superior; Teatros Municipais e Nacionais, Estações de Televisão públicas e agências de publicidade (Barker, 2004: 40). No seio dos festivais podemos referir que todas as formas de representação cultural são ou podem ser “políticas” (Barker, 2004: 41). Thorsby (2010: 8) oferece igualmente uma definição de políticas culturais que apresenta como:

*“(...) the promotion or prohibition of cultural practices and values by governments, corporations, other institutions and individuals. Such policies may be explicit in that their objectives are openly described as cultural, or implicit, in that their cultural objectives are concealed or described in other terms.”*

(Thorsby, 2010: 8)

Um dos elementos que será importante referir no seio das políticas culturais é que, em primeiro lugar, esta é uma área que influencia toda a nossa vida. Além disso, está em constante mudança e evolução. Actualmente a expansão do termo “cultura” e seu significado dentro do conceito de “política cultural” dá aso a novas e interessantes interpretações. O desenvolvimento cultural levou à ruptura de valores sociais, sendo um deles a atribuição de significado à expressão pejorativa “cultura erudita”, em inglês “*high arts/high culture*” que praticamente desapareceu, para dar lugar a novas dimensões do mesmo espectro “comercial / não comercial”; “tradicional / não tradicional”; “grande escala / pequena escala”; “maioria / minoria” entre outros (Thorsby, 2010: 2). Por outro lado, outra das mudanças no formato das políticas culturais dá-se pela transformação do ambiente económico mundial. No qual os bens e os produtos estão a ser produzidos, distribuídos e

consumidos através do fenómeno da globalização (Thorsby, 2010: 2). No entanto, com um grande impacto para as indústrias criativas que, apesar de por um lado estarem mais próximas do que nunca, através da diminuição das distâncias e do acesso à informação, facilitados exactamente por esse mundo global, por outro lado, os problemas das políticas culturais em dar resposta a uma série de problemas que advém da saturação do mercado global, das sucessivas crises económicas e da fadiga generalizada são cada vez mais preocupantes. Desde logo, porque num mercado global, deixa de existir uma divisão entre as indústrias, o que aumenta a competição. Actualmente existem organizações artísticas extremamente diferentes a concorrer aos mesmos financiamentos e os subsídios para as artes não têm aumentado e este é um problema global (Thorsby, 2010; Austen, 2015). Além disso, actualmente as políticas culturais enfrentam um dos outros grandes desafios das próximas décadas, que são as mudanças na forma como consumimos os produtos culturais e a própria forma como o perfil do consumidor (cultural ou outro) também se alterou socialmente. Através da evolução da tecnologia, as novas gerações de consumidores usam actualmente novas plataformas que permitem a expansão das suas experiências culturais, mas que, acima de tudo, também as transformam em receptores activos e até participantes ou co-criadores de conteúdo cultural (Thorsby, 2010: 5).

## **Globalização**

No *Sage Dictionary of Cultural Studies* o conceito de globalização aparece definido como: *“the increasing multi-directional economic, social, cultural and political connections that are forming across the world and our awareness of them.”* (Barker, 2004: 76). Neste sentido seria aceitável dizer-se que a globalização é tudo o que está à nossa volta e a nossa percepção de tudo o que está à nossa volta, sendo que nada na nossa vida actualmente existe sem globalização, independentemente do sítio do mundo onde estivermos. Adiantando que nós próprios, ainda que estejamos num sítio recôndito do mundo, somos um produto da globalização e influenciamos o espaço à nossa volta com a nossa presença global. Thorsby (2010: 3) define a globalização a partir de três fenómenos diferentes: em primeiro lugar, a quebra de fronteiras para o movimento de recursos, em específico o capital e o trabalho entre países e regiões; em segundo lugar, a emergência de um mercado global,

com oportunidades comerciais para companhias nacionais e internacionais; e em terceiro lugar, a internacionalização das comunicações que conduz à transmissão de símbolos culturais e mensagens de forma global. Os efeitos da globalização no sector artístico são tremendos, e através deles o sector tem visto novas formas de expressão e trocas culturais (Throsby, 2010: 3).

Um dos dilemas da globalização é o que o próprio mercado global que interliga o mundo cultural, também conecta a economia mundial, e segundo Barker (2004: 76), das cerca de 200 corporações que realizam um terço a metade das produções mundiais, nenhuma está completamente ilesa de acontecimentos como o *Black Monday* ou do *Asian Economic Meltdown*, exactamente porque todos os mercados estão absolutamente dependentes das economias globais.

Contudo, e apesar do impacto da globalização e do capitalismo na actualidade, importa no sentido desta investigação questionarmo-nos sobre qual o impacto da globalização nas artes, a nível cultural, económico e emocional. Bernadette Quinn, no seu artigo “*Arts Festivals and the City*”, defende que a influência da globalização nos festivais é perigosa se não for entendida e controlada, uma vez que existe uma tendência para a duplicação de festivais que se mostram bem-sucedidos em contextos particulares, que depois criam um padrão cultural global de eventos e experiências (Quinn, 2005: 24). Segundo a autora, os processos de globalização que reproduzem os mesmos festivais falham em entender que embora os festivais também sejam influenciados pela globalização, estes requerem uma abordagem equilibrada para lidar com os perigos da internacionalização, uma vez que podem facilmente acabar por negligenciar os recursos locais e as necessidades culturais das comunidades em prol do processo de uniformização (Quinn, 2005: 25). Por recursos locais e necessidades culturais Quinn (2005: 25) refere a criação de laços e relações com artistas, audiências, e o ambiente artístico local, bem como todos os pequenos negócios, públicos externos e os meios de comunicação que são essenciais para o bom funcionamento de qualquer festival de artes.

Adicionado ao problema da globalização, e no contexto europeu, acresce o problema das contradições das práticas culturais, da integração europeia, da fadiga institucional e da diminuição dos subsídios públicos (Bianchini *et al*, 2015: 240). Com o declínio de muitos

subsídios públicos para as artes, agravados em parte pelas políticas de austeridade nos países europeus depois da crise económica de 2007-2008, é possível que muitos festivais tenham que redefinir as suas estratégias, funções e legitimidade (Bianchini *et al*, 2015: 240). Com o enfraquecimento dos vínculos entre o Estado e as instituições públicas culturais e artísticas, não se pode afirmar com certeza que os festivais exerçam um papel na formação de uma identidade nacional, e embora estes sejam componentes chave da esfera pública (Bianchini *et al*, 2015: 241), e tenham cada vez mais um papel multifacetado e, bem ou mal, global. Existe, no entanto, a perspectiva de que os festivais podem ter um papel transformativo, transgressivo, ou até, de alguma forma, revolucionário na sociedade, existindo inclusive autores que defendem que os festivais podem até ser a chave para o futuro da democracia europeia, na defesa dos valores democráticos e na luta contra as ideologias neonacionalistas (Bianchini *et al*, 2015: 241). Embora não exista nenhum estudo que justifique esta ideia, sabe-se que os festivais são oportunidades significativas para encontros sociais e, na sua generalidade, positivos (Bianchini *et al*, 2015: 242).

No entanto, também podem existir efeitos potencialmente negativos, um dos quais é o fenómeno a que se dá o nome de *over-festivalization* sobre o qual Quinn (2005) critica a tendência para a multiplicação de festivais e para o consumo unicamente orientado e controlado para os turistas, que acima de tudo compromete a própria experiência de festival (Bianchini *et al*, 2015: 243). O sector cultural sempre foi político, tal é claro desde o nascimento do conceito do “festival de artes contemporâneo” e ao longo da história dos festivais através dos “*founding festivals*”, que também nasceram com um objectivo político específico. Nesse sentido, existiu uma contribuição para uma imagem e perfil nacional entre os países aos quais os festivais são atribuídos. Uma das principais preocupações que permanecem dentro do contexto das políticas culturais e, acima de tudo, dentro do contexto Europeu, são os problemas associados às práticas culturais e ao próprio papel dos festivais no contexto social: quais são as suas responsabilidades? Que papéis têm ou podem ter os festivais na sociedade? Todavia, actualmente existem ainda outras questões que se impõem sobre as políticas culturais. Se estas serão o melhor instrumento para ressaltar o papel do Estado como corpo representativo da comunidade e não somente como benefício dos cidadãos internacionais? (Austen, 2015: 291). Quinn (2005:26) defende que uma das soluções passíveis para combater este fenómeno da *over-festivalization* seria, por exemplo,

existir um cuidado no planeamento cultural por parte das entidades culturais, tendo em consideração não só a cidade onde o festival é feito, mas também as pessoas que vivem dentro da cidade onde o festival acontece. Quinn (2005: 26) defende um festival que dinamize as vidas das pessoas que vivem na cidade, em vez existir um festival apenas focado na revitalização as cidades.

## **Conclusão**

O facto de os festivais serem espaços de comunicação, trocas e aprendizagem, confere-lhes um lugar socialmente de extrema importância. Os festivais são ainda fenómenos irrepetíveis. Mesmo que sejam reproduzidos noutros sítios com a mesma fórmula, não serão nunca equiparáveis porque o momento, as pessoas, o tempo e o espaço, não são os mesmos, e esse é que é o verdadeiro valor de um festival, o valor intangível de que é feito, algo que não se pode comprar, vender ou reproduzir. Os fenómenos da *festivalization*, *eventification* e *festival tourism* são recentes na sociedade. Importa referir que um festival não se faz sem pessoas e que os eventos são feitos para a comunidade. Embora vivamos num mundo global, e as próprias comunidades sejam cada vez mais globais, importa não esquecer que o turismo em massa pode causar danos irreparáveis. E, é crucial fazer uso das políticas culturais e da boa gestão dos espaços para que os festivais possam continuar a ser realizados para as pessoas, beneficiando igualmente de um turismo razoável, respeitador e digno, tanto para os turistas como para a comunidade local. Só assim fará sentido que existam festivais e que exista uma indústria de turismo para festivais. No próximo capítulo será realizada uma abordagem diacrónica ao *Edinburgh Festival Fringe*, desde 1947 até à actualidade, apresentando a história do festival; os seus alicerces; o seu modelo económico; a fundação da *Edinburgh Festival Fringe Society*; os espaços performativos; e as políticas públicas.

## CAPÍTULO 3

# Desenho do Festival: de 1947 à actualidade

### Introdução

Este capítulo começa por descrever a etapa da democratização cultural que acontece sensivelmente na mesma altura em que aparecem os primeiros festivais de artes contemporâneos na Europa, à luz do velho continente completamente devastado pelas duas grandes guerras mundiais. Aprofundado que o principal interesse na criação dos festivais era não só a profissionalização do sector cultural, como efectivamente vem a acontecer, mas objectivamente, elevar a Europa à sua glória antiga como potência cultural que fora outrora (Bartie, 2013: 4). Neste sentido, o investimento na cultura e nas artes é visto já na década de 1940, pelos países desenvolvidos europeus como um meio para conseguir investimento estrangeiro, capitalizando através do sector artístico.

A literatura mostra que Edimburgo tem sido marginalizado dentro da Academia no período pós-guerra em relação ao seu contexto artístico, considerado periférico em relação aos centros urbanos (Bartie, 2013: 4), o que não deixa de ser curioso uma vez que esse foi exactamente um dos argumentos fundadores dos festivais da década de 1940, como aqui temos visto, o que releva a urgência de entender o contexto artístico escocês quando à sua história cultural. Nesse sentido, este capítulo desenvolve-se fazendo um apanhado da história política e cultural dos festivais de Edimburgo, mostrando o início do *Edinburgh International Festival of Music and Dance* que é actualmente conhecido como o *Edinburgh International Festival – EIF*, e o *Edinburgh Festival Fringe – EFF*, focando-se depois apenas no *Edinburgh Festival Fringe* que é o tema desta investigação. O capítulo prossegue construindo uma relação entre o modelo *open access* do festival e as problemáticas a ele associadas. O capítulo termina apresentando o estudo de caso da última década do Fringe de 2007 a 2017, em que é feita uma análise às *annual reviews* dos últimos dez anos do festival e a sua evolução no espaço e no tempo. Ao longo deste capítulo as referências ao *Edinburgh International Festival* vão ser feitas como EIF; Festival Oficial ou *Edinburgh*

*International Festival*, as Referências ao *Fringe* serão feitas como *Fringe*, Festival Fringe, ou *Edinburgh Festival Fringe*.

## **Democratização cultural**

Os festivais sempre tiveram um peso cultural importante na sociedade conseguido através da criação de formas de participação social usadas para a comunicação e partilha de valores entre as diferentes comunidades (Bennett, 2014; Newbold *et al*, 2015). O que actualmente, dentro do contexto Europeu, se entende por “festival contemporâneo” diz respeito ao que no início do século XX se conheceu por “profissionalização dos festivais”, que se originou através do aparecimento do sector cultural e pela emergência das artes e da cultura numa Europa do pós-Guerra que desperta para a relevância do papel da Cultura na reconstrução de uma sociedade fragilizada (Newbold *et al*, 2015: XVII).

A devastação provocada pelas duas grandes guerras que antecederam este período mudou para sempre o curso da Humanidade. Com uma sociedade em mudança e o aparecimento de novas concretizações, como foram os *mass media* e as indústrias culturais, isto desperta nos públicos um interesse pela produção cultural que até aqui lhes era desconhecido e inexistente, o que inquestionavelmente acaba por dirigir a atenção para o aparecimento dos “festivais culturais” que acabavam de surgir em 1947, o *Edinburgh International Festival*; *Festival d’Avignon*, *Festival de Cannes* e o *Berliner Festspiele* (Newbold *et al* 2015: xviii)<sup>9</sup>. Estes *international theatre festivals* aparecem referidos na literatura como os “*founding festivals*” do século XX (Knowles, 2020: 2), que apesar de estarem focados na noção das *arts for arts sake*, enfatizando a reconstrução das cidades e dos seus espaços culturais (Newbold *et al* 2015: XVIII), tinham um objectivo muito concreto: a criação de uma “nova Europa” (Fischer-Lichte, 2020: 90). As políticas culturais no início deste período estavam muito focadas na cultura erudita, pelo que o principal objectivo destas políticas era aumentar o nível cultural da população através do que se chamou o processo de “democratização da cultura” (Newbold *et al*, 2015: xviii). Os festivais também passaram a

---

<sup>9</sup>Nesse mesmo ano, em 1947, é criado no teatro de Ruhrfestspiele na cidade de Recklinghausen na Alemanha, o festival Ruhrfestspiele Recklinghausen, quando um grupo de atores de Hamburgo fez uma *performance* como agradecimento aos trabalhadores da indústria do minério por lhes terem ajudado a aquecer os teatros durante o Inverno, e embora o festival também tenha um cariz internacional, não tem a mesma projecção no modelo de “festival internacional de artes” como o EIF ou Avignon (Knowles, 2020: 11)

fazer parte deste panorama cultural e a profissionalização do sector começou a ser possível através do aparecimento de organizações como o *Arts Council of Great Britain* em 1946 (Newbold *et al*, 2015: XVIII).

Esta fase coincidiu com o período da Guerra Fria e da separação da Europa Ocidental, que assentava nas premissas da democracia e do capitalismo, com a Europa Oriental, que se regia pela ideologia socialista. Os festivais tiveram um papel importante para contrabalançar este sistema; tornando-se uma das poucas maneiras de mediação e diálogo entre a Europa Ocidental e a Europa Oriental, uma vez que a reiniciação do diálogo cultural entre as duas Europas fazia parte da missão de ambos os festivais *Edinburgh International Festival* e o *Festival d'Avignon* nessa altura (Newbold *et al* 2015: xviii). No entanto, o intuito por detrás da criação destes festivais, que eram não só o EIF, o *Festival d'Avignon*, o *Salzburg Festival*, mas também outros que apareceram nas décadas posteriores (o Festival de Atenas, e *Athens & Epidaurus* em 1954, ou o Festival Internacional de Paris, que mais tarde se chamou *Théâtre des Nations* por exemplo), era acima de tudo, a tentativa de devolver à velha Europa a sua antiga glória e posição de destaque e liderança mundial, que estava agora perdida devido aos destroços das guerras precedentes (Fische-Lichte, 2020: 90).

Contudo, partindo de uma perspectiva interna, não devemos ignorar a importância dos EIF e EFF na própria cidade de Edimburgo e a sua importância nacional na própria Escócia. Segundo Bartie (2013: 4), os festivais de Edimburgo tiveram um papel fundamental no decorrer da história do pós-guerra do Reino Unido, tanto em relação às políticas culturais, como em relação aos financiamentos para as artes, à censura, e ao próprio crescimento do sector artístico. Embora na década de 1940 as premissas em relação à democratização cultural assentassem na ideia da “arte pela arte”, os festivais de Edimburgo adicionam um grande valor à democratização cultural no Reino Unido, pela questão do turismo, mas em particular na Escócia, porque a democratização cultural em Edimburgo influenciava em primeiro lugar a população escocesa. O primeiro exemplo disso é o EIF, na altura o *Edinburgh International Festival of Music and Drama*, que tal como mostra Bartie (2013: 5), através do seu modelo de programação multi-artístico, envolvendo várias formas artísticas, como a ópera, o ballet, o teatro e a música, e não estando somente focado num artista, director ou compositor em particular, como alguns dos seus homólogos (Salzburg, Bayreuth ou Munich), permitia um cruzamento de formas de arte para as audiências que de

outra forma talvez fossem exclusivas a um certo tipo de lugar, momento, e até público em particular (o mesmo acontece actualmente com os festivais de artes contemporâneos). No entanto, a “democratização” do EIF, não é feita para a comunidade. O EIF era em 1947 pensado para a *high culture* e não obstante a *high class* da cidade de Edimburgo. Bartie (2013: 2) refere na sua obra *The Edinburgh Festivals*:

*“On Sunday 24 August 1947, the first Edinburgh International Festival of Music and Drama opened with a service of praise in St Giles’ Cathedral The Mother Kirk of Scottish Presbyterianism. Present at this ‘civic service of inauguration’ were members of the local authority, Edinburgh Corporation, dressed in their erminetrimmed robes, ministers of the Church of Scotland, members of the Episcopal and Free churches, civic leaders from around Scotland, representatives of law, medicine and the arts, and all distinguished visitors known to be in the City at that time”.*

(Bartie, 2013: 2)

Segundo Bartie (2013: 7) durante o fim da década de 1940 e o início da década de 1950, a elite do EIF na altura apoiada pelo *Arts Council of Great Britain* era constantemente desafiada por grupos de teatro de esquerda e movimentos do partido *Labour*; *Scottish Folk Singers* e grupos nacionalistas. O EIF está também estritamente relacionado com as instituições religiosas e segundo sugere Bartie (2013: 7) seria muito interessante perceber (talvez para outros trabalhos) a relação das artes com a religião no contexto escocês. Neste sentido, e ao contrário do que acontecia na vizinha França com o Festival d’Avignon, em que Jean Vilar criava um festival fora dos centros urbanos para levar as artes para a rua e não só isso para as levar para a comunidade, o EIF tinha outro propósito: o de levar as artes para Edimburgo e atribuir-lhe um lugar de destaque ao lado dos centros urbanos europeus, que na verdade não existia em Edimburgo antes da II Guerra Mundial. No entanto, em 1947 a noção de turismo cultural, embora não fosse um conceito, já existia.

A ideia do EIF em dinamizar a cidade e Edimburgo tinha por detrás o intuito económico de desenvolver a indústria turística, de acordo com Bartie (2013: 3), o *Scottish Tourist Board* foi criado em 1946, e a necessidade de atrair os dólares americanos para a economia britânica era fundamental. A criação do EIF depois de uma guerra que destroça a Europa e a faz entrar numa profunda crise económica e de valores, aparece como um “*cultural feast*”, como cunhou Bartie (2013: 24), que apesar de tudo pareceu ir contra todas as probabilidades numa sociedade a quem Lionel Birch’s no *Picture Post* chamou “[the] land

*of the dour, reticent, wind-bitten Scottish*<sup>10</sup>. O EIF foi também, nesta época, socialmente o símbolo do optimismo e das possibilidades de um mundo do pós-guerra, de uma sociedade que se pensava e se queria inclusiva, e estável, e onde apesar de tudo aspirava reconstruir-se no rescaldo da guerra e onde a disseminação da cultura foi entendida, já nesta altura, como a parte da solução para o Estado Social (Bartie, 2013: 24).

Elsom defende que o teatro britânico tem três fontes de rendimento principais, que são: a bilheteira; o Estado e o mecenato. Contudo, o autor defende que o teatro britânico sobrevive através da dedicação dos que trabalham para ele e de instituições como a *British actors' union, Equity* estabelecida em 1930, que tem permitido alguma liberdade aos actores na sua relação com os trabalhos nacionais e internacionais (Elsom, 1994: 907). Mas embora esta flexibilidade tenha tido vantagens, o número de artistas desempregados, com salários baixos e o aumento dos subsídios desde a II Guerra mundial não tem beneficiado os actores.

## Estado das Artes

### O contexto britânico e a criação do C.E.M.A.

Ao contrário do que acontecia em muitos países vizinhos da Europa, no Reino Unido a cultura e as artes não eram vistas como sendo da responsabilidade do Estado até ao início do século XX. A ideia de algo que fizesse lembrar um “Ministério da Cultura” quase que era obsoleta. Assim, até 1939, o envolvimento do Estado no sector artístico, era feito através da orientação do financiamento público para a compra de obras de arte destinadas maioritariamente aos museus (normalmente o *Victoria and Albert Museum*) ou então para investimento na educação profissional (Leventhal, 1990: 289). As “artes” eram apenas entendidas como a música ou o teatro, e dependiam quase exclusivamente de uma mistura de financiamentos privados, empresas comerciais e subscrições (Bartie, 2013: 9). Contudo, com o despoletar da II Guerra Mundial, que não só agravou as desigualdades como deixou o sector cultural numa situação de grande vulnerabilidade, passou a existir na sociedade e no

---

<sup>10</sup> Lionel Birch's report for *Picture Post* citado em Bartie (2013: 2), *The Edinburgh Festivals: Culture and Society in Post-War Britain*, consultado a 15 de Abril de 2019. Disponível em: [www.edinburgh.universitypressscholarship.com](http://www.edinburgh.universitypressscholarship.com)

Estado, um interesse pelo investimento na cultura, que se acentuou. Em 1939, cria-se um programa de subsídios e apoios para as artes, através do *Pilgrim Trust*, uma organização americana que financiava actividades culturais, gerida por Thomas Jones que, com a aprovação e ajuda do Governo britânico, investiu £25.000 num plano para as artes. (Bartie, 2013: 9; Leventhal, 1990: 316; Quine, 1998: 671; Davies, 1987: 126). O *Pilgrim Trust* introduziu a ideia dos “artistas itinerantes”, tendo como objectivo por um lado, levar musica, teatro e cinema a fábricas, centros comunitários, abrigos anti bombas e áreas por vezes privadas das artes; e, por outro lado, tentar salvaguardar a cultura assegurando os postos de trabalho dos profissionais das artes durante os tempos difíceis da Guerra, (Leventhal, 1990: 316; Quine, 1998: 671; Davies, 1987: 126; Trusser, 1994: 302). Dado o sucesso e influência desta iniciativa, é criado o CEMA, ainda em 1939, que era a sigla para *Council for the Encouragement of Music and Arts* (Bartie 2013: 9). O CEMA tinha como principal objectivo manter o trabalho dos artistas, que faziam performances para os civis, que estavam desterrados. Em Abril de 1940, o CEMA já estava estabelecido de maneira permanente e foi feito um entendimento segundo o qual por cada libra esterlina doada por entidades privadas, o Governo iria contribuir com outra libra, até aos £50.000. Em 1941, o *Pilgrim Trust* acaba por retirar-se da parceria com o CEMA. O esquema de financiamento anteriormente pensado para o CEMA acabou por não resultar e em 1942 o CEMA tornou-se uma instituição inteiramente financiada pelo Governo Britânico através do orçamento para a Educação (Davies, 1987: 126; Quine, 1998: 671).

Em agosto de 1946, o Rei aprova uma lei que define que o CEMA se transforma numa instituição oficial, financiada pelo Governo Britânico, com o objectivo de providenciar “*State support for the arts, without State control*” e a visão de encorajar a música e as artes. Este passa então a chamar-se *Arts Council of Great Britain* (Leventhal, 1990: 316, Bartie, 2013: 9, Quine, 1998: 671). O *Arts Council of Great Britain* estava financeiramente dependente do Tesouro e, embora tivesse que responder ao Parlamento, tinha total liberdade na gestão e distribuição dos financiamentos, sem a intervenção de *Westminister*. A esta dinâmica chamou-se “*arm’s length principle*” (Leventhal, 1990: 316, Bartie, 2013: 9). O *Arm’s length principle* é um mecanismo desenhado para distanciar decisões políticas ou de financiamento de partidos políticos e burocracia do Estado, trespassando a administração do poder executivo para um conselho independente. Este mecanismo foi inicialmente desenvolvido

para gerir o *Univeristy Grants Council*, em 1919, e a BBC, em 1929, e subsequentemente adoptado para o ACGB em 1945 (Galloway *et al*, 2010). Este mecanismo é ainda hoje utilizado num vasto número de países, entre os quais se contam a Inglaterra, a Escócia, o País de Gales, a República da Irlanda, o Canadá, a Austrália e a Nova Zelândia. No entanto, na maioria destes países, o Ministério da Cultura ainda detém poder e várias competências, como o financiamento de museus ou galerias, por exemplo (Throsby, 2010: 64).

