

O Festival Internacional de Teatro de Almada.

Um Estudo de Caso.

Rita Isabel dos Santos Henriques

**Trabalho de Projecto de Mestrado em Práticas Culturais para
Municípios**

Setembro de 2015

O Festival Internacional de Teatro de Almada.

Um Estudo de Caso.

Rita Isabel dos Santos Henriques

**Trabalho de Projecto apresentado para cumprimento de requisitos necessários à
obtenção do grau de Mestre em Práticas Culturais para Municípios, realizado sob
a orientação científica do Professor Carlos Vargas.**

Versão corrigida e melhorada após defesa pública.

Setembro de 2015

Agradecimentos

A realização deste Trabalho de Projecto apenas foi possível graças à colaboração de um conjunto de pessoas que, de uma forma ou de outra, ajudaram sua à construção. Embora correndo o risco de, involuntariamente, não referir a importância de alguns nomes, pretendo deixar aqui os meus sinceros agradecimentos a todos aqueles que, de diversas formas, contribuíram para este projecto.

Ao Professor Carlos Vargas, pela orientação, acompanhamento e conhecimento transmitido.

À Companhia de Teatro de Almada e ao Teatro Municipal Joaquim Benite, pela abertura, entusiasmo e disponibilidade com que me receberam.

Aos meus pais, pelo carinho e apoio incondicionais.

Ainda aos colegas e aos amigos, pela paciência e apoio constantes.

[O Festival Internacional de Teatro de Almada. Um Estudo de Caso.]

[The International Theatre Festival of Almada. A Case Study].

Rita Isabel dos Santos Henriques

[Resumo]

O presente Trabalho de Projecto assenta na análise da programação e da evolução espacial e temporal do Festival Internacional de Teatro de Almada, de modo a perceber quais as linhas gerais em que se baseia a sua programação. Procura-se perceber, ao longo do trabalho, de que forma o Festival se ligou à cidade de Almada, contribuindo para a sua evolução ao nível de equipamentos culturais, recuperação urbanística e reestruturação da esfera pública. A par destes assuntos, dá-se conta igualmente da expansão geográfica do Festival de Almada para cidades como Lisboa e Porto, tentando-se perceber o que esteve nas bases da mesma e de que forma o Festival equilibrou esta necessidade de crescimento com a manutenção do vínculo com Almada.

Palavras-chave: Festival; Cidade; Esfera Pública; Cultura; Almada; Teatro; Festival Internacional de Teatro de Almada.

[Abstract]

This project sets on the analysis of the programming and the spatial and temporal evolution of the International Theatre Festival of Almada, in order to understand the general guidelines of the programming. We intend to understand in what ways the Festival has connected to the city of Almada, contributing to its evolution, in terms of cultural equipments, urban recovery and the structuring of the public sphere. Alongside these subjects, we also approach the geographical expansion of the Festival of Almada to cities like Lisbon and Oporto, in order to understand what was the basis for it and how the Festival managed to balance this need for growing and the conservation of a tie with Almada.

Key-words: Festival; City; Public Sphere; Culture; Almada; Theatre; International Theatre Festival of Almada.

O presente Trabalho de Projecto não respeita, deliberadamente, o Novo Acordo Ortográfico.

[DECLARAÇÕES]

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

O candidato,

Rita Henriques

Lisboa, 13 de Setembro de 2015.....

Declaro que este Trabalho de Projecto se encontra em condições de ser apreciado pelo júri a designar.

O orientador,

Carlos Santos Viegas

Lisboa, 18 de Setembro de 2015.....

Índice

Lista de Siglas	VII
Lista de Gráficos	VII
Lista de Figuras	VII
Introdução	1
I. Enquadramento Teórico	2
1. Em Busca das Origens	2
2. Propostas de Definição	4
3. Uma Definição Operativa	10
II. Os Festivais e a Cidade	12
1. A Cidade Pós-Moderna e o Lugar da Cultura	12
2. Os Festivais e a Cidade	15
3. O Caso de Almada	17
III. O Festival Internacional de Teatro de Almada – Um Estudo de Caso ...	19
1. Os Primeiros Anos (1984-1993)	19
2. A Segunda Década (1994-2003)	28
3. As Últimas Edições (2004-2014)	35
4. Uma Proposta de Balanço	45
Notas finais	50
Bibliografia	52
Anexos	58

Lista de Siglas

CCB – Centro Cultural de Belém

CTA – Companhia de Teatro de Almada

FITA – Festival Internacional de Teatro de Almada

FITEI – Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica

IPAE – Instituto Português das Artes do Espectáculo

TMA – Teatro Municipal de Almada

TMJB – Teatro Municipal Joaquim Benite

TNDM II – Teatro Nacional Dona Maria II

TNSJ – Teatro Nacional São João

Lista de Gráficos

Gráfico 1 – Número e local de apresentação de sessões do FITA em Almada em 1992.

Gráfico 2 – Número e local de apresentação de sessões do FITA em Almada em 1993.

Gráfico 3 – Número e local de apresentação de sessões do FITA em Almada e, pela primeira vez, em Lisboa, em 1997.

Gráfico 4 – Número e local de apresentação de sessões do FITA em Almada e Lisboa em 2005.

Gráfico 5 – Número e local de apresentação de sessões do FITA em Almada, Lisboa e Porto em 2010.

Gráfico 6 – Número e local de apresentação de sessões do FITA em Almada, Lisboa e Braga em 2012.

Lista de Figuras

Figura 1 – Proposta de periodização da evolução do FITA.

Introdução

As manifestações culturais, em especial as de maior vulto, têm sido vistas como catalisadoras do desenvolvimento local, em três sentidos diferentes mas complementares: no sentido da manutenção da coesão do tecido social, no sentido do desenvolvimento de relações que irão, eventualmente, levar ao desenvolvimento e crescimento económico e, por fim, no sentido da melhoria da imagem de determinada cidade. Neste contexto, as práticas culturais podem ser a chave para a diferenciação e para a melhoria da imagem de uma cidade e sua legibilidade. Enquanto prática cultural particularmente visível e construída, simultaneamente, segundo uma estratégia de desenvolvimento local e de expansão, abertura e diálogo, o Festival constitui-se como um momento em que tensões políticas, económicas, ideológicas e sociais se intensificam particularmente. Inscrito no seio destas tensões, o Festival ganha novos significados, decorrendo daqui o seu interesse enquanto objecto de estudo.

O presente trabalho de projecto divide-se em três partes. Numa primeira fase, abordar-se-á a temática dos festivais a partir de um enquadramento histórico, até se chegar a uma definição operativa. Para tal, foi necessário recorrer a autores como Falassi (1987), que aborda a morfologia dos festivais de um ponto de vista histórico e sociológico, Quinn (2005) que, ao lado de Waterman (1998), começa por fazer uma breve história dos festivais para depois os ligar ao desenvolvimento de um lugar e Ory (2013), que aborda a evolução etimológica e sociológica do Festival, considerando-o uma “religião moderna”. Na procura de estabilizar uma definição operativa, é importante abordar temas como a globalização e a mudança para um paradigma sócio-económico assente nos serviços e que privilegia as práticas de cultura.

Na medida em que o Festival é um momento de concentração (de pessoas, de tempo, de práticas), pode tornar-se um potenciador da reestruturação da esfera pública (Habermas, 1991; Arendt, 2001; Augé, 2012). Numa segunda fase, procurar-se-á encontrar o vínculo dos festivais com a cidade. Local privilegiado para a produção e consumo da cultura (Lopes, 2000), as cidades encontram nas práticas culturais e nas indústrias criativas um catalisador para o seu desenvolvimento económico. O Festival, enquanto prática particularmente visível, atrai fluxos de capital económico, simbólico e humano, colocando a cidade no mapa e aumentando a sua competitividade.

Na terceira fase do trabalho de projecto, trata-se o caso particular do Festival Internacional de Teatro de Almada. Depois de uma metodologia assente na consulta

bibliográfica na hora da fixação dos conceitos, a mesma passou, para o estudo de caso, por uma consulta documental alargada das folhas da programação do Festival de Almada e dos cadernos de imprensa, desde o ano de 1984 até ao de 2014. Foi ainda realizada uma entrevista ao director do Festival e da Companhia de Teatro de Almada, Rodrigo Francisco, a fim de complementar a informação reunida durante a consulta de fontes. Com estes recursos, procurou-se esclarecer quais os critérios de programação do Festival e se esta se orientou por uma estratégia homogénea ao longo de 31 anos; de que forma o Festival consegue equilibrar uma estratégia de desenvolvimento local com uma estratégia de expansão e crescimento; em que contribui o Festival para a afirmação da identidade cultural de Almada perante a capital cultural que é Lisboa; como se contraria o risco de descaracterização do Festival, entre outras.

Ao longo da investigação, fizeram-se sentir algumas dificuldades, especialmente no momento da consulta das folhas de programação do Festival de Teatro de Almada e respectivos cadernos de imprensa. Este foi um processo exaustivo em que, particularmente no que concerne aos primeiros anos do Festival, faltaram informações específicas acerca do lugar de realização dos espectáculos, que podem justificar-se pelo próprio carácter mais amador e informal por que se pautaram os primeiros anos do certame. Baseando-se grande parte do trabalho na evolução espacial do Festival, esta falta de correspondência de informações colocou alguns desafios à investigação, tendo em conta o calendário para a entrega do trabalho. Estes obstáculos foram contornados através do cruzamento de dados entre programação e imprensa. No entanto, apesar de se ter procurado garantir a maior fidelidade possível, admite-se que possa haver lacunas que não foi possível preencher, o que justifica uma futura investigação de aprofundamento.

I. Enquadramento Teórico

1. Em Busca das Origens

Desde tempos antigos que, em todas as culturas, se sente a necessidade de dedicar algum tempo e espaço à celebração comunal, tendo os festivais constituído um dos principais meios para tal (Quinn, 2005: 2). Na sua origem, tratavam-se sobretudo de festas sazonais, muito codificadas e fortemente ritualizadas, que podiam tomar a forma de celebrações dedicadas a colheitas ou ciclos da natureza, celebrações religiosas, encontros cívicos ou festas da corte (Goetschel e Hidiroglou, 2013: 6-15). Do latim *festum*, o termo

era originalmente usado para designar “dia de festa, regozijo, festejo” (Falassi, 1987: 2), tendo evoluído, mantendo sempre o sentido de celebração colectiva num tempo extraordinário. Se, inicialmente, designava uma festa religiosa ritual, passa, a partir do século XVIII, a aplicar-se aos concertos de música sacra capazes de mobilizar um grande público, sendo progressivamente aplicado a uma forma de concerto periódico, associado à celebração religiosa e tendo uma causa solidária (Ory, 2013: 19-32).

Pela segunda metade do século XIX, o termo refere-se já a uma modalidade festiva de massas. No fim do século, o Festival emancipa-se da Igreja, assim como do vínculo quase exclusivo à música, começando a estender-se a artes como o teatro e, mais tarde, no século XX, ao cinema. Ao expandir a sua abrangência, os festivais começam também a expandir-se a nível de público, que acontece como se de uma peregrinação se tratasse.

Ory (2013) refere-se ao Festival como uma religião neo-moderna. Se o Festival abandonou, de certo modo, a sua referência religiosa explícita, foi para a substituir por uma nova religiosidade: a da cultura. A mudança para um paradigma económico assente nos serviços, a crescente facilidade de trocas e mobilidade, assim como o processo de democratização dos bens culturais, vieram valorizar a cultura como um aspecto imprescindível para uma vida humana completa. O Festival é um ritual de religião cultural (Ory, 2013: 32).

A partir dos anos 1960, o Festival desenvolve-se em três direcções: primeiramente verifica-se a diversificação de repertórios (o que se explica pela vontade de dar a cada forma de arte o seu lugar de expressão, específico ou integrado num circuito estabelecido (Ory, 2013: 30), assim como uma especialização crescente; em segundo lugar, alargam-se geograficamente e, por fim, beneficiam de um aumento de frequentadores e de uma mediatização inédita (McGuigan, 2011: 79).

O Festival passa também a ter um significado político e económico, duas componentes que se constroem simultaneamente. As práticas culturais, na sua generalidade, conferem prestígio e, de entre elas, o Festival tem a vantagem de ser o mais visível, o que atrai mais gente e que, portanto, é capaz de atrair mais fundos. O ritmo cíclico do Festival sugere coerência e eficácia política, o que acaba por legitimar os poderes que o organizam. Por sua vez, entendido que o Festival é uma prática que se constrói numa lógica de interrelações e diálogo, vai estimular a economia local e o desenvolvimento dos serviços. Enquanto acontecimentos especiais, os festivais injectam dinheiro, assim como outro tipo de capital (humano, simbólico) nas economias locais e regionais. Esta característica do Festival é particularmente aliciante numa altura em que o valor da cultura é cada vez mais

medido pelo seu produto material (Brown e Trimboli, 2011: 621-622). Este discurso levou a um aumento significativo do número de festivais ao longo das últimas três décadas.

De qualquer dos modos, apesar dos novos significados ganhos pelo Festival, um mantém-se: o da celebração, em comunidade, de valores, gostos ou crenças comuns. Apesar da pluralidade das formas assumidas pelo festivo, ele mantém-se como um modo grupal de celebrar, directa ou indirectamente, o comunitário e de reforçar os laços entre membros de uma mesma comunidade (Giori, 2011: 3-4). O festivo tem sempre como consequência última a reafirmação do vínculo com a comunidade que o festeja.

2. Propostas de Definição

Os festivais são uma instância de “efervescência colectiva” (Durkheim, 2008). A expressão refere-se ao que acontece quando os membros de uma comunidade ou sociedade se juntam para comunicar o mesmo pensamento ou para tomar parte das mesmas acções. Esta partilha causa uma certa agitação de conjunto que entusiasma os indivíduos e serve o propósito da unificação de um grupo através da emergência de uma consciência colectiva.

A efervescência colectiva é enfatizada pelo facto de o Festival ser uma experiência fora do tempo. É um tempo inédito e, simultaneamente, de repetição, uma vez que se realiza ano após ano, geralmente na mesma altura e com a mesma duração. Esta percepção de tempo fora do tempo é construída através dos rituais (de valorização, de inversão simbólica, de ostentação, de consumo) que todos os festivais, de forma mais ou menos evidente, manifestam (Falassi, 1987: 4-5). Estes ditam o seu começo e fim, permitindo assim a moldagem do tempo e do espaço em que decorrem, levando a que sejam percebidos como um tempo “à parte”. É a partir destas instâncias que o Festival medeia as transformações sociais, provocando uma ruptura estruturante. A memória e a sua prática podem, portanto, transformar um lugar e a percepção do tempo (Certeau, 1990: 129-131).

Sendo um acontecimento cíclico e esperado, mas onde se preserva uma atmosfera de encontro com o inesperado, o Festival transforma o espaço em que é realizado e altera as relações sociais entre os participantes. Por ser um momento de concentração – de tempo, espaço e indivíduos –, o Festival intensifica as relações sociais.

De facto, os festivais funcionam segundo uma dicotomia de concentração e justaposição (Quinn, 2005): concentração ao nível do espaço, tempo e obras apresentadas, e justaposição entre o local e o global.

“(...) successful festivals create a powerful but curious sense of place, which is local, as the festival takes place in a locality or region, but which often makes an appeal to global culture in order to attract both participants and audiences.” (Waterman, 1998: 58).

Apesar de podermos contar inúmeros tipos de festivais, desde manifestações religiosas a comemorações de tradições populares, os que hoje dominam o espaço público são os dedicados às artes. Sendo também os que atraem mais públicos e atenção dos *media*, são também os que mais facilmente conseguem financiamento. Podem ser dedicados a um artista ou expressão particular, mas muitos apostam no eclectismo e na mistura de linguagens, o que reflecte o gosto contemporâneo, que Regev (2011: 108-123) apelida de “cosmopolitismo omnívoro”:

“(...) cosmopolitan omnivorousness becomes a symbol of social status and moral worth. More broadly, it is a particular type of cultural capital that demonstrates one is able to appreciate the cultural products and practices of others, suggesting openness and flexibility (...)”.

Também o estudo apresentado pelo Cultural Information and Research Centre Liasion in Europe (CIRCLE) aponta uma tendência para o aumento do número de festivais e para a diversificação das expressões que estes procuram celebrar:

“(...) one can observe a tendency for festivals to grow and to turn towards greater interdisciplinarity rather than sticking to one art form.” (CIRCLE, 2007: 9).

O gosto pelo eclectismo é revelador de uma mudança de paradigma: a passagem de uma economia assente na indústria para uma baseada nos serviços levou ao nascimento e desenvolvimento de uma nova classe, uma classe criativa, para a qual as experiências culturais são parte indispensável de uma vida completa. Assim, é dado um lugar de destaque às práticas culturais¹, em especial àquelas assentes não apenas no consumo mas também na participação (como é o caso dos festivais).

¹ Por práticas culturais deve entender-se a repetição ou manutenção de comportamentos ou acções que se possam considerar como fenómenos culturais (Sampaio e Andery, 2010). Pressupõem que haja continuidade no tempo, independentemente de mudarem os intervenientes. São fenómenos de uma complexidade considerável, de cujo desenvolvimento depende o desenvolvimento dos indivíduos.

Com efeito, os festivais contribuem tanto para o consumo da cultura como para a sua produção. Um festival é um momento onde a cultura é (re)produzida e consumida, implicando o processamento activo da mesma (Waterman, 1998: 62). O Festival reflecte a comunidade, suas práticas e valores, na sua programação. Por sua vez, a comunidade participa, em diferentes graus, consumindo e reproduzindo a cultura, criando simultaneamente o ambiente informal de encontro e diálogo que confere ao Festival grande parte da sua atractividade.

“(...) beyond actual consumption and production of art works and cultural goods, an interest emerges among such actors in placing local and national culture at the frontiers of modernity and in demonstrating this as an accomplishment (...)” (Regev, 2011: 111).

Assim, é possível denotar a importância que os festivais têm hoje na reestruturação da esfera pública. Teorizado por Habermas (1991), o conceito de esfera pública refere-se à dimensão na qual os assuntos públicos são discutidos pelos indivíduos, processo que culmina na formação da opinião pública. Esta, por sua vez, será capaz de agir como uma força que pressiona os governos de acordo com os anseios daqueles que a formam. Pode-se concluir que a esfera pública age como um intermediário entre sociedade e Estado, tendo evoluído na tensão entre os dois, tornando-se evidente a sua ligação ao processo político democrático. Esta ligação da esfera pública à política estava já particularmente presente no pensamento de Hannah Arendt (2001), que defende a esfera pública como lugar gerador da vida política.