Quando Margaret Thatcher foi eleita primeira-ministra da em 1979, a sua posição de desacordo em relação aos subsídios para as artes, ou qualquer sector da economia britânica, foi bastante clara. O então *minister for the Arts*, Norman St John Stevas, avisou o ACGB que, embora o Governo devesse manter os subsídios já existentes, as entidades artísticas teriam de pensar noutras formas de subsídios que naturalmente viriam de financiamentos privados em vez do terem origem no Estado (Elsom, 1994: 903). Durante o Governo Thatcher (que durou até 1990), os subsídios para o ACGB mantiveram-se, para espanto de grande parte dos grupos ligados às actividades culturais, surpreendentemente até um pouco acima da taxa de inflação. Os patrocínios económicos supunham uma pequena parte do total dos financiamentos para economia artística, no entanto estes acabaram por financiar uma grande parte dos teatros por todo o Reino Unido (Elsom, 1994: 903). Em 1979, embora Thatcher não tenha cortado os subsídios para as artes como se esperava, as artes foram aconselhadas a procurar financiamento privado e, nesse sentido, as produções teatrais tiveram uma mudança para uma vertente mais comercial (Elsom, 1994: 917).

### **Scottish Arts Council**

No contexto escocês, forma-se em 1942 o *Scottish Commitee of the Council for the Encouragement of Music and the Arts (CEMA's Scottish Committee)*, que foi o corpo financiador para o sector das artes na Escócia na década de 1940 (Galloway et al 2010: 27). Mais tarde, em 1947, este viria a alterar o nome para *The Scottish Commitee of Arts Council*, sendo apenas em 1967 que ganha o estatuto independente de *Scottish Arts Council*, continuando, no entanto, a pertencer ao *Arts Council of Great Britain* até 1994 (Galloway et al 2010: 27). A particularidade da questão escocesa em relação ao *arm's length* é que, ao

contrário do que acontecia no modelo britânico, o sistema escocês não só estava num *arm's length* do Governo escocês, como estava também num *arm's length* do próprio ACGB, o que fazia com que o modelo escocês fosse um “*double arm's length*”, permitindo uma autonomia considerável no que respeitava às decisões de financiamento das entidades artísticas no sector artístico escocês (Galloway et al 2010: 29).

É em 1945-46, e durante seis meses de negociações, que o ACGB concorda em oficializar o SAC para a Escócia atribuindo-lhe “*powers to advise and assist the Council in the promotion of its objects in Scotland*”<sup>11</sup>, sendo que os alicerces do SAC assentaram em três bases principais. Em primeiro lugar, o SAC deveria ter completa autonomia sobre as artes na Escócia (com o argumento de que se a Escócia era uma nação com o seu próprio sentido de consciência nacional e herança cultural, então todas as decisões que diziam respeito às artes na Escócia deviam ser tomadas em território escocês). Em segundo lugar, o SAC deveria gerir uma percentagem fixa do financiamento britânico para as artes (em 1947, foi atribuída à Escócia uma percentagem de 12.08%<sup>12</sup> do total do financiamento do ACGB, e esta percentagem foi aplicada continuamente, com excepção de um período entre as décadas de 1950 e 1960). Em terceiro lugar, o ACGB atribuiu uma reserva entre o SAC e o Governo, fazendo com que SAC não tivesse nenhuma entidade a supervisionar o seu trabalho ou as políticas da cultura em território escocês (Galloway et al 2010: 29). Desde o estabelecimento do *ACGB's Scottish Committee*, em 1947, até à *devolution* do Parlamento Escocês, em 1999, que resultou também no fim do SAC, a Escócia beneficiou de uma grande autonomia sobre a política das artes, porque estava, em conjunto com o Governo, inserida no que a literatura chama de “*double arm's length principle*”. Tal, embora por um lado retirasse responsabilidade à Escócia, por outro dava-lhe mais autonomia para desenvolver propostas culturais de maneira diferente do resto do Reino Unido (Galloway et al, 2010). Até 1994, as políticas culturais na Escócia foram geridas pelo ACGB através do SAC. No entanto, em 1994, com o que se chamou de “*cultural devolution*”, a Escócia conseguiu total controlo sobre a sua agenda cultural (Thomasson, 2015: 232). O SAC tornou-se uma das muitas agências públicas a defender a importância dos festivais para a função social de criação de uma

---

<sup>11</sup> *Charter of Incorporation 1946*, para. 12 (1), citado em Galloway 2010: 29

<sup>12</sup> Segundo Galloway et al (2010: 29), a percentagem aplicada à Escócia faz parte da fórmula de Goschen, que foi introduzida no Orçamento do Reino Unido em 1888, considera-se esta fórmula através do cálculo usado pelo Governo para designar as despesas públicas no país. No entanto, a fórmula de Goschen foi descontinuada em 1959, dando lugar à fórmula de Barnett em 1978.

entidade que ajudasse a aproximar as comunidades (Quinn, 2010: 269). Os objectivos do SAC defendiam a importância das artes para a sociedade e o alargamento das artes a mais pessoas. Estes objectivos estão presentes em vários dos programas dos SAC (Throsby, 2010: 65). Em 2007, o então SAC descreveu a sua missão como:

*“Serve the people of Scotland by fostering arts of excellence through funding, development, research and advocacy. We believe the arts to be the foundation of a confident and cultured society. They challenge and inspire us. They bring beauty, excitement and happiness into our lives. They help us to express our identity as individuals, as communities and as a nation”*<sup>13</sup>

Em 1999 a soberania sobre a Escócia é restituída ao Parlamento por votação, após um hiato de quase 300 anos, resultante do *Act of Union* de 1707 (Zerdy, 2009: IV), a que se chamou *“Scottish Parliamentary devolution”*, significando que a Escócia teria agora acesso ao seu próprio parlamento e políticas (BBC, 2000). Em agosto de 2000, o primeiro-ministro, pelo partido trabalhista, Donald Dewar, e a deputada para do Ministério da Cultura e do Desporto, Rhona Brankin, lançam a primeira *National Cultural Strategy*, que incluía um pacote de GBP £7.25 milhões de Libras Esterlinas para as artes na Escócia a ser desenvolvido por um período de três anos<sup>14</sup>. O documento definia que o SAC iria ser renovado e apelava a uma melhoria na fiscalização e responsabilidade que as companhias artísticas nacionais tinham de alargar os seus programas para atrair mais públicos (BBC, 2000). O SAC passa a ser o corpo financiador oficial para as artes e o sector criativo na Escócia. Em 2010, o Parlamento Escocês decide reavaliar os seus objectivos e responsabilidades e decide formar uma nova agência de desenvolvimento artístico, que viria a ser a *Creative Scotland* em substituição do *Scottish Arts Council* (Galloway, 2010: 35). Segundo Galloway (2010: 35), a ideia nasceu no pós-*devolution* e foi conduzida de acordo com a agenda do *Scottish National Party* (SNP) como parte do *“Simplification Programme”*, um compromisso para melhorar a eficiência do Governo e reduzir o número de organismos públicos de 199 para 120 em 2011 (Galloway 2010: 35). A *Creative Scotland* é a entidade que distribui os fundos para as artes e cultura atribuídos pelo Governo Escocês e *The National Lottery* (Creative Scotland, 2019).

---

<sup>13</sup> Scottish Arts Council 2007, citado em Throsby 2010: 65

<sup>14</sup> BBC NEWS, “Scottish Cultural Plan Unveiled” (Wednesday, 16 August, 2000) consultado a 16 de Outubro 2019 em: [http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk\\_news/scotland/882140.stm](http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/scotland/882140.stm)

## Creative Scotland

Em 1999, a “nova” administração Escocesa declarou estar empenhada em desenvolver uma estratégia cultural nacional, que a fez embarcar numa viagem que tem durado desde essa altura, para reformar as áreas das políticas culturais, mas que na opinião de Bonnar (2014: 136), sem definir uma política cultural *per se*. Em 1999, o *City of Edinburgh Council* (CEC) adoptou uma estratégia que se chamou “*Towards a New Enlightenment*”, que foi acompanhada em 2001 por um documento chamado “*Edinburgh Festivals Strategy*” (Thomasson, 2015: 149). Num documento chamado “*Scottish Executive Response to the Cultural Review*”<sup>15</sup> publicado em janeiro de 2006 pelo executivo escocês, é estipulada uma revisão das estruturas institucionais do Sector Cultural Escocês. O Governo Escocês anuncia a criação de um novo organismo público a que dará o nome de Creative Scotland (Scottish Cultural Development Agency), que era no fundo um novo modelo que nascia a partir da fusão do SAC com o Scottish Screen (Scottish Executive, 2006: 48). O documento estipula a responsabilidade das companhias nacionais de artes performativas em desenvolver um trabalho de renome internacional para os públicos e transmitir o que de melhor se produz na Escócia. As companhias criadas pela National Cultural Strategy incluem: Scottish Opera, Scottish Ballet, Scottish Chamber Orchestra e o National Theatre of Scotland e Royal National Scottish Orchestra (Scottish Executive, 2006: 40; Thomasson, 2015: 241). No entanto, os festivais não são considerados “companhias nacionais” neste documento:

*“Festivals, however significant, are not national performing arts companies; as appropriate, some festivals will be supported in other ways such as through EventScotland, Creative Scotland or by local authorities”*

(Scottish Executive, 2006: 40)

As etapas fundamentais descritas neste documento visavam uma lista de políticas culturais revistas a implementar durante o ano de 2006 e num futuro próximo, onde se pode ler:

*“Creative Scotland, the new agency will lead the development of national standards, guidance and strategies to help cultural delivery organizations, including local authorities,*

---

<sup>15</sup> Scottish Executive, “Scottish Executive response on the Cultural Review” (Edimburgo 2006) consultado a 16 Outubro 2019, disponível em: <https://www.webarchive.org.uk/wayback/archive/20180517075207/http://www.gov.scot/Publications/2006/01/18091052/12>

*discharge their responsibilities in key policy areas such as access, entitlements, diversity and developing the contributions of the private and voluntary sectors. The National Collections bodies which are part of the new infrastructure will draft national standards for their respective sectors, in consultation, and as with the national performing arts companies, will contribute to developing entitlements.”*

(Scottish Executive, 2006: 54).

Em 2006 os *Festivals Edinburgh* criam um relatório sobre a competitividade a nível global da cidade, chamado “*Thundering Hooves: Maintaining the Global Competitive Edge of Edinburgh’s Festivals*”. Em 2014, encomendam um novo estudo sobre uma estratégia para a marca a que chamaram “*Edinburgh Festival: Thundering Hooves 2.0, a Ten Year Strategy to Sustain the Success of Edinburgh’s Festivals*” que é concluído em maio de 2015, sendo que no ano seguinte, em 2016, é publicado um segundo relatório chamado “*Edinburgh Festivals 2015 Impact study Final Report*” sobre o impacto económico dos festivais em Edimburgo. Em Julho de 2018, o *BOP Consulting*, uma empresa de consultadoria, é contratada pelos *Festivals Edinburgh* e publica mais dois documentos “*Edinburgh Festivals The Network Effect, The role of Edinburgh Festivals in the National culture and events sectors*”, uma publicação sobre os impactos que os Festival’s Edinburgh têm na cidade e no perfil internacional da Escócia, e o “*Ten Years of Expo, Scottish Government’s Edinburgh Festivals Expo Fund: mapping a decade of development*” que foi o mais recente documento publicado pelo BOP Consulting em Julho de 2018, e observa a evolução dos *Festivals Expo Fund* nos últimos 10 anos. Este fora criado em 2007 para aumentar o apoio económico aos artistas na Escócia. Segundo o relatório publicado em 2006 pelo SAC<sup>16</sup>, o crescimento em escala e em número na família dos festivais de Edimburgo, fez com que a cidade se tornasse um destino cultural preminente durante as então seis décadas desde o início do primeiro EIF em 1947, contribuindo para o perfil internacional e crescimento económico da cidade de Edimburgo e da Escócia (Thundering Hooves, 2006: 4). No documento publicado pelo Governo Escocês, intitulado “*Scottish Government, Growth, Talent, Ambition: The Government’s Strategy for the Creative industries*”, vêm assinalados os objectivos para a Creative Scotland que passam por:

---

<sup>16</sup> Scottish Arts Council (2006), *Thundering Hooves – maintaining the competitive edge of Edinburgh’s festivals: Executive summary*. Edinburgh: Scottish Arts Council (consultado a 8 Outubro 2019)

“Promoting and supporting the creative industries is a core part of Creative Scotland’s remit. In supporting these industries, Creative Scotland will: provide research, intelligence and advocacy; contribute to policy development; and work in partnership with other bodies delivering support for creative industries”

(Scottish Government, 2011: 8)

Apesar das estratégias culturais que têm vindo a acontecer desde a *devolution* um dos principais desafios da Escócia é a sua relação entre cultura e identidade. Este campo frágil e dorido da vida e nacionalismo escocês não só limita social e culturalmente a comunidade, como pode ser atractiva para os Governos (Stevenson, 2014: 133). A inauguração do *National Theatre of Scotland (NTS)*, em 2005, foi um dos desenvolvimentos mais provocantes e “*peripatetic*” (nas palavras de Stevenson, 2014: 133) para a sociedade escocesa em termos das políticas culturais do início do século XXI (Zerdy, 2009: 97). Zerdy (2009:99) argumenta que a Escócia procura uma “identidade colectiva”, e que essa busca se tentou colmatar com a ideia de um *National Theatre of Scotland*:

“*By existing without a designated theatre venue and taking a central building (a theatrical home) out of its equation, the NTS suggests that its home is and can be anywhere in Scotland or be the entirety of Scotland*”.

(Zerdy, 2009: 99)

No entanto, o principal factor a ter em consideração para o futuro da *Creative Scotland* e das políticas culturais, será a uma coerência na relação entre as políticas culturais e o compromisso com a cultura a nível governamental (Stevenson, 2014: 133).

## **Made in Scotland**

O *Made in Scotland* é um programa da *Creative Scotland*, criado em 2009, que visa promover os talentos locais escoceses, com divulgação nos Festivais de Edimburgo. Foi concebido para dar visibilidade ao teatro, dança e música escoceses a nível nacional e internacional, de modo a facilitar a rede entre artistas e promotores. O financiamento do *Made in Scotland* é feito através do *Edinburgh Festivals Expo Fund*, que é por sua vez um programa de

financiamento criado pelo *Scottish Government*, em 2007, para ajudar a manter os “festivals’ *global competitive edge*”<sup>17</sup> e para aumentar o financiamento disponível para os artistas que vivem na Escócia de modo a encorajar colaborações artísticas (Thomasson, 2015: 245).

O trabalho desenvolvido pela *Creative Scotland*, segundo consta no relatório oficial (2011)<sup>18</sup>, refere a promoção e o apoio do talento local através do projecto *Made in Scotland*, que faz uma mostra internacional dos projectos artísticos através dos Edinbrugh Festivals, nas edições anuais dos festivais. No entanto, e por causa da vontade de “internacionalização do talento escocês” algumas das críticas às estratégias de marketing feitas na *Strategy for the Creative Industries* (2011), incluem a atenção que é dada às campanhas de marketing sob a secção de internacionalização do relatório (Thomasson, 2015: 242). Na estratégia podemos ler:

*“The Edinburgh Festivals are Scotland’s world-leading cultural brand and collectively they attract audiences of four million and have an economic impact of £184 million, generating £61 for every £1 of public investment”*

*(Strategy for the Creative Industries, 2011: 20)*

O relatório refere o impacto dos 12 festivais mais importantes de Edimburgo que criam a marca cultural “Festival’s Edinburgh”<sup>19</sup> e o seu impacto económico, que é de um quinto do total das receitas turísticas anuais da cidade. O relatório estipula ainda que a Scottish Enterprise (SE) (em conjunto com a Creative Scotland) é uma das empresas responsáveis pelo financiamento de vários estudos e estratégias de marketing que foram publicados sobre os festivais, onde constam os relatórios “Thundering Hooves”.

Passados dez anos sob implementação do *Expo Fund*, foi possível determinar o impacto do fundo de investimento nos *Festivals Edinburgh*, através de um relatório feito pela *Creative Scotland*: “*Ten Years of Expo Scottish Government’s Edinburgh Festivals Expo Fund: mapping a decade of development*”. Aí são apresentados os dados que confirmam

---

<sup>17</sup> Ten Years of Expo (2018), “Introduction” Ten Years of Expo Scottish Government’s Edinburgh Festivals Expo Fund: mapping a decade of development, pp 3 , July 2018. (consultado a 7 de Agosto de 2019) Disponível em: [https://cultureedinburgh.com/sites/default/files/2018-12/Ten\\_Years\\_of\\_Expo\\_\\_July\\_2018\\_\\_original.pdf](https://cultureedinburgh.com/sites/default/files/2018-12/Ten_Years_of_Expo__July_2018__original.pdf)

<sup>18</sup> Refere-se ao relatório publicado pelo Scottish Government em Março de 2011 “*Government’s Strategy’s for the Creative Industries, Part 1 – “Ambition”*”

<sup>19</sup> Para exploração sobre o fenómeno de “marca cultural” dos Festival’s Edinburgh consultar a dissertação “O caso de Edimburgo Festival City, Uma marca cultural colectiva”, ISCTE, Guimarães (2016).

uma evolução positiva do impacto do financiamento, tanto no projecto *Made in Scotland*, como no seu impacto social na Escócia. Algumas das figuras apresentadas mostram que 88% dos profissionais das artes que vivem na Escócia foram apoiados pelo fundo, o que resultou num total de 550 comissões e em mais de 5 milhões de espectadores ao longo dos dez anos em que os programas (Expo Fund e *Made in Scotland*) têm estado em vigor. O relatório identifica que 72% desde financiamento foi direccionado para o Made in Scotland: Embora os dados do relatório não estejam completos<sup>20</sup>, é possível determinar que existiu um desenvolvimento das oportunidades criativas na Escócia, através da criação de novas oportunidades, tanto nacionais como internacionais e existe uma conexão entre os públicos e o trabalho que é feito na Escócia. Desta forma, existe também um crescimento da ideia de “*scottish culture*” e podem criar-se oportunidades para expandir o mercado para os criativos na Escócia (Ten Years Expo, 2018: 8).

## Scottish Referendums

No dia 18 de Setembro de 2014, aconteceu na Escócia um referendo nacional a que alguns chamaram histórico, que visava decidir se a Escócia se tornaria uma nação independente e assim dissolver o *Treaty of Union* que assinou com a Inglaterra e com o País de Gales em 1707. O referendo à pergunta “*Should Scotland be an independent country?*”, teve 84.6% de participação e os escoceses responderam 44.5% (1,617,989) “*Yes*” e 55.5% “*No*” (2,001,926)<sup>21</sup>. No entanto, em 2014, caso a Escócia se tornasse independente do Reino Unido, entre a perda de muitos outros privilégios, um deles seria tornar- mais difícil a sua posição e permanência na União Europeia, algo que, em 2014, e muito antes do Brexit estar em questão, era algo assustador.

No entanto, numa mudança inesperada, a 23 de Junho de 2016, dá-se em todo o Reino Unido um acontecimento que viria alterar a História da Europa (e do relacionamento

---

<sup>20</sup> No relatório não foi possível determinar com exactidão dos dados relativos aos anos de 2012-2016 uma vez que nem todos estavam disponíveis, os que efectivamente estavam disponíveis dão uma ideia de 72% do financiamento total no período em causa para os dados em questão (Ten Years Expo, 2018: 5)

<sup>21</sup> Dados do Scottish Government “Referendum” (2018). (Consultado a 24 de Novembro de 2020) [Online]

Disponível em:

[https://web.archive.org/web/20191014074447/https://www2.gov.scot/Topics/constitution/background#:~:text=The%20referendum%20was%20held%20on%20Thursday%2C%2018%20September%2C%202014.&text=The%20official%20result%20of%20the,Yes%201%2C617%2C989%20\(44.5%25\)](https://web.archive.org/web/20191014074447/https://www2.gov.scot/Topics/constitution/background#:~:text=The%20referendum%20was%20held%20on%20Thursday%2C%2018%20September%2C%202014.&text=The%20official%20result%20of%20the,Yes%201%2C617%2C989%20(44.5%25))

da Europa com o resto do mundo), ao ter-se decidido, por referendo, a saída do Reino Unido da União Europeia. Neste referendo votaram apenas os cidadãos escoceses, que viviam na Escócia. Os resultados da votação tiveram uma participação de 72.2% e, no total do Reino Unido, deram uma vitória aos apoiantes do Brexit, com 51.9% do total dos votos para o *Leave* e 48.1% para o *Remain*<sup>22</sup>. No caso da Escócia, a votação foi bastante diferente, e ganhou o *Remain* com 62.0% dos votos, contra 38.0% do *Leave*<sup>23</sup>. No entanto, a vontade da Escócia não se sobrepôs à vontade do Reino Unido, o que fez com que as discussões sobre um segundo referendo, sobre a possibilidade da Escócia deixar o Reino Unido (e não a União Europeia), tornassem a ser equacionadas por Nicola Sturgeon, a primeira-ministra escocesa. Depois de mais de 3 anos de intensas negociações entre o Reino Unido e a União Europeia, uma saída atribulada do Reino Unido, o Brexit, aconteceu oficialmente 31 de Janeiro de 2020, deixando a Escócia numa posição não só fragilizada como de grande descontentamento em relação a Westminster<sup>24</sup>. A 73.ª edição do *Edinburgh Festival Fringe*, que aconteceria em de 7 a 31 de Agosto de 2020, mas que foi cancelado por circunstância da pandemia Covid-19, iria ser o primeiro festival a acontecer depois da efectivação do Brexit. No entanto, a pergunta que deveremos fazer é: que influências terá este acontecimento para o futuro dos festivais internacionais na cidade de Edimburgo?

## Uma ideia de Festival

A palavra *festival*, que aparece no dicionário de Pavis (1998: 205) como sinónimo de “festa”; mostrando que a morfologia da palavra nos conduz para um universo *festivo*, Falassi (1987: 2) apresenta uma definição para as ciências sociais (entre muitos outros académicos tais como; Cundy, 2016; Quinn 2005; Robinson, 2006):

“(…) *festival commonly means a periodically recurrent, social occasion in which, through a multiplicity of forms and a series of coordinated events, participate directly or indirectly and*

---

<sup>22</sup> Dados da BBC (2020) “EU referendum results” (Consultado a 24 de Novembro de 2020) [online] disponível em: [https://www.bbc.co.uk/news/politics/eu\\_referendum/results](https://www.bbc.co.uk/news/politics/eu_referendum/results)

<sup>23</sup> Dados da BBC (2020) “Results”. (Consultado a 24 de Novembro de 2020) [Online] disponível em: [https://www.bbc.com/news/politics/eu\\_referendum/results](https://www.bbc.com/news/politics/eu_referendum/results)

<sup>24</sup> Scottish Government 2020, “Brexit Impact on Scotland’s Economy”. (Consultado a 24 de Novembro de 2020) [online]. Disponível em: <https://www.gov.scot/news/brexit-impact-on-scotlands-economy/>

*to various degrees, all members of a whole community, united y ethnic, linguistic, religious, historical bonds, and sharing a worldview.”*

(Falassi, 1987: 2)

Apesar de todas as possíveis definições - e encontrar uma definição para este conceito não é o objectivo desta investigação – importa referir que é do consenso geral, seja qual for o argumento sobre a origem ou definição deste termo, que a ideia de festival como hoje a conhecemos, e como aqui temos vindo a entender, foi efectivamente moldada pelo aparecimento dos dois (e talvez mais importantes) festivais de artes do pós-guerra: o *Edinburgh International Festival* e o *Festival d’Avignon* (Bradby et al, 2003:2). Os seus sucessores, como foi por exemplo o *Festival of Britain*, em 1951, tiveram também uma enorme (e diferente) importância na sociedade. No caso do *Festival of Britain* este significou uma grande contribuição para o desenvolvimento da construção de infra-estruturas artísticas no Reino Unido, como foram por exemplo o *Royal Festival Hall (South Bank)* e os *Pleasure Gardens (Battersea)*, entre outros que eram ainda heranças vitorianas resultantes da grande exposição de 1851 (Ebong, 1986:II). A ideia de festival é, portanto, uma ideia de festa e na História do *Edinburgh Festival Fringe* nada de mais há do que um universo exuberante e extraordinário, embora este seja também sujeito a várias críticas, como veremos mais adiante. No entanto, e apesar de todas as falhas e influências da *festivalization*, o Fringe continuará a ser o maior festival de artes do mundo, como ele próprio se afirma. Em primeiro lugar, porque não existe mais nenhum como o Fringe de Edimburgo, apesar de existirem actualmente mais de 250 Festivais Fringe em todo o mundo e em segundo lugar porque o Fringe de Edimburgo é o festival original e dessa forma será sempre irrepetível e naturalmente inigualável.

## **O Festival “Oficial”**

Rudolf Bing, de nacionalidade austríaca, era na altura o gestor do *Glyndebourne Festival Opera* em Sussex Downs. Tinha anteriormente gerido o Charlottenberg Opera de Berlim (Batchelder, 2006: 2; Bartie, 2013: 24), mas a escolha inicial para a organização de um festival recaia sobre as cidades de Bath, Chester, Cambridge e Canterbury. Edimburgo não

estava sequer na mira de Rudolf Bing como possível candidata para a organização de um evento como este até que, em 1942, Bing visita a cidade de Edimburgo e apercebe-se de que o castelo no alto da colina tinha um *“Salzburg flavour”*<sup>25</sup> (Bartie, 2013:24). E, embora Edimburgo não tivesse sido a primeira escolha para a criação de um Festival e não estivesse na verdade sequer dentro da lista das primeiras opções para as cidades mais aptas a receber o festival, o certo era que Edimburgo reunia condições favoráveis para o evento que consistiam na boa conservação dos seus edifícios, por ter sido pouco bombardeado durante a II Guerra Mundial; facilmente acomodava entre 50,000 a 100,000 visitantes; existiam ligações por linha férrea; tinha bastantes teatros e o British Council operava em sede própria através do SAC. Portanto um contexto muito favorável (Bartie, 2013: 25).

Em fevereiro de 1945, a ideia foi oficialmente apresentada numa reunião entre Rudolf Bing e Lord Provost, então o tesoureiro do *Town Council* de Edimburgo, e o ministro da cidade (Bartie, 2013: 25). A 24 de Novembro de 1945 saiu uma notícia no *The Scotsman* (Ilustração 2), com o título *“Edinburgh as a World Festival Centre”* que dava a conhecer ao público os preparativos para a organização de um festival que viria a acontecer durante *“three weeks or a month (...) would be brought to the city”* (The Scotsman 1945). Na mesma edição do jornal pode ainda ler-se outra notícia que mostra a grande expectativa em relação ao festival:

*“An announcement that should be of the greatest interest to the citizens of Edinburgh is made in our columns to-day regarding a projected International Festival of Music and Drama to be held in their midst in the summer or early autumn of 1947”*

(The Scotsman, 1945, Figura 2)

A ideia da realização de um festival em Edimburgo, porque os outros centros urbanos e culturais estavam ainda a recompor-se da destruição causada pela guerra, aparece nesta edição do jornal como uma mais-valia para a Escócia, onde aparece também a ideia ainda que remota de um turismo cultural:

*“(...) the whole of Scotland might be expected to benefit from an event which it is hoped would attract visitors from all over the world, and particularly from America. The time, the place, and*

---

<sup>25</sup> Rudolf Bling, *“5,000 Nights at the Opera”* página 70, citado em Bartie, 2013: 24

*the occasion seem propitious. Salzburg. Munich. And other pre-war festival centres on the Continent of Europe are likely to be out of action for an indefinite period."*

(The Scotsman, 1945, Figura 1).

Em Setembro de 1946, o *Town Council* aprova finalmente os planos para o EIF e, dois meses mais tarde, começam os preparativos para o ambicioso projecto. Em Novembro de 1946, é criada a Edinburgh Festival Society Limited (EFS), que tinha como objectivo *"promote and encourage the arts, especially opera, plays, dramas, ballets and music"* (Bartie, 2013: 26). A administração do conselho da *Festival Society* ficou sob a alçada de John Falconer, então a desempenhar o cargo de Lord Provost of *Edinburgh*, o *chairman* para os assuntos da administração. O *Town Council*, ou Edinburgh Corporation (nome da administração) teria o controlo sobre EFS. Dentro da EFS foram criados os comités de *Finance and General; Purposes; Programme; Catering; Reception* e *Addition of Members* que, segundo refere Bartie (2013: 25), mudaram ao longo dos tempos.

Em setembro de 1946, o Arts Council da Grã Bretanha oferece uma verba de £20,000 para a organização do festival. O convite para o ACGB apoiar o plano para o *Edinburgh International Festival* havia sido feito no ano anterior, em Novembro de 1945, por Lord Provost Falconer, mas a decisão do ACGB tardou por divergências dentro da própria instituição, até que, finalmente, o ACGB decidiu subsidiar o Festival (Bartie, 2013: 27). Uma das particularidades do EIF, em 1947, pautou-se pela recusa em que os seus organizadores tiveram de promover artes escocesas, exactamente ao contrário de todos os esforços que actualmente instituições como a *Creative Scotland* tentam fazer. Philip James, o director artístico do ACGB referiu, em 1945, que *"If there are to be exhibitions they must not be of Scottish art"* (Bartie, 2013: 30).

Em maio de 1947, o *Evening Dispatch*, um jornal local de Edimburgo, referiu que o EIF não era uma "missão cultural" para a Escócia, nem uma recompensa artística para os Escoceses, que não se podiam dar a esse luxo. Por outro lado, os críticos teceram comentários sobre se o verdadeiro propósito do Festival não estaria na verdade apenas centrado no turismo e no aspecto económico e muito pouco no aspecto cultural. Como Bartie (2013: 32) defende, estes episódios encerram dois desenvolvimentos importantes na sociedade da época: em primeiro lugar, o novo papel social da cultura financiada pelo

Estado; e, em segundo, o uso da cultura e da arte como forma de atrair os turistas com o fim de desenvolver a economia.

Os cidadãos de Edimburgo não aceitaram de ânimo leve que o EIF fosse uma produção inglesa, nem que um festival que estava a ser organizado na Escócia, fosse para *todos* menos para os escoceses (Zhu, 2018: 6). O EIF não só estava a ser acusado de ser demasiado *inglês*, estava também a ser acusado de ser demasiado elitista, segundo Zhu, (2018: 6) algo sempre associado com a programação inglesa. De acordo com Harvie (2003: 13), o EIF sofreu críticas severas nos primeiros anos de existência, sendo considerado um festival elitista. Na sua apresentação, o EIF reconhecia-se como *“of the highest possible standard”*, o que contribuía para a perpetuação da visão conservadora, dirigida a uma audiência muito pequena e privilegiada da classe alta. Uma das críticas feitas ao EIF, em 1949, por Hugh MacDiarmid é que ao continuar a reproduzir e reforçar este tipo de elitismo de classe, o EIF se tornava um festival antidemocrático, fazendo pouco esforço para diversificar a expressão cultural escocesa, em particular a das classes trabalhadoras (Harvie, 2003: 13).

No entanto, para a cidade de Edimburgo o EIF era uma oportunidade para criar uma nova identidade no pós-Guerra como *“o resort cultural da Europa”* (Bartie, 2013: 38). A 24 de Agosto de 1947 inaugura-se o *International Festival of Music and Drama*. O Scotsman avança a notícia, a 23 de Agosto de 1947, dizendo:

*“There could scarcely be a better setting than Edinburgh for the International Festival of Music and Drama. Which opens to-morrow. In this precipitous city romance and history go hand in hand, while Nature has dowered it with beauty and character.”*

(The Scotsman, 1947, Figura 4)

Igualmente a 23 de Agosto de 1947, o *The Sphere* adiantava que *“Edinburgh indeed, has never been more prominent as a cultural centre than it is at this moment”* (The Sphere, 1947, Figura 5). O jornal refere depois a programação expectável para o primeiro dia de festival com performances a acontecer em vários pontos da cidade e a inauguração do Festival a ser feita com uma cerimónia na *St. Giles Cathedral*. Contava-se com apresentações de orquestras filarmónicas, espectáculos de teatro, *Ballets*, e ainda uma exposição intitulada

“Enterprise-Scotland 1947” no Royal Scottish Museum, com curadoria do Council of Industrial Design, Scottish Committee (*The Sphere*, 1947).

## O Fringe

Para identificar a origem da palavra *Fringe* de modo a perceber o significado do nome do festival, uma consulta rápida no dicionário<sup>26</sup> Inglês de Oxford (2020), diz-nos o seguinte:

### *fringe*

- *The border or outer of an area or group, the unconventional, extreme, or marginal part of a group or sphere of activity, a secondary festival on periphery of the Edinburgh Festival 2. a decorative border of hanging threads left loose or formed into tassels or twists, used to edge clothing or material 3. The front part of a person's hair cut so as to hang over the forehead, a natural border or edging of hair or fibres in an animal or plant, a band of contrasting brightness or darkness produced by diffraction or interference of light. 4. Not part of the mainstream; unconventional, peripheral, or extreme.*

É curioso entender que as entradas para o dicionário de inglês de Oxford já fazem referência ao *Edinburgh Festival*, na definição da palavra *fringe*. O mesmo não ocorre para noutros dicionários, como é exemplo o *Cambridge Dictionary* ou o *Merriam-Webster* (embora este seja um dicionário norte-americano), onde não existem referências aos festivais de Edimburgo nem ao “*fringe theatre*”. Esta expressão aparece cunhada na década de 1960, por influência do *Edinburgh Festival Fringe* fazendo referência a formas de teatro alternativo, também depois associados a movimentos sociais e culturas alternativas (como as revoltas estudantis ou os desenvolvimentos artísticos, como Pop Art, etc.) (Trussler, 1994: 142). No dia 11 de Julho de 2017, por ocasião do 70º aniversário do Fringe, foi criado o World Fringe Day, cunhado em Edimburgo, em parceria com os Fringes da Nova Zelândia e do Havai (EFFS 2020)<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> Oxford Languages Dictionary (2020). Oxford University Press [online]. consultado a 26 de Novembro de 2020. Disponível em: <https://languages.oup.com/google-dictionary-en/>

<sup>27</sup> “Fringe Society Celebrates World Fringe Day 2019”, 11 July 2019. (Fringe Society 2020) [online] consultado a 26 de Novembro de 2020. Disponível em: <https://www.edfringe.com/learn/news-and-events/fringe-society->

Com a inauguração do EIF, a 24 de Agosto de 1947, Rudolf Bing e Lord Provost superaram as expectativas e o *Edinburgh International Festival of Music and Drama* teve um grande impacto na sociedade da época, recebido de forma muito positiva pelas classes eruditas, mas com algum descontentamento por outras partes da sociedade. A insatisfação com o EIF começa com o facto de o festival não ter considerado representações nacionais escocesas na programação de 1947 e, para contornar esta ausência, oito companhias de teatro<sup>28</sup> decidem aparecer e, sem constarem na programação oficial do EIF, actuar espontaneamente no Festival Oficial (Moffat, 1978: 15). A programação oficial do EIF já tinha ocupado todos os espaços disponíveis de Edimburgo, que eram os teatros e *concert halls*, o que deixou estes primeiros grupos não oficiais à sua própria mercê, obrigando-os a procurar os seus próprios espaços de performance na “*fringe of the Festival*” (Moffat 1978: 15). Segundo Moffat (1987: 15), as características do que viria a ser o Fringe ficaram aqui definidas quase instantaneamente para aquilo que se viria a tornar as linhas condutoras do *maior festival de artes do mundo*. Em primeiro lugar, o uso de espaços pequenos, íntimos e não-convencionais, que muitas vezes teriam que ser convertidos em espaços performativos. Em segundo lugar, a programação que seria feita com grupos que não estavam “oficializados” na programação do Festival Oficial. Se o Fringe começa por frustração em relação à acção do EIF, por este não ter incluído no seu programa oficial reportório nacional escocês em 1947 (Knowles, 2019: 90), o nome cunhado como “*Fringe*” nasce também por acaso, e devemos-lo a Robert Kemp, que era na altura um dramaturgo que também escrevia para o *Edinburgh Evening News*. A 14 de Agosto de 1948, adoptou o termo “*Fringe*” no seu artigo “*More that is Fresh in Drama*”:

*“Round the fringe of the official Festival drama there seems to be more private enterprise than before. The Makars present that amusing Bridie skit on the Brains Trust and marriage ‘It Depends What You Mean’ in the Cygnet Theatre. In the YMCA Christine Orr’s Company are giving the first performances of a new play by Robin Stark, ‘The Lady and the Pedlar’, while later on Glasgow Unity brings a new comedy by Robert MacLellan suitably entitled ‘The*

---

[celebrates-world-fringe-day-2019#:~:text=Every%20year%2C%20on%2011%20July,to%20celebrate%20World%20Fringe%20Day.](#)

<sup>28</sup> No livro “*The Edinburgh Fringe*” (1978), Alistair Moffat faz referência aos grupos Glasgow Unity Theatre e The London Club Theatre Group, como os “oito primeiros”, dizendo que os outros seis grupos eram “da Escócia”, no entanto não estão estipulados os nomes dos restantes seis grupos na literatura encontrada para esta investigação sobre o Edinburgh Festival Fringe.

*Floors o'Edinburgh'. I'm afraid some of us are not going to be often at home during the evenings!"*

(Robert Kemp, EEN 1948 citado em Moffat, 1987: 17)

A partir desde momento o *Fringe*, que antes era conhecido como "*Festival Adjuncts*" (Moffat, 1978: 17), ficou colectivamente conhecido como por este nome.

No entanto, actualmente, apesar de no *website* do *World Fringe Alliance*<sup>29</sup> o *Edinburgh Festival Fringe* vir referido como "o maior festival de artes do mundo" e já aqui termos tentado definir as várias noções que circundam o universo de festival: *festival tourism*, *festivalization*, *fringe*, a pergunta que se impõe é: o que é o Fringe? Vários académicos têm apresentado as suas interpretações sobre o que é o Fringe.

O mais adequado será começar por explicar que o *Edinburgh Festival Fringe* é, em primeiro lugar, um festival internacional de artes, que junta várias disciplinas artísticas; que acontece sempre durante três semanas em agosto, na cidade de Edimburgo, podendo as datas variar de ano para ano. Além disso, é um festival que se espalha pelos vários espaços da cidade e até, como já vimos, se pode espalhar pelos "não-espaços performativos". Segundo descreve Thomasson (2015), é também um festival de largas dimensões que tem como foco a excelência artística, que oferece uma enorme variedade de eventos concentrados no espaço e no tempo, criando uma atmosfera completamente diferente da vida comum. O Fringe acarreta uma multiplicidade de artes, que vão desde a comédia, ao novo circo, teatro, música, e artes de todo o mundo (Thomasson, 2015: 12). Batchelder (2006) no seu trabalho "*The world's largest arts festival*" apresenta a seguinte definição:

*"The Fringe is like a living organism, and to be involved in the largest arts festival in the world is not just to make a rational decision about booking and performance times. For actors and producers, participation in the Edinburgh Fringe is an ambitious gamble and an expensive undertaking; the journey is embarked upon for intangible as much as economic reasons. (...)The material which best illustrates how the fringe works and what motivates people both at Edinburgh and in the fringe festivals copping up around the world are stories of their efforts, conflicts, successes and failures"*

(Batchelder, 2006)

---

<sup>29</sup> "The Edinburgh Festival Fringe", World Fringe Alliance, August 2018. (WFA 2020) [online] Consultado a 26 de Novembro de 2020. Disponível em: <http://www.worldfringealliance.com/>

Batchelder (2006: 26) reportava, em 2006, a existência de Festivais Fringe em todo o mundo. De 70 a 80 festivais, em catorze anos este número aumentou agora para cerca de 250 Festivais Fringe em termos mundiais, que são completamente independentes do *Edinburgh Festival Fringe* original (Knowles, 2019: 90). Estes dados mostram-nos que a proliferação dos festivais Fringe na última década é absolutamente estrondosa, com um aumento de 170 novos festivais em cerca de catorze anos. De acordo com o Waterman (1998: 63), os Festivais Fringe constroem plataformas informais de discussão extremamente importantes dentro das suas produções, onde as identidades sociais estão constantemente a ser construídas e reconstruídas. Nesse sentido, os Festivais Fringe são também plataformas de comunicação e de distribuição de formas de cultura do mundo para o mundo, no que se pode considerar uma troca social muito estimulante.

Todavia, o Fringe também tem sido alvo de críticas severas por parte de académicos, artistas e até públicos (Knowles, 2019, 2018; Harvie, 2020, 2003; Gardner, 2015, 2017). Alguns investigadores e jornalistas afirmam que a participação, tanto dos públicos como dos artistas no Fringe, pela sua intensidade e dimensão, pode levar à saturação dos primeiros, dada a vastíssima opção de escolha de todos os eventos apresentados no festival (Thomasson, 2015: 12), e ao *burnout* dos segundos, Gardner (2017b), escreveu no *The Stage*, em 2017, num artigo com o título *“The Fringe can be a lonely place, so let’s look out for each other”*, em que sublinhava a questão extremamente importante da saúde mental dos artistas do *Fringe* durante as três semanas do Festival:

*“(...) for some performers, Edinburgh will trigger a mental health crisis born in part of the fact that there is nothing worse than finding yourself at the biggest party on earth when it seems as if everyone else is having a ball except you. Alcohol exacerbates those feelings of loneliness and isolation. It can be particularly hard for those performing one-person shows who will often have production support over the first few days of the fringe, but then find themselves on their own for the long haul.”*

(Gardner, 2007b)

Além disso, e embora em 1947 o Fringe tivesse nascido de um ideal democrático e de inclusividade, Knowles (2019: 90) argumenta que actualmente o Festival está dominado por espaços corporativos que acabam por influenciar a programação que os públicos escolhem

ver. Empresas como o *Bank of Scotland* e a *Becks* patrocinam o Festival Fringe, o que levanta questões sobre a apropriação do mercado livre onde o turismo cultural se junta ao “*free-trade fringe*” (Knowles, 2004: 187). Outra problemática em debate é o próprio mercado do *Fringe*, que segundo Harvie (2020: 111), não é mais que um mercado neoliberal que detém os indivíduos responsáveis por “sucumbir ou transcender à iniquidade estrutural”, num mercado que é, além disso, híper competitivo e acarreta um peso emocional e físico extremamente duro para os artistas, com sérios problemas tanto para a saúde física como para a saúde mental (Harvie, 2020: 111).

## **O Modelo Fringe**

O modelo do Fringe de Edimburgo é baseado num *open access model* que consiste no acesso livre a qualquer pessoa que queira participar no festival, desde que se responsabilize em encontrar um espaço e a negociar os seus termos com o gerente desse espaço (Knowles, 2019: 90). Batchelder chamou a isto o modelo onde “*no one is invited anyone can come*” (Batchelder 2006: 30), porque não existe nenhuma selecção oficial, convites, ou processo de escolha de artistas ou candidatos para participar no Fringe, o que, de acordo com a autora, potencia uma certa independência, autonomia democrática e até, nalguns casos, uma réstia de anarquia (Batchelder, 2006: 30). Knowles (2004: 185) identifica o Edinburgh Festival Fringe como o “(...) *archetypal theatrical model of global free trade where virtually anything goes*”. Knowles (2004: 185) refere o número exponencial de companhias de todo o mundo que anualmente rumam a Edimburgo para montar produções em centenas de espaços que se espalham por toda a cidade (alguns deles, temporários) e que fazem uma intensa promoção dos seus espectáculos na rua, muitas vezes perversa para os transeuntes que estão na rua, que podem ser ou não, participantes dos festivais. Com a expectativa de reconhecimento, o mais importante para todos é a criação de uma reputação no Festival. No entanto, o que os mais de 70 anos de Fringe de Edimburgo nos têm mostrado é que o *open access model* fomenta também um grande risco económico para os artistas, vulnerabilidade emocional e, nalguns casos, *burnout* (Harvie, 2020; Gardner, 2017; Gardner, 2017b, Gardner, 2015).

O modelo de *open access* do Fringe consiste em procurar acomodar todos e quaisquer artistas profissionais ou amadores com uma história para contar e um espaço que esteja disposto a acolhê-lo, desde que para isso tenham os meios económicos necessários ao pagamento das taxas de aluguer dos espaços, durante as três semanas do Festival (Thomasson, 2015: 68). Além da responsabilidade em arranjar o espaço performativo, os artistas que queiram participar no Fringe são também responsáveis pela produção do seu próprio espectáculo, campanha publicitária e marketing (Batchelder, 2006: 30). Além disso, durante o mês de Agosto em Edimburgo não acontece só o Fringe, mas também o *Edinburgh International Festival*, o *Edinburgh International Book Festival*, o *Edinburgh Art Festival* e muitos outros eventos espalhados pela cidade. Tal faz com que os teatros e espaços convencionais de espectáculo estão muito preenchidos e dificilmente podem acolher os artistas do Fringe. O que resta então a estes artistas? A resposta é: os espaços não convencionais. Todavia, quando falamos em “espaços não convencionais do Fringe”, o significado é totalmente literal, pois o Fringe tem tanto de espectacular como de insignificante e os seus espaços performativos não são excepção como veremos mais adiante.

Outra questão que se coloca é: se existem tantos obstáculos e uma despesa económica inicial tão grande, o quê que faz um artista correr o risco de participar no Fringe? Batchelder (2006: 33) aponta quatro razões. Em primeiro lugar, para aumentar a visibilidade do projecto ou do indivíduo, estando aqui incluídas acções como: ser descoberto, ganhar um ou vários dos conceituados prémios do Fringe, aumentar a popularidade, criar um portfólio, *networking* e receber críticas. De acordo com Batchelder (2006: 33), a vaga possibilidade de “fama” é um dos principais motores que conduz os artistas ao Fringe. Em segundo lugar, Batchelder (2006:33) aponta a *comercial marketability*, o facto de o Fringe ser uma mostra de espectáculos e o artista ou as companhias conseguirem perceber e terem a oportunidade de “experimentar” um espectáculo antes de uma *tournee*. Receber opiniões imparciais, objectivas e directas num ambiente intrépido pode ser uma oportunidade, nomeadamente, para perceber o potencial do espectáculo e quais os aspectos que devem ser melhorados e antecipar as reacções dos públicos, entre outras coisas. Em terceiro lugar, Batchelder (2006: 33) refere o valor educacional; existe um grande número de companhias de teatro universitário que apresentam os seus projectos no Fringe, principalmente pela experiência

de actuar no Festival. Não só os estudantes desenvolvem competências performativas num ambiente exigente, como também aprendem outras componentes da vida de um espectáculo fora do palco, como é o caso do marketing e das vendas, enquanto estão expostos a todos os tipos de performances no Fringe. Por último, Batchelder (2006: 34) argumenta que a quarta razão para alguém querer investir os seus rendimentos no Fringe, dá-se pelo simples prazer de estar no Fringe. Segundo a autora, os artistas actuam pela tradição de participar no Fringe ou porque “todos vão ao Fringe”, e esta parece ser uma razão que aproxima os participantes do Festival. De acordo com Batchelder (2006: 34), muitos profissionais do espectáculo encontraram no Fringe os seus pontos de partida para as suas carreiras. Actualmente existem várias séries de televisão, algumas delas premiadas em Hollywood, tiveram o seu início no Fringe de Edimburgo, como é o caso de *Fleabag*, de Phoebe Waller-Bridge que estreou no Fringe em 2013 (Gardner, 2013) e que ganhou na categoria de *Best Comedy, Lead Actress in a Comedy* e *Outstanding Writting in a Comedy* nos *Emmys Awards* em 2019 (Mitchell, 2019); mas também outros como Rowan Atkinson, conhecido como Mr Bean, que se estreou no Fringe, em 1975, ainda como estudante, e nos dois anos seguintes, em 1976 e 1977, o que gradualmente lhe valeu uma carreira profissional (Batchelder, 2006: 35).

Outra das particularidades do modelo *open access* do Fringe é o facto de não existir assistência financeira por parte do Festival a nenhum grupo, companhia ou pessoa individual que queira participar no Festival, o que significa que quem quer apresentar o seu trabalho no Fringe está por sua conta e risco. Tendo como único impedimento a falta de fundos financeiros que o impeçam de efectivamente ir para Edimburgo e produzir um espectáculo durante Agosto, ou ainda a falta de vontade de ir até Edimburgo e produzir um espectáculo durante Agosto. Os constrangimentos com este modelo são que quem efectivamente for para o Fringe terá de ser responsável pela produção, distribuição, e troca de bens e serviços, uma vez que não existe nenhuma instituição ou serviço que faça isto pelos artistas. De acordo com Batchelder (2006:49), no Fringe, se um espectáculo é popular, vai existir um lucro, e se o espectáculo não for popular, o mais certo é não existir nenhum lucro.

Várias críticas demonstrando uma oposição à política de acesso livre do Fringe identificam-na como uma das suas grandes fraquezas (Harvie, 2020: 106). O facto da política de livre acesso se inserir num mercado neoliberal capitalista, promovendo a falta de

regulamentação do mercado artístico, de uma forma que conduz a condições de trabalho extremamente precárias, acaba por promover a restrição do acesso e oportunidades para muitos outros trabalhadores e públicos que, ao invés de ser verdadeiramente um *open access* é, na opinião de Harvie (2020: 106), uma das maiores falhas do modelo actual do Fringe de Edimburgo tal como o conhecemos.

O modelo *open access* do Fringe admite que todos possam participar no festival desde que arranjem um espaço para apresentar o seu trabalho. No entanto, são as próprias companhias que têm de se responsabilizar pelo pagamento do espaço, pela taxa de inscrição, por todos os custos de viagens, pelos transporte e alojamento e pela subsistência em Edimburgo durante o tempo do festival. Muitas vezes, o que ganham com a participação no festival não é suficiente para recuperar o investimento feito.