A esfera pública é construída em discussão, devendo ser vista como uma arena para o debate livre e crítico sobre assuntos do interesse dos cidadãos. É, por isso, necessário que seja um espaço aberto o suficiente para que todos os grupos de uma sociedade se vejam devidamente representados (McGuigan, 2011: 79). Já Arendt interpreta a esfera pública como o mundo comum, que “(...) reúne-nos na companhia uns dos outros e, contudo, evita que colidamos uns com os outros (...)” (Arendt, 2011: 67).

No entanto, Habermas demonstra preocupação relativamente à erosão da esfera pública (Habermas, 1991: 83). Com a democratização e massificação da cultura, com a comercialização de bens culturais e consequente passagem de um público que debate a cultura para um público que apenas a consome, a esfera pública perdeu a sua especificidade.

Também na perspectiva de Arendt encontramos esta preocupação, num discurso que encara de forma um tanto pessimista a cultura de massas:

“O que torna tão difícil suportar a sociedade de massas não é o número de pessoas que ela abrange, ou pelo menos não é este o factor fundamental; é, antes, o facto de que o mundo entre elas perdeu a força para mantê-las juntas, para relacioná-las umas com as outras e separá-las.” (Arendt, 2011: 67).

Torna-se necessário encontrar um vínculo que reaproxime os homens uns dos outros; um vínculo antes preenchido pela religiosidade e que, actualmente, talvez possa ser preenchido pela cultura. Perante estas contingências, o Festival pode ser visto como uma ferramenta importante para a reestruturação da esfera pública na medida em que é um espaço propício à discussão crítica, não só acerca de gostos culturais, mas também de questões políticas. Tal deve-se ao próprio formato do Festival: ao contrário do consumo normal de bens culturais ao longo do ano, os festivais abrem lugar à discussão, construindo um espaço crítico próprio:

“(…) a despeito de diferenças de posição e da resultante variedade de perspectivas, todos estão sempre interessados no mesmo objecto. O mundo comum acaba quando é visto apenas sob um aspecto e só lhe é permitida uma perspectiva.” (Arendt, 2001: 73).

Todavia, impõe-se a questão: não será exigir demais do Festival? Até que ponto a sua sacralização é um equívoco? Nas suas origens e ao longo do tempo, o Festival vinha sendo organizado pelo Estado e pela Igreja, estando envolto em significados e rituais políticos e religiosos. O século XX, porém, trouxe algo de novo: o aumento do peso do mercado e a transferência de poderes das estruturas religiosas e políticas para as de mercado. Assim sendo, o Festival orientado para o mercado produzirá ideologias, significados e comunidades necessariamente diferentes.

Tem-se vindo a afirmar que o Festival é uma prática cultural territorializada. No entanto, a partir do momento em que o Festival emana do mercado, ultrapassa fronteiras administrativas, políticas e religiosas. Posto isto, poder-se-á dizer do mesmo modo que o Festival cria comunidade? Ou tratar-se-á antes de uma ilusão de comunidade?

Muitos dos festivais orientados por uma lógica de mercado realizam-se dentro do que Marc Augé (2012) nomeia de “não-lugares”. Tratam-se de espaços que não podem ser definidos como identitários, relacionais ou históricos; são locais de passagem criados pelo excesso de tempo e de espaço e pela individualização das referências, típicos da sobremodernidade (Augé, 2012: 32-37). Este excesso cria uma ruptura entre a pessoa e o lugar, impedindo-a de nele se rever e encontrar completamente. É esta a dinâmica que se verifica, por exemplo, no caso dos grandes festivais de música de Verão. Regra geral, estes ocupam espaços de “ninguém”, afastando-se das cidades, quer por razões de logística, quer por razões de atractividade. Ao contrário dos festivais tradicionais, que interrompem o tempo quotidiano e surpreendem e ocupam o espaço da comunidade (centro ou ruas da cidade), os festivais nascidos de uma lógica de mercado aproveitam o tempo interrompido das férias de Verão (visto que a maioria dos seus frequentadores são jovens em idade escolar) e deslocam-se para lugares “vazios”. Usando dos mesmos dispositivos que outros festivais, mais orientados para uma visão política, religiosa ou comunitária, estes festivais nascidos de uma lógica empresarial e de mercado deixam a pergunta: como contribuem para o desenvolvimento local e que comunidade criam?

Pelo facto de o Festival ser, na sua essência, uma prática territorializada e ligada a uma determinada comunidade, exige formas organizacionais nas quais o poder político-administrativo reclama uma forte intervenção (Augé, 2012: 53). A articulação entre os diversos intervenientes ocorre dentro de fronteiras e limites. Quando o Festival ultrapassa estas fronteiras administrativas, torna-se um momento de ilusão – ilusão de comunidade e da sua ligação a um espaço.

A ocorrer dentro de um contexto de espectacularização da cultura, de maximização de lucros e de incentivo ao consumo massificado, é difícil dizer se os festivais nascidos e orientados para o mercado têm um impacto positivo no lugar, ou antes, não-lugar, onde ocorrem. Admitindo que podem estabelecer laços com os serviços locais, a verdade é que se orientam para o seu próprio crescimento e sucesso financeiro, pelo que a relação com o lugar, segundo uma perspectiva de crescimento mútuo, poderá ser descurada. Da mesma forma, torna-se pouco claro o tipo de comunidade que estes festivais formam, se se puder, de facto, falar de comunidade. Poder-se-á continuar a acreditar no Festival como um factor de regeneração urbana e de coesão social quando este se constitui cada vez mais um desvio do lugar e das pessoas?

Não obstante, pode dizer-se que o Festival continua a assumir um importante papel na esfera pública devido à sua função consagradora. Todo o Festival envolve critérios de

avaliação e escolha de obras, o que acaba por consagrar certas expressões e deixar outras de fora. Desta forma, os festivais ajudam a construir públicos ao organizar as tensões entre valor cultural e cânones de gosto por meio das quais os públicos se reconhecem. Este tipo de actividade contribui, assim, para a recepção e debate político, produzindo consensos e reconhecendo áreas de dissidência.

O Festival começa ainda a despertar interesse enquanto ferramenta económica. Ao atraírem grandes fluxos de pessoas para uma localidade ou região, os festivais tornam-se importantes mecanismos de criação e promoção da imagem da localidade ou da instituição que os promove. Uma vez que os festivais funcionam segundo uma rede de interrelações, contribuindo para o desenvolvimento do turismo e estimulando os serviços locais, tornam-se uma mais-valia económica.

Actualmente, o valor das práticas culturais parece emergir de um paradigma económico, sendo aquele legitimado por questões políticas e financeiras (Brown e Trimboli, 2011: 618). O impacto da crise económica aguçou este foco no valor económico dos festivais, o que pode levar a que alguns deles se desviem dos seus objectivos originais por forma a evidenciar o seu peso financeiro. As noções originalmente sócio-culturais do Festival correm o risco de ser silenciadas pela mudança do Festival como cerimónia para o Festival como produto. Este é um modelo económico que claramente não favorece os festivais de pequena escala (Brown e Trimboli, 2011: 617).

Por outro lado, o valor simbólico do Festival ajuda igualmente a criar um certo prestígio cultural, para além de poder legitimar as forças políticas. A promoção da coesão da comunidade, assim como o estímulo da produção artística, o alargamento da educação dos participantes, a interrogação e crítica de questões relativas às artes e também à sociedade em geral continuam a ser aspectos a considerar quando se procuram razões para promover e apoiar um festival. No entanto, seria ingénuo pensar que a organização de um festival não envolve outras esferas, menos ligadas ao valor cultural em si (McGuigan, 2011: 85).

Com efeito, apesar das questões ligadas à cultura (Cambier, 2012), o Festival ocorre dentro da esfera pública e enquadra-se, portanto, dentro de decisões políticas. Enquanto forma de celebração, o Festival torna-se uma arena onde os conceitos de cultura e civilização se constroem e completam. Estes conceitos tornam-se relevantes para o Festival na medida em que este é uma experiência colectiva, que apenas ganha sentido no espaço público. Da mesma forma, conceitos como cultura e civilização apenas ganham forma na

base da experiência comum, não representando apenas necessidades individuais, mas também colectivas, de expressão (Elias, 1990: 25).

Frequentemente usados como sinónimos, os dois termos, cultura e civilização, tornam-se difíceis de definir. No entanto, de um modo geral, o conceito de cultura é usado para designar um conjunto de hábitos e representações mentais colectivas, estabelecendo-se como um sistema comunicacional entre indivíduos (Cambier, 2012: 8). Porém, a cultura pode também ser definida como a formação de si mesmo – processo auto-reflexivo que necessita, ao mesmo tempo, de se apoiar numa cultura transmitida e de a questionar (Cambier, 2012: 79).

Por sua vez, a civilização apresenta-se como um processo longo, não linear, construído segundo impulsos. Para Elias, este conceito refere-se a uma cadeia de lentas transformações dos padrões sociais de auto-regulação (Elias, 1990: 53). Também segundo Cambier (2012: 24), a civilização pressupõe a existência de particularidades culturais susceptíveis de serem partilhadas mas, para além disso, significa ter interiorizado uma exigência de auto-controlo, inscrita numa dinâmica de interdependências sociais.

O Festival é uma prática cultural e civilizacional, uma vez que não só se constitui como uma forma de um grupo se manter culturalmente, como também oferece oportunidades para o diálogo com o que lhe é exterior. Uma cultura que se concilia com o universal é uma experiência civilizacional (Cambier, 2012: 83). A civilização depende da reapropriação dos indivíduos da sua própria cultura, mas também do estranhamento perante a mesma, colocando-a sob um olhar crítico e reflexivo. O Festival proporciona um espaço propício a esta abertura e contacto das expressões culturais próprias de uma comunidade com o exterior, universalizando-a.

No entanto, a par destas questões culturais, é importante perceber que a esfera pública e as suas implicações políticas irão influenciar o Festival. Uma vez que se encontra regulado pelo poder estatal, nas suas várias instâncias administrativas, o festivo deve corresponder a agendas e objectivos (políticos, económicos, urbanísticos), sendo muitas vezes colocados ao serviço de horizontes específicos, que vão bem além dos objectivos culturais propriamente ditos

3. Uma Definição Operativa

Em Portugal, a legislação define Festival como “uma série de espectáculos e outros eventos, realizados em Portugal continental, de carácter nacional ou internacional, nas áreas

das artes digitais, da dança, da música, do teatro ou transdisciplinares, apresentada de forma concentrada num período de tempo delimitado.”² Esta definição aproxima-se daquela que é apresentada no estudo do CIRCLE e que define os festivais como “eventos de relevância nacional e internacional que têm por fim a promoção e renovação das respectivas disciplinas artísticas, organizados numa mesma área e durante um período limitado de tempo” (CIRCLE, 2007). Esta aceção parece adequar-se ao estudo de caso a apresentar, visto que se tratará de um festival realizado em Portugal e que, portanto, deve corresponder aos critérios apontados na legislação. Parece igualmente corresponder ao que tem vindo a ser descrito no capítulo anterior. Atende-se à concentração temporal e espacial, assim como à transdisciplinaridade por que se pauta o gosto cultural contemporâneo.

Porém, surge a questão da razão da necessidade, sentida pelo Estado, de definir, enquadrar e, portanto, legislar o Festival. Uma vez que o desenvolvimento económico por meio do desenvolvimento cultural ganha um peso cada vez maior na altura de apoiar e promover determinadas práticas culturais, e visto estas servirem como alavancas para o aumento do prestígio de uma cidade, região ou país, é de todo o interesse do Estado apoiar iniciativas que não só dão visibilidade à cultura como também legitimam a sua acção política.

O Estado define Festival de forma a estabelecer um padrão e excluir iniciativas que, apesar de legítimas, se apropriaram do termo “festival” sem o serem verdadeiramente. Por exemplo, a legislação portuguesa exclui actividades que, pela sua natureza comercial, não se inserem nos objectivos do serviço público.³ Tendo consciência do papel da cultura e das artes no desenvolvimento social e económico, bem como da convergência de políticas sectoriais, o Estado afirma-se como entidade financiadora, tendo ainda a seu cargo a regulação e fiscalização. Decorrendo no espaço público, e pela quantidade de pessoas que atrai, o Festival tem naturalmente de ser autorizado pelas entidades públicas. Uma vez que o Festival se constrói em diálogo com os serviços locais, há ainda a necessidade de estabelecer protocolos de colaboração. Por fim, o Estado acumula também a função de avaliação do impacto económico e social criado pelo Festival.

O Festival é uma prática cultural que permite vários graus de construção. Podendo tratar-se de um festival internacional, este terá sempre um impacto regional ou local, ocorrendo de acordo com as diferentes instâncias administrativas. Perante os objectivos estatais relativos à cultura, entre os quais está o de “descentralizar e dinamizar a oferta

² Decreto-Lei 225/2006, de 13 de Novembro.

³ Decreto-Lei 225/2006, de 13 de Novembro. Artigo 1º, alínea 2.

cultural, corrigindo as assimetrias regionais, e promover a actividade artística como instrumento de desenvolvimento económico e de qualificação, inclusão e coesão sociais”⁴, o Festival afirma-se como uma ferramenta de desenvolvimento económico e fomento cultural capaz de responder tanto a nível nacional como local.

II. Os Festivais e a Cidade

1. A Cidade Pós-Moderna e o Lugar da Cultura

O processo de passagem de um paradigma industrial para uma economia assente no sector terciário, que se tem vindo a acentuar, transforma a paisagem urbana e lê-se no território como uma simultaneidade de impulsos centrífugos e centrípetos (Mendes, 2011: 477). Os primeiros dizem respeito às actividades industriais, que se instalam fora do centro urbano, e os segundos às actividades ligadas aos serviços, que reclamam o centro como seu pólo nuclear. A esta mudança está também ligada uma reestruturação demográfica: o peso crescente do sector terciário atrai uma nova classe de trabalhadores, jovens, qualificados, com maiores probabilidades de ascensão social, com mais tempo livre e com maior predisposição e disponibilidade para a fruição cultural.

A mudança de paradigma económico e social criou a necessidade de uma reestruturação urbana. É feito um esforço de revitalização e recuperação dos centros esquecidos e de outros espaços anteriormente marginalizados, que começam a adquirir importância e valor imobiliário. Esse esforço vai de encontro a uma tendência de gentrificação, ou seja, uma recentralização urbana e social, selectiva, alimentada por novas procuras, “promotora de uma crescente revalorização e reutilização, indiciando, por conseguinte, novos processos de recomposição (...) da textura sócio-espacial.” (Mendes, 2011: 479-480). Consequentemente, a cidade passa a movimentar uma grande massa heterogénea de pessoas, o que torna a leitura do território mais complexa:

“A cidade de hoje é cada vez mais ilegível, num movimento que alguns interpretam positivamente como a ‘explosão’ de uma estética da diversidade. Neste contexto, as identidades tendem a ser transitórias e plurais (...).” (Lopes, 2000: 77).

⁴ Decreto-Lei 225/2006, de 13 de Novembro. Artigo 3º, alínea b.

Estamos perante uma cidade fragmentada, em que grupos sociais muito diferentes ocupam o mesmo espaço e em que o “próximo” já não é necessariamente o “mesmo”. Esta composição social, marcada pela diversidade de culturas, práticas e estilos de vida, cria apropriações do espaço urbano muito diversas. A mudança e mistura dos residentes traduz-se numa mudança e mistura dos usos (Lopes, 2000: 77). Segundo Barata Salgueiro, esta mistura vai favorecer um tipo de apropriação pontual do espaço:

“A principal característica que importa sublinhar na cidade fragmentada é a existência de ‘enclaves’, o carácter pontual de implantações que introduzem uma diferença brusca em relação ao tecido que os cerca.” (Salgueiro, 1998: 14).

A continuidade entre centro e periferia rompe-se, desafiada pela multiplicação das centralidades (Salgueiro, 1998; Costa, 2000). A tendência aponta, então, para uma estrutura policêntrica e reticulada, não só ao nível dos serviços e equipamentos, mas também em relação aos usos que diferentes grupos fazem do espaço: grupos ou actividades marginais podem tornar determinado espaço central para si, ou até tornarem-se centrais para a cidade. (Costa, 2000: 958).

Assim, diferentes pessoas apropriam-se do espaço urbano de forma camaleónica, de acordo com as suas práticas, consumos e interesses. Assume relevância o individualismo e o eclectismo contemporâneos, menos susceptíveis a tipologias e definições, e que resultam numa adesão mais fugaz a estilos de vida e comportamentos (Mendes, 2011: 487). No entanto, à medida que a diversidade social e a pluralidade de estilos de vida ganham importância, assiste-se a um movimento contrário, de recrudescimento de particularismos. De facto, a globalização traz consigo duas experiências contrárias, mas coexistentes: a da homogeneização e a da diferenciação (Mateus, 2010: 4). Tal como os bens de consumo materiais, os bens culturais ficam mais baratos e mais frequentes e, portanto, são consumidos por mais pessoas, o que contribui para uma sensação de homogeneidade. Esta, fruto de uma sociedade e de um mercado ligados em rede a um nível mundial, não significa necessariamente cosmopolitismo. Pode, na verdade, resultar na perda da diferença. Assim, surge acompanhada de um movimento de diferenciação, em grande parte exponenciado pelas redes sociais. Assiste-se a uma pulverização dos emissores locais: a globalização e o fácil acesso a meios de comunicação em massa tornam possível a eliminação dos elos na cadeia de produção e difusão, o que resulta numa aproximação do criador e do receptor. Paralelamente, dá-se um afastamento de pessoas e grupos de bases sociais e físicas

concretas, pondo em risco a vitalidade do espaço público (Lopes, 2000: 74). Este quadro acaba por se traduzir numa cada vez menor dependência das instituições, tanto privadas como estatais. Face a este cenário de volatilidade e imprevisibilidade, a reacção por parte do Estado demora a fazer-se sentir, acabando este por reagir através de apoios a uma dinâmica que não lhe é própria.

Poder-se-á, porventura, falar de uma “crise de identidade”, criada pela experiência contemporânea de fragmentação e polivalência (Mendes, 2011), atributos que se estendem ao território. Teixeira Lopes (2000) alerta, neste contexto, para o risco de perda de legibilidade da cidade. Por legibilidade entende-se a capacidade de uma cidade produzir uma imagem clara, que terá uma importância decisiva nas trocas e laços pessoais, solidificando vivências e práticas. A vivência urbana será tão intensa quanto a sua imagem for clara. Pelo contrário, uma cidade ilegível tenderá para a fragmentação e desvitalização.

Neste sentido, ganham especial importância, tanto a nível social como económico, as práticas culturais que, nos últimos anos, têm vindo a adquirir uma maior centralidade nas políticas e esquemas de renovação urbana (Costa, 2000), não só ao nível de infra-estruturas e equipamentos, mas também da revitalização do espaço público urbano.