### **Edinburgh Fringe Society**

O que hoje se conhece como a imponente Edinburgh Fringe Society começou no início da década de 1950, com a sugestão dos grupos do Fringe em publicitarem as apresentações dos seus espectáculos, na secção “*Other Events*” de um pequeno jornal gerido por John Menzies, que tinha uma gráfica com C. J. Cousland, um tipógrafo de Edimburgo (Moffat, 1978: 17). Segundo Moffat (1978: 17), a secção “*Other Events*” era “*a patchy publication with a strange cover motif and the title “Additional Entertainments” at the top*”. Contudo, foi este o início da visibilidade do Fringe como uma entidade independente do Festival Oficial e, em 1951, um grupo de estudantes da Universidade de Edimburgo estabeleceu a recepção, para os estudantes que iam visitar ou participar no Fringe, no 25 Haddington Place, gerido pelo *International Student Service* que providenciava refeições e alojamento em conta. Este serviço foi usado por muitos dos artísticas iniciais do Fringe (Moffat, 1978: 17).

Uns anos mais tarde, em 1954, acontece a primeira reunião do Fringe, onde segundo o *The Scotsman* (1954) o objectivo era “*to set up an oficial unofficial festival*” (Moffat, 1978: 19). Finalmente, em 1955 é estabelecido pelos estudantes da Universidade de Edimburgo uma *box office* central numa propriedade da Universidade, na *Chambers Street* (Batchelder, 2006: 71). O *box office* continuou a ser gerido pelos estudantes da Universidade de

Edimburgo e, em 1958, a *Fringe Society* já era uma instituição constituída, detinha uma lista de objectivos. Os cargos para o conselho foram determinados: Ian Cousland foi escolhido como secretário e Michael Ismison (do Oxford Theatre Group) foi o primeiro presidente da *Edinburgh Fringe Society* (Batchelder, 2006: 73).

De acordo com Batchelder (2006: 66) a dependência da Fringe Society dos apoios do Estado e do (na altura) SAC (actual *Creative Scotland*) é mínima e podia sobreviver se estes apoios fossem retirados, porque a EFS conseguia o seu financiamento através da prestação de serviços como a existência do *box office*, e das companhias que pagam pelas suas próprias produções. Discute-se sobre as organizações subsídio-dependentes que, uma vez retirados os subsídios se podem encontrar em situações de grande vulnerabilidade (Batchelder, 2006: 66; Dale, 1998 citado em Batchelder, 2006: 66). Actualmente, a *Edinburgh Fringe Society* recebe apenas 6.5% da receita dos subsídios públicos, o que representa apenas 1% do *box office do Fringe* no total (Thomasson, 2015: 212). Actualmente é possível consultar os patrocinadores Oficiais<sup>30</sup> da Edinburgh Fringe Society, no *website* da EFF, estes vêm estipulados entre *sponsors, Supporters, Partners e Trusts and Foundations* (EFS 2020).

## **Espaços alternativos**

O Edinburgh Festival Fringe prima por ser não convencional e a palavra não é escrita aqui de ânimo leve. Uma produção no Fringe de Edimburgo (mas também em qualquer outro festival Fringe) pode realmente acontecer em qualquer sítio: num castelo, num ginásio, numa igreja, numa adega, num sótão, num corredor, num café, num cemitério, num hotel (como acontece no *Prague Fringe Festival*). Nenhum sítio é um mau sítio performativo para o Fringe. Segundo Batchelder (2006: 61), *performances* já ocorreram em sítios tão extravagantes como um banco de jardim, uma mota ou uma cabine telefónica. Knowles (2018: 370) refere que a edição do Fringe de 2017 incluiu *performances* numa piscina, num barco, numa casa de banho, numa pista e, num contentor de madeira. O que têm de especial é que enquanto estes espaços contribuem para a atmosfera excêntrica do Fringe,

---

<sup>30</sup> EdFringe (2020) "Our Sponsors" [online] consultado a 26 de Novembro de 2020. Disponível em: <https://www.edfringe.com/support-us/support-us-as-a-business/our-sponsors>

obrigando os artistas a continuarem a ser inovadores (também por falta de opções nos espaços principais), também por outro lado, levam os públicos a pensar no teatro de formas diferentes (Batchelder, 2006: 61).

Apesar dos pequenos espaços alternativos, o Fringe tende a ser dominado pelos espaços que coloquialmente na gíria do festival são conhecidos como os “*big four*”. O nome *big four* é formado pelos quatro maiores espaços do Fringe, que são o *Pleasance*, o *Assembly Festival*, o *Underbelly* e o *Gilded Balloon*. Estes espaços são responsáveis pelas grandes produções do Fringe, com lotações que chegam a ocupar os 600 lugares por espectáculo, como é o caso das performances no Assembly Hall, que faz parte dos vários espaços pertencentes ao monopólio do Assembly Festival. Estes quatro espaços juntaram-se em 2008 para colectivamente se “autodenominarem” a marca de “Edinburgh Comedy Festival” (Thomasson, 2015: 75). A partir desta aliança foi criado um programa conjunto (independente do programa oficial do Fringe), um sistema de bilhetes e a coordenação publicitária e de campanhas de *marketing* (Thomasson, 2015: 75). No entanto, sucederam-se críticas à forma como a comédia tem dominado o Festival Fringe nos últimos tempos, em grande parte porque a influência dos *big four* é arrebatadora se posta em competição directa com os espaços alternativos, pequenos, independentes e de teatro experimental. Knowles (2019: 369) refere a grande influência de *stand-up comedy* na 70ª edição do Fringe:

*“The Fringe , on the other hand, relies increasingly, upon large-venue conglomerates (Assembly, C Spaces, Gilded Ballon, Pleasance, Summerhall, Traverse, Underbelly, Zoo), each of which is in various ways curated, makes its own programming and financial arrangements with companies, controls material conditions such as scheduling, set up, and strike time, and presents its own independent program.”*

(Knowles, 2019: 369-370)

No entanto, de acordo com Thomasson (2015: 75), espaços como Summerhall (e o já extinto Forest Fringe<sup>31</sup>) são ainda sítios onde o teatro experimental e a *performance* ganham destaque e, segundo a autora, ganham destaque como “*the Fringe of the Fringe*”.

---

<sup>31</sup> Forest Fringe era um espaço de teatro experimental que fazia parte do *Free Fringe* que começou em 2007 e teve o seu último ano no Festival Fringe em 2017, celebrando o seu 10º aniversário no Fringe (Saville 2017), no entanto o projecto Forest Fringe ainda existe com programação no Reino Unido.

## Conclusão

Neste capítulo foi feito um desenho do *Edinburgh Festival Fringe* tendo em conta factores históricos e sociais que começaram por explicar o processo de democratização cultural no Reino Unido e, conseqüentemente, na Escócia, na segunda metade do século XX. Foi apresentado o contexto cultural britânico, que incluiu o processo de criação do CEMA e o SAC e as políticas culturais na Escócia; onde se incluiu uma visão de como é organizado o princípio do *arms length* entre as instituições culturais britânicas e escocesas. O capítulo apresenta uma visão sobre a instauração da Creative Scotland que substituiu o antigo Scottish Arts Council, em 2010, e os desafios que actualmente estão subjacentes não só à CS, mas também à comunidade, como deve ser o seu compromisso com a cultura através das políticas culturais. O capítulo aborda igualmente dois acontecimentos sociais que moldaram o panorama dos festivais, que foram os *Scottish referendums* de 2014 e 2016, com implicações que ainda não sabemos bem qual o verdadeiro impacto no sector dos festivais de Edimburgo, uma vez que a 73ª edição do Fringe e dos Festivais de Edimburgo foi cancelada em 2020, por causa da pandemia de covid-19 que teve um impacto significativo globalmente. O último ponto defendido neste capítulo diz respeito à ideia de festival, onde são explorados os pontos referentes à criação dos *Edinburgh International Festival* e ao *Edinburgh Festival Fringe*, em particular a apresentação do modelo de acesso aberto do Fringe e da *Edinburgh Fringe Society*. São também apresentados alguns dos espaços performativos do Fringe, onde se apresentam também alguns constrangimentos e dificuldades no acesso ao festival por parte dos artistas. No próximo capítulo será realizada uma análise qualitativa das *annual reviews das dez edições do Fringe Festival, de 2007 a 2017*.



## CAPÍTULO 4

### **Estudo de Caso: A década de 2007-2017 do Fringe**

#### **Introdução**

A análise deste estudo de caso vai basear-se na pergunta de investigação: “Que tendências evolutivas entre as diferentes edições do Edinburgh Festival Fringe, entre 2007 e 2017, no contexto do sector cultural da Escócia?”. A investigação para o estudo vai ser feita através da análise de dados disponibilizados em documentos oficiais, notícias e textos publicados durante o espaço temporal em estudo, mas quando necessário, esta investigação também se vai socorrer de publicações feitas nos anos posteriores, para que se entenda o contexto social e histórico para benefício deste estudo. Em primeiro lugar, como fonte primária de informação e, para saber as tendências evolutivas das diferentes edições do *Edinburgh Festival Fringe* ao longo da década aqui definidas, foram recolhidos os documentos *Annual Reviews* entre 2011 e 2017 no *website* da *Edinburgh Fringe Society*. As *Annual Reviews* dos anos 2009 e 2010, não estavam disponíveis em formato *online* no site da *Edinburgh Fringe Society* pelo que foram recolhidas presencialmente na *National Library of Scotland* em dezembro de 2018. As *Annual Reviews de 2008 e 2007* não estavam disponíveis nem em formato *online* através do *website* da *Fringe Society* (e embora tenham existido duas tentativas de contacto por e-mail à *Edinburgh Fringe Society* para possível envio dos dados em falta, primeiro em Dezembro de 2018 e, novamente, em Setembro de 2020, não foram obtidas respostas); nem presencialmente na *National Library of Scotland*, nem no *Scottish Theatre Archive* da *Glasgow University Library*, pelo que os dados relativos aos anos de 2007 e 2008 não foram retirados das *Annual Reviews*, mas sim de notícias publicadas pelos jornais *The Scotsman*, *Edinburgh News* e *The Stage*, e do site oficial da *Edinburgh Fringe Society*. Por esse motivo, podem existir dados estatísticos incompletos relativos aos anos de 2007 e 2008 para o estudo desta investigação. Foram também observadas algumas inconsistências nas *Annual Reviews* ao longo dos anos; observou-se que as diferentes versões dos documentos obedeciam à mesma regra de formatação, o que faz com que algumas informações sejam omitidas ou simplesmente não sejam divulgadas, isto observa-se especialmente nos anos de

2017, em que existe uma grande omissão de dados estatísticos na *Annual Review* da 70ª edição do *Edinburgh Fringe Festival*. Nesta investigação também estarão omissos ou incompletos alguns dos dados relativos aos anos 2007 e 2008 pelos motivos anteriormente apresentados. Apesar de termos tentado colmatar estas falhas através da procura de informação a fontes secundárias, socorrendo-nos das publicações jornalísticas que foram feitas nos anos em questão, tal nem sempre foi possível, porque os jornais também têm como principal fonte de informação para dados a *Edinburgh Festival Fringe Society*. No entanto, foi possível em algumas circunstâncias, no caso em que não foi viável encontrar os dados nas *Annual Reviews*, encontrá-los no *website* da *Edinburgh Fringe Society* na secção de “*Notícias*”. No entanto, esta não foi uma realidade para todos os casos em que nos faltaram dados.

No fim de cada edição do *Edinburgh Festival Fringe*, a *Edinburgh Festival Fringe Society* publica um documento chamado *Annual Review*, que consiste na revisão da edição do Fringe. As publicações saem no final de cada ano e contêm informação específica sobre os objectivos da EFFS, o planeamento de trabalhos e dados estatísticos sobre o festival. Estes documentos são, para qualquer investigador ou interessado no festival, muito valiosos, porque contêm informação essencial sobre o festival, os públicos, os artistas, os patrocinadores, as despesas e as receitas, em suma, todas as informações necessárias, que por exemplo, poderiam servir para um trabalho de investigação. Esta análise consistiu na análise das nove *Annual Reviews* que conseguimos recolher, referentes aos anos de 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016 e 2017. Os dados estatísticos recolhidos nas *Annual Reviews* foram compilados em quadros *Excel* e serão apresentados no separador ANEXOS na última parte deste trabalho, embora referências à informação publicada no texto sejam feitas no corpo do texto quando assim for necessário, através do nome do quadro e número da figura. A análise dos relatórios será feita através de um cruzamento entre os dados recolhidos e a discussão entre os assuntos emergentes do EFF com base na literatura académica e fontes oficiais.

## Contextualizar Edimburgo

Edimburgo é uma capital relativamente pequena situada na Escócia, com uma população de 524,930<sup>32</sup> habitantes num total de 5,463,300<sup>33</sup> habitantes Escoceses. A sua herança medieval faz com que esta seja uma das cidades mais fascinantes do mundo, conservando lugares como o Castelo de Edimburgo; a Royal Mile; Old Town, Calton Hill; entre muitos outros. Prentice e Andersen (2003: 8) defendem que muita da herança cultural da Escócia tem sido criada através de uma ideia “rural” de “*Highlandism*”, “*Tartanry*”, “*Brigadoonism*” e “*Bravehartism*”, que se promove através da celebração de um produto para a comercialização do turismo nacional que não corresponde à verdade. Segundo Prentice e Andersen (2003: 8), esta ideia de celebração de uma herança rural que acontece nas cidades urbanas é apenas parte de um imaginário que conduz a uma falsa ideia das cidades escocesas, e em particular de Edimburgo. No entanto, através dos festivais, Edimburgo tem conseguido renovar-se através da criação de uma base artística que faz uso da sua herança histórica e que serve de palco para os festivais (Prentice & Andersen, 2003: 8). A reputação da cidade de Edimburgo vem referida nalgumas obras como “*Athens of the North*” (Bartie, 2013: 15; Thomasson, 2015: 151), termo que apareceu durante o *Scottish Enlightenment*, no século XVIII, também nesta altura, Edimburgo era conhecida como a “a capital cultural da Escócia” segundo Bartie (2013: 15), alguns festivais de música já tinham surgido em Edimburgo entre 1815 e 1817, antes do EIF ter começado em 1947. Segundo Thomasson (2015: 151), Edimburgo tem tradicionalmente representado um importante ponto na identidade nacional da Escócia, que é muito distinta do resto do Reino Unido, e os festivais de Edimburgo contribuem para a expansão da identidade escocesa a nível global.

## Análise das tendências evolutivas do EFF de 2007 a 2017

---

<sup>32</sup> National Records of Scotland (2020), “City of Edinburgh Council Area Profile” [online]. consultado a 27 de novembro de 2020. Disponível em: <https://www.nrscotland.gov.uk/files/statistics/council-area-data-sheets/city-of-edinburgh-council-profile.html>

<sup>33</sup> National Records of Scotland (2020) “Mid-2019 Population Estimates Scotland” [online]. consultado a 15 de Setembro de 2020. Disponível em: <https://www.nrscotland.gov.uk/statistics-and-data/statistics/statistics-by-theme/population/population-estimates/mid-year-population-estimates/mid-2019>

É no ano de 2007 que começa a análise desta investigação. A Europa vive o início da primeira crise económica do milénio, que naturalmente teve um impacto nos festivais de Edimburgo, fazendo com que a Libra Esterlina (£) perdesse força perante o Euro (€) (Casciato, 2009; Smith, 2007). Em 2007 alguns autores (Gardner, 2007; Keane, 2007) criticavam o aumento dos preços praticados por alguns espaços que, entretanto, também se transformaram em “*massive venues*” com “*mega prices to go with them*” (Gardner, 2007). A partir desta época o aumento dos preços no EFF tem sido uma preocupação constante de académicos e artistas (Harvie, 2020; Gardner, 2015). Em 2007, Gardner questionava-se sobre se este seria o fim do EFF, havendo demasiados espaços artísticos para pouca procura, mas a autora afirmava que o Fringe aos 60 anos faria o que sempre fez: “*adapt, not die*” (Gardner, 2007). E Gardner em 2007 adivinhou um futuro que veio a acontecer, quando dizia que o Festival da cidade de Brighton também passaria a Fringe, e tal veio a acontecer. Na imaginação de Gardner (2007), como forma de lembrar a Edimburgo que as audiências não são garantidas; mas que de todas as formas, os artistas continuariam a vir até à cidade onde “*there will be no miracles*” (Figura 5) mas onde “*the whole world fits in August*”, porque era ali que os espectáculos tinham visibilidade. Contudo, os preços impraticáveis de espectáculos e alojamento não podiam continuar a praticar-se, dizia Gardner, e dez anos depois continuaram. Mas em 2007 havia outras críticas ao Fringe que ao longo da década se mantiveram. Dibdin (2007), num artigo para o *The Stage*, defendia o crescimento expoente do género de comédia em relação aos outros géneros artísticos apresentados no Fringe em 2007, com estatísticas entre os 30.5% (*stand-up comedy*) e 31% (teatro) (quadro 10), o autor afirmava que “*theatre is only clinging in there*” (Dibdin, 2007). Dez anos depois, os gráficos de 2017 não seriam animadores para Dibdin, como também não o são para outros académicos (Knowles, 2018; Venables, 2017), com a comédia a ultrapassar a percentagem de 35% para os 28% do teatro (quadro 10). Este é um dos temas mais recorrentes do festival que, por obedecer ao modelo *open-access* não é regulamentado, fazendo com que se torne, segundo Harvie (2020), num “mercado capitalista neo-liberal”. Em 2007, uma promessa do *Scottish Government* de atribuir dois milhões de libras aos *Festivals Edinburgh* como parte do manifesto do SNP levantava a questão do financiamento para o Fringe que, por essa altura, recebia menos de £50,000 de financiamento do Estado. O problema estava, segundo a EFFF, em que as secções do Fringe que não eram a comédia eram menos “*commercially viable*, como seriam o teatro experimental ou a dança (Smith, 2007b).

Contudo, o ano de 2007 não marca apenas o aumento dos preços praticados no Fringe e a quase sobreposição da comédia aos outros géneros artísticos. Este foi o ano em que em termos organizacionais, o EFF muda de direcção: Paul Gudgin, que havia estado à frente do festival desde 1999 (Smith, 2007c), deixa o cargo e dá lugar a Jon Morgan, cuja proposta de direcção é a aposta no *marketing* e no apoio aos artistas em “navegar” pelo Fringe, mas não “economicamente”, se não em termos de “*networking opportunities*” e visibilidade (Smith, 2007d). É a partir daqui que começa uma nova aposta do Fringe e da EFFS na relação com os artistas, com a tecnologia e com o *marketing* (como veremos mais à frente), que acompanhará os tempos. Em 2007, começa a existir uma maior navegação na internet através dos dispositivos móveis e criou-se um interesse generalizado pela tecnologia móvel (Awde, 2007). O Fringe foi inteligente nas primeiras propostas para não perder os públicos nos espaços digitais, criando o primeiro *website* para telemóvel ainda neste ano. Em 2007, é também criada a marca cultural *Festivals Edinburgh*, uma plataforma para os 12 mais influentes festivais na cidade trabalharem em conjunto e desenvolverem uma marca cultural que servirá para durante a década em estudo não só promoverem a cidade de Edimburgo através dos já referidos fenómenos de *turismo cultural*, como também elevar Edimburgo a *festival destination* (AR 2017). Em 2007, a 60ª edição do Fringe teve cerca de 1,690,000 bilhetes vendidos para os vários eventos do Fringe; num total de 31.000 *performances*, e 2050 espectáculos, espalhados por 250 espaços artísticos (ou não artísticos, porque é o Fringe), perfazendo ao todo 18.600 artistas que rumaram até Edimburgo para participarem no festival (quadro 6).

Em 2008, com o novo director do Fringe, Jon Morgan, já tendo tomado posse, a 61ª edição do festival tinha tudo para correr bem, mas uma falha no sistema de computadores do festival, levou ao colapso da bilheteira do Fringe no primeiro dia de vendas em Junho de 2008, o que terá custado cerca de £300,000 ao Fringe, mas que foi colmatado com £250,000 para o fundo de emergência atribuído pelos patrocinadores (Carell, 2009). O fiasco da bilheteira do Fringe em 2008 pode ter influenciado o pedido de resignação de Jon Morgan, que decidiu demitir-se do cargo de director do Fringe apenas 15 meses depois de ter entrado para a organização (Carell, 2008). Contudo, em 2008 o Fringe vendeu 1,535,500 bilhetes, participaram no festival, 18.792 artistas, que fizeram 2.088 espectáculos em 247 espaços diferentes espalhados pela cidade, num total de 31.320 apresentações (quadro 6).

Tal não conseguiu salvar o Festival e o Fringe ficou com um balanço anual negativo de £-882,407,00 (quadro 7).

Em 2009 o *chair* da *Edinburgh Festival Fringe Society* era a *Baroness (Elizabeth) Smith of Gilmorehill*. Na introdução da *Annual Review de 2009* Gilmorehill sublinha que a prioridade da EFFF é reestabelecer a confiança na *Society* depois dos incidentes de 2008:

*“(...) It was clear to the Society’s board of trustees that the priority for 2009 had to be rebuilding the trust with our audience, funding stakeholders, performers and other supporters which was badly damaged by the issues we encountered with our box office the year before (...) a key step in this process was the appointment of the society’s first ever Chief Executive, Kath Mainland.”*

Baroness Smith of Gilmorehill (2009)

Kath Mainland torna-se na primeira Chief Executive da *Edinburgh Festival Fringe Society* em 2008, após a saída de Jon Morgan. Contudo, o ano de 2009 trouxe novos desafios: à já instalada crise de 2007/8, juntou-se a gripe suína, e Mainland aproveita para reforçar os princípios fundamentais da EFFF no seu texto de boas vindas na *Annual Review* de 2009

*“(...) At the heart of the Edinburgh Fringe is our founding principle of open access. This means that anyone with an idea and a vision can bring a show to Edinburgh. The Fringe Society exists to support and encourage those participants, to provide comprehensive and accurate information and ticketing for the participants and the public and to continue to bang the drum on their behalf, while raising the profile of the Fringe.”*

(Kath M Mainland, 2009).

Os princípios da EFFF, têm ao longo dos anos sido amplamente criticados (Knowles 2004, Harvie 2020), não só pelo modelo *open access*, que embora permita “qualquer pessoa” participar, os impedimentos económicos, os fracassos de bilheteira uma vez no Fringe e até a saúde mental dos artistas nas três semanas de festival (Gardner, 2017; Harvie, 2020) acabam por serem impedimentos mais que suficientes à dita “democratização” cultural do Fringe. Em 2009, e por causa do escândalo com a bilheteira em 2008, a empresa *Red61* foi contratada para fazer a gestão da bilheteira da EFFF, durante um período de cinco anos. A nova gestão da bilheteira, ao abrigo do contrato com a Red61, abre a 15 de junho de 2009 e nos primeiros quatro dias vende 64,946 mil bilhetes, aumentando as vendas 12% em

relação ao ano anterior (quadro 6). 2009 foi também o ano da criação e implementação do programa *Made in Scotland*; e esta é a única vez em todos os documentos vistos em que existe uma divulgação em relação à participação dos artistas escoceses no festival (que em 2009 foi de 513 companhias escocesas) (quadro 6, coluna 3). No entanto, apenas 13 beneficiaram do programa tendo apresentado e promovido os seus trabalhos no Fringe. A partir de 2009 nenhum outro documento faz referência a quantas companhias ou artistas escoceses apresentaram os seus trabalhos no Festival Fringe. O programa *Made in Scotland* ainda se encontra em vigor actualmente, com financiamento do *Edinburgh Festival's Expo Fund* e do *Scottish Government* (AR 2009). 2009 foi também o primeiro ano em que a EFFE fez parte da estratégia de marketing dos *Festivals Edinburgh* que incluiu o início da presença digital; uma estratégia de *marketing*, de turismo, e trocas comerciais com outros organismos internacionais. Foi criado um *Business Plan* para quatro anos, cuja visão estratégica compreendia o seguinte comunicado:

#### **FFE Business Plan 2010-2014 Mission Statement**

- Advise, support and encourage all participants at the Festival Fringe;
- Provide comprehensive information services, including ticketing, to its participants and the public;
- Promote the entire Fringe as a festival in the context of Edinburgh and other festivals; and
- Maintain a sustainable business through fund-raising and commercial activities.

#### **FFE Business Plan 2010-2014 Ambition Statement**

The ambition of FFE is that the Edinburgh Fringe:

- Continues its pre-eminent status as the largest and most significant open access arts festival in the world;
- Protects and enhances the reputation of Edinburgh as the premier Fringe city in the world; and
- Continues to be a significant force in the development of entertainment and culture in the United Kingdom and internationally.

**Quadro 1 -Strategic Vision 2010-2014, Annual Review 2009**

Em 2009 os números aumentam; vendem-se 1,859,235 bilhetes, 2.098 companhias viajam até Edimburgo para participar no festival, apresentando 2.098 espectáculos e 34.265 performances nas três semanas do festival (quadro 6). São pela primeira vez contados quantos países estão representados no Fringe e o total é 60. Existem em 2009, 997 estreias mundiais e tudo isto espalhado por 265 espaços artísticos. Em 2009 o Fringe teve um balanço anual de £132,363,00 (quadro 7).

A *Annual Review* de 2010 apresenta o *website* renovado, com as ferramentas para a comunidade online, isto aparece depois de em 2009 o Fringe ter tido pela primeira vez presença online através da rede social do *Twitter*. Em 2010, Edimburgo foi escolhida como *Top Global City* nos prémios *International Festival and Events Association*. Em 2010, houve uma reformulação nas políticas procedimentos da EFFF, o que resultou numa reforma estrutural dos serviços:

#### **FFS Key developments procedures 2010:**

- The continuation of the reshaping of the year-round staff by appointing a Participant Development Coordinator, Equalities Officer and a Fundraiser Manager
- The development of a new constitution for the society which involved the largest ever consultation with stakeholders to be carried out by the Society
- The launching of a new website for the Society designed to maximise the opportunity for the audience, participants and other users to find information and purchase tickets
- The establishment of three new commercial sponsorship arrangements
- The use of a cutting edge crowd sourcing model to generate dynamic covers for the Fringe Programme and all other festival related branding
- The continuing search for new and dynamic ways to engage with potential audiences such as the highly regarded Fringe iPhone App.

#### **Quadro 2 - Key Development Procedures, Annual Review 2010**

Em 2010, uma das grandes preocupações da EFFF era estar em contacto com os públicos através das plataformas digitais. Nota-se esta preocupação através dos esforços que foram feitos para alcançar os públicos online através das redes sociais (como a conta

Twitter para a EFFE que foi criada em 2009), o website ou a iPhone app<sup>34</sup> que foram algumas das metas de 2007.

*“At a time when the Edinburgh Festival Fringe faces growing competition from cities at home and abroad, maintaining the Fringe’s status as the world’s leading arts festival is dependent on the Society being able to meet the challenges it faces with dynamic and creative solutions”.*

(Annual Review, 2010).

Em 2010, a EFFE foi eleita *Chair dos Festivals Edinburgh* (cargo que duraria 3 anos); 2010 foi também o ano da preparação para dois importantes eventos que viriam a acontecer em 2012 e 2014, respectivamente: os *London Olympic Games* e os *Glasgow Commonwealth Games*, que viriam a representar uma boa oportunidade estratégica para o Fringe e para os *Festivals Edinburgh*. Um dos acontecimentos mais importantes em termos das políticas culturais na Escócia em 2010 foi, no entanto, a criação da *Creative Scotland*, em junho de 2010, que se fundiu o então *Scottish Arts Council* e o *Scottish Screen* como aqui já vimos, a EFFE tem uma relação próxima com a *Creative Scotland* através do programa *Made in Scotland*, e em 2010 na AR refere:

*“The Fringe Society works closely with Creative Scotland, particularly through the Made in Scotland initiative, and looks forward to being a flexibly funded organization in 2011.”*

(Fringe Annual Review, 2010).

Em 2010, a EFFE reformula o *design* do programa, são adicionadas imagens ao lado da informação dos espectáculos em todas as secções, entre outras novidades que tornaram a leitura mais acessível; a EFFE continuou a investir na participação *online* criando conteúdos para as redes sociais através do *Twitter*. Neste período o *Twitter* e o *website* da EFFE parecem ser as ferramentas online mais utilizadas pela organização para manter o contacto

---

<sup>34</sup> Apesar de actualmente o sistema operativo da marca Apple se chamar IOS, em 2007 estes apareciam referidos nos documentos oficiais como “iPhone App” pelo que decidimos manter a formatação original para não alterar o significado original do texto.

com os públicos. Existe neste ano uma nova reformulação ao website da EFFS. Na *Annual Review* de 2010 a preocupação da EFFS em manter-se actual no compromisso com o público *online* é frequente e isso é demonstrado pela secção estipulada “*iPhone App*”, activa desde 2007, em 2010 o iPhone crescia em popularidade e a EFFS criou uma “*iPhone App*” para, como aparece na AR 2010:

*“The Fringe Society is committed to finding new ways to engage with potential audience members and this year saw our App becoming incredibly popular”.*

(Annual Review 2010)

O ano de 2011 pautou-se por ser o último ano de um mandato de 17 anos para Elizabeth Smith (Baroness Smith of Gilmorehill), como *Chair* da *Edinburgh Festival Fringe Society*, que terminaria em Agosto de 2012. Em 2011 uma das acções apresentadas na *Annual Review* de 2011 foi a mudança de nome da organização de *Festival Fringe Society* que anteriormente vinha referida nos documentos como FFS, para *Edinburgh Festival Fringe Society* (EFFS). No fim de 2010 foi estabelecida uma nova constituição na EFFS, que permite que a organização tenha um *Participants’ Council*, cujo propósito é aconselhar o *Board of the Society* sobre a perspectiva dos que fazem parte do Fringe anualmente. Em 2011 a EFFS anuncia uma nova parceria com a empresa *Virgin Money*; a nova constituição entrou em vigor, e começou a existir uma preocupação ambiental, em relação à pegada ambiental do Fringe, foram criados programas de reciclagem no Fringe de forma a reduzir a pegada ambiental.

O *Cabaret* entrou no Fringe como um novo género de espectáculo em 2011. Também neste ano é publicado o *Edinburgh Festivals Impact Study*, em parceria com o *Festival Forum*, *City of Edinburgh Council*, *Creative Scotland*, *EventScotland*, *Festivals Edinburgh*, *Scottish Enterprise* e o *Scottish Government*. O ano de 2011 pautou-se pelo delineamento de estratégias que em conjunto com o *Festivals Edinburgh* serviriam para preparar as oportunidades futuras potenciadas através dos Jogos Olímpicos de Londres de 2012 e dos *Commonwealth Games*, de Glasgow de 2014. O projecto *Made in Scotland* fez um ano de existência e continuaram a desenvolver-se projectos no sentido de cativar financiamento exterior e de outros corpos de financiamento. O *British Council* participou numa iniciativa chamada *British Council Edinburgh Showcase*, que consistia numa plataforma bienal para as

artes britânicas de pequena e média escala do Reino Unido com apresentação no *Edinburgh Festival Fringe*. No *British Council Edinburgh Showcase* participaram cerca de 200 delegados do Sector Internacional de Artes cujo objectivo era o desenvolvimento de novos mercados, colaborações e rede internacional. É notória a participação das Universidades de Edimburgo no Fringe; visível não só pela relação de proximidade entre a Universidade de Edimburgo e o festival, através disposição de espaços e infra-estruturas para o Festival (*Appleton Tower* acolhe a *Fringe Central*); mas também na relação com as outras Universidades de Edimburgo; tanto a *Napier University* como a *Queen Margaret University* que têm uma oferta formativa em *arts management*, que contribuem para a força de trabalho dos festivais (AR 2011)

Os novos patrocinadores em 2011 eram a Virgin Money que começou em Janeiro desse ano, num contrato de 3 anos; que incluía eventos na *High Steet* e a venda de eventos através do esquema *Half Price Hut*. Além disso a Virgin Money também patrocinou o concurso anual chamado *Schools Poster Competition*, que está em vigor desde 1980, e que consiste em ter a participação das várias escolas na Escócia com cartazes para o Fringe. Uma das grandes novidades em 2011 foi a Fringe Society ter lançado uma App do Fringe para o sistema operativo *android* (já previamente o tinham feito para o sistema operativo IOS em 2007) e em 2011 foi possível também pela primeira vez comprar bilhetes através da app para iPhone e Android (AR 2011). O projecto *Made in Scotland* continuou em 2011 a promover artistas escoceses e a divulgar o seu trabalho no Fringe como forma de exportar os talentos nacionais. Mas as companhias abrangidas por este projecto detêm de apoio financeiro; bem como um programa anual de treino apoio e dado pela EFFS. A formação visa preparar as companhias para participar na mostra do Fringe e dar apoio para que estas companhias atinjam os seus objectivos; incluindo aumentar o seu portfólio explorando as oportunidades de *tournée*. O fundo para *tournées* do *Made in Scotland* apoia as companhias escocesas e incentiva-as apresentar os seus trabalhos no Fringe, através da criação de oportunidades de *tournée* depois do festival. Em 2011 foi lançado o projecto *Fringe Comedy Academy* (com o patrocínio da *Virgin Money*; *Mike Westcott Fund* e *The Stand*), com o objectivo de atrair jovens que quisessem uma oportunidade de vingar em *stand-up comedy*. O projecto consistiu em *workshops* e formação, sendo que os participantes deveriam ser locais de Edimburgo, com idades compreendidas entre os 18 e os 25. No fim da *Comedy Academy* alguns dos participantes foram contratados para outras performances no Fringe.

Em 2011, o Fringe teve uma participação 21.192 artistas, num total de 2.542, espectáculos, em 258 espaços artísticos (quadro 6). Foram vendidos 1,877,119 bilhetes, e no total existiu um balanço anual de £369,318,00 (quadro 7). A comédia continuou a ser o género artístico a dominar o Fringe com 37% contra 30% para o teatro (quadro 10).

Em 2012, o *Chair* da EFFE passou a ser o *Professor Sir Timothy O'Shea*, professor e vice-reitor da Edinburgh University. Em 2012, em parte por causa dos Jogos Olímpicos de Londres desse ano, a EFFE, numa estratégia de marketing, decidiu antecipar as vendas dos bilhetes do Fringe para Janeiro, o que culminou também com a primeira campanha de marketing da EFFE, dando uma maior visibilidade ao festival. Kath Mainland na *Annual Review* de 2012 volta a estabelecer que as principais áreas de actividade da EFFE são o “aconselhamento”; o “apoio”; e o “incentivo” por parte da EFFE, a todos os que queiram participar no festival, ajudando a audiência a navegar no Festival e, a providenciar, toda a informação sobre o que está em cartaz ou servir de patrono para o Fringe durante ano. O facto de em 2012 a campanha de marketing ter sido lançada mais cedo do que o normal, foi uma manobra interessante com vista a atrair novas audiências a participar e visitar o festival, que resultou, especialmente por causa dos Jogos Olímpicos de Londres e tendo em conta o maior fluxo de turistas que em 2012 estavam no Reino Unido (AR 2012). O facto de uma bilheteira também ter sido implementada em Glasgow, pela primeira vez, permitiu a compra de bilhetes numa zona onde antes não havia a possibilidade de compra de bilhetes para o Fringe, não só aumentando as audiências numa zona da Escócia onde, até ali, não havia movimento de vendas físicas, como gerando mais interesse e curiosidade numa nova fatia da população. Esta proposta de Mainland, não só por causa dos Jogos Olímpicos de Londres de 2012, mas já com a previsão dos Commonwealth Games de Glasgow em 2014, foi vantajosa em 2012 para o Fringe, não só em 2012, mas nos anos seguintes também (AR 2012, AR 2013, AR 2014).

Por causa dos Jogos Olímpicos de Londres em 2012, o Fringe teve oportunidade de contribuir para projectos como foram os *Cultural Olympiad* e o London 2012 Festival. O primeiro *World Fringe Congress* fez também parte do London 2012 Festival, que juntou representantes de todo o mundo, criando uma base para futuras colaborações. O *World Fringe Congress* foi produzido em parceria com a *World Festival Network* como parte do London 2012 Festival, numa iniciativa conjunta entre o *City of Edinburgh Council* e a *Creative*

*Scotland* com um financiamento adicional apoiado *pelo British Council Scotland*. O *World Fringe Congress* teve a participação de 76 delegados, em representação de 47 Fringe Festival, que representaram de 16 países nos seis continentes, incluindo um programa diverso e um painel de debates e eventos sociais, bem como oportunidades para os delegados mostrarem os seus festivais no EFF aos participantes no *World Fringe Fair*.

Em 2012, o género de *Spoken word* juntou-se à lista de disciplinas artísticas apresentadas no programa do Fringe (quadro 10). Também neste ano acontece o *Culture Summit* que juntou Ministros da Cultura, colaboradores, e responsáveis pelas políticas culturais, estas iniciativas foram criadas pelo *Edinburgh International Festival*, em colaboração com o *Scottish Government*, o *UK Government Department for Culture, Media and Sport* e o *British Council Scotland*, e teve lugar no *Scottish Parliament*. O tema do Summit foi “cultura” e, como diálogo internacional, os assuntos tratados variaram desde a relação entre as culturas e nações, até aos apoios privados e públicos para a cultura, e o papel da tecnologia na cultura. Em termos de *social media*, em 2012 novas redes são adicionadas ao espólio da EFFE, onde se incluem o Pinterest e o Facebook (embora não saibamos ao certo quando é que a presença da EFFE apareceu no Facebook, esta foi a primeira vez que a Rede Social é mencionada numa AR, das que conseguimos apurar). Foi também criado um domínio específico para a Fringe Central no Twitter. Em 2012, foi criada uma App exclusiva para o Facebook e pela primeira vez foi possível comprar bilhetes directamente através do Facebook para o Fringe. O *Schools Poster Competition* (quadro), que teve início em 1980, foi em 2012 patrocinado pela Virgin Money. A EFFE continuou a desenvolver projectos em relação à sustentabilidade, como já vinha fazendo, com o objectivo de promover boas práticas ambientais em todo os espaços do Fringe. Os resultados incluíam:

#### **FFE Key achievements for 2012 greener Edinburgh:**

- 34 Fringe venues signed up to the Green Venue Initiative;
- Two reuse and recycle days at the end of the Fringe, where 4.5 tonnes of paper and cardboard from Fringe venues and companies was recycled
- A commitment from the Edinburgh comedy Festival to reduce the print run of their programme by a further 150,000 copies, following a 30% reduction in 2011

### Quadro 3 - Key Achievements for a greener Edinburgh, Annual Review 2012

No entanto, os padrões de sustentabilidade do Fringe têm dado aso a algumas críticas (Saville, 2017; Harvie, 2020). Embora as campanhas do Fringe para se tornar num festival mais sustentável tenham começado em 2012, através de iniciativas de reciclagem e redução do lixo do festival, o Fringe ainda é um festival bastante poluente. Considerando que muito dos seus espaços artísticos são provisórios, e só existem durante as três semanas de agosto, durante aquele ano específico, o que gera um enorme desperdício que depois não é reutilizado ou reaproveitado. O mesmo acontece com alguns dos materiais, como são os acessórios das companhias, ou os espaços, como o plástico que é utilizado nas tendas ou para cobrir espaços. Ao longo das *Annual Reviews* o Fringe faz um esforço em manter um compromisso com a sustentabilidade; em 2013 junta-se à *Creative Carbon Scotland* e ao *Green Arts Portal*, que juntos funcionam como Festivals Edinburgh Free Venues Initiative.

Em 2014, numa declaração oficial, a EFFF assume ter reciclado ou reutilizado 20 toneladas de papel, 4 toneladas de madeira de 200 peças de mobília e/ou adereços do Festival que foram utilizados para outros espectáculos (AR 2014). Em 2016, a EFFF faz um comunicado medindo o impacto da sua pegada ambiental e confirmando que monitoriza o seu impacto energético e do lixo através de iniciativas como a *Green Arts* e a *Creative Carbon Scotland*. Em 2012, a EFFF deu início ao projecto *Equalities* que consistia em melhorar a acessibilidade do EFFF e providenciar melhores serviços a pessoas com deficiência. As melhorias na acessibilidade incluíram a implementação de sinais de acesso a cadeiras de rodas, estacionamento, audição, entre outros, a informação mais acessível também foi melhorada tanto nas bilheteiras como no *website*. Outra medida foi igualmente o investimento das equipas em formações para a inclusão de forma a estarem preparados para receber todos os públicos. Em parceria com o *VisitScotland* os Jogos Olímpicos de Londres de 2012 foram uma grande oportunidade para atrair os meios de comunicação internacionais no qual o *VisitScotland* teve um papel importante, conseguindo muita presença internacional. A Escócia, em 2012, funcionou como um pólo de turismo cultural não só local como internacional. Em 2012 foram vendidos 1,857,202 bilhetes para o Edinburgh Festival Fringe, participaram no festival 2.304 companhias, que fizeram 42.096 performances em 279 espaços artísticos espalhados pela cidade (quadro 6). Existiram 1.418

estreias mundiais com representação de 47 países (quadro 6) e a comédia continuou a ser o género mais popular em todo o festival (36%) ao lado do teatro (28%), embora com uma diferença mais acentuada (quadro 10).

Em 2013, a *Annual Review* começa por sublinhar que a sua função principal é “*create, support and maintain the environment that allows the Fringe to Flourish*”, evidenciando que para isso as acções do EFFF são apenas de apoiar os participantes e de levar o *Festival Fringe* a mais audiências tanto na Escócia como internacionalmente. O projecto *Made in Scotland* celebrou o 5º aniversário. A *Comedy Academy* teve o seu terceiro e último ano, a *Fringe Society* fez uma parceria com o *The Stand Comedy Club* para dar oportunidade aos aspirantes comediantes entre os 18 e os 24 de fazerem parte do Fringe Comedy Academy, esta iniciativa foi financiada pela *Virgin Money*. A EFFF voltou a lançar a programação do Fringe mais cedo, em Janeiro, o que possibilitou a compra antecipada de bilhetes, com pontos de venda em vários pontos da Escócia, especialmente em Glasgow. Foram também criados pontos acessíveis de acesso para pessoas com deficiência, de forma a tornar a experiência mais prática para os participantes com mobilidade reduzida. No entanto, a estratégia de marketing e o investimento feito em Glasgow pelo Fringe, que começou apenas a partir dos Jogos Olímpicos de 2012 e, casualmente, coincidiu com os Commonwealth Games de Glasgow de 2014, pode ter sido uma campanha para atrair possível público que estaria na Escócia por essa altura. A instalação de máquinas de recolha de bilhetes nas estações centrais de comboios Glasgow, pontos turísticos pela grande afluência de pessoas que passam pela estação diariamente, e a facilidade de recolha e compra de bilhetes possibilitada pelo serviço foi uma boa estratégia para o Fringe. Se viajarmos até 1947, uma das primeiras razões que levou Birdie a escolher Edimburgo para organizar o EIF, foi exactamente por ter acessos por “via férrea” e, curiosamente, não só em 2014 se celebravam os *Commonwealth Games em Glasgow* quando pela primeira vez foram instaladas as máquinas de recolha de bilhetes para o Fringe, como da estação central, existe uma linha directa da *ScotRail* que faz o percurso de comboio até Edimburgo.

Em 2013, é possível que a EFFF tenha tido um pensamento estratégico em recrutar públicos de diferentes partes da Escócia, com foco na zona da West of Scotland, o que foi uma campanha efectiva de acordo com os números, porque nesse ano venderam-se 1,940,000 bilhetes no Fringe. Participaram 2402 companhias, num total de 2871

espectáculos. Edimburgo recebeu 24.107 artistas que se espalharam por 273 espaços artísticos; existiram 45.464 performances. 2013 foi o ano em toda a década de 2007 a 2017 em que a comédia teve a percentagem mais baixa de incidência no Fringe com 33.2% de apresentações, ainda assim ficando à frente do teatro que não passou dos 28.7% (quadro 10).

Em 2014 organizou-se o segundo *World Fringe Congress*. Em Novembro de 2013 tinha sido lançado o “*edfringeware*” com vista a estreiar durante o Fringe de 2014. Esta iniciativa consistia na criação de uma plataforma de registo para os espectáculos do Fringe, desenhado para aumentar a eficácia e agilizar o processo administrativo e de registo de espectáculos e requerimentos para os espaços artísticos. Um novo *Culture Summit* foi feito em 2014, que teve lugar no *Scottish Parliament* e foi organizado pelo EIF, Scottish Government, UK Government e British Council. O tema do Culture Summit foi “*Culture – a Currency of Trust*”, o congresso foi financiado pelo City of Edinburgh Council, Creative Scotland, EventScotland, British Council Scotland, e fez parte do programa para a cultura 2014, que acompanhou os Commonwealth Games de Glasgow 2014. Mainland lança uma campanha de marketing para o Fringe à qual pela primeira vez dá um nome: “unboring”. Esta foi a primeira campanha de marketing do Fringe, destinada a uma audiência internacional (AR 2014), que visava os públicos dos Commonwealth Games de Glasgow de 2014. Este ano foi também o ano em que o Fringe se começa a aperceber do poder das redes sociais e contratam um *Digital Marketing Officer* permanente, para trabalhar na *social media* do festival e delinear uma estratégia de marketing. Não é de espantar que não muito depois surjam novos canais sociais: o Buzzfeed e o Instagram para o EFF.

Ainda em 2014, a EFFS lançou o projecto comunitário *Looked after young people* que consistia em criar oportunidades para que crianças e jovens em situações de risco tivessem a oportunidade de experienciar o Festival Fringe. Esta iniciativa teve bastante sucesso e no primeiro ano foram oferecidos 5000 bilhetes a crianças e jovens em situação de risco, que puderam ir a 112 espectáculos do Fringe (quadro 8). O balanço do ano fechou com £214,557,00 para o Fringe em 2014 (quadro 7). Foram vendidos 2,183,591 bilhetes, participaram no Fringe 2636 companhias, que fizeram 3193 espectáculos. Em 2015 chegaram a Edimburgo artistas de 51 países diferentes, e existiram 1789 estreias mundiais (quadro 6). A comédia foi o género artístico mais apresentado no EFF (34%) e o teatro em

segundo lugar com (29%), juntou-se um novo género ao Fringe, o circo, que ficou incluído no “Dança, Teatro físico e Circo” a partir deste ano, representando apenas 4% das apresentações no Festival. (quadro 10)

Em 2015 e depois de um mandato de sete anos no cargo de *Cheif Executive* (que foi na verdade o primeiro cardo de Cheif Executive na história do Fringe), Kath M Mainland sai das instalações da EFFF para executar o cargo de Executive Director do Melbourne Fringe Festival na Austrália. Em 2015 foi criada uma nova estratégia de cinco anos num plano empresarial cuja declaração de princípios visava o progresso nas áreas de trabalho: participantes; públicos; internacional; comunidade; compromisso; patronato e angariação de fundos (AR 2015). Em 2015 foi criada a segunda campanha de marketing, com o nome “*What the Fringe?*”, que deu aso a várias impressões pelos múltiplos canais da *social media* (Twitter, Facebook, Instagram, Buzzfeed, Pinterest). Começaram-se aqui a preparar as celebrações para o 70º aniversário do Fringe (que aconteceria em 2017), e foi também criado o logotipo “*Defying the norm since 1947!*”, inspirado nos oito grupos fundadores que apareceram no EIF, sem serem anunciados, e “desafiaram a norma”, em 1947, fazendo um festival à “margem” do EIF, a que hoje chamamos Fringe. No entanto, muitos dirão (Knowles 2018; Knowles 2019; Norland 2017; Saville 2017; Harvie 2020) que o Fringe como hoje o conhecemos, já pouco terá de “marginal”, já não tinha em 2007 quando Paul Dudgin saiu da direcção do Fringe, segundo avançava o *The Stage* a 1 de Fevereiro de 2007:

*“He has introduced such things as centralised bookings, online ticket sales and, shock, horror, corporate sponsorship by that icon of capitalist America, Microsoft. This is hardly in the original makeshift spirit of the fringe, but there have been very few howls from purists fearing that the free-spirited event will be crushed under the wheels of modernity. Well, perhaps a few, but they are busy creating a fringe to the fringe so everyone, hopefully, will remain happy.”*

*(The Stage, 1 Fevereiro 2007)*

No entanto, as críticas à perspetiva capitalista do Fringe actual não passam apenas pelo seu método virado para a obtenção do lucro, mas vão num sentido mais profundo, que passa por questões como as situações de precariedade aos trabalhadores do Fringe (BBC 2017; Snow 2018), a saúde mental dos artistas do Fringe (Gardner, 2017; Harvie, 2020), a

pegada ambiental que o Fringe acarreta através da construção provisória de espaços somente durante o curso do festival, gerando lixo que na maior parte das vezes não pode ser reciclado (Saville, 2017). Em suma, actualmente, quando se fala no EFF a conversação já não pode ser apenas se este é ou não é um festival patrocinado pelas grandes corporações ou se deixou de ser um Festival “independente” e “rebelde” como foi na década de 1940, porque em 1940 o Fringe servia um propósito, actualmente, é importante reflectir qual é o verdadeiro propósito que serve e para quem. No entanto em 2015, outro dos planos de *marketing* inseridos no logotipo “*Defying the norm since 1947!*” foi a criação de uma nova palavra: “*Fringeism*” (Annual Review 2015):

*Fringeism*

[frr-inj-is-uhm]

*A situation or idiosyncrasy unique to the Edinburgh Festival Fringe. A magical moment of wonder that can only be seen at the Fringe. From highlighting shows within the programme, to sitting in the back room of a pub watching ballet, to being handed a flyer from a grim reaper on a Segway – we have all experienced a ‘Fringeism’.*

(Annual Review 2015)

Em 2015 foi criado um curso *online* para staff e artistas que visava a inclusão e oferecia conhecimento nas áreas de serviço ao cliente, e habilitava as equipas do Fringe a desempenharem melhor as funções no serviço aos públicos com deficiência e incapacidade. Foi também criada uma bilheteira específica para os *Friends of the Fringe* onde foi providenciado um intérprete em *British Sign Language* para eventos específicos onde se incluíam o lançamento do programa do EFF de 2015. O *Access Fringe – Children and Young People*, continuou em 2015 depois de ter tido sucesso em 2014, com 19.000 bilhetes emitidos, que potenciaram a participação de 1.500 crianças e jovens em situação de risco, a visitar cerca de 233 espectáculos do Fringe (AR 2015) (quadro 6).