Importa referir, de forma breve e abrangente, a noção de cultura. Para efeitos operativos, define-se aqui cultura como um sistema dinâmico, evolutivo e interactivo, ancorado no passado (preservação da memória), enriquecido no presente (iniciativas e actividades inovadoras e criativas) e projectado no futuro (geração de novos padrões de modernidade, singulares e cosmopolitas) (Mateus, 2010). É relevante referir que, actualmente, as fronteiras do sector cultural alargam-se e tornam-se mais difusas, principalmente no que respeita às suas articulações com as actividades económicas de produção, distribuição e consumo.

Ganha terreno a noção de cidade criativa, um novo conceito de organização e desenvolvimento sociais e económicos das cidades com o principal objectivo de atrair fluxos de capital e emprego, bem como residentes e visitantes (Mateus, 2011: 18).

A conceptualização sobre os modos como uma cidade se torna criativa é variável. Por exemplo, a abordagem de Florida coloca a tónica no capital humano que constitui a chamada “classe criativa”: trabalhadores dos serviços e de uma nova economia (Pratt, 2008: 4) que têm uma preferência por “lugares diferenciados, tolerantes e abertos a novas ideias onde se produzem ritmos mais elevados de inovação e desenvolvimento tecnológico” (Mateus, 2010: 18).

Para se tornarem criativas, as cidades tanto podem usar uma estratégia *culture-centric* como *econo-centric* (Smith e Warfield, 2008). A grande diferença entre estas duas estratégias é o modo como se encara a criatividade: como um valor intangível, ligado à cultura e à identidade (*culture-centric*) ou como uma “moeda de troca” e catalisadora de processos de crescimento económico sustentado pelas indústrias criativas⁵. (*econo-centric*) (Smith e Warfield, 2008).

Num mundo globalizado e globalizante, a competição entre cidades tende a aumentar, tornando-se a construção de uma imagem clara e legível uma importante estratégia para as mesmas. A aposta na cultura, não só a nível de equipamentos, mas também a nível de políticas e práticas sólidas e continuadas, pode ser um factor de diferenciação crucial nesse esforço de criação de uma “imagem de marca” para a cidade.

Neste sentido, as práticas culturais, em particular as de maior vulto, são vistas como catalisadores dos processos de regeneração das cidades e de construção de uma imagem favorável, aliciante e persuasiva do território, uma vez que são capazes de fundir estratégias de turismo e de planeamento urbano, fomentando simultaneamente a confiança e coesão das comunidades locais (García, 2004: 104).

A cultura, inscrevendo-se na retórica como um campo de actuação política e traduzindo-se num incentivo à produção (indústrias criativas e classe criativa) e ao consumo (humanização, revitalização e recuperação dos espaços urbanos), ganha relevância a nível social, político e económico. Contudo, não é fácil encontrar o alvo destas novas políticas culturais, pois o mesmo rege-se por um padrão comportamental volátil e desterritorializado.

2. Os Festivais e a Cidade

A evolução dos padrões de consumo cultural e o crescimento da “economia do simbólico” levaram a que as cidades deixassem de ser apenas locais de produção para serem também locais de consumo (Quinn, 2005: 2-4). Os festivais fazem, então, parte dos modos de consumo cultural através dos quais uma cidade se procura diferenciar num mercado global e cada vez mais competitivo. A verdade é que a promoção de um festival está intimamente ligada à promoção do lugar, o que sublinha as tensões entre Festival como

⁵ «A designação “indústrias criativas” nasceu, ainda, a partir da afirmação das cidades terciarizadas como espaços privilegiados de criação de riqueza, colocando o acento tónico na formação dos ambientes, dos serviços, das competências e dos talentos mais necessários ou favoráveis à “criatividade” e, portanto, da necessidade de medir o retorno económico e social dessas características, seja para justificar mudanças na governança urbana, seja para justificar estratégias de renovação e competitividade urbana.» (Mateus, 2010:17).

arte e celebração cultural e o Festival como economia, entre cultura e política cultural⁶ (Waterman, 1998: 54).

As políticas culturais são construídas segundo uma série de dilemas (García, 2004: 104): espaciais (tensões entre centro e periferia e risco de gentrificação), dilemas de desenvolvimento económico (tensões entre consumo e produção), dilemas de financiamento (a escolha entre apoiar actividades efémeras, como os festivais, ou permanentes, como teatros e outros equipamentos culturais), dilemas entre local e global. Enquanto prática cultural, os festivais irão ser o reflexo destas tensões.

Se, por um lado, os festivais têm como ponto de partida e principal beneficiada a comunidade, por outro, muitos festivais fazem parte de circuitos globalizados, perante os quais devem também responder (Quinn, 2005: 5).

Neste contexto, surgem duas preocupações: a de que o Festival, face à pressão para se internacionalizar, tanto ao nível do programa como ao dos públicos, perca o significado para a população local, e de que a sua originalidade seja substituída pela imitação. Quanto a esta segunda questão, a verdade é que a proliferação de festivais também pode ser explicada pela duplicação de modelos. Sendo que muitas cidades olham para os festivais como forma de regeneração económica e urbana, é comum a cópia de festivais que provaram ter sucesso em determinados contextos urbanos. Relativamente à primeira questão, apesar de os festivais permitirem vários graus de construção, muitos sentem, ao longo da sua evolução, uma certa necessidade de se internacionalizarem devido a pressões que se ligam sobretudo a objectivos políticos e económicos.

Todavia, é importante lembrar que os festivais tiveram, desde sempre, uma orientação para o exterior, sendo mais caracterizados por interrelações do que por autonomia (Quinn, 2005: 12). Os festivais devem ser estruturados de forma a ligarem-se, sem serem por eles dominados, aos processos de globalização, considerando ao mesmo tempo as particularidades sócio-culturais do meio em que operam.

Desde a sua origem que esta prática cultural se constitui como um veículo da relação próxima entre identidade e local (Quinn, 2005; Waterman, 1998). Ao criar oportunidades para a interacção social e contextos onde o conhecimento de uma comunidade é (re)produzido e consumido, o Festival cria uma certa continuidade local, funcionando como um momento reflexivo para a comunidade (Falassi, 1987; Giori, 2011). O Festival, conotado com sociabilidade, comunidade e jovialidade, tornou-se um cenário de

⁶ Por política cultural, deve entender-se uma acção coerente, sistemática e fundamental, por parte dos diferentes níveis de autoridade pública, face às questões culturais.

imagens positivas no qual se baseia a reconstrução da imagem de determinada cidade. Ao transformar paisagens e lugares em ambientes temporários de celebração, o Festival ajuda a criar uma “imagem de marca” da cidade, sendo que, muitas vezes, os festivais em si tornam-se marcas:

«Strong city images based on events are perhaps now so important that those images “are starting to dominate the natural or physical features in the identification of cities” (...).» (Richards e Wilson, 2004: 1935).

Em suma, um festival deve responder às necessidades artísticas sentidas na cidade que o acolhe, deve contribuir para a oferta artística regular e reflectir nas suas funções sociais e culturais, envolvendo-se nos processos de regeneração urbana (Waterman, 1998).

3. O Caso de Almada

Almada constitui-se como um caso exemplificativo de como a imagem de uma cidade pode beneficiar dos diferentes usos da cultura. Tendo passado por várias fases de desenvolvimento, o caso de Almada é singular. A apenas cerca de trinta minutos (de transportes públicos) do centro cultural que é Lisboa, é, à primeira vista, difícil perceber como pode ser conseguido o objectivo de se afirmar como um pólo cultural rico e independente.

Em meados do século XIX, Almada afirmou-se como pólo industrial, o que veio contribuir para a fixação de populações. Já no século passado, até aos anos setenta, graças a um grande fluxo migratório (Câmara Municipal de Almada, 2015), o peso do sector terciário aumenta, abrindo espaço para novas sociabilidades e diferentes formas de experienciar o espaço urbano. É neste contexto que começam a ganhar terreno os equipamentos culturais e novas formas de produção e consumo ligadas à cultura.

A importância da cultura enquanto factor de regeneração urbana e de coesão social faz dela um assunto eminentemente político. Com uma população muito heterogénea, os concelhos da chamada Margem Sul são geralmente conotados com uma imagem negativa, alimentada pelas dificuldades naturais de convivência entre membros de grupos de proveniências muito diversas. Estes mesmos concelhos são igualmente vistos por muitos como meros dormitórios de Lisboa, não lhes sendo reconhecida, muitas vezes, uma vida própria. O investimento nas manifestações culturais pode ser uma resposta a este duplo

problema. Deve-se ter ainda em conta que esta questão não pode ser dissociada do facto da grande maioria dos concelhos da Margem Sul, incluindo Almada, serem, desde a Revolução de Abril, dirigidos por partidos de esquerda – que fazem da cultura e da sua democratização um pilar de desenvolvimento.⁷

Assim, as políticas culturais procuram responder a questões de renovação urbana (através da construção ou recuperação de edifícios⁸), de revitalização do espaço urbano e de recuperação das sociabilidades na esfera pública. O reforço da imagem da cidade é conseguido através desta criação de um espaço urbano que, embora fragmentado, consegue constituir-se como uma base sólida comum para todos os que interagem dentro dela. Deste modo, contrariam-se estereótipos negativos e passa-se a encarar estas cidades, e a de Almada em particular, como centros culturais de direito próprio. Aproveitando a forte tradição associativa do concelho e criando laços com a comunidade educativa e com grupos informais de indivíduos, “a Câmara Municipal de Almada criou uma dinâmica inovadora em todas as formas de expressão, das artes plásticas à música, do teatro à dança, da literatura às artes performativas” (Câmara Municipal de Almada, 2015). Neste contexto, assistimos ao alargamento da rede de equipamentos culturais por todo o concelho e ao apoio a novas práticas culturais, sejam elas profissionais ou amadoras. Procedeu-se, de igual modo, a uma progressiva melhoria na rede de transportes e a uma tentativa de humanização do espaço urbano (criação de espaços verdes, requalificação de equipamentos urbanos, revitalização do espaço público, etc.). O caso da Companhia de Teatro de Almada, com o seu Festival Internacional, insere-se neste projecto de alargamento, democratização e descentralização cultural.

⁷ O Partido Comunista Português defende que a democracia cultural é “indissociável da democracia nas suas dimensões política, económica e social”, constituindo “um dos factores de transformação da realidade”. Assim, o partido defende uma política que potencie a função cultural e social do desenvolvimento artístico, que promova a descentralização e regionalização das estruturas de produção e recepção, no quadro da eliminação das desigualdades regionais. Partido Comunista Português (2013). Programa e Estatutos. Lisboa: Edições Avante!

⁸ Por exemplo, em Almada, é de frisar a aquisição e recuperação, por parte da Câmara Municipal, do Palácio da Cerca.

III. O Festival Internacional de Teatro de Almada – Um Estudo de Caso

1. Os Primeiros Anos (1984-1993)

Em Julho de 1985, por altura da segunda edição da Festa de Teatro de Almada, Carlos Benigno Cruz escrevia assim no jornal *Êxito*:

“Ao que sabemos, constitui um grande êxito a Festa do Teatro de Almada, promovida pelo Grupo de Campolide – Companhia de Teatro de Almada e que levou à cidade da outra banda uma série de companhias profissionais e amadoras de teatro. O êxito foi tal que já se fala em organizar um festival internacional de teatro, assim a modos que um FITEI⁹ do sul do país. Irá por diante a ideia?” (Cruz, 1985).

A ideia foi, de facto, por diante, e o Festival Internacional de Teatro de Almada (FITA) constitui hoje um exemplo de sucesso no campo dos festivais de teatro em Portugal, sendo um dos mais importantes pontos de encontro desta arte no nosso país. Orientado pela vontade de oferecer um “teatro elitista para todos”¹⁰, o FITA prima pela qualidade das práticas teatrais e pela diversidade dos públicos. Com efeito, desde o seu início que o projecto não só do Festival, mas também da Companhia de Teatro de Almada (CTA), se pautou pela vontade de criar um teatro mais reflexivo e interventivo, aberto a diferentes segmentos de público, que se diferenciava das produções populistas e viradas para o entretenimento do teatro de revista que ainda dominava os principais palcos de Lisboa. Depois de passar por várias redacções jornalísticas, Joaquim Benite (1943-2012) forma o Grupo de Campolide que, sete anos mais tarde, já profissionalizado, se radica numa colectividade almadense.

A escolha de Almada como sede do Grupo de Campolide inseriu-se na política de descentralização cultural defendida pelo seu fundador. Tratava-se de um projecto voluntariamente colocado em situação de marginalidade em relação aos circuitos então existentes, tendo em vista não o isolamento, mas a formação de um teatro cultural e

⁹ Referência ao FITEI, Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica, realizado todos os anos com o objectivo de promover o teatro e as artes performativas, com uma visão de destaque na Península Ibérica. Tem base no Porto, embora já tenha passado por várias cidades em todo o país, e ainda pela Galiza. Acolhe companhias portuguesas e espanholas, mas também provenientes de África e América do Sul.

¹⁰ Frase atribuída ao encenador francês Antoine Vitez (1930-1990) e usada como mote do Festival Internacional de Teatro de Almada.

artisticamente independente e a diversificação dos públicos (Serôdio, 2013: 27). A radicação do Grupo de Campolide em Almada traduziu-se, assim, num duplo distanciamento: em primeiro lugar, o afastamento do centro cultural assoberbante que é Lisboa e, em segundo lugar, uma clara demarcação das formas teatrais dominantes. Desta forma, Almada pretende afirmar a sua posição enquanto pólo cultural, afastando-se da imagem de “dormitório”. O investimento autárquico em equipamentos e associações culturais vai precisamente nesse sentido, esforço para o qual contribui em muito a CTA e o seu Festival.

Com início em 1984, com a designação humilde de Festa de Teatro de Almada, este projecto tinha como objectivo captar os “não-públicos”:

“Os elementos do Grupo de Campolide – Companhia de Teatro de Almada sublinham que o seu trabalho é fundamentalmente dirigido ao não-público, ou seja, a todos aqueles que não têm hábitos de cultura, ou que por ela se interessam mas à qual não têm acesso.”¹¹

A primeira edição (1984) contava com a presença de grupos amadores e profissionais, a maior parte oriundos do próprio concelho de Almada.¹² Apesar de ser divulgada como mostra de teatro amador, a então Festa de Teatro de Almada já se pautava por um nível algo elevado de qualidade, tendo o espectáculo de abertura (*Jorge Dandin*, de Molière, pelo Grupo Amador de Teatro da Academia Almadense) sido considerado “o melhor do distrito de Setúbal no IV Festival de Teatro de Amadores patrocinado pela CGTP-IN”.¹³ As sessões (sete no total) tiveram lugar num palco montado no Beco dos Tanoeiros, em Almada Velha. A escolha deste local prende-se com um objectivo, que seria sistematizado nas edições seguintes: a revitalização da zona velha de Almada, que apenas os habitantes da própria cidade conheciam e cuja configuração urbanística e social pouco tinha a ver com o “dormitório” que se avista da outra margem.

Por sua vez, a segunda edição do FITA (1985) teve lugar no Pátio do Prior do Crato, “(...) um pequeno quadrado rodeado de casas, íntimo e aconchegado, extremamente teatral, metido na zona de Almada Velha (...)” (Porto, 1985), com apenas uma das 19 sessões a realizar-se na Sociedade Recreativa da União Pragalense. Apesar da forte representação de

¹¹ Sem autor (1984). Jornal *Se7e*. 8 de Agosto.

¹² Podemos encontrar companhias como o Grupo de Teatro da Comissão de Moradores do Feijó, o Grupo de Teatro da Escola Secundária do Feijó ou o Grupo de Teatro Amador da Academia Almadense.

¹³ Sem autor (1984). Jornal *DoLo*. 5 de Julho.

companhias amadoras e da maioria das produções serem de grupos do distrito de Setúbal, começa a haver um alargamento: o Festival conta, desta feita, com a presença de duas companhias de Évora e uma de Lisboa.¹⁴ É de realçar a presença de uma companhia da capital – A Barraca – que, apesar de se afirmar como alternativa aos circuitos teatrais fechados, demonstra o interesse e o reconhecimento que começa a ser atribuído ao Festival de Almada.

Para a III edição da Festa de Almada (1986), foram utilizados espaços diversificados, todos eles em Almada Velha: o Pátio do Prior do Crato, o Teatro da Academia Almadense, o Palco dos Taneiros e o Palco da Esplanada (Boca do Vento).¹⁵ (Ver anexo 4, gráfico 3). O número de sessões aumentou 10%: de 19 subiu para 24.

Nesta edição, é de frisar a reafirmação da abertura do FITA a grupos de zonas mais afastadas (como o TEAR, do Porto, ou o Teatro Laboratório de Faro). A presença de Lisboa é também mais forte, representada no Festival por seis companhias, entre as quais o Teatro Nacional D. Maria II (TNDM II). A maioria dos espectáculos foi realizada ao ar livre, nos já mencionados recantos de Almada Velha, indo de encontro à vontade de os revitalizar.

Apesar dos apoios concedidos ao FITA¹⁶, é importante referir que o Festival tinha uma base sólida de voluntariado, tornando visível um forte espírito de comunidade, reforçando a ideia de que este é, com efeito, um festival da cidade:

«Como salientou Joaquim Benite, a festa “só se pode organizar com a boa vontade das companhias e de toda uma série de pessoas que se dispuseram a colaborar.” De frisar a ajuda sempre dada pelos jovens e pelos habitantes das zonas onde vão ser montados os palcos, que chegam a acolher os participantes em suas casas.»¹⁷

Na sua IV edição (1987), a Festa de Teatro de Almada viu o número de sessões subir 8%, para 26, realizadas nos palcos da Boca do Vento, do Pátio do Prior do Crato, da Academia Almadense e da Incrível Almadense (ver anexo 4, gráfico 4). Este é um ano a

¹⁴ A Companhia Profissional de Évora, o Grupo Cénico da Sociedade Operária Joaquim António de Aguiar e A Barraca, respectivamente.

¹⁵ Uma vez que o local de realização dos espectáculos não era ainda referido na programação, a fonte de informação foram os recortes de imprensa, havendo lacunas que não foi possível preencher. Há espectáculos cujo local não é referido.

¹⁶ À data, o Festival de Almada contava com apoios da Fundação Calouste Gulbenkian, da Costa Azul – Região de Turismo de Setúbal, do Diário de Lisboa, entre outros.

¹⁷ Sem autor (1986). III Festa de Teatro de Almada. *Diário de Lisboa*. 1 de Julho.

assinalar: pela primeira vez, a Festa apresenta cinco produções estrangeiras.¹⁸ Verifica-se um grande peso do teatro experimental, denotando uma preocupação em sair dos circuitos teatrais dominantes:

“O objectivo principal deste festival almadense é a descentralização. (...) pretende-se fazer uma mostra de companhias provenientes de zonas de descentralização ou que (...) se caracterizem por uma prática de itinerância (...). Desta política de descentralização faz parte a abertura da festa, pela primeira vez, a companhias estrangeiras.” (Pinto, 1987).