Em 2015 foram ainda criados vários projectos em conjunto com os Festivals Edinburgh, que resultaram em vários projectos, dentro dos quais o estudo *Thundering Hooves 2.0*, que consiste numa estratégia de 10 anos, e também o projecto *Momentum* que consiste num programa de delegação internacional que importa figuras internacionais do

sector político para Edimburgo, em Agosto, para discussões e palestras sobre as mais variadas áreas do sector artístico. 2015 encerra com a venda de 2,298,090 bilhetes, e um total de 50,459 performances. Neste ano chegaram até Edimburgo 27.918 artistas, que fizeram um total de 3.314 espectáculos, dos quais 1778 foram estreias mundiais. Existiram 49 países representados. O balanço anual da EFFS foi de £234,005,00 para a EFFS. A comédia continuou a liderar os géneros mais apresentados no EFF com 34%, e o teatro com 37% (menos 1% que no ano anterior), 2015 recebeu uma nova disciplina artística “Variedades” incluída no “*Cabaret & Variety*” que perfazem em 2015 4% da percentagem de espectáculos do Fringe (quadro 10).

O ano de 2016 começa com um novo mandato. Depois da saída de Kath Mainland no fim de 2015, Shona McCarthy é escolhida para desempenhar a função como nova Directora Executiva da *Edinburgh Festival Fringe Society*. A *Annual Review* de 2016 abre com o seguinte parágrafo:

*“The Edinburgh Festival Fringe Society is the organisation that underpins the Edinburgh Festival Fringe, the single biggest celebration of arts and culture on the planet. The founding principle at the heart of the Edinburgh Festival Fringe is to be an open access festival that accommodates anyone with a desire to perform and a venue willing to host them. No single individual or committee determines who can or cannot perform at the Fringe.”*

(Annual Review, 2016)

A EFFS mais uma vez tem a necessidade de sublinhar o seu distanciamento de qualquer proximidade de financiamento entre si e os participantes do Fringe, evidenciando que a *Edinburgh Festival Fringe Society* não tem como função estar envolvida nas decisões sobre quem pode ou não participar no Festival, advertindo que este continua a ser um festival que opera sobre os princípios “fundadores” de um modelo aberto. No entanto, também seria importante questionarmo-nos sobre os outros tipos de modelos Fringe que existem internacionalmente e que são, na sua maioria diferentes do de Edimburgo, como é por exemplo o modelo Fringe que opera em alguns Festivais do Canadá ou dos Estados Unidos da América, em que existe uma selecção sobre os candidatos que participam nos

Festivais, não sendo estes um “*open access*” como acontece em Edimburgo (Knowles 2004). A segunda pergunta que importaria fazer seria, só porque uma coisa sempre foi de certa maneira, não significaria que tivesse que continuar a ser dessa forma. Especialmente num festival como o *Edinburgh Festival Fringe* no qual na Edição de 2016 teve uma participação de 31.269 artistas e 50.266 performances (quadro 6) mas que ficou com um balanço anual negativo de £-320,476,00 (quadro 7) existe lugar na sociedade actual para continuar a seguir as bases fundadoras, que se adequavam à realidade de 1947, para “fugir à norma” de um festival elitista como era o EIF, mas que actualmente, caem no risco de se tornarem incompatíveis com a realidade e não serem economicamente viáveis? Além disso e apesar do Fringe ser um Festival na teoria “aberto a qualquer pessoa que queira participar”, quantos artistas é que verdadeiramente podem ou conseguem participar no Fringe? Na *annual review* de 2016 são apresentados os objectivos fundamentais da *Edinburgh Festival Fringe Society*:

**EFFS Core Objectives (AR 2016):**

- Provide support, advice and encouragement to all participants;
- Assist the audiences who come to Edinburgh to navigate what’s on offer
- Promote this wonderful and unique festival to the rest of the world

**Quadro 4 - EFFS Core Objectives 2016, Annual Review 2016**

A edição de 2016 do EFF envolveu espectáculos que tocaram em assuntos variados como demência; suicídio; saúde mental; identidade; conflito; guerra; política entre outros, ainda assim o teatro só representou 27% da panóplia de géneros artísticos do EFF, e a comédia voltou a estar nos 34%. Em 2016 aconteceu o terceiro *Fringe World Congress* em Montreal no Canadá, organizado pela *Canadian Association of Fringe Festivals (CAFF)* que juntou 54 Festivais Fringe (AR 2016). Os anteriores tinham acontecido em Edimburgo em 2012 e 2014. Também em 2016 o EFFS iniciou uma colaboração com o projecto Access Champion inserido no *Equality Act*, uma organização de beneficência dedicada à acessibilidade das pessoas com deficiência em participar nos eventos culturais. Esta colaboração teve também parceria com o Equality Act. Dessa colaboração foi apresentado um quadro com oito aspirações para o futuro:

### **EFFS Attitude Is Everything 8 Ambitions Charter:**

- All Fringe Society organized events will be accessible to everyone.
- We will support and encourage Fringe participants and venues to increase performances and events that are relaxed, BSL interpreted, captioned and audio described.
- We will expand access information available on edfringe.com and support venues to expand their access information.
- We will provide box office services which are accessible to all, including the ability to book access tickets online.
- We will consult and communicate regularly with Deaf and disabled people.
- We will increase attendance of Deaf and disabled people at the Fringe and Fringe Society events.
- We will create an environment that encourages Deaf and disabled people to work and/or perform at the Fringe.
- The Fringe will be internationally recognised as a physically accessible festival.

#### **Quadro 5 - Attitude is Everything Ambitions Charter, Annual Review 2016**

O ano de 2017 marca o ano da tão esperada celebração do 70º aniversário do *Edinburgh Festival Fringe*. Esforços não foram poupados para que o aniversário fosse marcado como um momento histórico do Fringe e tal começou pela criação de um dia do Fringe, que foi celebrado a 11 de Julho de 2017 (*World Fringe Day*), começando à meia-noite de Auckland, até às 23:59 do Havai, esta foi uma celebração comemorada digitalmente, através dos canais da *social media*, através de conversas e partilha de conteúdos digitais, na qual participaram mais de 200 Festivais Fringe (AR 2017). Em 2017 as metas da EFFS na *Annual Review* de 2017 estipulavam que:

*“The Fringe Society is the custodian of the Edinburgh Festival Fringe, the greatest platform for creative freedom on the planet. Everyone is welcome at the Fringe. Everything we do will strengthen its position as the world’s leading festival at which to: Perform and produce; Run a venue; Develop a career; See shows; Discover talent”*

(Annual Review, 2017)

Para 2017 um dos objectivos da EFFS foi tornar o Fringe um lugar mais “acessível” para todos, mais adiante no discurso de McCarthy podemos ler *“Inclusion and open access were the founding principles of the Fringe”* (AR 2017). No entanto, importa perguntar:

Acessível para quem? Apesar dos enormes esforços que o EFF fez para tornar o Fringe mais acessível por um lado, para as pessoas com deficiência, com políticas no sentido das infra-estruturas dos espaços, da formação das equipas e do investimento público na facilidade aos acessos, até porque não esqueçamos a própria geografia da cidade e das suas construções medievais e Vitorianas: Edimburgo é uma cidade feita de pedras com ruas estreitas, já o era em 1947 quando o *The Scotsman* relatava em 1945 “que nem um táxi lá cabia” e continua a sê-lo agora, embora já lá caibam táxis, e autocarros, e em Agosto, cabe inclusive “o mundo inteiro”, mas dentro dos edifícios medievais, às vezes não cabem as cadeiras de rodas, e nesse sentido, os esforços da EFFS tem melhorado bastante a acessibilidade de uma parte da fatia populacional do universo do Fringe. No entanto, existe também a outra: os artistas. Gardner (2017) escrevia para o *The Guardian*, em Julho de 2017 e dizia:

*“We all know that the artists are the big financial losers during the Edinburgh Fringe, and many producers treat the event as a loss-leader or as one big marketing spend. You will almost certainly lose money during your Edinburgh run, but because the show is seen by programmers and promoters, from the Uk and abroad you have a small chance of recouping your investment and earning more through touring”.*

(Gardner, 2017)

No fundo, a vantagem para os artistas que participam no *Edinburgh Festival Fringe*, não está em participar no Fringe para ganhar receitas no Fringe, está em participar no Fringe exactamente porque o Fringe é como dizíamos em cima, “onde o mundo está em Agosto”. Com 53.232 performances em 2017 (quadro 6), certamente que vão estar no Fringe bastantes *scouts*, programadores, agentes e promotores à procura do próximo novo talento ou espectáculo para os seus festivais, nos seus países. Mas a questão é, com 3.398 espectáculos em exibição (em 2017), com dados sempre a aumentar de ano para a ano, e sendo que alguém do mundo das artes vê, em média, 4 a 6 espectáculos por dia, e não está em Edimburgo durante as três semanas de Festival, as probabilidades de alguém vingar no Fringe e ser contratado para *tours*, não são animadoras. Embora as estatísticas não mintam: o Fringe cresce de ano para ano (quadro 6). E apesar de tudo, tal só pode ser justificado por algo muito simples: *“people do it because they are addicted to Edinburgh in August, not*

*because they want to make lots of money. They won't*" (Neale citado em Gardner 2017). No entanto, numa notícia de 28 de Agosto de 2017 a BBC, avançava que Fiona Hyslop, Secretária da Cultura, admitia que o Fringe *"contributes strongly to Scotland's culture and economy and is key to the growth of our tourism and creative industries"*. (BBC, 2017).

Na *Annual Review* de 2017, foi planeado para 2018 o *World Fringe Congress*, que planeava juntar alguns Festivais Fringe globais para discutir a *Carbon Innovation*. Embora uma medida feita pela EFFF ultrapasse o estudo desta investigação, por ter sido lançada em 2018, é importante referir o lançamento da *Fringe Blueprint* na *Annual Review* de 2018, que passa por uma declaração de intenções que visa estabelecer um Fringe mais sustentável e com melhores práticas, tanto ambientais, como humanas, que se propõe a cumprir objectivos até ao 75º aniversário do Fringe a acontecer em 2022. Cujos oito compromissos são: "remover as barreiras do Fringe; desenvolver a reputação internacional; criar um festival mais acessível; criar uma rede de apoio anual para o Fringe; apoiar o ensino artístico nas escolas na escócia; apoiar o *street Fringe*; reduzir a pegada ambiental do Fringe; criar consciencialização sobre o Fringe no mundo" (AR 2018).

A política da EFFF manteve-se igual durante toda a década: *"at the core of our festival we're proud to include in our programme anyone with a story to tell and a venue willing to host them"* (AR 2017). E importa referir que o Fringe, apesar de tudo, é um festival com bastantes histórias para apresentar, mais que não seja porque é um Festival feito por pessoas reais, para pessoas reais, que através da arte tentam passar mensagens, de comédia (35% em 2017), de teatro (28% em 2017) de variedades (4% em 2017); definitivamente, por tudo o que aqui já foi dito, não existe um limite para o Fringe.

Uma das últimas coisas que aconteceram na edição do festival em 2017 foi a criação do *The Filipa Bragança Award* para *Best Female Solo Performance by an Emerging Artist at the Edinburgh Fringe*, anunciado pelo espaço *Gilded Balloon*<sup>35</sup> (Dibdin 2017). Em memória de Filipa Bragança, uma actriz de 26 anos (que tive a honra de conhecer no Festival Fringe de Praga em 2016, e de reencontrar novamente em Edimburgo ainda nesse ano), que tinha estreado o espectáculo *"Angel"* de Henry Naylor, em Edimburgo em 2016, o que lhe valeu

---

<sup>35</sup> O prémio Filipa Bragança de 2017 foi atribuído a Selina Thompson pelo espectáculo *"Salt"* que esteve em cena no Summerhall. Desde 2017 foram atribuídos mais dois prémios, a Emma Dennis Edwards por *Funeral Flowers* (Pleasance, 2018) e a Ameera Conard por *Tales from the Garden* (Assembly, 2019).

inúmeros prêmios, e que se encontrava em tournée pela Austrália com “Echoes”, quando infelizmente perdeu a vida. Sobre Filipa Bragança foi escrito:

*“[she] made an impact on everyone she met. She was warm, bright, funny and beautiful, inside and out. Her acting was sensitive, meaningful and performed with incredible depth. She was destined for great things; her talent was boundless and she cared deeply about world issues. I hope that this award in some way keeps her memory alive, as well as inspiring others to work towards Filipa’s kind of theatre – a theatre full of depth and sensitivity, and of real meaning, for the world we live in”*

(Karen Koren, *The Scotsman* 2017)

## CAPÍTULO 5

### Conclusões

Em 1947, quando na Europa ocidental despertava dos destroços sem precedentes de uma Guerra Mundial, os benefícios dos vários festivais que surgiram, mais ou menos, ao mesmo tempo, tanto no Reino Unido, como em França, mas também na Alemanha e na Áustria, foram, sem dúvida, de um enorme benefício a vários níveis. Através deles foram feitas várias reestruturações nas infra-estruturas das cidades; voltou-se a dinamizar a circulação de pessoas e bens (e talvez se tenha até criado aqui a primeira noção do que veio a ser mais tarde o fenómeno de “turismo cultural”); a nível emocional, a literatura revela que se procurou restabelecer um novo “equilíbrio social”. Uma perspectiva interessante conseguida através das artes. No entanto, em 1947, quando Rudolf Bing decide que Edimburgo seria a cidade ideal para receber um festival de música de teatro, o mundo era bastante diferente. Passaram entretanto setenta e três anos, e o que podemos avançar da sociedade neste, hoje futuro, é que nos deparamos com problemáticas que na década de 1940 do século XX, não estavam em causa.

Uma delas será sem dúvida a proeminência do turismo na relação com as cidades; como temos visto ao longo desta investigação, actualmente vivemos numa realidade onde tudo existe para ser comercializável e naturalmente os festivais não estão indissociáveis desse aspecto. A literatura mostrou-nos várias oposições à proliferação do sector do turismo de massas no fenómeno que se chama *festival tourism*, perigoso se não fiscalizado, correndo o risco de trazer graves problemas sociais às comunidades locais. O que nos faz pensar na pergunta seguinte: será que pode existir um equilíbrio entre turismo e os festivais? Vimos ao longo da investigação que alguns autores defendem que sim, mas que para que tal seja possível, terá que existir um grande esforço por parte dos Governos e dos Ministérios da Cultura no sentido de criar políticas culturais que vão ao encontro dos interesses da comunidade e não (apenas) das iniciativas corporativas, dos investimentos económicos e das receitas. O passo importante para o século XXI seria pensar no colectivo, segundo nos mostra a literatura, criando um mundo sustentável; não só a nível ambiental, mas também criando soluções que permitam viver em harmonia, não penalizando as organizações, como são os Festivais, no entanto não penalizando também as comunidades que vivem nas

idades. Uma das outras problemáticas que os “oito grupos iniciais” do Fringe talvez não tivessem antecipado, quando em 1947, desafiaram a norma e irromperam pelo EIF, sem serem convidados, seriam os grandes desafios que actualmente o meio artístico ultrapassa a nível de financiamento. Embora possa ser argumentado que o meio artístico sempre passou por desafios de financiamento e tem sido, desde sempre, uma indústria em vias de sucumbir (mas que por algum motivo, nunca de facto sucumbiu), a verdade é que em pleno século XXI, esta investigação também nos mostrou que na generalidade Europeia os apoios dos fundos europeus não abundam e cada vez mais companhias e artistas se encontram em situações peculiares para conseguirem financiamento. Tal acarreta naturalmente outras problemáticas, que são por um lado, tentativas originais de conseguir financiamento, que existem várias, como são os sistemas de *crowdfunding*; *pay what you want*, *free fringe*, entre outros; ou por outro lado; a mudança para o lado do patronato e financiamento corporativo que é o que vemos actualmente (desde pelo menos 2007 pelo que apurámos nesta investigação). Podendo ser argumentado que enquanto as iniciativas de *crowdfunding* possam efectivamente funcionar para a organização de um espectáculo com apresentação no Fringe, por exemplo, o mesmo talvez não fosse possível para a organização de um festival como o Fringe, que é muito mais dispendioso, e acarreta muitos mais custos, precisando naturalmente de muito mais investimento. Neste sentido, fica em aberto a pergunta, até que ponto é que o financiamento das empresas corporativas é verdadeiramente tão prejudicial aos festivais, como o Fringe, e de que forma é que tal impacta os artistas, uma vez que o próprio Fringe é um festival “open access”? Talvez para outra investigação.

A análise desta investigação mostrou-nos que o *Edinburgh Festival Fringe* sempre primou pela aposta na inovação. Apesar da análise começar em 2007, sabemos que já durante o mandato de Paul Gudin (1999-2007), existiram reformas dentro do Fringe para acompanhar as tendências. Com a entrada de Jon Morgan em 2007, a vontade de acompanhar o milénio continua evidente, a aposta nas primeiras campanhas de *marketing* e o esforço por tornar o *Fringe* mais acessível para a participação dos artistas, e o início da presença online foram medidas que, apesar do curto mandato de Morgan influenciaram positivamente o festival. Kath Mainland, eleita a primeira *Chief Executive* da *Edinburgh Festival Fringe Society* continua esta aposta no *marketing*, através de várias campanhas para o Fringe, que proliferou um aumento do interesse no festival e aumentou a presença online.

O aumento das audiências é uma crescente todos os anos, no entanto não existem dados que confirmem com certeza que esse facto está directamente relacionado com as decisões de gestão de Mainland, ou se o Fringe é apenas um Festival que tende a crescer anualmente, como aliás nos têm mostrado as Annual Reviews de 2007 a 2017.

Por outro lado, existe também a forma como a cidade de Edimburgo se organiza em torno dos festivais, que é também curiosa; por um lado, e como temos visto ao longo desta investigação, existem factores como o turismo cultural, que estão actualmente em expansão e influenciam as cidades e as suas comunidades, como já vimos, por outro; existe o aproveitamento que Edimburgo faz de maneira interessante, através do uso da cidade como a sua própria marca cultural que se auto proclamada “festival city”, e de iniciativas como os *Festivals Edinburgh*, existindo toda uma acção de políticas públicas em torno de duas indústrias, a primeira que são os festivais e portanto o sector artístico e a segunda que é o turismo. E aqui, vemos também a forma como Edimburgo utiliza os seus próprios espaços para encaixar como os vários *slogans* dizem: “o mundo em Edimburgo durante o mês de Agosto”. O “reaproveitamento” de espaços, que estavam potencialmente desocupados no verão e que durante o Fringe se transformam em espaços performativos, pode transmitir uma ideia *avant-garde*, no entanto esta pode também ser só mais uma das muitas formas de que o mercado neoliberal tem de se expandir. Os espaços da universidade servirem de centros para o Fringe, os edifícios do antigo Parlamento servirem de salas de espectáculo com mais de 600 lugares, salas de aulas servirem para palcos de stand-up comedy; tudo podia fazer parte de uma narrativa de economia circular, e pode, mas depois de termos lido os vários artigos de Gardner, e depois de termos analisado mais de dez Annual Reviews, e de inclusive termos efectivamente estado no Fringe, sabemos que nada do que parece ser, no Fringe, o é.

O modelo de acesso livre do Fringe é uma das “bases fundadoras” do festival desde a sua inauguração, por mero acaso (como já vimos) em 1947. Foi livremente, em espírito e em corpo que os “oito grupos iniciais” decidiram romper por Edimburgo para participar num Festival onde não tinham sido convidados e de onde não faziam parte do programa oficial. Ao contrário de muitos festivais, e o que podemos dizer, o torna particular, neste aspecto, é que o Fringe não programa o seu Festival, os artistas participam “livremente”, e de acordo com a *Edinburgh Festival Fringe Society*, “se quiserem” participar, nesta fase da dissertação

atrevo-me a dizer que os artistas do Fringe participam no Festival se “puderem” participar, porque entre o modelo de acesso livre, o “desejo” de participar no Festival, e reunirem todas as condições para de facto o fazerem, não basta só “o sonho” de ir ao Fringe. E o que os vários artigos nos mostram é que ninguém enriquece no Festival, muito pelo contrário, o Fringe penaliza grande parte dos artistas, que continuam a participar no festival apenas pela oportunidade de fazer *tournées*, ou de ganhar reconhecimento e nunca pela oportunidade de fazerem boas bilheteiras. No entanto, os números do Fringe não param de crescer, como pudemos comprovar através de todos os dados analisados nas Annual Reviews durante esta investigação, e nada denota que o Fringe vá parar de o fazer nos anos vindouros, segundo as estatísticas.

Em conclusão, verificou-se que ao longo destes dez anos, onde incidiu a investigação, a existência de uma relação positiva entre as tendências evolutivas do Fringe na relação com as políticas culturais, porque estas não estão separadas uma da outra. Durante a década em estudo, foram implementadas várias medidas políticas que visavam o desenvolvimento dos festivais e da própria marca cultural no sentido de dinamizar a cidade e os seus bens culturais, que são neste caso os festivais de Edimburgo. Isto foi conseguido através da criação de marcas como os *Festival's Edinburgh* cujo papel é potenciar os festivais da Escócia como marca cultural nacional e internacionalmente. Mas, mais que isto foram também criadas outros projectos que aproximaram a relação dos Fringe com as políticas culturais, projectos como o *Made in Scotland* são exemplos disso. Em suma, esta investigação mostra-nos que a cultura não é nem pode ser indissociável das políticas culturais e que acima de tudo que o sector cultural para continuar a existir estruturalmente em harmonia e dignidade, porque como já vimos aqui, os festivais são responsáveis por uma forte contribuição económica para as cidades; deve existir seriedade na criação de políticas públicas que tenham em vista em primeiro lugar o benefício da comunidade, e em segundo, da cultura. Concluo esta investigação com a forte crença que nenhum Fringe deixará de lado a sua espectacularidade, porque apesar de todas as problemáticas associadas ao festival, o Fringe é feito de pessoas para pessoas, e tem, no seu âmago algo de verdadeiramente extraordinário.

## Referências Bibliográficas

AUSTEN, S., 2015. Some Reflections on The Future of Festival Practice in Europe. In: C. NEWBOLD, C. MAUGHAN, J. JORDAN & F. BIANCHINI eds., Focus on Festivals: contemporary European case studies and Perspectives Oxford: Goodfellow Publishers Ltd, (pp 290-298).

BARKER, C., 2004. The Sage Dictionary of Cultural Studies. London: Sage Publications

BIANCHINI, F. & MAUGHAN, C., 2015. The future of festivals Introduction. In: C. NEWBOLD, C. MAUGHAN, J. JORDAN & F. BIANCHINI eds. Focus on Festivals: Contemporary European Case Studies and Perspectives. Oxford: Goodfellow Publishers, pp 290-298.

BARTIE, A., 2013. The Edinburgh Festivals: Culture and Society in Post-War Britain. University Press Scholarship Online: Edinburgh University Press. [Consultado a 17 de Abril de 2019]. Disponível em: [www.edinburgh.universitypress.scholarship.com](http://www.edinburgh.universitypress.scholarship.com)

BATCHELDER, X. P., 2006. The World's Largest Arts Festival the Edinburgh Festival Fringe: Mechanics, Myth and Management [online]. Tese de Doutorado. School of The Ohio State University. [Consultada em 20 de Novembro de 2018]. Disponível em <https://library.osu.edu/collections/SPEC.TRI.BFF/related-materials>

BENNET, A. & WOODWARD, I., 2014. Festival Spaces, Identity, Experience and Belonging. In: J. TAYLOR, A. BENNET & I. WOODWARD eds., The Festivalization of Culture, Surrey: Ashgate Publishing pp. 11-26.

BENNET, A, TAYLOR, J., WOODWARD, I., 2014. Introduction In: A. BENNETT, J. TAYLOR & I. WOODWARD eds. The Festivalization of Culture. Surrey: Ashgate Publishing, pp. 1-8.

BONNAR, A., 2014. What does Culture Mean to You? The Practice and Process of Consultation on Cultural Policy in Scotland Since Devolution. Cultural Trends, vol. 23, no. 3, pp. 136-147. [Consultado a 14 de Outubro de 2019] Disponível em: DOI 10.1080/09548963.2014.925278

BRADBY, D. & DELGADO, M., 2003. Editorial. Contemporary Theatre Review, vol. 13, no. 4, pp. 1-4 [Consultado a 18 de Março 2019]. Disponível em: DOI 10.1080/1048680032000150547

BRYMAN, A. & BELL, E. 2011. Business Research Methods, 3rd Ed. Oxford: Oxford University Press.

CAMERON, A., 1994. Experimental Theatre in Scotland In: T. SHANK ed. Contemporary British Theatre, London: MacMillian Press, pp. 123-129.

CREMONA, V., 2007. Introduction, The festivalising Process. In: T. HAUPTFLEISCH, S. LEV-ALADGEM, J. MARTIN, W. SAUTER & H. SCHOENMAKERS eds. Festivalising! Theatrical Events, Politics and Culture Amsterdam: Rodopi, pp. 5-13.

COUTINHO, C. P., CHAVES, J. H., 2002. O Estudo de Caso na Investigação em Tecnologia Educativa em Portugal. CIEd-Universidade do Minho Revista Portuguesa de Educação, vol. 15, no.1, pp. 221-243. [consultado a 20 Julho de 2020].