A V edição da Festa de Teatro de Almada (1988) registou uma subida de 30% no número de sessões, que se fixaram nas 34, espalhadas pelo palco da Boca do Vento, pela Incrível Almadense, pelo antigo Teatro Municipal de Almada (TMA) e pelo Pátio do Prior do Crato, animando ainda as ruas de Almada Velha com teatro de rua (ver anexo 4, gráfico 5). Foram sete as companhias estrangeiras a marcar presença nesta edição, vindas dos EUA, da Bélgica, da Polónia, de Itália, de Espanha e de França. Começa ainda a fixar-se a data do Festival (sempre de 4 a 18 de Julho), de modo a que as companhias, portuguesas e estrangeiras, se pudessem preparar com antecedência para o mesmo.

No ano seguinte (1989), os espectáculos distribuíram-se pela Incrível Almadense, pelo Antigo TMA, e por um novo espaço: o Palácio da Cerca, nos jardins do qual foi instalado um palco para a ocasião (Esplanada da Cerca) (ver anexo 4, gráfico 6). Contudo, verificou-se uma descida de 55% no número de sessões que, de 34, caiu para 19.

Concretizou-se, pela primeira vez, na programação, uma diferenciação de preços (preço para jovens, preço para assinantes, etc.), o que sugere que havia já uma consolidação de públicos do Festival, que é necessário fidelizar, mas que também poderá funcionar como modo de captação de novos públicos, em especial do público jovem.

Juntamente com a Câmara Municipal de Almada, o FITA tem, como já foi referido, um papel urbanístico e social:

«Para Joaquim Benite (...), o acontecimento integra-se numa estratégia de reforma do quotidiano dos subúrbios que toma como eixo principal a formação de novos

¹⁸ Veio o Teatro del Norte (Espanha), o Arte Livre – Companhia Profissional de S. Paulo (Brasil), Le Globe – Companhia Profissional de Nantes (França), o Teatro Maya – Companhia Profissional de Poznam (Polónia) e o Teatro Margen (Espanha).

públicos abertos a formas teatrais e de vanguarda. Fala-se de “descentralização teatral”: segundo Benite, a Festa de Teatro não é uma estrutura de produção teatral, mas de animação social, que prolonga a linha de actuação da CTA (formação de grupos amadores, formação de actores, colaboração com as escolas secundárias da zona).» (Pires, 1989).

A edição seguinte (1990) apresentou 29 sessões, registando-se um aumento de 52% em relação ao ano anterior. Aquelas espalharam-se pelo antigo TMA, pela Incrível Almadense, pelo Palácio da Cerca e, depois de um ano sem ser utilizado, pelo Pátio do Prior do Crato (ver anexo 4, gráfico 7). Neste ano, foi feito um esforço para melhorar o critério de selecção das companhias estrangeiras convidadas, o que implicou a presença de menos grupos vindos de fora (Nóbrega, 1990).

Ao mesmo tempo, segundo Joaquim Benite, “o Festival terminou a sua fase de implantação e agora deve constituir-se em modelo, passar a ter um projecto específico, sem perder o sentido da festa” (Nóbrega, 1990). Este projecto reflecte-se na lógica de animação da via pública, com a habitual realização da feira de artesanato e com outros pequenos espectáculos, promovendo e revitalizando a frequentemente esquecida Almada Velha.

O caso de Almada não é único. Festivais como o FITEI ou a Bienal da Universidade de Coimbra são exemplos de encontros que, “devido à sua conotação com a esquerda, foram permanentemente votados ao ostracismo”.¹⁹ Este tipo de iniciativas manteve-se, então, um pouco à margem da discussão, por um lado, pela falta de recursos humanos e financeiros e, por outro, pela dificuldade de ultrapassar um certo estigma ideológico. No entanto, Benite esclarece que não se pode estabelecer uma conotação da CTA com nenhuma força partidária:

“Pensamos que o teatro é um factor de desenvolvimento cultural geral, deve fazer-se independentemente das posturas partidárias. (...) Aqui em Almada, nós conseguimos uma coisa importante que é sintomática: o subsídio que a Câmara nos atribui é atribuído por unanimidade, merece o voto de todos os partidos sentados na

¹⁹ Sem autor (1990). Teatro na Outra Margem ou De Como se Fazem Omeletas Sem Ovos. *Expresso Cartaz*. 14 de Julho.

Assembleia Municipal. (...) Acho que todos os actos da vida quotidiana são actos políticos. Mas actos políticos não quer dizer que sejam actos partidários.”²⁰

Apesar da descida no número de sessões (14%, de 29 para 25), a oitava edição do FITA (1991) foi vista, tanto pela própria organização como pela imprensa, como um salto qualitativo em termos de programação. As sessões espalharam-se pelo antigo TMA, pelo Largo Conde Ferreira, pela Incrível Almadense, pela Boca do Vento e pela esplanada e Palácio da Cerca (ver anexo 4, gráfico8). Este ano, o Festival teve a particularidade de incluir três estreias absolutas dentro das produções nacionais: *Lusos da Ribalta*, por Ramon Perez, *Mozart e Salieri*, pelo Centro Dramático Intermunicipal Almeida Garrett e *Ele há coisas do diabo*, pela CTA.

Nesta edição, o Festival começa a afirmar de forma mais assertiva a sua caracterização dentro do panorama e da geografia dos festivais nacionais (Vasques, 1991). Refere-se aqui a homenagem todos os anos prestada a uma figura proeminente das artes cénicas (desta feita, Costa Ferreira (1918-1997), a reposição de um espectáculo de particular qualidade, mostrado no ano anterior (o chamado Espectáculo de Honra – nesta edição, foi a *Ode Marítima* de Álvaro de Campos, por João Grosso), a realização de colóquios e actividades paralelas e, por fim, a animação e revitalização do espaço público urbano. Com efeito, é reconhecida abertamente a contribuição do Festival de Almada para a reestruturação do tecido urbano:

“(...) a importância do Festival reflecte-se paralelamente na promoção e recuperação do património local. Para além da requalificação da zona antiga da cidade (...), as necessidades criadas pelo Festival Internacional de Teatro suscitaram já, por exemplo, a criação de locais de lazer (o Bar-Galeria de Exposições da Cerca), o melhoramento das zonas necessárias para o alargamento do número de espaços disponíveis (a recuperação e ajardinamento do Pátio da Boca do Vento) e, sobretudo, a aquisição e recuperação do Palácio da Cerca (...).”²¹

Outro aspecto relevante do Festival é o objectivo de constante evolução e adaptação programática aos gostos moventes dos públicos. Uma vez que o FITA atrai uma quantidade

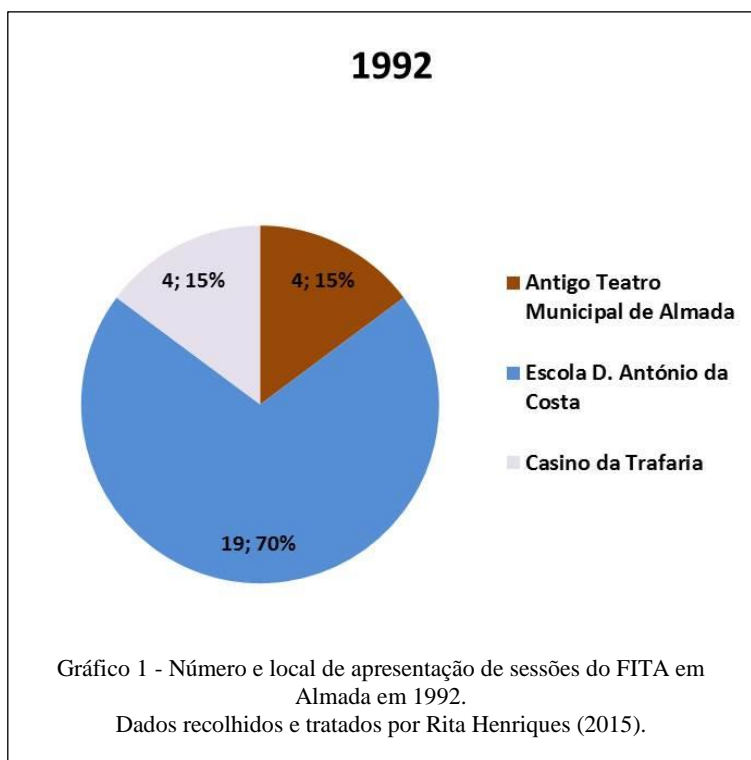
²⁰ Sem autor (1991). Joaquim Benite ao Outra Banda: o Teatro é o Apogeu da Palavra. *Outra Banda*. 4 de Julho.

²¹ Sem autor (1991). Do Teatro como Dependência. *Expresso*. 27 de Julho.

considerável de jovens para a audiência²², as necessidades artísticas e estéticas diversificam-se, traduzindo-se numa progressiva inclusão de espectáculos de teor mais experimental e de manifestações de carácter formativo (por exemplo, a realização de um *workshop* sobre Teatro de Rua). É devido a essa vontade de aperfeiçoamento constante que já se prevêem para o ano seguinte o aumento de espaços, para que vários espectáculos possam ser representados simultaneamente, o aumento da capacidade de lotação do Palácio da Cerca, um maior número de assinaturas, divulgação de textos de teatro e a realização de um inquérito para a definição do perfil do público.²³

Em 1992, ano da IX edição do FITA, fica claro que o Festival é um dos catalisadores da regeneração urbana de Almada. Este foi o ano da recuperação de 14 quarteirões (cerca de 140 edifícios) na zona de Almada Velha. Nestas obras esteve também

englobado o restauro do Palácio da Cerca, recentemente adquirido pela Câmara Municipal, que aposta na inclusão do teatro “no todo cultural, urbanístico e paisagístico (...)”.²⁴ Estas obras de restauro fizeram com que a distribuição dos espaços nos quais decorreram os espectáculos fosse reformulada. Assim, as sessões (27 no total, subindo 8% em relação



ao ano anterior) distribuíram-se, este ano, pelo Antigo TMA, pelo Casino da Trafaria e, pela primeira vez, pela Escola D. António da Costa (ver anexo 1):

²² Sem autor (1991). Do Teatro como Dependência. *Expresso*. 27 de Julho.

²³ Estas foram algumas das ideias lançadas no debate “Balanço sobre a Festa de Almada 91”, de acordo com a mesma fonte.

²⁴ Maria Emília Neto, na folha de programação do Festival de Almada de 1992.

“Um Festival de Teatro é um projecto e uma fórmula: o projecto continua a desenvolver-se este ano (...). A fórmula, infelizmente, sofre uma ligeira perturbação: as obras de restauro que decorrem no Palácio da Cerca e em toda a zona velha da cidade tornam impossível preservar uma das características fundamentais do Festival (...). Perde-se (...) a identificação entre a vivência estética do Festival e o seu enquadramento urbano. A amabilidade (...) da Escola Secundária D. António da Costa permitiu encontrar um espaço alternativo para o Festival.”²⁵

No respeitante à programação, esta dedicou-se sobretudo à produção teatral da América Latina, trazendo companhias do Brasil, México, Peru e Uruguai. Para além da abertura a esse ciclo teatral alternativo, os debates e colóquios giraram à volta dos temas da tolerância e da convivência.

Outro aspecto a salientar nesta edição é o facto de, ao contrário dos anos anteriores, não se homenagear uma personagem de vulto no panorama teatral português, mas sim uma sua instituição importante: o FITEI (Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica), tendo-se dedicado um colóquio ao tema *Festivais de Teatro: que razões e que futuro?* Assim, esta edição do FITA afirma-se como algo mais do que uma mostra de teatro, posicionando-se como um espaço para o encontro entre culturas e para a reflexão crítica, assim como um meio de criar e fidelizar os públicos de teatro:

“(...) o nosso trabalho como grupo de descentralização implica o esforço de criação de um público para o teatro. Ora, para a formação de um público não basta a produção artística regular. É preciso mais. Um festival constitui um poderoso meio de divulgação do teatro. (...) Por outro lado, trazer outras experiências, outros espectáculos ao nosso público é promover o confronto, a análise, a reflexão.”²⁶

Esta vontade de tornar o Festival um local de encontro de linguagens tornou-se particularmente evidente durante a X edição do FITA (1993). Este ano, a programação colocou lado a lado clássicos como Shakespeare, Ésquilo e Gil Vicente, e produções de

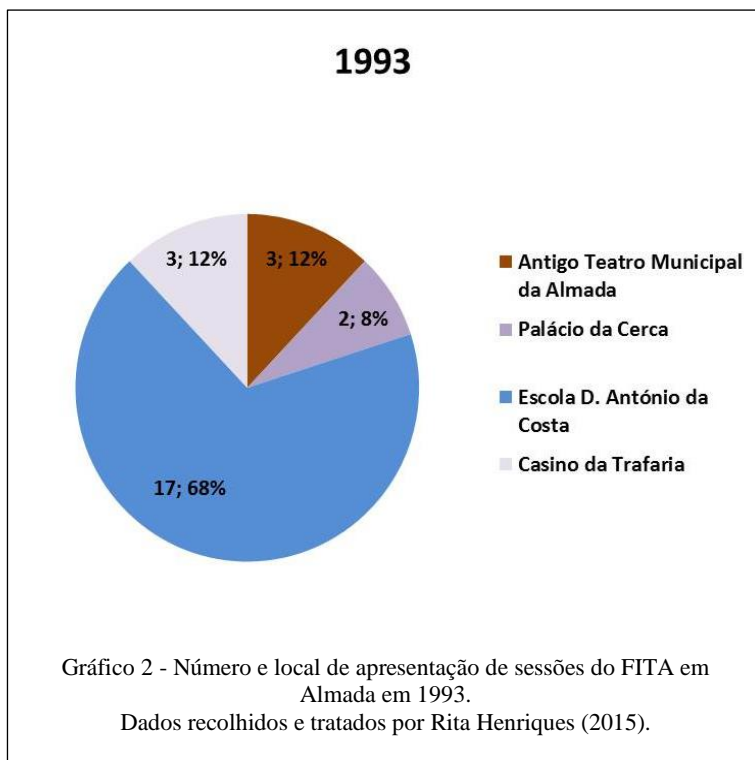
²⁵ Joaquim Benite, na folha de programação do Festival de Almada de 1992.

²⁶ Idem.

grupos amadores²⁷. Este ano, a maioria das sessões teve lugar na Escola D. António da Costa que, a partir de 1992, se tornaria um palco indispensável para o FITA (ver gráfico 2). Em termos de números, as sessões voltaram a cair ligeiramente, fixando-se nas 25 (menos

8% em relação a 1992).

Ao nível da programação, a grande novidade deste ano é a primeira co-produção do FITA com uma companhia estrangeira: *Ensayos para Siete*, de Bugoslaw Schaeffer, com encenação de Jaroslaw Bielski, foi um espectáculo co-produzido com o Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escenicas, contando ainda com a colaboração do



Centro Dramático Nacional de Espanha e com o Festival de Otoño de Madrid.²⁸ Outro passo em frente na programação foi a produção de *Entre Tinieblas, La Función*, uma adaptação cénica do filme *Negros Hábitos*, de Pedro Almodóvar, “que atraiu a Almada mais lisboetas do que é habitual” (Gomes, 1994). Foi ainda visível o aumento do público jovem, que constituiu, nesta edição, 60 por cento do total (Gomes, 1994).

Torna-se ainda claro que o FITA começa a adquirir uma dimensão considerável, tendo crescido de modo a que as condições estruturais se revelaram insuficientes para responder às exigências do acontecimento (Vasques, 1993).

²⁷ Entre os quais, o Grupo de Intervenção Teatral da Trafaria, o Grupo Teatral Freamundense e o Grupo de Teatro da Universidade Técnica de Lisboa.

²⁸ Sem autor (1993). Espanhóis em força no Festival de Teatro de Almada. *Diário de Notícias*. 30 de Junho.

2. A Segunda Década (1994-2003)

O XI Festival de Teatro de Almada (1994) regeu-se, segundo Joaquim Benite, por três critérios: qualidade, modernidade e tolerância, querendo este último dizer que o Festival não se assume como de uma ou de outra corrente estética, mas antes como um esforço que pugna pela troca de experiências, pela diversidade e pelo combate a qualquer tipo de sectarismo (Silva, 1994). De facto, verifica-se uma abertura a novos grupos estrangeiros (este ano vieram grupos do Brasil, Espanha, França, Itália, Moçambique e, pela primeira vez, da Tunísia, República Checa e Argentina) e a várias linguagens teatrais, desde o clássico ao experimental, passando pelo teatro de rua, de marionetas e pelo musical.

Nesta edição houve ainda um aumento exponencial de sessões (92%), passando de 25 para 48. Estes espalharam-se pelo Largo José Alaiz, pelo Largo do MFA, pelo Largo do Tribunal, pela Casa da Cerca, pela Escola D. António da Costa, pelo Antigo TMA, pelo Parque Urbano, pelo Casino da Trafaria e pelo Largo S. João Baptista, estendendo-se ainda a Cacilhas e à Costa da Caparica (Largo Alfredo Dinis e Largo do Mercado, respectivamente). Esta edição destaca-se pela utilização de espaços maioritariamente ao ar livre (ver anexo 4, gráfico 11).

Apesar deste alargamento a outras freguesias da Margem Sul, o FITA começa a afirmar-se como um acontecimento cultural que transcende os limites geográficos desta zona, alargando-se ao público lisboeta:

“O nome de Almada (...) aparece já hoje associado a Barcelona, Stiges, Avignon (...), Edimburgo (...), entre outras cidades a que o teatro tornou obrigatórias no roteiro dos que se interessam por esta manifestação artística em todo o mundo.”²⁹

A imagem de Almada como uma cidade-dormitório começa a ser substituída pela de uma cidade com vida própria, onde a cultura tem um lugar seu. Pode afirmar-se que o Festival de Almada contribui em muito para esta revitalização urbana, uma vez que foi seu objectivo, desde o início, despertar consciências para a cultura, formar e captar público e democratizar o acesso aos bens culturais. O FITA não se limita a ser uma mostra cumulativa de espectáculos, mas chama a si uma estratégia de dinamização cultural e de valorização patrimonial.

²⁹ Sem autor (1994). Festival reúne companhias portuguesas e estrangeiras. *A Capital*. 25 de Junho.

A XII edição do FITA (1995) viu o número de sessões descer para 35 (menos 27% em relação ao ano anterior). As mesmas tiveram lugar na Escola D. António da Costa, no Largo do MFA, na Casa de Cerca, no antigo TMA e na Incrível Almadense. Mais uma vez, estenderam-se à Costa da Caparica (Largo do Mercado) e Cacilhas (Largo Alfredo Dinis e Pavilhão Nimbus) (ver anexo 4, gráfico 12).

Ao nível da programação, o FITA continua a apostar numa estratégia de descoberta: com um orçamento reduzido e sem poder contratar as mais famosas companhias dos circuitos de prestígio, a solução é a procura de qualidade em grupos menos conhecidos.³⁰ Neste seguimento, o Festival recebe, pela primeira vez, uma companhia do Zimbabwe, a Rooftop Promotions Theatre, a única interracial daquele país.

O FITA começa ainda a ser considerado na imprensa estrangeira, sendo descrito como um exemplo de programação e de construção de um espírito de abertura:

“Les spectacles présentés ne sont pas toujours les plus célèbres des circuits internationaux ou nationaux. (...) Pour Joaquim Benite cette diversité répond à son souci d’offrir aux habitants de la ville l’occasion de voir des spectacles différents et de provoquer la confrontation d’esthétiques divergentes. Seuls la qualité et le sérieux de spectacles sont déterminants.” (Chabot, 1995).

Na XIII edição do FITA (1996), o número de sessões fixou-se nas 36 (aumentando 2%), e animaram os palcos da Escola D. António da Costa, da Casa da Cerca e do antigo TMA, e ainda o do Pavilhão Nimbus, em Cacilhas (ver anexo 4, gráfico 13).

A grande aposta continua a ser a relação próxima entre o público e as companhias, tanto portuguesas como estrangeiras. Não se podendo queixar de uma crise de público, no que toca aos recursos, os contornos são outros. Porém, o FITA conta com a solidariedade das companhias que passam pelos seus palcos, que muitas vezes reduzem os cachés ou cedem materiais (por exemplo, o TNDM II emprestou projectores para a realização de alguns espectáculos) (Lobo, 1996). Em relação à falta de espaços devidamente equipados, Benite caracteriza Almada como “uma flor no pântano.”³¹ O então director do FITA relembra que os festivais internacionais de teatro se realizam habitualmente em cidades históricas, com um passado cultural, contrastando com Almada, que não deixa de ser uma cidade de subúrbio, com poucas condições para apresentar condignamente as companhias

³⁰ É o caso das companhias Manicomics, Axioma ou Teatro del Norte.

³¹ Sem autor (1996). Festival de Almada homenageia Mário Viegas. *Correio da Manhã*. 24 de Junho.

que participam no Festival. Benite acrescenta que a situação é tão injusta quanto a popularidade do Festival tem vindo a crescer de ano para ano.

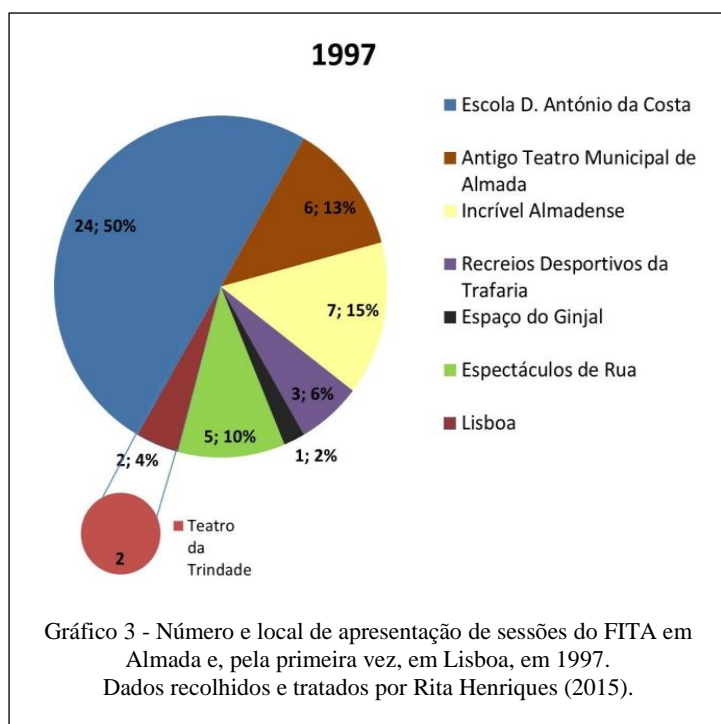
Esta foi uma das edições mais internacionais de sempre, contando com a participação de 15 companhias estrangeiras. O Festival de Almada vem evoluindo no sentido de uma cada vez maior internacionalização (destaca-se a presença de Luigi Lunari, que inaugurou a edição, e da Opera Circus), constituindo uma excelente plataforma de projecção para grupos nacionais e internacionais menos conhecidos, uma vez que chama a si um grande fluxo de representantes da imprensa internacional (por exemplo, o Times, o El País e a Primer Acto são presenças repetentes).

O ano de 1997 foi particularmente importante para a evolução do FITA que, na sua XIV edição estende, pela primeira vez, a sua programação aos palcos de Lisboa. O número de sessões cresce 33%, fixando-se nos 48 (ver gráfico 3).

Com efeito, este ano teve início uma colaboração com o Inatel que, nesta edição, se

resumiu à utilização do Teatro da Trindade para duas sessões da peça *Haciendo Lorca*, com Núria Espert e Lluís Pasqual, que, segundo Benite, precisava de um espaço que não existia em Almada.³²

Esta colaboração pressupõe ainda a divisão de custos para trazer artistas a Portugal e para o apoio a amadores que estarão



presentes no certame. Outra particularidade da programação para esta edição é o facto de não haver espectáculos sobrepostos, de modo a possibilitar que os espectadores vejam o maior número de espectáculos possível. Este ano, a programação deu especial destaque às adaptações de textos, clássicos e modernos, e aos autores contemporâneos, bem como aos textos dos próprios encenadores e aos que não foram necessariamente escritos para teatro.

³² Sem autor (1997). Festival de Almada afirma-se como o maior. *Correio da Manhã*. 22 de Junho.

É ainda de referir que, paralelamente ao FITA, decorreu, em Cacilhas, o Festival X – uma iniciativa de pequenos grupos locais, dedicado sobretudo ao experimentalismo e à *Performance*. Esta programação independente teve o apoio técnico do FITA, que permitiu inclusivamente a utilização da Praça S. João Baptista para a sua apresentação:

“Gostaríamos de que o espaço de Almada se abrisse a todos os grupos que, não estando na programação oficial e aproveitando este período em que a cidade tem as atenções da imprensa, quisessem mostrar e promover o seu trabalho.” (Carita, 1997).

Na XV edição (1998), o número de sessões do FITA cresceu novamente, fixando-se nas 52 (mais 8% do que na edição anterior). Estas tiveram lugar na Escola D. António da Costa, na Casa da Cerca, no antigo TMA, no Fórum Romeu Correia, nos Paços do Concelho e, em Lisboa, mais uma vez no Teatro da Trindade (ver anexo 3, gráfico 2).

No que concerne à programação, o Festival manteve-se fiel ao seu princípio:

“Não há propriamente critérios estéticos envolvidos. Este festival pretende ser antes um local de cruzamento de várias estéticas, sem que nenhuma predomine (...). O principal critério aqui pretendido é a formação do público, o confronto de experiências, criar pontes de discussão e de reflexão sobre o teatro.” (Benite, 1998).

A respeito de financiamentos, o FITA contou, este ano, com o apoio do Ministério da Cultura, através do Instituto Português das Artes do Espectáculo (IPAE), que concedeu ao certame 30 mil contos (cerca de 150 mil euros) de financiamento (Benite, 1998).

É importante relembrar que este foi o ano de realização da Expo 98, um evento que emudeceu grande parte das iniciativas culturais em Lisboa. No entanto, o FITA garantiu a afluência de público através da aposta num dos maiores nomes da actualidade teatral: Peter Brook trouxe ao Teatro da Trindade o seu espectáculo *Je suis un phénomène*. Para além desta importante produção, a companhia Réalisations Nouvelles estreou *Abjater*, abrindo os horizontes à produção teatral africana.

O aumento do público, em particular do público jovem (foram vendidas 600 assinaturas, mais 150 que no ano anterior) (Carita, 1998), foi motivo de orgulho. No entanto, este aumento tornou particularmente visíveis alguns problemas do foro técnico. Em alguns espectáculos, em particular naqueles realizados ao ar livre, foi necessário acrescentar

cadeiras ou mesmo permitir que as pessoas assistissem às peças das varandas e janelas mais próximas. De modo a responder a este problema, a Câmara Municipal disponibilizou este ano um novo espaço, o Fórum Romeu Correia, prometendo ainda a construção de um novo teatro. Fica também estipulado que, na próxima edição, os espectáculos a realizar em espaços mais pequenos passarão a ter duas sessões, de modo a evitar lotações excessivas.

Na edição seguinte (1999) verificou-se uma ligeira subida (6%) no número de sessões, que se fixaram nas 55, distribuídas pelo antigo TMA, pela Escola D. António da Costa e pelo Fórum Romeu Correia. A parceria com Lisboa alargou-se, estendendo-se ao Teatro do Bairro Alto e ao Centro Cultural de Belém (CCB), para além do Teatro da Trindade (ver anexo 3, gráfico 3). O FITA conseguiu ainda associar-se à Culturgest, à Cena Lusófona, à Fundação Oriente e aos festivais de Teatro de Barcelona e de Avignon (Sousa, 1999). Foi, aliás, graças à colaboração deste último e da Culturgest que foi possível trazer a Almada o espectáculo *Gemelos*, da companhia chilena La Troppa.

Este aumento de orçamento e de interesse por parte de importantes instituições culturais de Lisboa é evidência da dimensão que o FITA veio a construir ao longo de 15 edições. A presença de importantes companhias internacionais e, no ano anterior, a participação de Peter Brook, contribuiu decisivamente para a adesão de instituições como o CCB e a Culturgest, bem como para o início de um protocolo de três anos com o Ministério da Cultura, que passa a convencionar o Festival através do Instituto Português das Artes do Espectáculo.

A programação deste ano surge fortemente marcada pela presença de companhias da América do Sul e da zona mediterrânica. É também de ressaltar a presença de uma companhia proveniente de Macau, no ano da transição deste território para a administração chinesa. No entanto, nota-se a ausência dos países africanos de língua oficial portuguesa, que Joaquim Benite justifica aludindo à “pouca força que o teatro angolano e moçambicano têm, devido à (...) falta de apoios em situações de pós-guerra.”³³

Parece evidente que esta XVI edição do FITA foi o culminar de um esforço de institucionalização, visível no aumento de orçamento, no alargamento de parcerias, no crescente número de personalidades nacionais e estrangeiras envolvidas nas actividades paralelas e no reconhecimento do Festival como um evento convencionado por parte do Ministério da Cultura. No entanto, o FITA continua a manter uma certa “artesanidade”, ou seja, uma “recusa de uma certa funcionarização da estrutura organizativa do Festival”

³³ Sem autor (1999). Palcos em todas as línguas. *A Capital*. 16 de Junho.

(Vasques, 1999). Prova disso é o facto de o Festival se apoiar numa atitude de fidelidade e cumplicidade, tanto para com o público, como para com os voluntários, como para com as próprias companhias (o TNDM II voltou a ceder, para esta edição, grande parte do equipamento de som e de luz necessário).

Em 2000 (XVII edição), o número de sessões desceu 15%, passando de 55 para 47, sendo que Joaquim Benite salienta a “qualidade excepcional dos espectáculos estrangeiros” e a maior “selectividade no que respeita às produções portuguesas” (Margato, 2000). Procurou-se colocar lado a lado nomes célebres do teatro internacional e grupos pouco conhecidos, montagens complexas e criações marcadas pela economia de meios.

Nesta edição, os espectáculos ocuparam o antigo TMA, a Escola D. António da Costa, a Incrível Almadense, o Fórum Romeu Correia, a Praça da Liberdade e ainda a Herdade da Aroeira, na Costa da Caparica. Em Lisboa, foram utilizados os palcos do CCB e do Teatro da Trindade. O FITA tentou ainda alargar-se para outros concelhos da periferia de Lisboa, em particular da margem esquerda do Tejo. Assim, também o Parque da Cidade e o Teatro Municipal do Barreiro se viram integrados, ao lado de Sesimbra (Areal) e de Cascais. Almada domina ainda, reunindo em si 66% (31) das sessões. Já Lisboa reúne 23% (11) e os restantes locais 11% (5) (ver anexo 3, gráfico 4).

O Festival continua a ser um sucesso de público: “O público do Festival cresce cerca de trinta por cento por ano, as assinaturas foram todas vendidas antecipadamente, a modalidade jovens/estudantes esgotou-se há quinze dias.” (França, 2000).

Este foi ainda o ano de publicação do estudo sobre os públicos do Festival de Almada, pelo Observatório das Actividades Culturais. A publicação conclui que metade do público do FITA é oriundo da Margem Sul, havendo contudo uma procura crescente dos habitantes de Lisboa (25%) e dos seus arredores, com destaque para os concelhos do norte da capital (12,5%). Conclui-se igualmente que 65% das pessoas que se deslocaram aos espectáculos durante a edição de 1999 tinham 30 anos ou menos, o que demonstra a forte adesão do público jovem, resultado do trabalho com as escolas e com os grupos amadores da região.

No ano seguinte (2001), o número de sessões manteve-se nas 47, espalhadas por Almada (antigo TMA, Escola D. António da Costa, Fórum Romeu Correia, Incrível Almadense, Herdade da Aroeira, Praça da Liberdade e terreno do futuro Teatro Municipal Joaquim Benite), Lisboa (Teatro da Trindade e CCB) e ainda pelo Barreiro (Parque da Cidade). Almada garantiu a sua maioria (77%), Lisboa ficou com 21% e o Barreiro com 2% (ver anexo 3, gráfico 5).

“A deslocação de alguns dos mais fortes e marcantes espectáculos do festival para duas salas lisboetas é a prova de que Almada precisa de um novo espaço. No entanto, é curioso notar que o público *habitué* do festival (...) não vê com bons olhos o fim do ‘Palco Grande’, espaço improvisado, mas aglutinador do certame, montado todos os anos no pátio da Escola D. António da Costa. Portanto, segundo (...) Joaquim Benite, esse local deve manter-se no futuro mesmo que não seja absolutamente necessário.” (Almeida, 2001).

No que à programação diz respeito, este ano apresentam-se cinco peças em estreia, um número recorde até à data.³⁴ Por outro lado, o teatro português reforça a sua participação, ao passo que a participação estrangeira cruza, uma vez mais, companhias de grande reputação internacional com nomes menos conhecidos.

Com o objectivo de celebrar os 25 anos do Poder Local Democrático, a Câmara Municipal de Almada ofereceu aos seus cidadãos, e a todos os visitantes, um espectáculo de rua: *Veles et Vents*, do espanhol Xarxa Teatre. Foi ainda realizado um espectáculo no terreno do futuro Teatro Municipal Joaquim Benite: *A Loucura da Normalidade*, por Mónica Calle, foi uma espécie de “primeira pedra” na construção da nova casa da Companhia de Teatro de Almada.

A XIX edição do FITA (2002) ficou marcada por um número recorde de estreias apresentadas, pela manutenção de elevados critérios de qualidade e pela vasta dimensão das actividades paralelas. Verifica-se, contudo, uma queda de 6% no número de sessões, que se fixaram nas 44. Ao nível da utilização dos espaços, concelhos como o Barreiro e Sesimbra deixaram de tomar parte do Festival, ficando apenas Almada e Lisboa. Na primeira foram utilizados a Escola D. António da Costa, a Casa da Cerca, o antigo TMA, o Fórum Romeu Correia e ainda, na Costa da Caparica, a Herdade da Aroeira. Já em Lisboa, o Festival levou espectáculos ao Teatro da Trindade, ao CCB e à Culturgest. O número de sessões em Lisboa aumenta, chamando a si 36% do total das mesmas (ver anexo 3, gráfico 6).

No que toca à programação, esta edição mantém e reforça as linhas condutoras do Festival, cruzando companhias e linguagens consagradas com outras menos conhecidas e experimentais. É de destacar a presença de uma das mais prestigiadas formações teatrais

³⁴ Foram elas *O Pequeno Arlequim*, da Ensemble Lidonnes; *O Gelo na Mesa*, do Útero; *Esse Tal Alguém*, pela Companhia de Teatro de Almada; *O Gato Lucas e a Tia Zizi*, do Teatro de Garage; e *A Loucura da Normalidade*, da Casa Conveniente.

espanholas, Els Comediants, assim como de Thomas Ostermeier, da berlinense Schaubühne (com *Disco Pigs*) e Bernard Sobel. O programa de actos complementares foi ainda o mais vasto de sempre, incluindo seis exposições, dois debates internacionais, cerca de doze colóquios e conferências, dois seminários, dois cursos de formação e onze espectáculos musicais.

A XX edição do Festival de Almada (2003) contou com mais oito sessões, subindo 18% em relação ao ano anterior. Estas espalharam-se pelos sítios habituais: Escola D. António da Costa, antigo TMA, Incrível Almadense e Fórum Romeu Correia. Em Lisboa, contou-se mais uma vez com o Teatro da Trindade e com o CCB, a que se juntou um estreante: pela primeira vez, o Maria Matos Teatro Municipal levou à cena dois espectáculos no âmbito do Festival (ver anexo 3, gráfico 7). Com um total de 12 sessões, a participação da capital cingiu-se aos 23%. Devido à exiguidade do orçamento, o FITA teve de contar com o apoio de outras companhias e ainda das embaixadas dos países que participaram nesta edição.

O destaque da programação vai para a presença de Jacques Nichet com o Théâtre National de Toulouse e para Benno Besson, que trouxe duas produções ao CCB: *O Círculo de Giz Caucasiano*, de Brecht, e *O Amor das Três Laranjas*, de Carlo Gozzi. Estrearam ainda três produções portuguesas e uma estrangeira: *Rachel*, de Yan Allegret; *Cachorros de Negro Mirar*, pelo Útero; *S. Nicolau*, pelo Teatro dos Aloés e *Selvagens*, pela Arte.com.

Apesar da exiguidade do orçamento³⁵, as assinaturas mantiveram-se a um preço simbólico, o que vai de encontro à vontade de mostrar um teatro de elevada qualidade estética e ética a todos quantos o queiram ver, seguindo uma lógica de fidelização, consolidação e multiplicação de público. Mantém-se um critério de diversidade que pretende abarcar todos os universos estéticos, desde o teatro de rua, ao teatro-dança, ao clássico, ao experimental, avocando sempre uma postura pedagógica de abertura e reflexão.

3. As Últimas Edições (2004-2014)

Na XXI edição do Festival de Teatro de Almada (2004), o número de sessões voltou a cair, desta vez para 45 (menos 13% que no ano anterior). Em Almada, os espectáculos espalharam-se pelo antigo TMA, pelo Fórum Romeu Correia e pela Escola D. António da

³⁵ Sem autor (2003). XX Festival de Almada celebra o Teatro. *Magazine Artes*. Julho.

Costa. A fatia ocupada por Lisboa voltou a crescer, apresentando 33% das sessões, espalhadas pelo Teatro da Trindade, pelo Teatro do Bairro Alto e, pela primeira vez, pelo Teatro Municipal S. Luiz e pelo Teatro Taborda (ver anexo 3, gráfico 8).