CUNDY, W., 2016. The Concepts, Origins and Types of Festivals. In: W. CUNDY ed. Festivalization of Urban Spaces, Factors, Processes and Effects, Switzerland: Springer International Publishing, pp 11-42, DOI 10.1007/978-3-319-31997-1\_2

CUNDY, W., 2012. Resident's Perception of Festivals – a Case Study of Łódź. Institute of Tourism and Economic Development, vol. 44, no. 6, pp. 704-728. [consultado a 23 de Julho de 2018]. Disponível em: <https://www.semanticscholar.org/>

CUNDY, W., 2014. Festivals as a Subject for Geographical Research. Geografisk Tidsskrift-Danish Journal of Geography, vol. 114, no. 2, pp. 132-142. [consultado a 23 de Julho de 2018] Disponível em: DOI 10.1080/00167223.2014.895673

CUNDY, W., 2013. Festival tourism the concept, Key Functions and Dysfunctions in the Context of Tourism Geography Studies. Geographical Journal, vol. 65, no. 2, pp. 105-118. [consultado a 19 de Julho de 2018]. Disponível em: <http://www.researchgate.net/publication/287956579>

DAVIES, A. 1987. Other Theatres: the Sevelopment of Alternative and Experimental Theatre in Britain. London: MacMillian Education Ltd.

D'ARCIER, B. F. 2015. The Future of European Festivals. In: C. NEWBOLD, C. MAUGHAN, J. JORDAN & F. BIANCHINI eds., Focus on Festivals: Contemporary European Case Studies and Perspectives. Oxford: Goodfellow Publishers Ltd, pp 285-289.

EISENHARDT, K. M., 1989. Building Theories from Case Study Research. The Academy of Management Review, vol. 14, no. 4, pp. 532-550. [consultado a 10 de Outubro de 2010]. Disponível em: <http://www.jstor.com/stable/258557>

ELSOM, J., 1994. United Kingdom: Directors, Directing and Production Styles. In: D. RUBIN ed. The World Encyclopedia of Contemporary Theatre: Europe. Oxfordshire: Routledge, pp. 890-920.

ELSOM, J., 1976. The Arts Council and It's Influence. In: E. ELSOM ed. Post-War in British Theatre London: Routledge & Kegan Paul, pp. 126-138.

EBONG, I. I. I., 1986. The Origins Organization and Significance of the Festival of Britain 1951 [online]. Tese de Doutoramento. The University of Edinburgh. [Consultado a 8 de Outubro de 2020] Disponível em: <https://era.ed.ac.uk/handle/1842/6865>

EVANS, G., 2001. Cities of Culture and Urban Regeneration In: G. EVANS ed. Cultural Planning and Urban Renaissance? London: Routledge, p. 335.

FALASSI, A., 1987. Festival: Definition and Morphology. In: A. Falassi ed. Time out of Time. Albuquerque, NM: University of New Mexico Press, pp. 1-10.

FISHER, M. 2012. The Edinbrugh Fringe Survival Guide: How to Make Your Show a Success. London: Methuen Drama, Bloomsbury Publishing.

FISCHER-LICHTE, E., 2020. European Festivals. In: R. KNOWLES ed. The Cambridge Companion to International Theatre Festivals. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 87-100.

FOX, I. & FRIEZE, A. 2013. How to Produce and Write an Edinbrugh Fringe Comedy Show. Createspace Independent Publications

GALLOWAY, S. & HUW, D. J., 2010. The Scottish Dimension of British Arts Government: a Historical Perspective. Cultural Trends, vol. 19, no. 1-2, pp. 27-40. [Consultado a 14 de Outubro de 2019]. Disponível em: DOI 10.1080/09548961003695981

GETZ, D., 2010. The Nature and Scope of Festival Studies. International Journal of Event Management Research, vol. 5, no. 1, pp. 1-47. [Consultado a 23 de Julho de 2018]. Disponível em: [www.ijemr.org](http://www.ijemr.org)

GETZ, D. & ANDERSSON, T. D., 2009. Tourism as a Mixed Industry: Differences Between Private, Public and Not-for Profit Festivals. Tourism Management, vol. 30, pp. 847-856. [consultado a 15 de Março de 2018]. Disponível em: [www.elsevier.com/locate/tourman](http://www.elsevier.com/locate/tourman)

GIVEN, L. M., 2008. The Sage Encyclopedia of Qualitative Research Methods. Thousand Oaks: SAGE Publications, Inc.

GRACEY, J. & EGAN, A., 2014. Cracking the Fringe: Your Balls-out Guide to Taking on The Edinburgh Fringe. CreateSpace Independent Publishing Platform.

GUIMARÃES, I. B., 2016. O Caso de “Edinburgh Festival City”. Uma marca cultural colectiva. [online]. Dissertação de Mestrado. ISCTE, Lisboa [consultado a 6 de Agosto de 2018]. Disponível em: <https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/12696>

HARVIE, J. 2020. International Theatre Festivals in the UK, the Edinburgh Festival Fringe as a Model Neo-Liberal Market. In: R. KNOWLES ed. The Cambridge Companion to International Theatre Festivals. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 101-117.

HARVIE, J., 2003. Cultural Effects of the Edinburgh International Festival: Elitism, Identities, Industries. Contemporary Theatre Review, vol. 13, no. 4, pp. 12-26. [Consultado a 19 de Julho de 2018]. Disponível em: DOI 10.1080/1048680032000118378

HASSE-BIBER, S. N. 2017. The Practice of Qualitative Research, Engaging Students in the Research Process, 3<sup>rd</sup> ed. Thousand Oaks: SAGE.

HAUPTFLEISCH, T., 2007. Festivals as Eventifying Systems. In: T. HAUPTFLEISCH, S. LEV-ALADGEM, J.

MARTIN, W. SAUTER, & H. SCHOENMAKERS eds. Festivalising! Theatrical Events, Politics and Culture Amsterdam: Rodopi, pp. 39-47.

HERTLING, N., 2015. Festivals: Why, Whant, When? A Case Study of Berlin. In: C. NEWBOLD, C.

MAUGHAN, J. JORDAN & F. BIANCHINI eds. Focus on Festivals: Contemporary European Case Studies and Perspectives. Oxford: Goodfellow Publishers Ltd, pp 10-17.

HYETT, N., KENNY, A. & DICKSON-SWIFT, V., 2014. Methodology or Method? A Critical Review of Qualitative Case Study Reports. International Journal of Qualitative Studies on Health and Well-Being, vol. 9, no. 10, [consultado a 4 de Setembro de 2020]. Disponível em: DOI [10.3402/qhw.v9.23606](https://doi.org/10.3402/qhw.v9.23606)

JAMIESON, K., 2004. The Festival Gaze and its Boundaries. Space and Culture, vol. 7, no 1. pp. 64-75. [consultado a 26 de Novembro 2018]. Disponível em: DOI 10.1177/1206331203256853

JOHANSSON, M., 2020. City Festivals and Festivals Cities. In: R. KNOWLES ed. The Cambridge Companion to International Theatre Festivals. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 54-69.

KEEFE, J., 1994. United Kingdom: Design, Theatre Space and Architecture. In: D. RUBIN ed. The World Encyclopedia of Contemporary Theatre: Europe. Routledge: Oxfordshire, pp 962-931.

KNOWLES, R., 2004. International Festivals. In: R. KNOWLES ed. Reading the Material Theatre, Theatre and Performance Theory. Cambridge: Cambridge University Press, pp.180-200.

KNOWLES, R., 2019. Seeking the International Intercultural: The Seventieth Edinburgh Fringe Festival. Canadian Theatre Review, vol. 177, Winter 2019, pp. 90-93. [consultado a 10 de Novembro de 2019]. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/716621>

KNOWLES, R., 2020. Introduction. In: R. KNOWLES ed. The Cambridge Companion to International Theatre Festivals. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1-11.

KNOWLES, R., 2018. Festivals: What Good Are They? What Are They Good At? The Case of Edinburgh 2017. Theatre Journal, vol. 70, no. 3, pp. 369-382. [Consultado a 24 Novembro 2018] Disponível em DOI 10.1353/tj.2018.0060

LEVENTHAL, F.M. (1990). The Best for the Most: CEMA and State Sponsorship of the Arts in Wartime, 1939-1945. Twentieth Century British History, vol. 1, no. 3, pp. 289-317. [consultado a 22 de Novembro de 2020]. Disponível em: <https://academic.oup.com>

MARTIN, J., 2007. Preface – Festival Cultures. In: T. HAUPTFLEISCH, S. LEV-ALADGEM, J. MARTIN, W. SAUTER & H. SCHOENMAKERS eds. Festivalising! Theatrical Events, Politics and Culture. Amsterdam: Rodopi, pp. 1-4.

MERRIAM, S. B., TISDELL, E. J. 2016. Qualitative Research a Guide to Design and Implementation 4<sup>th</sup> Edition. San Francisco: Jossey-Bass Wiley Brand

MILES, M.B. & HUBERMAN, A.M., 1994. Qualitative Data Analysis, 2<sup>nd</sup> Edition. Thousand Oaks: SAGE Publications

MOFFAT, A. 1978. The Edinburgh Fringe. London: Johnston & Bacon.

MOREIRA, C., 2007. Teorias e Práticas de Investigação. Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa, Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas.

MCLOEOD, N. E., 2006. The Placeless Festival: Identity and Place in the Post-Modern Festival In: D. PICARD & M. ROBINSON eds. Festivals, Tourism and Social Change, Remarking Worlds. Clevedon: Channel View Publications, pp. 222-237.

NÉGRIER, E., 2015. Festivalization: Patterns and Limits. In: C. NEWBOLD, C. MAUGHAN, J. JORDAN & F. BIANCHINI eds. Focus on Festivals: contemporary European case studies and Perspectives. Oxford: Goodfellow Publishers Ltd, pp. 240-244.

NEWBOLD, C., JORDAN, J., BIANCHINI, F. & MAUGHAN, C., 2015. Introduction: focus on festivals. In: C. NEWBOLD, C. MAUGHAN, J. JORDAN & F. BIANCHINI eds., Focus on Festivals: contemporary European case studies and Perspectives. Oxford: Goodfellow Publishers Ltd, pp. XV-XXV.

PAVIS, P., 1998. Diccionario del Teatro. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

PRENTICE, R. & ANDERSEN, V., 2003. Festival as a creative destination. Annals of Tourism Research, vol. 30, no. 1, pp. 7-30. [consultado a 22 de Julho de 2018]. Disponível em: DOI 10.1016/S0160-7383(02)00034-8

PUNCH, K., 1998, Introduction to Social Research Quantitative and Qualitative Approaches. London: SAGE

QUINN, B., 2005. Arts Festivals and the City. Urban Studies, vol. 42, no. 5-6, pp. 927-943. [consultado a 16 de Março de 2018]. Disponível em: <http://arrow.dit.ie/tfschhmtart>

QUINN, B., 2005b. Changing Festival Places: Insights from Galway. Social & Cultural Geography, vol. 6, no. 2, pp. 237-252. [consultado a 19 de Julho de 2018] Disponível em: <https://arrow.dit.ie/tfschhmtart>

QUINN, B., 2006. Problematising 'Festival Tourism': Arts Festivals and Sustainable Development in Ireland. Journal of Sustainable Tourism, vol. 14, no. 3, pp. 288-306. [Consultado a 4 de Novembro de 2020]. Disponível em: DOI 10.1080/09669580608669060

QUINE, M., 1998. The Theatre System of The United Kingdom In: H. VAN MAANEN & S. E. WEILMER eds. Theatre Worlds in Motion: Structures, politics and developments in countries of Western Europe Amsterdam: Rodopi, pp.670-702.

ROSENBERG, G. J. P. & YATES, P. M., 2007. Schematic Representation of Case Study Research Designs. Journal of Advanced Nursing, vol. 60, no. 4, pp. 447-452. [consultado a 1 de Outubro de 2020]. Disponível em: DOI 10.1111/j.1365-2648.2007.04385.x

SALDAÑA, J., 2011, Fundamentals of Qualitative Research, New York: Oxford University Press.

SAUTER, W. 2007. Festivals as Theatrical Events: Building Theories. In: T. HAUPTLEISCH, S. LEV-ALADGEM, J. MARTIN, W. SAUTER & H. SCHOENMAKERS eds. Festivalising! Theatrical Events, Politics and Culture. Amsterdam: Rodopi, pp. 17-26.

SCHOENMAKERS, H., 2007. "Festivals, Theatrical Events and Communicative Interactions". In: T. HAUPTFLEISCH, S. LEV-ALADGEM, J. MARTIN, W. SAUTER & H. SCHOENMAKERS eds. *Festivalising! Theatrical Events, Politics and Culture*. Amsterdam: Rodopi, pp. 27-37.

STEVENSON, D., 2014. Scottish Cultural Policy. *Cultural Trends*, vol. 24, no. 3, pp. 133-135. [Consultado a: 23 de Novembro de 2020]. Disponível em: DOI 10.1080/09548963.2014.925277

STREB, C.K., 2010. Explanatory Case Study In: J. A. MILLS, G. EUREPOS & E. WIEBE eds. *Encyclopedia of Case Study Research*, Vol.1. Thousand Oaks: SAGE Publications Inc, pp. 372-373.

TRUSSLER, S., 1994. *Cambridge Illustrated History of British Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press.

THROSBY, D., 2010. *The Economics of Cultural Policy*. Cambridge: Cambridge University Press.

THOMASSON, S., 2015. *Producing the Festival City: Place Myths and the Festivals of Adelaide and Edinburgh* [online]. Tese de Doutorado. Queen Mary University of London. [Consultada a 22 de Novembro de 2018]. Disponível em: <http://qmro.qmul.ac.uk/xmlui/handle/123456789/9868>

YIN, R. 2009. *Case Study Research Design and Methods* 4<sup>th</sup> Edition, Vol. 5, Thousand Oaks: SAGE Publications, Inc.

WILLIAMS, G. J., 2006. Theatre and Performance in the Age of Global Communications 1950-Present. In: P. B. ZARRILLI, B. MCCONACHIE, G. J. WILLIAMS & C. F. SARGENFREI eds. *Theatre Histories: An Introduction*. New York: Routledge

WATERMAN, S., 1998. Carnivals for Élites? The Cultural Politics of Arts Festivals. *Progress in Human Geography*, vol. 22, no. 1, pp. 54-74. [Consultado a 23 de Julho de 2018]. Disponível em: DOI 10.1191/030913298672233886

ZERDY, J., 2009. *Performance Spaces in Scotland: The Theatre of Circulating Acts and Localizing Politics* [online]. Tese de Doutorado. Faculty of the Graduate School of the University of Minnesota. [Consultado a 24 de Novembro de 2018]. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11299/52611>

ZERDY, J., 2011. Stages of Governance: The Scottish Parliament's Festival of Politics and National Subjects in Performance. *Contemporary Theatre Review*, vol. 21, no.2, pp. 171-188. [consultado a: 24 de Novembro de 2018]. Disponível em: DOI 10.1080/10486801.2011.562499

ZHU, B., 2018. The Arts and International Relations the Evolving Identity of the Edinburgh International Festival in the Cold War Era. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*. [consultado a 18 de Março de 2019] Disponível em: DOI 10.1080/10632921.2018.1473312

## Fontes

AEA CONSULTING, 2006. *Thundering Hooves, Maintaining the Global Competitive Edge of Edinburgh's Festivals*. [online]. [Consultado a 8 de Outubro de 2019]. Disponível em: [https://www.edinburghfestivalcity.com/assets/000/000/355/Thundering\\_Hooves\\_Report\\_-\\_04.05.06\\_original.pdf?1411049125](https://www.edinburghfestivalcity.com/assets/000/000/355/Thundering_Hooves_Report_-_04.05.06_original.pdf?1411049125)

An Edinburgh Festival, 1945. *The Scotsman*, November 24 [online]. [consultado a 10 de Fevereiro de 2019] Disponível em: [www.thebritishnewspaperarchive.com](http://www.thebritishnewspaperarchive.com)

AWDE, N., 2007. Power Plays. *The Stage* [online]. [Consultado a 7 Outubro 2020]. Disponível em: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/>

BBC NEWS, 2017. Council Backs Workes' Campaign for "Fair Fringe" [online]. [Consultado a 10 de Agosto de 2020]. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/uk-scotland-edinburgh-east-fife-41043653>

BOP CONSULTING, 2018. *The Network Effect, The role of the Edinburgh Festivals in the National Culture and Events Sectors* [online]. Festivals Edinburgh [consultado a 7 Agosto de 2019]. Disponível em: [https://www.edinburghfestivalcity.com/assets/000/003/791/The\\_Network\\_Effect\\_July\\_2018\\_original.pdf?1531301203](https://www.edinburghfestivalcity.com/assets/000/003/791/The_Network_Effect_July_2018_original.pdf?1531301203)

BOP CONSULTING, 2015. *Edinburgh Festivals: Thundering Hooves: 2.0 A Ten Year Strategy to Sustain the Success of Edinburgh's Festivals*. [online]. [Consultado a 24 de Novembro de 2018]. Disponível em: [https://www.edinburghfestivalcity.com/assets/000/000/821/TH\\_2\\_0\\_-\\_24\\_page\\_summary\\_original.pdf?1432032670](https://www.edinburghfestivalcity.com/assets/000/000/821/TH_2_0_-_24_page_summary_original.pdf?1432032670)

BOP CONSULTING, 2016. *Edinburgh Festivals 2015 Impact Study, Final Report*. [online]. [Consultado a 24 de Novembro de 2018]. Disponível em: [https://www.edinburghfestivalcity.com/assets/000/001/964/Edinburgh Festivals - 2015 Impact Study Final Report original.pdf?1469537463](https://www.edinburghfestivalcity.com/assets/000/001/964/Edinburgh_Festivals_-_2015_Impact_Study_Final_Report_original.pdf?1469537463)

CARRELL, S., 2009. Edinburgh festival: Report slams Fringe ticketing fiasco. *The Guardian* [online]. [Consultado a 10 de Agosto de 2020]. Disponível em: <https://www.theguardian.com/culture/2009/feb/04/edinburgh-fringe-ticketing-system>

CARRELL, S., 2008. Edinburgh Festival: Fringe director's shock departure. *The Guardian* [online]. [Consultado a 28 de Novembro de 2020]. Disponível em: <https://www.theguardian.com//culture/2008aug/28/edinburghfestival.festivals>

CARRELL, S., 2008. Edinburgh Festival: Fringe director's shock departure. *The Guardian* [online]. [Consultado a 28 de Novembro de 2020]. Disponível em: <https://www.theguardian.com//culture/2008aug/28/edinburghfestival.festivals>

CARRELL, S. 2009. Edinburgh festival: Report slams Fringe ticketing fiasco. *The Guardian* [online]. [Consultado a 10 de Agosto de 2020]. Disponível em: <https://www.theguardian.com/culture/2009/feb/04/edinburgh-fringe-ticketing-system>

CASCICATO, P., 2009. Edinburgh Fringe ticket sales defy recession. *Reuters* [online]. [Consultado a 28 de Novembro de 2020]. Disponível em: <https://www.reuters.com/article/us-edinburgh-fringe-idUSTRE5745PW2009089>

COLEY., N. 2007. *There will be no Miracles Here* [imagem online]. [consultado 4 dezembro 2020]. disponível em: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/artists/nathan-coley>

CREATIVE SCOTLAND, 2016. *Creative Industries, A Strategy for Creative Scotland 2016-17* [online]. [consultado a 7 de Agosto de 2019]. Disponível em: <https://www.creativescotland.com/resources/our-publications/plans-and-strategy-documents/creative-industries-strategy-2016-17#:~:text=The%20Creative%20Industries%20Strategy%20outlines,from%20games%20design%20to%20archite>  
[cture.](https://www.creativescotland.com/resources/our-publications/plans-and-strategy-documents/creative-industries-strategy-2016-17#:~:text=The%20Creative%20Industries%20Strategy%20outlines,from%20games%20design%20to%20archite)

DIBDIN, T., 2007. Edinburgh Festival Fringe. *The Stage* [online]. [Consultado a 7 Outubro de 2020]. Disponível em: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/>

DIBDIN, T. 2017. Edinburgh Fringe award set up in memory of actor Filipa Bragança. *The Stage*. [online]. [Consultado a 1 de Dezembro de 2020]. Disponível em: <https://www.scotsman.com/arts-and-culture/theatre-and-stage/new-fringe-award-aims-keep-filipa-bragancas-memory-alive-1442016>

EDINBURGH FESTIVAL FRINGE, 2009. *Annual Review (2009)*. Edinburgh: The Festival Fringe Society [consultado a 12 de Dezembro de 2018]. Disponível no Arquivo da National Library of Scotland.

EDINBURGH FESTIVAL FRINGE, 2010. *Annual Review (2010)*. Edinburgh: The Edinburgh Fringe Society [Consultado a 12 de Dezembro de 2018]. Disponível no Arquivo da National Library of Scotland.

EDINBURGH FESTIVAL FRINGE SOCIETY, 2011. *Annual Review (2011)*. Edinburgh: Edinburgh Festival Fringe Society [Consultado a 17 de Abril de 2019]. Disponível em: <https://www.edfringe.com/learn/about/annual-review>

EDINBURGH FESTIVAL FRINGE SOCIETY, 2013. *Annual Review (2012)*. Edinburgh: Edinburgh Festival Fringe Society [Consultado a 17 de Abril de 2019]. Disponível em: <https://www.edfringe.com/learn/about/annual-review>

EDINBURGH FESTIVAL FRINGE SOCIETY, 2013. *Annual Review (2013)*. Edinburgh: Edinburgh Festival Fringe Society [Consultado a 17 de Abril de 2019]. Disponível em: <https://www.edfringe.com/learn/about/annual-review>

EDINBURGH FESTIVAL FRINGE SOCIETY, 2014. *Annual Review (2014)*. Edinburgh: Edinburgh Festival Fringe Society [Consultado a 17 de Abril de 2019]. Disponível em: <https://www.edfringe.com/learn/about/annual-review>

EDINBURGH FESTIVAL FRINGE SOCIETY, 2016. *Annual Review (2015)*. Edinburgh: Edinburgh Festival Fringe Society [Consultado a 17 de Abril de 2019]. Disponível em: <https://www.edfringe.com/learn/about/annual-review>

EDINBURGH FESTIVAL FRINGE SOCIETY, 2017. *Annual Review (2016)*. Edinburgh: Edinburgh Festival Fringe Society [Consultado a 17 de Abril de 2019]. Disponível em: <https://www.edfringe.com/learn/about/annual-review>

EDINBURGH FESTIVAL FRINGE SOCIETY, 2018. *Annual Review (2017)*. Edinburgh: Edinburgh Festival Fringe Society [Consultado a 17 de Abril de 2019]. Disponível em: <https://www.edfringe.com/learn/about/annual-review>

EDINBURGH FESTIVAL FRINGE SOCIETY, 2019. *Annual Review (2018)*. Edinburgh: Edinburgh Festival Fringe Society [Consultado a 17 de Abril de 2019]. Disponível em: <https://www.edfringe.com/learn/about/annual-review>

EDINBURGH FESTIVAL FRINGE SOCIETY, 2020. *Annual Review (2019)*. Edinburgh: Edinburgh Festival Fringe Society [Consultado a 17 de Abril de 2019]. Disponível em: <https://www.edfringe.com/learn/about/annual-review>

EDINBURGH FESTIVAL FRINGE SOCIETY, 2018. *Fringe Blueprint (2018)*. Edinburgh: Edinburgh Festival Fringe Society. [Consultado a 26 Novembro 2020]. Disponível em: <https://edfringe.s3-eu-west-1.amazonaws.com/docs/fringe-blueprint.pdf>

Edinburgh Festival Fringe, 2010. *A Great Year for the Fringe* [online]. [Consultado a: 17 de Abril de 2019]. Disponível em: <https://www.edfringe.com/learn/news-and-events/29-aug-2010-a-great-year-for-the-fringe>

Edinburgh Festival Fringe, 2020. *2020 Fringe announcement from Shona McCarthy Chief Executive* [online]. [Consultado a: 1 de Abril 2020]. Disponível em: <https://www.edfringe.com/covid-19>

Edinburgh Festival City, 2020. *The City - World Leading Festival City* [online]. [consultado a 20 de Novembro de 2020]. Disponível em: <https://www.edinburghfestivalcity.com/the-city>

GARDNER, L., 2017. The Fringe Can Be a Lonely Place, so Let's Look Out for Each Other. *The Stage*. [Online]. [Consultado a 20 de Novembro de 2020] Disponível em: <https://thestage.co.uk/opinion/lyn-gardner-the-fringe-can-be-a-lonely-place-so-lets-look-out-for-each-other>

GARDNER, L., 2017. We haven't made a profit for five years': risky business at Edinburgh fringe. *The Guardian* [online]. [Consultado a 28 de Novembro de 2020]. Disponível em: <http://www.theguardian.com/stage/2017/jul/19/risky-business-edinburgh-fringe-hidden-costs-of-theatres>

GARDNER, L., 2015. The cost of Staging an Edinburgh Fringe Show: artists open their account books. *The Guardian* [online]. [Consultado a 20 de Novembro de 2020]. Disponível em: <https://www.theguardian.com/stage/2015/aug/04/the-cost-of-staging-an-edinburgh-fringe-show-artists-open-their-account-books>

KEANE, D., 2007. Edinburgh Fringe needs a rethink. *The Stage*, [online]. [Consultado a 8 Outubro 2020]. Disponível em: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/>

Lasting legacy, 2007. *The Stage* [online]. [consultado a 7 de Outubro de 2020] disponível em: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/>