O formato básico do FITA manteve-se o mesmo, numa forma inteligente de conferir um traço de estabilidade a um acontecimento que, embora conservando o seu carácter festivo, pode tornar-se cansativo devido à quantidade e dispersão espacial. Apoiado na fidelidade de um público numeroso, o Festival de Almada soube capitalizar a sua diversidade ao variar os conteúdos (Carneiro, 2004). O público tem vindo a crescer em cerca de 30% por ano, o número de assinaturas subiu (neste ano venderam-se 800) e a faixa etária é progressivamente mais jovem, consequência do trabalho de formação e fidelização de públicos junto das escolas, assim como dos preços praticados.³⁶ Para além disso, o FITA afirma-se ainda como plataforma de projecção para companhias menos conhecidas ou que não fazem parte dos circuitos teatrais tradicionais, sejam elas portuguesas ou estrangeiras:

“O festival funciona como um ponto de divulgação não só do que de muito bom se faz na Europa e nas outras partes do mundo, mas também como um ponto de projecção e de lançamento de muitas companhias e personalidades portuguesas.” (Martins, 2005).

Esta edição propôs espectáculos vindos de Espanha, França, Marrocos e Itália. Com efeito, foi realizado um ciclo dedicado ao teatro italiano, no âmbito do qual subiram à cena espectáculos como *Natureza morta numa vala*, *Dois irmãos* (F. Paravidino), *Fábrica* (A. Celestini) e ainda leituras de textos de Ednia, Paravidino e Tarantino pelos Artistas Unidos.

No ano seguinte, 2005, verificou-se um aumento significativo no número de sessões. Estas subiram 33%, passando de 45 para 60, espalhadas pelos palcos habituais de Almada (ver gráfico 4). No entanto, foi já apresentado um espectáculo no novo teatro municipal (futuro Teatro Municipal Joaquim Benite)³⁷, que abriu ao público com uma peça da CTA: *O Poder*. Porém, este equipamento cultural, essencial para o desenvolvimento de Almada e para o crescimento do FITA, só entraria em pleno funcionamento no ano seguinte, o que foi justificado pela Câmara Municipal de Almada pela necessidade prévia

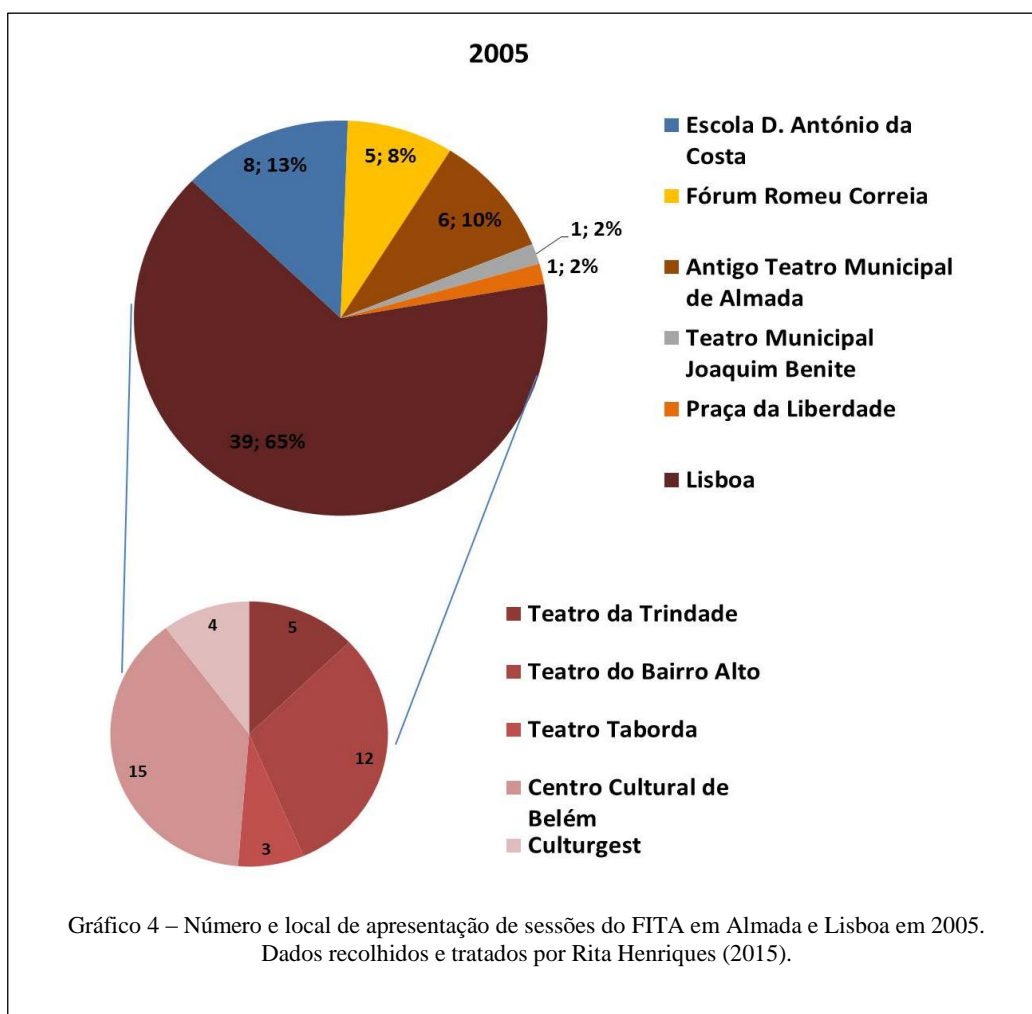
³⁶ Sem autor (2003). XX Festival de Almada celebra o Teatro. *Magazine Artes*. Julho

³⁷ Embora só tenha adquirido esse nome em 2012, após o falecimento de Joaquim Benite, o novo Teatro Municipal de Almada será aqui referido como Teatro Municipal Joaquim Benite (TMJB), por uma questão de continuidade.

de testar os novos equipamentos de cena e definir os moldes do contrato de gestão e a planificação da temporada (Nascimento, 2005).

Este é um ano a assinalar, uma vez que a maioria das sessões (65%) teve lugar em Lisboa. Este aumento no número de equipamentos de acolhimento em Lisboa poderá ser explicado pela exiguidade do orçamento. "(...) um homem do teatro galego, Adolfo Simón, referiu-se ao Festival de Almada como um transatlântico movido a pedais" (Francisco, 2014) e, de facto, procurou-se que esta falta de apoios, apesar de obrigar à necessidade de critérios de escolha mais exigentes, nunca pusesse em causa a existência do Festival de Almada ou da qualidade dos espectáculos nele apresentados.

A nível programático, esta edição deu destaque à poesia e ao texto de autor. Um exemplo será o espectáculo de abertura, *Manucure*, uma dramatização de João Grosso do poema de Mário de Sá-Carneiro, e *Rádio Clandestina*, de A. Celestini. Mantém-se a multiplicidade de géneros e linguagens teatrais, proporcionando a diferentes segmentos de público o contacto com espectáculos das mais diversas proveniências.



Na XXIII edição (2006), o número de sessões aumentou 17%, subindo para 70. Em Almada, os espaços utilizados foram o TMJB, a Escola D. António da Costa, o Fórum Romeu Correia e, pela última vez, o antigo TMA. Lisboa voltou a acolher mais de metade das sessões (37), que ocuparam os palcos do Teatro Municipal S. Luiz, do CCB, do Teatro do Bairro Alto, da Culturgest e, pela primeira vez, do Teatro Nacional D. Maria II (ver anexo 3, gráfico 10).

No que concerne à programação, a entrada em funcionamento do TMJB proporcionou um salto qualitativo. Este equipamento permitiu a apresentação em Almada, com todas as condições, de espectáculos que, pela sua dimensão ou complexidade, apenas poderiam ser apresentados em salas da capital. Foi o caso dos espectáculos de companhias como o Théâtre de Genevilliers ou o Piccolo Teatro di Milano.

O Teatro Nacional de S. João (TNSJ), do Porto, enviou a Almada uma “embaixada” de espectáculos, associando-se pela primeira vez ao projecto do FITA. Assim, foi possível ver, no Teatro Municipal S. Luiz e no Fórum Romeu Correia, espectáculos de companhias como a Ensemble ou a Boas Raparigas. Assim, criou-se um microclima particular que não é uma amostra representativa da produção teatral do Porto, mas que reúne um conjunto de casos particulares, sintomáticos de um tecido polarizado pela macroestrutura do TNJS e pelas microestruturas independentes (Nadais, 2006). Houve ainda uma aposta nas produções feitas entre companhias e directores portugueses e estrangeiros.³⁸

No ano de 2007, o FITA viu o seu número de sessões baixar em 16%, passando de 70 para 59, sendo que Lisboa voltou, mais uma vez, a reunir a sua maioria (51%), distribuídas pelo TNDM II, pelo Teatro Municipal S. Luiz, pelo CCB, pela Culturgest e, pela primeira vez, pela Casa da América-Latina e pelo Instituto Franco-Português. Em Almada, as sessões foram apresentadas, como habitualmente, na Escola D. António da Costa, no Fórum Romeu Correia e no novo TMJB (ver anexo 3, gráfico 11).

Esta XXIV edição volta a apostar na diversidade da programação e na actualidade das propostas estéticas, alargando o número de nacionalidades diferentes: vieram companhias da Argentina, Bélgica, Chile, Colômbia, Espanha, Lituânia, Noruega e Vietname. Este ano foram apresentados sobretudo espectáculos que se apoiavam na mistura de linguagens: autores clássicos, como Ésquilo e Shakespeare, tiveram uma presença assinalável em trabalhos de carácter experimental, onde a renovação da linguagem cénica

³⁸ A título de exemplo: *Na Solidão dos Campos de Algodão* (Philip Bonlay com Diogo Dória e Vítor de Oliveira), *Esta Noite, Arsénico* (Mario Giorgietti com a CTA) e *A Mata* (Franzisca Aarflot com os Artistas Unidos).

serviu a pesquisa da contemporaneidade dos textos (Martins, 2007). A título de exemplo, referem-se os espectáculos *Sete contra Tebas*, de Ésquilo, por Diogo Dória, e *Burger King Lear*, a partir de Shakespeare, por João Garcia Miguel.

A edição de 2008 do Festival contou com 61 sessões, numa subida de 5% em relação ao ano anterior. Estas espalharam-se, em Almada, pela Escola D. António da Costa, pelo Fórum Romeu Correia e pelo TMJB. Lisboa ficou com a maior parte das sessões (61%), distribuídas pelo TNDM II, pelo Teatro Municipal S. Luiz, pelo Teatro do Bairro Alto, pelo Maria Matos Teatro Municipal, pelo Instituto Franco-Português, pela Casa da América Latina e pela Culturgest. Num momento em que Almada parece tender para a concentração dos espaços de acolhimento, em Lisboa parece haver uma cada vez maior pulverização dos mesmos (ver anexo 3, gráfico 12).

Neste ano, o orçamento permitiu acolher sete criações nacionais em estreia absoluta e ainda a criação do Prémio Internacional de Jornalismo Festival de Almada, mais tarde denominado Carlos Porto, no valor de 5 mil euros, destinado ao melhor texto jornalístico, nacional ou estrangeiro, publicado sobre o FITA (Vitória, 2008).

Esta XXV edição fica marcada por uma aposta nas novas dramaturgias. O Festival acolheu dramatizações dos textos que ganharam o concurso promovido pelos Artistas Unidos, intitulado *Isto Não É Um Concurso* e destinado a procurar novos talentos e linguagens em autores desconhecidos. Assim, chegaram à cena os textos de três novos autores: Luís Mestre (*Numa Certa Noite*), Ana Mendes (*O Lago*) e Inês Leitão (*A Última História de Werther*) (Oliveira, 2008). A par destes autores emergentes, foram à cena espectáculos de grande vulto, como *Peer Gynt*, de Ibsen (que fez, aliás, grande êxito no Festival de Edimburgo), *Hipolyte*, de Robert Garnier e *Le Cid*, de Corneille.

Por sua vez, a edição de 2009 foi marcada por um interesse particular pela América Latina, tendo sido dedicado um ciclo a espectáculos oriundos desta zona do globo, que incluiu um encontro internacional de especialistas em teatro latino-americano. Mais uma vez se assinala que este não é um festival temático, pretendendo ser representativo das tendências modernas a nível mundial, o que não invalida a realização, no seu interior, de ciclos temáticos.

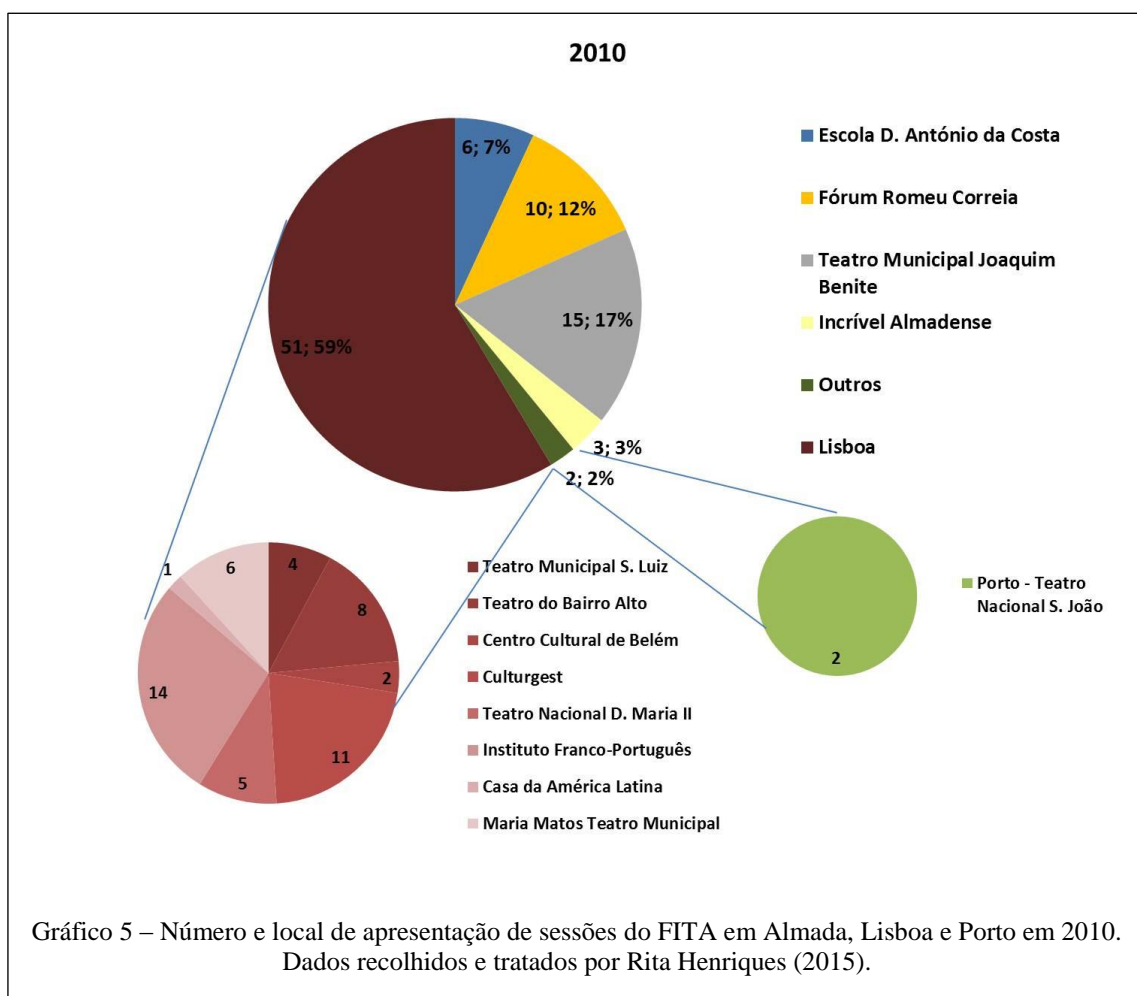
É de assinalar a presença, pela primeira vez no FITA e em Portugal, da Volksbühne, uma das maiores companhias alemãs, ao lado da Berniler Ensemble e da Schaubühne. Com um orçamento reduzido, o FITA teve de recorrer à boa vontade de companhias e outras instituições. Por exemplo, o Teatro de Sátira de S. Petersburgo só participou nesta edição do

FITA porque o governo russo, que tinha, à altura, um programa de protecção e exportação do teatro, pagou praticamente todas as despesas (Carvalho, 2009).

As sessões, cujo número desceu consideravelmente (menos 25% em relação a 2008, fixando-se nas 46), foram distribuídas pela Escola D. António da Costa, pelo Fórum Romeu Correia, pelo TMJB e pela Praça da Liberdade, em Almada, e pelo TNDM II, pelo Teatro Municipal S. Luiz, pelo Instituto Franco-Português e pela Culturgest, em Lisboa (ver anexo 3, gráfico 13).

Mais uma vez seguindo a vontade de colocar lado a lado companhias consagradas e outras desconhecidas, o FITA apresentou, com o TNDM II, a primeira edição do ciclo Emergentes, que visava estimular novas linguagens artísticas, o surgimento de novos criadores e a produção de dramaturgias contemporâneas.

Na edição de 2010, registou-se um aumento exponencial de sessões. O seu número subiu de 46 para 87, aumentando 89% em relação ao ano anterior. O número de locais de acolhimento aumentou igualmente, sendo que, mais uma vez, Lisboa abarcou a maioria das sessões (59%). É ainda de assinalar a colaboração, pela primeira vez, com o Teatro Nacional S. João, no Porto, onde foram apresentadas duas sessões (ver gráfico 5).



Embora esta parceria tenha sido descontinuada ao fim de dois anos, por questões de financiamento, ela denota bem a importância que o Festival de Almada começa a ganhar a nível nacional, afirmando-se perante as duas maiores cidades de Portugal.

A poesia e o texto teatral voltam novamente a ganhar destaque nesta XXVII edição, sendo um dos eixos da programação. Segundo Joaquim Benite, o texto é sempre o que prevalece, e o texto poético, pela sua complexidade, permite criar uma imagem cénica inovadora e estabelece uma relação especial com o público (Ferreira, 2010). Fernando Pessoa, Marguerite Yourcenar, Constantin Cavafy e Boris Vian foram alguns dos nomes fortes neste aspecto.

Entre os espectáculos de maior destaque está a encenação de Claude Régy da *Ode Marítima*, de Fernando Pessoa; espectáculo que tinha, aliás, feito grande sucesso no Festival de Avignon. A aposta na mistura de linguagens e na experimentação é ainda visível nesta edição. A título de exemplo, temos o *Fado Coreografado*, por Olga Roriz e *Um dia SÓ dancei um dia*, espectáculo co-produzido com o TNDM II e com a Rosa74Teatro e vencedor do ciclo Emergentes.

Na XXVIII edição do FITA (2011), o número de sessões caiu 11%, sendo apresentadas um total de 77, distribuídas por Almada, Lisboa e Porto. Em Almada, os palcos utilizados foram, mais uma vez, o da Escola D. António da Costa, o do Fórum Romeu Correia, o do TMJB e, pela primeira vez, foram apresentadas cinco sessões nos Silos da Romeira. Lisboa acolheu a maioria das sessões (60%), que se espalharam pelo TNDM II, pelo Teatro Municipal S. Luiz, pelo Teatro do Bairro Alto, pela Culturgest, pelo CCB, pelo Maria Matos Teatro Municipal e, pela primeira vez, pelo Teatro Camões. No Porto, o TNSJ acolheu um espectáculo (ver anexo 3, gráfico 15).

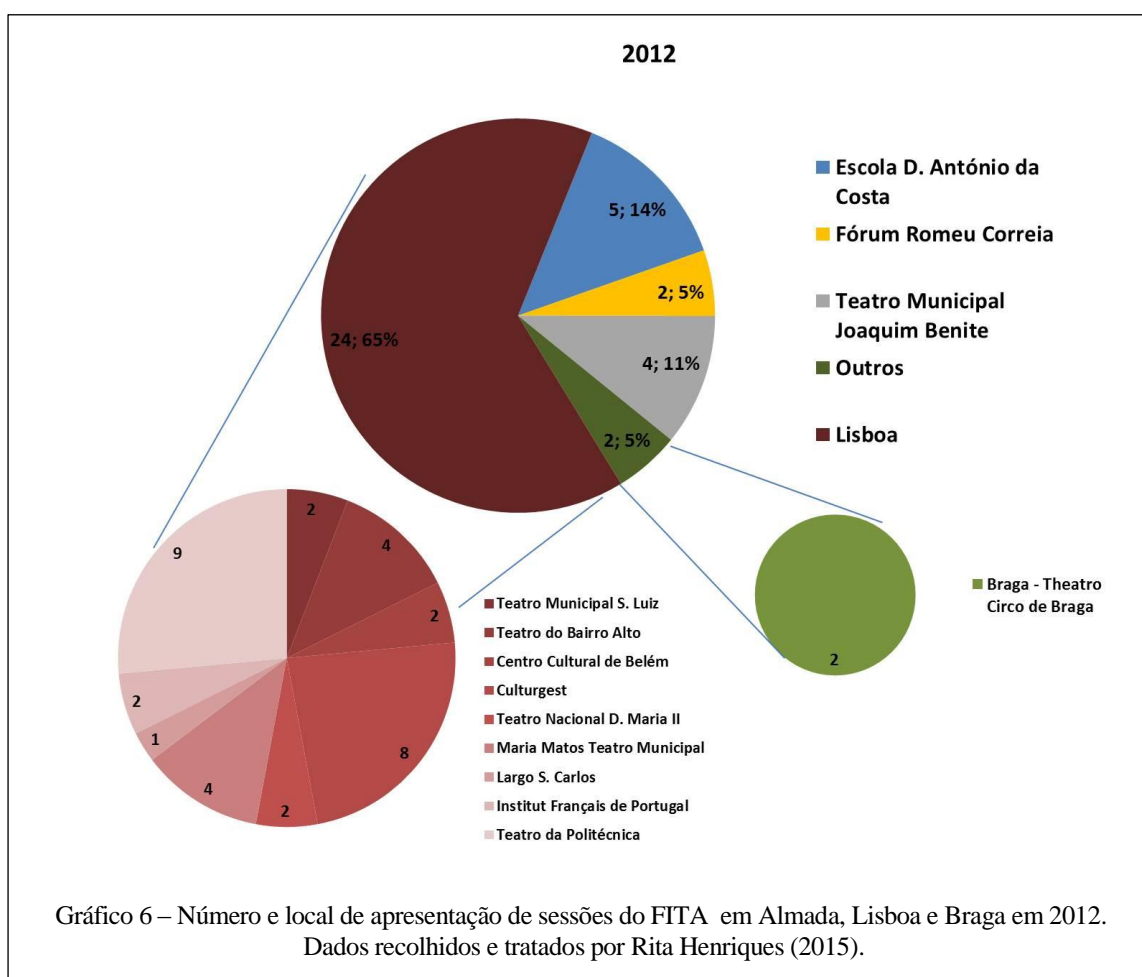
Perante um contexto de crise, a programação abordou esta preocupação a partir de diversas perspectivas – denúncia, metáfora, consciencialização, interacção – e a partir de linguagens teatrais diferentes, desde o jogo teatral, ao classicismo, ao teatro alternativo (Sanz, 2011). Como exemplos mais representativos, enumeram-se *Ich schau dir in die Augen, gesellfachtlicher Verblendungszusammenhang!* (uma peça de René Pollesch, sobre a crise financeira) e *Mission Drift* (sobre o capitalismo americano, pela companhia The Team).

Como sempre, a par de espectáculos de carácter mais experimental, o FITA dedicou um ciclo à Commedia dell'Arte, no ano em que a Unesco se preparava para declarar esta

corrente teatral Património Cultural e Imaterial da Humanidade.³⁹ Neste contexto, é de destacar a presença de Ferruccio Soleri, famoso actor italiano, sobretudo reconhecido pelas suas interpretações de Arlequim. Soleri levou a Almada, e ao Porto, a peça *Retratti di Commedia dell'Arte*. Ainda neste contexto, realizou-se um ciclo de cinema sobre Commedia dell'Arte na esplanada da Escola, que incluiu filmes como *Molière* (Laurent Tirard), *Les enfants du paradis* (Marcel Carné), *A comédia e a vida* (Jean Renoir) e *Roxanne* (Fred Shepsi).

Mark Brown, jornalista do Herald Scotland, escreveu que Almada “makes a drama out of a crisis” (Brown, 2011). Com efeito, este ano, o Ministério da Cultura diminuiu a sua participação, fazendo com que a presença de companhias estrangeiras só fosse possível graças ao apoio de instituições estrangeiras, como o Goethe Institut ou o Institut Français (Roy, 2011).

O ano de 2012 provou-se ser um de grandes dificuldades para o FITA. Uma descida abrupta no orçamento (que foi cortado em 38%: ver anexo 5, pergunta 17) levou a uma



³⁹ Sem Autor (2011). Teatro é “Rei” em Almada. *Sem Mais*. 9 de Julho.

queda acentuada do número de sessões (registou-se uma descida de 39%, passando de 77 para 47) e a uma conseqüente descida na afluência de público (de 20 mil espectadores em 2011, este ano o número ficou-se pelos 17 mil) (Silva, 2012).

Nesta XXIX edição, Lisboa acolheu a maioria das sessões, apresentando um esmagador total de 65%. Houve ainda uma notória pulverização dos espaços de acolhimento em Lisboa, ao passo que Almada apresenta um movimento inverso. Almada contou com apenas três espaços, enquanto a capital apresentou espectáculos em nove equipamentos (ver gráfico 6).

Espectáculos como *Que faire? (Le retour)* e *Faust Fantasia* foram apresentados também no Theatro Circo de Braga, no contexto da rede Acto5. Esta, estabelecida entre 2009 e 2013, ligava as programações da Companhia de Teatro de Almada, do Cine-Teatro Constantino Nery, de Matosinhos, do Teatro Aveirense e do Theatro Circo de Braga, facilitando a circulação de espectáculos e a repartição de recursos (Encarnação, 2012).

Ao nível da programação, as produções estrangeiras excedem em número as portuguesas. Um reflexo desta redução orçamental é o facto de esta edição ser exclusivamente europeia. Este foi o único ano em que o FITA não apresentou espectáculos vindos da América Latina. A capacidade de negociação com parceiros e instituições foi a resposta encontrada para esta conjuntura desfavorável, no sentido de não pôr em causa a qualidade do Festival.

O mote para esta edição parece ter sido o da actualidade. Com efeito, a maioria dos espectáculos abordam questões que se encontram na ordem do dia. “Talvez seja a edição que vai mais ao encontro da nossa vivência contemporânea (...)” (Freitas, 2012). Como exemplos de temas abordados, encontram-se o conflito entre religiões (*The day before the last day*, de Y. Ronen), a condição da mulher (*Nora*, de Ibsen), questões ecológicas (+-0, de C. Marthaler) e questões políticas e filosóficas (*Que Faire?*, de B. Lambert).

A XXX edição (2013) viu uma notória recuperação, quer a nível orçamental, quer a nível do número de sessões (subiram 45% em relação à edição anterior, fixando-se nas 68). O número de sessões em Lisboa manteve-se em 34, embora descendo em percentagem (50%). Na capital, os espectáculos espalharam-se pelo TNDM II, pelo Teatro da Trindade, pelo Teatro Municipal S. Luiz, pelo Teatro da Politécnica, pelo Maria Matos Teatro Municipal e pela Culturgest. O Teatro da Trindade volta a colaborar, depois de um interregno de sete anos. Almada levou à cena espectáculos na Escola D. António da Costa, no Fórum Romeu Correia, no TMJB e no Pátio Prior do Crato (pela primeira vez desde

1990) (ver anexo 3, gráfico 17). O Festival fez ainda uma série de co-apresentações com os já referidos teatros da rede Acto5 (ver anexo 1, tabela 3).

É de referir que o FITA deste ano foi o primeiro a realizar-se sem Joaquim Benite, desaparecido a 2 de Dezembro de 2012. No entanto, em homenagem a esta grande figura do teatro português, o Festival manteve-se fiel aos seus pressupostos originais. Com efeito, o programa foi em tudo muito parecido ao de Benite, com a respeitosa manutenção dos traços fundamentais deste festival: mantendo um compromisso com a qualidade e com a variedade de linguagens e proveniências, o FITA manteve a sua componente de “festa”, de encontro e de diálogo. A título de exemplo, o Festival de Almada continuou a contar com o restaurante comum na Escola D. António da Costa, onde diariamente se cruzavam actores, realizadores, voluntários e público.

A programação desta edição andou à volta de temáticas actuais, como a relação do homem com a sociedade, o uso de drogas, a adopção de crianças por casais do mesmo sexo, entre outros. Nota-se ainda uma forte presença de companhias do norte da Europa, assim como peças por autores daí oriundos. Foi também dedicado um Encontro da Cerca ao “Teatro Nórdico contemporâneo, que relação com os clássicos?”

Ao dar destaque a companhias vindas do norte da Europa (presença apoiada pelo nórdico Culture Fund), o FITA acaba por criar espaço para um diálogo entre o norte e o sul da Europa, numa perspectiva económica (Marques, 2013). O FITA torna-se, assim, uma oportunidade para o cruzamento de discursos políticos, existenciais e cénicos entre o sul e o norte da Europa.

Na sua XXXI edição (2014), o Festival de Almada registou uma queda no número de sessões, que se fixaram nas 54, descendo 14% em relação à edição anterior. Neste ano, houve uma clara recuperação por parte de Almada que, ao contrário do que vinha acontecendo ao longo dos últimos anos, reservou para si a maioria das sessões (69%), deixando Lisboa com apenas 31%. Em Almada, os espectáculos espalharam-se pela Escola D. António da Costa, pelo Fórum Romeu Correia, pela Incrível Almadense, pelo Pátio do Prior do Crato, pelo TMJB e, depois de onze anos sem ser utilizada, pela Casa da Cerca. Em Lisboa, os equipamentos que acolheram o FITA foram o TNDM II, o Teatro Municipal S. Luiz, o Maria Matos Teatro Municipal, a Culturgest e o CCB (ver anexo 3, gráfico 18).

Para além de uma forte presença da dramaturgia francesa e do ciclo “Novíssimo Teatro Argentino” (Obregón, 2014), inicia-se ainda, com esta edição, o ciclo “O Sentido dos Mestres” que, nos anos seguintes, trará a Almada quatro personalidades representativas

do teatro mundial. Este ciclo é o resultado de um protocolo com a Share Foundation e baseia-se em cursos, *workshops* e palestras.

Um dos objectivos desta edição era, segundo Rodrigo Francisco, a renovação do público.⁴⁰ Os dois ciclos acima referidos foram idealizados tendo em conta esse propósito. A dramaturgia argentina, graças à sua vitalidade e originalidade, com textos actuais, tem conquistado público em vários festivais europeus.

Ainda relativamente ao ciclo “O Novíssimo Teatro Argentino”, cinco dos seis espectáculos apresentados são em co-produção e/ou co-apresentação com o Cine-Teatro Constantino Nery, em Matosinhos (Raposo, 2014).

Com um orçamento reduzido, o FITA teve de recorrer, como em anos anteriores, a parcerias com teatros em Lisboa, com o Cine-Teatro Constantino Nery, com a Share Foundation. Rodrigo Francisco afirma que este é um festival *low-cost*, feito por uma companhia de teatro, evitando gastos superficiais mas não abdicando da qualidade, quer dos espectáculos, quer das actividades paralelas (Caetano, 2014).

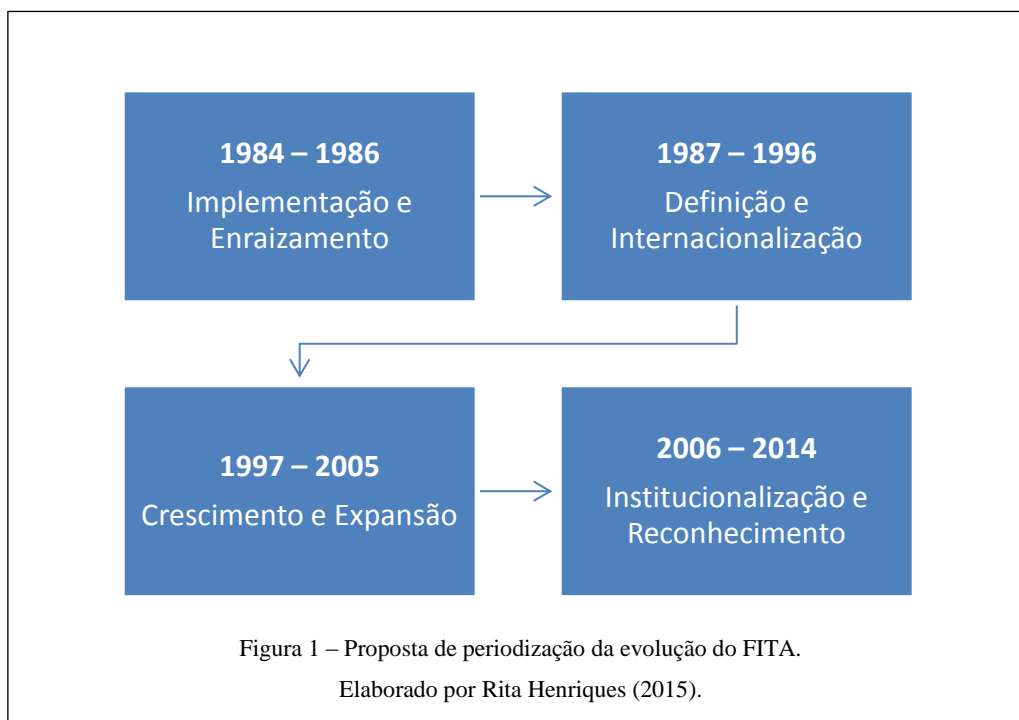
Assim, o FITA procura continuar a pautar-se pelo interesse pela criação artística, não querendo ser uma instância de legitimação ou um aval de respeitabilidade (Carneiro, 2014). O respeito pelos criadores e pelo público faz do FITA um festival internacional com um foco local: apesar de grande parte dos espectáculos apresentados serem internacionais, o seu público é substancialmente local, sendo este um festival de Almada, para Almada (Haydon, 2014).

IV. Uma Proposta de Balanço

Parece ser possível dividir a evolução do FITA em quatro fases (ver figura 1). A primeira estende-se entre o seu início, em 1984, e 1986. Durante estes primeiros anos, o Festival de Almada assumia-se como uma verdadeira “festa” sazonal, caracterizada pelos espectáculos de rua, pela convivência e mesmo pelo improvisado. Nascido de uma vontade de descentralização e democratização cultural, o Festival de Almada assume como propósito principal levar o teatro até ao “não-público”, ou seja, até àqueles que não tinham hábitos culturais enraizados. Correlato da actividade anual da CTA, o FITA começou por ser uma mostra de teatro por parte dos grupos amadores da zona, que a Companhia apoiava. A diferenciação entre artista amador e profissional foi-se, entretanto, acentuando; mas, nos

⁴⁰ Sem autor (2014). Cumprido objectivo de renovar o público. *Diário de Notícias*. 20 de Julho.

primeiros anos, a lógica de participação dos grupos e companhias na festa pautava-se menos pelos elevados cachés e mais pela solidariedade.



O Festival começa logo por demonstrar alguns traços que lhe são próprios: a realização de colóquios, a informalidade e a ocupação e animação das ruas de Almada Velha, zona que se pretende revitalizar. Relativamente à relação com a cidade de Almada, nomeadamente com a Câmara Municipal, Rodrigo Francisco afirma que “(...) o que existe do ponto de vista político é o caso de uma Câmara Municipal que apoia o Festival, que co-organiza com uma companhia de teatro independente um festival, o que é um caso que eu diria único no país. (...) E isso é indissociável de uma certa ideologia, que vê na cultura, na arte, no teatro, um bem essencial para a sua população. (...) Pressões políticas não há absolutamente nenhuma, porque a direcção artística do Festival é da Companhia, e aí a Câmara não interfere minimamente.” (Ver anexo 5, pergunta 6). Ocupando vários espaços em Almada Velha e baseando-se na simplicidade, esta primeira fase do FITA foi a da sua criação, implementação e enraizamento.

A segunda fase do Festival de Almada pode ser delineada entre 1987 e 1996, sendo caracterizada pela sua definição e internacionalização. Com efeito, a programação internacionaliza-se quando, em 1987, pela primeira vez, o Festival traz aos palcos de Almada cinco produções estrangeiras, denotando-se uma certa inclinação para o teatro experimental ou para linguagens mais ousadas. Fica claro que, embora preocupado em levar

o teatro àqueles que normalmente não teriam muitas oportunidades de com ele contactar, o FITA não aborda a questão do público com paternalismo, mas antes com respeito. O Festival prima ainda pela recusa de exclusão de linguagens teatrais, apresentando tanto companhias afamadas como grupos emergentes: “(...)se nós olharmos para a programação (...) Vemos companhias consagradas mas, por outro lado, jovens companhias que encontram também aqui, no Festival, um espaço para se mostrarem, para poderem mostrar o seu trabalho.” (Ver anexo 5, pergunta 4).