National Records of Scotland, 2019. *Scotland's population 2017* [Online]. [Consultado a 2 de Setembro de 2019]. Disponível em: <https://www.nrscotland.gov.uk/news/2018/scotlands-population-2017>

National Records of Scotland, 2020. *Mid-2019 Population Estimates Scotland* [online]. [Consultado a 15 de Setembro de 2020]. Disponível em: <https://www.nrscotland.gov.uk/statistics-and-data/statistics/statistics-by-theme/population/population-estimates/mid-year-population-estimates/mid-2019>

NORDLAND, R., 2017. Edinburgh's Fringe, Now 70, Is Having Growing Pains. *The New York Times* [online]. [consultado a: 24 de Novembro de 2018] disponível em: <https://www.nytimes.com/2017/08/21/world/europe/edinburgh-fringe-festival.html>

New Fringe award aims to keep Filipa Braganca's memory alive, 2017. *The Scotsman* [online]. [consultado a 1 de Dezembro de 2020]. Disponível em: <https://www.scotsman.com/arts-and-culture/theatre-and-stage/new-fringe-award-aims-keep-filipa-bragancas-memory-alive-1442016>

SAVILLE, A., 2017. After the Fringe is Over [online]. *Exeunt Magazin* 4 de Setembro [Consultado a 20 de Novembro de 2020]. Disponível em: <http://exeuntmagazine.com/features/after-the-fringe-is-over/>

SMITH, A., 2007. Edinburgh attendance feels flat but sells well . *The Stage* [online] [Consultado a 7 de Outubro de 2020]. Disponível em: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/>

SMITH, A., 2007b. Edinburgh festivals to get £2m boost. *The Stage* [online]. [Consultado a 7 de outubro de 2020]. Disponível em: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/>

SMITH, A., 2007c. *Paul Gudgin resigns as director of Edinburgh Festival Fringe*. *The Stage* [online]. [Consultado a 7 Outubro de 2020]. Disponível em: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/>

SMITH, A., 2007d. Morgan to make fringe 'easier for artists, promoters and venues. *The Stage* [online]. [consultado a 7 de Outubro de 2020]. Disponível em: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/>

SNOW, G., 2018. Some Edinburgh Fringe Venues No Better Than Sweat Shops, Report Claims. *The Stage* [online]. [Consultado a 20 de Novembro de 2020]. Disponível em: <http://www.thestage.co.uk/news/news/some-edinburgh-fringe-venues-no-better-than-sweatshops-report-claims>

The Edinburgh Festival Fringe draws to a close, 2017. *Edfringe News*. [online]. [Consultado a 10 de Agosto de 2020]. Disponível em <https://www.edfringe.com/learn/news-and-events/2017-fringe-draws-to-a-close>

The Edinburgh Festival, 1945. *The Scotsman*, November 26 [online]. [Consultado a 10 de Fevereiro de 2019]. Disponível em: [www.thebritishnewspaperarchive.com](http://www.thebritishnewspaperarchive.com)

VENABLES, B., 2017. How Comedy Captured the Edinburgh Fringe: Part 1. *The Skinny* [online] [Consultado a: 28 de Novembro de 2020] disponível em: <https://www.theskinny.co.uk/comedy/opinion/how-comedy-captured-the-edinburgh-fringe-part-1>

VENABLES, B., 2017. How Comedy Captured the Edinburgh Fringe: Part 2. *The Skinny* [online] [Consultado a: 10 de Agosto de 2020]. Disponível em: <https://www.theskinny.co.uk/festivals/edinburgh-fringe/comedy/how-comedy-captured-the-edinburgh-fringe-part-2>

VENABLES, B., 2017. How Comedy Captured the Edinburgh Fringe: Part 3. *The Skinny* [online]. [Consultado a: 10 de Agosto de 2020]. Disponível em: <https://www.theskinny.co.uk/festivals/edinburgh-fringe/comedy/how-comedy-captured-the-edinburgh-fringe-part-3>

VENABLES, B., 2017. How Comedy Captured the Edinburgh Fringe: Part 4. *The Skinny* [online]. [Consultado a: 10 de Agosto de 2020]. Disponível em: <https://www.theskinny.co.uk/festivals/edinburgh-fringe/comedy/how-comedy-captured-the-edinburgh-fringe-part-4>

Join the Alliance of Defiance: the Edinburgh Festival Fringe Lanches 70th anniversary programme, 2017. *EdFringe News* [online]. [Consultado a 1 de Dezembro de 2020] disponível em: <https://www.edfringe.com/learn/news-and-events/70th-anniversary-programme-launched>

Edinburgh as a World Festival Centre, 1945. *The Scotsman*, November 24 [online]. [Consultado a 10 de Fevereiro de 2019] Disponível em: [www.thebritishnewspaperarchive.com](http://www.thebritishnewspaperarchive.com)

Festival City, 1947. *The Scotsman*, August 24 [online]. [Consultado a 10 de Fevereiro de 2019]. Disponível em: [www.thebritishnewspaperarchive.com](http://www.thebritishnewspaperarchive.com)

Edinburgh at Festival Time, 1947. *The Sphere*, August 23 [online]. [Consultado a 10 de Fevereiro de 2019]. Disponível em: [www.thebritishnewspaperarchive.com](http://www.thebritishnewspaperarchive.com)

SCOTTISH GOVERNMENT, 2018. *Ten Years of Expo Scottish Government's Edinburgh Festivals Expo Fund: Mapping a Decade of Development* [online]. [Consultado a 8 de Agosto de 2019]. Disponível em: [https://cultureedinburgh.com/sites/default/files/2018-12/Ten Years of Expo July 2018 original.pdf](https://cultureedinburgh.com/sites/default/files/2018-12/Ten%20Years%20of%20Expo%20July%202018%20original.pdf)

SCOTTISH GOVERNMENT, 2006. *Scottish Executive Response on the Cultural Review*. [online]. [Consultado a 16 de Outubro 2019]. Disponível em: [www.scotland.gov.uk](http://www.scotland.gov.uk)

SCOTTISH GOVERNMENT, 2011. *Growth, Talent, Ambition – The Government’s Strategy for The Creative Industries*. [online]. [Consultado a 16 de Outubro de 2019]. Disponível em: [www.scotland.gov.uk](http://www.scotland.gov.uk)

VISIT SCOTLAND, 2015. *Scotland The Perfect Stage, Scotland’s Events Strategy 2015-2025*. [online]. [Consultado a 10 de Agosto de 2019]. Disponível em: <https://www.visitscotland.org/events>

Oxford Languages Dictionary, 2020 [online]. Oxford University Press. [consultado a 26 de Novembro de 2020]. Disponível em: <https://languages.oup.com/google-dictionary-en/>

WORLD FRINGE ALLIANCE, 2020 [online]. *The Edinburgh Festival Fringe*, August 2018. [Consultado a 26 de Novembro de 2020]. Disponível em: <http://www.worldfringealliance.com/>

## **ANEXOS**

Quadro 6- EFF Evolução Participativa 2007-2017

Edinburgh Festival Fringe evolução participativa 2007-2017												
Ano	nº Bilhetes	nº companhias	nº companhias escocesas	nº total de performances	nº espectáculos de rua	nº total de espectáculos	nº espaços artísticos	nº total de artistas	nº total de espectáculos gratuitos	Nº de companhias Made in Scotland	nº estreias mundiais	nº países representados
2007	1,700,000			31.000		2.050	250	18.600				
2008	1,535,500			31.320		2.088	247	18.792				
2009	1,859,235	2.098	513	34.265	600	2.098	265	18.901	465	13	997	60
2010	1,829,931	2.453		40.254	662	2.453	259	21.148	558	17	1.206	
2011	1,877,119			41.689		2.542	258	21.192	607	18	1.319	
2012	1,857,202	2.304		42.096		2.695	279	22.457	814	12	1.418	47
2013	1,940,000	2.402		45.464		2.871	273	24.107	713		1.585	41
2014	2,183,591	2.636		49.497		3.193	299	23.762	825	32	1.789	51
2015	2,298,090			50.459		3.314	313	27.918	807	23	1.778	49
2016	2,475,133			50.266		3.269	294	31.545	643	19	1.731	48
2017	2,696,884			53.232		3.398	300		686	24	1.683	62

Nota: Em 2017 existiam ainda 215 espectáculos inseridos no modelo *pay what you want* (dados da *Annual Review 2017*)

<b>Edinburgh Festival Fringe evolução financeira de 2007 a 2017</b>					
<b>Ano</b>	<b>Bilheteira £</b>	<b>Nº Bilhetes vendidos</b>	<b>Total Receitas</b>	<b>Total Despesas</b>	<b>Balanco Anual</b>
2007		1,690,000			
2008		1,535,500	£ 2 163 771,00	£ 3 046 178,00	-£ 882 407,00
2009	£ 698 897,00	1,859,235	£ 2 415 973,00	£ 2 283 610,00	£ 132 363,00
2010		1,829,931	£ 2 862 014,00	£ 2 563 282,00	£ 298 732,00
2011		1,877,119	£ 3 161 601,00	£ 2 792 283,00	£ 369 318,00
2012		1,857,202	£ 3 399 961,00	£ 3 263 050,00	£ 136 911,00
2013		1,940,000	£ 3 311 520,00	£ 3 235 885,00	£ 75 635,00
2014		2,183,591	£ 3 600 699,00	£ 3 386 142,00	£ 214 557,00
2015		2,298,090	£ 3 966 085,00	£ 3 732 080,00	£ 234 005,00
2016		2,475,143	£ 3 957 641,00	£ 4 278 117,00	-£ 320 476,00
2017		2,696,884	£ 4 460 638,00	£ 4 435 556,00	£ 25 082,00

Quadro 7 - EFF evolução financeira 2007-2017

<b>Edinburgh Festival Fringe Evolução do Progama <i>Access Fringe - Children and Young People</i></b>					
<b>Ano</b>	<b>Nº Bilhetes</b>	<b>Nº Espectáculos</b>	<b>Nº Espaços</b>	<b>Nº crianças e jovens</b>	
2007					
2008					
2009					
2010					
2011					
2012					
2013					
2014	5.000	112			
2015	19.000	233	38	1.500	
2016	8.082	255			
2017	1.502	1.038		1.502	

Quadro 8 - EFF evolução do Access Fringe Children & Young People

Quadro 9 - EFF evolução da comunicação 2007 - 2017

Edinburgh Festival Fringe evolução comunicação 2007-2017											
Ano	nº Jornalistas acreditados	Nº membros <i>Friends of the Fringe</i>	nº promotores, programadores, scouts, agentes acreditados	Twitter (Seguidores)	Website Fringe Society (visitas)	Fringe App downloads	Fringe App (% compra de Bilhetes)	Campanhas de Marketing/Brading	Facebook (seguidores)	Instagram (seguidores)	
2007											
2008											
2009	1.181	4.000	1.152	200%							
2010	1.012		1.049		11.000.000	22.519					
2011	855	>81%	974		11.983,279	45.084					
2012	1,044		881		12,566,651		>140%				
2013	1,022		1.057		17,234,909		>50%				
2014	1.081						>9.5%	Unbored	> 209%		
2015	1.089		1,107	106,441	23,928,162	3.109.365		What the Fringe?	104,988	5x mais seguidores que em 2014	
2016	1.024		1.099	132,063	25,307,889	>6%	>6%	Defyind the norm			
2017	1.045		1.210	50,000 menções	29M		>32%	Fringe 70	>198%	2x mais seguidores	

Quadro 10 - evolução % por género de espectáculo 2007 - 2017

Edinburgh Festival Fringe Evolução da % por género de espectáculo 2007-2017										
Ano	Comédia %	Teatro %	Música %	Musicais/ Ópera %	Dança/ Teatro Físico (e Circo a partir de 2014) %	Teatro Infantil %	Exibições %	Eventos %	Cabaret (& Variety a partir de 2015) %	Spoken word %
2007	30.5%	31%								
2008										
2009	35%	28%	16%	5%	5%	4%	2%	4%		
2010	35%	29%	16%	5%	4.5%	4%	2%	4.5%		
2011	37%	30%	14%	3.5%	3.5%	4%	2%	3.5%	2.5%	
2012	36%	28%	13%	4%	4%	4%	2%	4%	4%	1%
2013	33.2%	28.7%	14.4%	3.6%	4.0%	4.6%	1.5%	4.4%	3.3%	2.3%
2014	34%	28%	13%	3%	4%	5%	2%	4%	3%	4%
2015	34%	27%	14%	3%	4%	5%	2%	4%	4%	4%
2016	34%	27%	15%	4%	3%	5%	1%	4%	4%	3%
2017	35%	28%	14%	3%	4%	4%	1%	3%	4%	3%

## *An Edinburgh Festival*

AN announcement that should be of the greatest interest to the citizens of Edinburgh is made in our columns to-day regarding a projected International Festival of Music and Drama to be held in their midst in the summer or early autumn of 1947. Not only the Capital, however, but the whole of Scotland might be expected to benefit from an event which it is hoped would attract visitors from all over the world, and particularly from America. The time, the place, and the occasion seem propitious. Salzburg, Munich, and other pre-war festival centres on the Continent of Europe are likely to be out of action for an indefinite period. Edinburgh as an ancient and beautiful city with historic and romantic associations combines many of the features that helped to make Salzburg one of the foremost tourist centres of the world. Edinburgh could make a characteristically Scottish contribution to such a festival. Among its open-air features might be pipe music and folk dancing, perhaps in the precincts of the Castle or of the Palace of Holyroodhouse. Mozart serenades might be performed in some of the old courtyards or city squares with torchlight illumination. That might fire the imagination of even the most douce of the inhabitants, and should provide an unaccustomed and exhilarating form of entertainment for visitors from furth of Scotland.

It is, however, on the outstanding excellence of its presentations that the success of an international festival must be founded. Indeed, it would not be worth undertaking unless everything connected with it were to be of the highest standard. The preliminary announcement indicates clearly that this is what its promoters have in mind. They intend to secure the best that the world has to offer in music, drama, and ballet, and it is hoped that in addition to British orchestras, conductors, and dramatic companies foreign organisations and world-famed artists will take part. With the services of the Glyndebourne Festival management at the disposal of the promoters these requirements should be amply met, and if, as may be expected, the Arts Council and the British Council give the project active support its success should be assured. But, of course, that presumes an enthusiastic and adequate response from the citizens themselves to provide the indispensable financial backing for the undertaking. It is encouraging to learn that the Committee who have been concerned in the initial arrangements under the chairmanship of the Lord Provost have already had indications that it is likely to be widely and warmly welcomed, and now that the project has been publicly mooted it will be for the citizens to do their part in bringing it to fruition.

Figura 1 - An Edinburgh Festival, The Scotsman, November 24, 1945

# EDINBURGH AS A WORLD FESTIVAL CENTRE

## Large-Scale Scheme Proposed

A large-scale scheme is taking shape for establishing Edinburgh on the lines of pre-war Salzburg and Munich as a world centre for music and drama festival.

Not only will the projected event probably be the first great post-war international art assembly in Europe, but it will certainly be the first of its scope and importance to be held in Britain.

A short but brilliant season of three weeks or a month is envisaged in which famous theatre companies, noted British, Continental and American orchestras, conductors and soloists, and representative Russian ballet would be brought to the city. It is hoped to have the first full-scale Festival in the summer or early autumn of 1947.

For some time there has been sporadic talk of setting up in the Scottish capital some form of annual assembly featuring, in particular, music; but this bigger omnibus project has been engaging attention in civic quarters for some months, and especially since the time when the end of the war in Europe was in sight. Lord Provost Falconer has had the project closely at heart, for it not only accords with Edinburgh's historical and cultural status, but it fits into the tourist traffic potential of the city, the natural attractions of which are admittedly unique.

### GLYNDEBOURNE CO-OPERATION

Meetings to further the scheme have now been held under the chairmanship of the Lord Provost, and the initial machinery for organising it has been set up. Many public and private interests have offered their enthusiastic backing for a project which has appealed strongly to the imagination as establishing Edinburgh as an annual focal point for the best the world has to offer in music, drama, and ballet.

There will be formed in due course a governing council, of which the Lord Provost will be president, but meantime a representative committee is in being working on preliminary arrangements, and acting under them are programme and finance sub-committees.

The Glyndebourne Festival Management has been invited to act at this stage as the organising centre for the scheme and Mr Rudolf Bing, of Glyndebourne, has been made available to make initial contacts and inquiries.

Apart from programme and financial sides of the scheme there will be appointed committees upon which will be represented many other interests involved, and these will be asked to co-operate to the maximum in developing the project in all its aspects.

### OPEN-AIR PAGEANTRY

The Arts Council of Great Britain and the British Council have been invited to lend their support for the scheme in which it is contemplated that the characteristic features of Edinburgh's open spaces, historic buildings, and other facilities would be utilised for special presentations.

The conception is one of a magnitude new to any centre in these islands, and besides attractions already mentioned it is probable that open-air pageantry as well as dramatic performances in the open—the experiment in open-air drama under municipal auspices this year was a conspicuous success—would, associated with suitable locations, figure in the programmes. Local theatres would, it is expected, be available for the housing of visiting Festival companies.

Lord Provost Falconer stated yesterday in an interview that Edinburgh was regarded as the most attractive venue in Britain for a production of this kind because there was so much of beauty, amenity, and history to provide the setting. They had, he added, already had indications of a substantial measure of enthusiastic support, and they would welcome the help of all interested in the creation of a Festival of the highest standard in the Scottish capital.

Figura 2 - Edinburgh as a World Festival Centre, The Scotsman, November 24, 1945

## The Edinburgh Festival

41 George Street, Edinburgh,  
November 24, 1945

SIR,—Your announcement of the plans now in hand to make Edinburgh a world Festival centre is of great importance to the Scottish tourist industry. Your report, presumably based on information from official sources, directs attention to the way in which the Festival "season" would fit into the tourist potential of the city, but its importance is of wider proportions than that. The present intention to have the first full-scale Festival in "the summer or early autumn of 1947" indicates that this wider aspect may not have been fully studied.

Scotland's tourist trade suffers, in all normal years, from "short season," the peak period being between the end of June and early September. This is of great economic importance to the country; the available tourist accommodation and travel facilities are used to capacity only during that period, profit from which must support the partially idle early summer and autumn periods and an "empty" period from October to April. These travel "habits" seriously affect the standard of accommodation and the prices charged, and thus, in the end, the value of this "export" trade to Scotland.

Scotland urgently requires staged "events" to prolong the tourist "season." The proposed Festival could be a major contribution to this end, because it would in itself attract "visitors" who, once in Scotland, could become "tourists" in the Borders and the Highlands before returning home.

But, held "in the summer," it would be of minimum benefit to Edinburgh or Scotland. Tourist accommodation and travel facilities, already working to peak capacity, could not easily handle further traffic, nor could they be economically expanded to take a still greater short-term peak "load." The Festival would therefore either attract new tourist traffic which would be faced with serious shortages of accommodation and travel facilities (to the detriment of future Festivals and of the tourist trade as a whole), or it would merely "bleed" existing tourist traffic from the rest of Scotland, building up an unhealthy concentration in an already overcrowded Edinburgh.

"Early autumn" would be better, but the weather is deteriorating then and "visitors" would be less inclined to become "tourists."

I suggest that, to be of maximum benefit to Edinburgh and to all Scotland, the Festival must be held in May or very early June. By pursuing the bolder course of holding the Festival slightly in advance of the present busy tourist season, the organisers have a wonderful opportunity to benefit Scotland's export trade in "tourism."—I am  
&c.

W. A. WOOLWARD.

Figura 3 - The Edinburgh Festival, The Scotsman, November 26, 1945.

# THE SCOTSMAN

EDINBURGH, SATURDAY, August 23, 1947.

TELEPHONE, 23051.

SUN	MOON (1st qr.)
Rises ..... 5.57 a.m.	Rises .... 3.16 p.m.
Sets ..... 8.33 p.m.	Sets ..... 10.52 p.m.
High Water at Leith—8.20 a.m.; 8.44 p.m.	

## FESTIVAL CITY

There could scarcely be a better setting than Edinburgh for the International Festival of Music and Drama, which opens to-morrow. In this precipitous city romance and history go hand in hand, while Nature has dowered it with beauty and character. Yet some delights must be forgone. An unimaginative Minister has decreed that the Castle shall not be illuminated, even on this exceptional occasion. Who that has seen it can forget its faery aspect as it glows against the background of the night? But the people? It is sometimes said that the people of Edinburgh are too reticent, and have lived too long in the east wind to take kindly to strangers or to share in that spirit of festival which it is admittedly easier to acquire in southern climes. Yet the strangers in our midst should have little reason to doubt that they are welcome guests. During the war men of many nations, some from choice and others under military orders, visited Edinburgh, and did not fail of a welcome. Under the happy auspices of a Festival in which music takes so prominent a place international harmony ought to be expected.

It required no little courage and faith to begin planning shortly after the war a Festival on such a scale. Nothing like it has been attempted in this country before, for it is not confined to the concert hall, but also includes the arts of the theatre—drama, ballet, and opera—as well as a display of films from various countries. Even if the venture has already justified itself financially, its artistic value has yet to be experienced and assessed. How can that be measured? The test perhaps is that for each visitor there should be some performance which for him is memorable, to which he will look back in after years and say, "I heard that at the Edinburgh Festival." It might be Verdi's "Macbeth" or a Brahms quartet, or the light-hearted music of Vienna; it might be a ballet, or a play of Molière. It could be any item in the programmes, for the standard of performance to be expected at the Festival is high. It is an international standard—the yardstick by which we must measure our own musical and dramatic performances. In music, opera, and ballet we lack the Continental tradition, and have much to learn even if we have a definite contribution of our own to make to the feast. The international character of the Festival is particularly emphasised by the presence of French actors in our midst performing in their own tongue. This is a bold venture, and Edinburgh's reputation as an international city may depend greatly upon its success. It may be noted also that the B.B.C. is helping still further to internationalise the Festival by broadcasting some of the performances to Europe and the world.

The Festival has proved already to be a magnet. It has drawn to Edinburgh many efforts which are expected to flourish, as it were, on the outskirts of the Festival, and it may be hoped that they will. Such enterprise deserves a reward. There are offshoots of the Festival itself which, though not officially blessed, reveal commendable initiative. It may be that some of the Scottish undertakings will qualify for inclusion in future Festivals. In fact, it looks as if the Festival had already been accepted by Scotland as a challenge which is bringing out talent, and helping to revitalise the country. The opportunity afforded by the presence of so many visitors in Edinburgh has been taken to stage the Enterprise Scotland Exhibition, which will show what Scotland is doing in the industrial field. Neither the citizens of Edinburgh nor their guests are likely to be at a loss for entertainment or instruction in the next few weeks. The stage is set for what should be a most enjoyable experience. It is for the people of Edinburgh as well as for the actual performers to join with the visitors from other places and countries in making this great venture memorable.

Figura 4 - Festival City, the Scotsman, August 24, 1947

# EDINBURGH AT FESTIVAL TIME

In August and September the Scottish Capital  
Welcomes the World to Her Festival of Music  
and Drama and Her Industrial Exhibition

When the Scottish Marathon runners arrived in London in the second week of August, bringing with them the fiery crosses to rally Scotsmen in all parts of the world, they drew attention effectively to the International Festival of Music and Drama, the Industrial Exhibition, and other events now taking place in the Scottish capital. Edinburgh, indeed, has never been more prominent as a cultural centre than it is at this moment. The Festival period begins to-morrow with a special service at St. Giles' Cathedral, and the first of the concerts at the Usher Hall will be opened by l'Orchestre Colonne. In addition, there will be the Vienna Philharmonic led by Bruno Walter, the Hallé Orchestra with John Barbirolli, and the Liverpool Philharmonic with Malcolm Sargent. Szigeti, Fournier, Schnabel, Kathleen Ferrier and Peter Pears will be among the soloists. Perhaps the greatest event of the whole Festival will be the performances of the new Schnabel Chamber group, which will be heard for the first time.

Drama will be presented in the Lyceum Theatre, and will be represented by a two weeks' season by the Old Vic Company and one week's season by Monsieur Louis Jouvet's Company from Paris. Monsieur Jouvet's Company will present *l'Ecole des Femmes*, by Molière, and *Ondine*, by the great contemporary playwright Jean Giraudoux.

The Sadler's Wells Ballet, from the Royal Opera House, Covent Garden, will present a season of ballet at the Empire Theatre, with Margot Fonteyn and Robert Helpmann.

In addition to the affairs of the Festival an exhibition entitled "Enterprise—Scotland 1947" has been organised in the Royal Scottish Museum by the Council of Industrial Design, Scottish Committee. The architect and designer are Mr. Basil Spence and Mr. James Gardner, respectively, both of whom made such a wonderful job of the "Britain Can Make It" Exhibition at the Victoria and Albert Museum.

*Below—*EDINBURGH, THE CITY OF FAR DISTANCES:  
A magnificent view looking the length of Princes  
Street, with the Waverley Station in the valley and  
the familiar Castle Rock dominating the whole scene

Figura 5 - "Edinburgh at Festival Time" The Sphere, August 23, 1947



 NATIONAL GALLERIES SCOTLAND

There will be no Miracles Here, 2007, Nathan Coley  
Photography by Antonia Reeve, Antonia Reeve  
© Studio Nathan Coley

**Figura 6 - Nathan Coley (2007), There will be no Miracles Here, National Galleries of Scotland**