Esta fase é ainda a da afirmação da fórmula do FITA dentro do panorama dos festivais nacionais, tornando marcas suas a homenagem todos os anos prestada a uma figura representativa do teatro, a reposição do chamado Espectáculo de Honra, escolhido todos os anos pelo público, a animação do espaço público e, por fim, a realização de colóquios, encontros, *workshops* e outras actividades paralelas. A aposta em intervenções de carácter formativo e em linguagens teatrais mais experimentais são a tradução de uma vontade de responder aos gostos do público, em constante evolução, e à crescente afluência de público jovem. Embora se verifique esta afirmação da fórmula do Festival, o seu actual director afirma que há espaço para mudanças, tentando manter o equilíbrio entre os princípios que dão mote ao Festival e a sua própria necessidade de evoluir: “(...) começou por ser uma mostra amadora e tornou-se no maior festival do país. E essa forma de nunca ficarmos presos a uma fórmula, nunca nos apegarmos a uma só forma de fazer as coisas e procurar sempre surpreender o público e procurar sempre melhorar... isso mantém-se.” (Ver anexo 5, pergunta 8).

Ao longo desta fase, o FITA afirma-se como algo mais do que uma “mostra” de teatro. Ao trazer companhias das mais diversas zonas do globo, ao colocar lado a lado linguagens clássicas e contemporâneas e ao promover o encontro, o diálogo e o debate, pretende ser um espaço de reflexão. Com propostas heterogéneas, o FITA atrai cada vez mais público (sobretudo jovem), começando a ser visto pela imprensa portuguesa e estrangeira como um dos grandes festivais europeus de teatro, ao lado de Avignon e de Edimburgo.

A terceira fase identificada na evolução do FITA estende-se de 1997 a 2005, correspondendo a um período de crescimento e expansão. Aquele foi o ano em que o Festival de Almada se estendeu aos palcos de Lisboa, numa colaboração com o Inatel e o Teatro da Trindade. Na origem desta parceria está a necessidade de divisão de custos de produção. Por outro lado, ela surge também da necessidade de suprir a falta de um equipamento cultural que, à altura, ainda não existia em Almada.

Mantendo-se fiel ao seu princípio de lugar de confronto e reflexão, e com maior margem de manobra ao nível do financiamento, o Festival de Almada consegue aumentar o número de espectáculos apresentados, assim como o número de assinaturas vendidas. Este aumento de público acabou por acarretar problemas, como a sobrelotação de certos espectáculos. Por outro lado, torna-se evidente que os espectáculos de maior nomeada são, tendencialmente, apresentados em salas de Lisboa, o que denota a necessidade de um novo espaço em Almada, capaz de albergar espectáculos de montagens mais exigentes. “É verdade que, até 2006, até ser inaugurado este teatro [TMJB], havia determinados espectáculos que não se podiam fazer aqui no Palco Grande [Escola D. António da Costa]. Por exemplo, o Piccolo Teatro di Milano fez vários espectáculos no CCB, o Peter Brook utilizou o Teatro da Trindade. O Palco Grande, sendo hoje em dia um palco que já tem óptimas condições técnicas, na altura, não tinha.” (Ver anexo 5, pergunta 16). No entanto, apesar do reconhecimento desta necessidade, abdicar de palcos tradicionais e, de certa forma, artesanais, como o palco grande da Escola, não é uma questão a equacionar, visto este ser um espaço aglutinador do FITA. Entretanto, as parcerias com Lisboa alargaram-se, passando a incluir o CCB, o Teatro do Bairro Alto, a Culturgest, entre outros. O FITA conseguiu ainda associar-se à Cena Lusófona, à Fundação Oriente e aos festivais de teatro de Barcelona e de Avignon.

Fica claro que esta é uma fase de crescimento e expansão, assente no reconhecimento por parte do Ministério da Cultura, no aumento do orçamento e do público, no alargamento das parcerias e no conjunto de personalidades do teatro, portuguesas e estrangeiras, que o Festival atrai todos os anos.

A quarta fase identificada estende-se de 2006 até à última edição, em 2014. Inaugurado em 2005, o novo Teatro Municipal de Almada, hoje Teatro Municipal Joaquim Benite, dota Almada de uma das melhores salas do país, marcando o início de um novo ciclo para o FITA, caracterizado pela sua institucionalização e reconhecimento. Uma vez que Almada possui agora um equipamento cultural que lhe possibilita acolher espectáculos mais complexos, as parcerias com Lisboa parecem basear-se na necessidade de dividir custos de produção, mas também na própria necessidade de estes equipamentos fazerem parte de um circuito mundial prestigiante. Assim, ao passo que, em Almada, os espectáculos tendem para uma maior concentração, quase exclusiva à Escola D. António da Costa, ao Fórum Romeu Correia e ao TMJB, em Lisboa tende-se para uma maior polarização dos espaços utilizados (ver Anexo 1, tabelas 1 e 2). De mais a mais, é ainda durante este período que a CTA se integra na rede de teatros municipais Acto5, financiada

pelo QREN, que engloba o Theatro Circo de Braga, o Cine-Teatro Constantino Nery (Matosinhos) e o Teatro Aveirense. A integração nesta rede, assim como as parcerias feitas com os restantes teatros de Lisboa, para além de perseguirem o objectivo da descentralização, ajudaram a aliviar custos de produção.

No entanto, face à queda abrupta de sessões de 2012, que levou a que um quarto das sessões se concentrasse em Lisboa, assim como às parcerias com o TNSJ e os teatros da rede Acto5, questiona-se se o Festival de Almada não correria o risco de descaracterização. Quando confrontado com este cenário, o actual director da CTA e do Festival de Almada, Rodrigo Francisco, apontou para o facto de haver, com efeito, um maior número de sessões nos palcos de Lisboa. Tal deve-se ao facto de algumas companhias de Lisboa escolherem as datas do Festival para fazerem as carreiras dos seus espectáculos, aliviando o encargo financeiro do Festival e assegurando um maior número de público nas salas. Ao mesmo tempo, Rodrigo Francisco sublinha a preocupação de assegurar que Almada acolhe o maior número de produções, procurando utilizar a capacidade máxima dos seus equipamentos, não correndo o Festival, por estas razões, qualquer risco de descaracterização (ver anexo 5, perguntas 13 a 15).

Notas Finais

A abordagem ao caso do Festival Internacional de Teatro de Almada foi, num primeiro momento, cronológica, de modo a facilitar a aproximação ao objecto de estudo. Porém, num segundo tempo, optou-se por uma abordagem mais orgânica, que dividiu o Festival em quatro fases distintas, de modo a tornar mais visível a sua evolução ao longo de 31 anos.

A descrição dessas mesmas fases traça o retrato de uma prática cultural que, embora fiel a uma fórmula, conserva um dinamismo próprio, equilibrando dois níveis de construção. Com efeito, o FITA cresce para dentro, com e para a sua comunidade local. Coincidindo com a definição dada pela legislação portuguesa, o FITA celebra o teatro, ao mesmo tempo que toma responsabilidade no serviço público. Nascido sob o mote da descentralização cultural, o Festival procura ir ao encontro do público de Almada que, à partida, não teria hábitos culturais enraizados, democratizando o seu acesso a bens culturais. Esta preocupação com a sua comunidade é acompanhada por uma certa responsabilidade urbanística: a utilização, nas primeiras edições, de espaços em Almada Velha, vai ao encontro da vontade de revitalizar, e mais tarde recuperar, uma zona pouco conhecida e valorizada por habitantes e visitantes. Esta preocupação é ainda consonante com um objectivo de reestruturação do tecido social e da esfera pública urbana (Habermas, 1991; Arendt, 2001), numa cidade que junta em si indivíduos de proveniências distintas.

Almada é um exemplo de uma cidade fragmentada (Salgueiro, 1998). A pluralidade de pertenças e de práticas culturais, assim como o esbatimento de fronteiras, abrem caminho para o gosto pelo eclectismo que caracteriza a contemporaneidade (Regev, 2011). Num caso como o de Almada, as questões de liminaridade (Costa, 2000) são jogadas não só dentro do próprio espaço urbano como também se projectam para fora deste, uma vez que esta é uma cidade periférica, a poucos quilómetros de Lisboa. Neste contexto, a perda de legibilidade (Lopes, 2000) poderia ser um risco para esta cidade. Tornou-se necessário criar uma imagem sólida da mesma, que garanta não só a identificação dos habitantes com Almada, mas que seja igualmente passível de ser projectada para fora, afirmando a identidade da cidade num contexto de cada vez maior competição entre pólos urbanos (Richards e Wilson, 2004). Visto que as práticas culturais (Sampaio e Andery, 2010) são vistas cada vez mais como catalisadoras do desenvolvimento cultural, social e económico das cidades, o Festival de Almada poder-se-á constituir como uma resposta a estas preocupações. Ao tornar o trabalho com o público uma prioridade (redução de preços,

preocupação em evitar a sobreposição de espectáculos, distribuição de folhas de sala), ao evitar paternalismos, ao demonstrar preocupação com a revitalização do espaço público, ao promover actividades paralelas que incentivam o diálogo crítico, ao mostrar companhias que saem dos cânones do tradicionalismo, o Festival de Almada cria um espaço crítico próprio, uma efervescência colectiva (Durkheim, 1990) que irá contribuir para a afirmação de Almada como uma cidade criativa (Smith e Warfield, 2008) e que fortalecerá o sentimento de pertença e de identificação com o espaço público urbano.

Num segundo tempo, o Festival construiu-se para fora, estabelecendo uma rede de interligações que lhe permitiram alcançar um estatuto nacional e internacional, visível na sua expansão para as salas de espectáculos de Lisboa e do Porto. Apesar das dificuldades económicas por que passaram e passam as instituições culturais, a verdade é que também é do interesse de Lisboa albergar estes espectáculos, uma vez que inscrevem a cidade num circuito internacional no qual, provavelmente, teria dificuldades em se inserir de outra forma. A internacionalização da programação, cujo objectivo é trazer o que de melhor se faz no mundo do teatro, coloca o Festival no mapa dos grandes festivais internacionais, disso beneficiando Almada e agora também Lisboa.

No entanto, a tendência para a concentração do número de sessões põe em causa o carácter de descentralização que sempre orientou o Festival. Contudo, esta constatação pode, de certo modo, ser relativizada, já que se procura assegurar o maior número de produções em Almada, relembrando que muitas companhias de Lisboa aproveitam as datas do Festival para fazerem as carreiras dos seus espectáculos, o que vai aumentar, desde logo, o número de sessões em palcos lisboetas. Por outro lado, o vínculo com Almada reside sobretudo nas experiências que o Festival oferece ao seu público: os concertos, as exposições, os colóquios, o restaurante comum na Escola, onde se cruzam artistas e público. Enfim, todo o conjunto de actividades paralelas que o FITA promove para atrair a população de Almada.

Pode afirmar-se que, embora o Festival seja um espaço e um tempo dinâmicos e de reencontro e renovação, manteve-se fiel a uma linha de pensamento que orienta a programação: a descentralização e democratização da cultura continuam a dar o mote ao Festival de Almada, assim como o respeito pelos públicos. O Festival de Almada fez o esforço de criar um público de teatro onde antes não o havia, fê-lo crescer e cresceu com ele. Estes são objectivos que se mantiveram ao longo de 31 anos de Festival, que se foi pautando por uma estética da diversidade, pelo detrimento da quantidade em prol da qualidade, pela vontade de ser palco de um “teatro de elite para todos”.

Bibliografia

- ARENDDT, H. (2001). *A Condição Humana*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- AUGÉ, M. (2012). *Não-Lugares. Introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. Lisboa: LetraLivre.
- BEAUJEU-GARNIER, J. (1980). *Geografia Urbana*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- BROWN, S., TRIMBOLI, D. (2011). *The real “worth” of festivals: challenges for measuring socio-cultural impacts*. In: *Asia Pacific Journal of Arts and Cultural Management Vol. 8 Issue 1*. Setembro de 2011. pp. 616-629.
- CAMBIER, A. (2012). *Qu'est-ce qu'une civilisation?* Paris: Librairie Philosophique J. Vrin.
- CERTEAU, M. (1990). *L'Invention du Quotidien*. Vol. 1. Cher: Éditions Gallimard.
- CERTEAU, M. (1990). *L'Invention du Quotidien*. Vol. 2. Cher: Éditions Gallimard.
- CIRCLE (2007). *Festival Jungle, Policy Desert? Festival Policies of Public Authorities in Europe*.
- COSTA, P. (2000). *Centros e Margens: produção e práticas culturais na Área Metropolitana de Lisboa*. In: *Análise Social*, vol. XXXIV (154), 2000, 957-983.
- DURKHEIM, E. (2008). *Elementary Forms of the Religious Life*. Oxford: Oxford University Press.
- ELIAS, N. (1990). *O Processo Civilizador. Volume 1: Uma História dos Costumes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Lta.
- FALASSI, A. (1987). *Festival: Definition and Morphology*. In: *Time Out of Time. Essays on the Festival*.
- FLÉCHET, A. et al. (dir.) (2013). *Une histoire des festivals. XXe-XXIe siècle*. Paris: Publications de la Sorbonne.
- GAMA, R., BARROS, C. (2010). *Marketing Territorial como instrumento de valorização dos espaços rurais: uma aplicação na Rede das Aldeias do Xisto*. In: *Cadernos de Geografia n° 28/29*. Coimbra: FLUC. pp. 93-106.
- GARCÍA, B. (2004). *Urban Regeneration, Arts Programming and Major Events*. In: *International Journal of Cultural Policy*, Vol. 10, N°1. pp. 103-118.
- GOITIA, F. C. (1982). *Breve História do Urbanismo*. Lisboa: Editorial Presença.
- GOMES, R. T. et al. (2000). *Públicos do Festival de Almada*. Observatório das Actividades Culturais.

GIORI, L., SASSATELLI, M., DELANTY, G. (2011). *Festivals and the Cultural Public Sphere*. Londres: Routledge.

HABERMAS, J. (1991). *The Structural Transformation of the Public Sphere*. Massachusetts: MIT Press.

HASLAM, M. (2004). *Vision, Authority, Context: Cornerstones of Curation and Programming*. In: *The Moving Image*. Vol.1. pp. 48-59. University of Minnesota Press.

JOHNSON, J. H. (1980). *Geografía Urbana*. Barcelona: oikos-tau ediciones.

LANDRY, C. et al. (1996). *The Art of Regeneration. Urban Renewal through Cultural Activity*. Londres: Da Costa Print.

LOPES, E. (2010). *Programação Cultural Enquanto Exercício de Poder*. Dissertação de Doutoramento em Ciências da Educação. Universidade Nova de Lisboa.

LOPES, J. T. (2007). *Da Democratização à Democracia Cultural. Uma reflexão sobre políticas culturais e espaço público*. LOCAL: Profedições.

LOPES, J. T. (2000). *A Cidade e a Cultura. Um estudo sobre práticas culturais urbanas*. Porto: Edições Afrontamento e Câmara Municipal do Porto.

LOPES, J. T. (2000). *Em Busca de um Lugar no Mapa. Reflexões sobre políticas culturais em cidades de pequena dimensão*. In: *Sociologia, Problemas e Práticas*, nº34. pp. 81-116.

HABERMAS, J. (1991). *The Structural Transformation of the Public Sphere*. Massachusetts: MIT Press.

HASLAM, M. (2004). *Vision, Authority, Context: Cornerstones of Curation and Programming*. In: *The Moving Image*. Vol. 1. pp. 48-59. Minnesota: University of Minnesota Press.

KOÇAN, G. (2008). *Models of Public Sphere in Political Philosophy*. Eurosphere Working Paper Series. Online Working Paper no. 2.

MATEUS, A. (coord.) (2010). *O Sector Cultural e Criativo em Portugal*. Lisboa: Augusto Mateus & Associados – Sociedade de Consultores.

MARTINS, S. (2014). *MINDELACT – Festival Internacional de Teatro. Dimensão, alcance, longevidade e reconhecimento do Festival Internacional de Teatro no Mindelo – 10 anos de programação (2002-2012)*. Dissertação de Mestrado em Programação e Gestão Cultural. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

MENDES, L. (2011). *Cidade Pós-Moderna, Gentrificação e a Produção Social do Espaço Fragmentado*. In: *Cadernos Metropolitanos* v. 13, nº 26. pp. 473-495. São Paulo.

- PRATT, A. C. (2008). *Creative Cities: the cultural industries and the creative class*. In: Geografiska Annaler: Series B – Human Geography, v. 90. pp. 107-177.
- QUINN, B. (2005). *Arts Festivals and the City*. In: Urban Studies v. 42, nº 5-6. pp. 1-17. Oxon: Routledge.
- RICHARDS, W., WILSON, G. (2004). *The Impact of Cultural Events on City Image: Rotterdam, Cultural Capital of Europe 2001*. In: Urban Studies, v. 41.
- SALGUEIRO, T. B (1998). *Cidade Pós-Moderna. Espaço Fragmentado*. In: Inforgeo 12/13. pp. 225-236.
- SAMPAIO, A., ANDERY, M. (2010). *Comportamento Social, Produção Agregada e Prática Cultural: uma análise comportamental de fenómenos sociais*. In : Psicologia – Teoria e Pesquisa, vol. 26, nº1. pp. 183-192. Brasília: Instituto de Psicologia da Universidade de Brasília.
- SERÔDIO, M. H. (2013). *Joaquim Benite desafiou Próspero... e inscreveu no mundo o seu teatro*. Almada: CTA.
- SILVA, A. S. (2007). *Como abordar as políticas culturais autárquicas? Uma hipótese de roteiro*. In: Sociologia, Problemas e Práticas, nº54. pp. 11-33.
- SMITH, R., WARFIELD, K. (2008). *The Creative City: a matter of values*. In: COOKE, P., LAZZERETTI, L. *Creative Cities, Cultural Clusters and Local Economic Development*. pp. 287-312. Celtenham: Edward Elgar Publishing.
- WATERMAN, S. (1998). *Carnivals for Élites? The cultural politics of arts festivals*. In: *Progress in Human Geography, Vol. 22, Nº1*. pp. 54-74.

Imprensa

- ALMEIDA, P. (2001). Um palco chamado Almada. *Visão*. 5 de Julho.
- BENITE, J. (1998). Teatro em Festa. *O Independente*. 19 de Junho.
- BROWN, M. (2011). Almada makes a drama out of a crisis. *Herald Scotland*. 17 de Julho.
- CAETANO, M. (2014). “As Orquídeas” de Pippo Delbono na abertura do Festival de Almada. *Diário de Notícias*. 4 de Julho.
- CARITA, A. (1997). Entrevista a Joaquim Benite. *Espiral de Emoções. A Capital*. 28 de Junho.
- CARITA, A. (1998). Acentuada melhoria na qualidade dos espectáculos. *A Capital*. 17 de Julho.

- CARNEIRO, J. (2004). Uma festa inteligente. *Expresso*. 24 de Julho.
- CARNEIRO, J. (2014). O Festival Internacional de Teatro de Almada. Uma organização de diversidade única. *Sinais de Cena*. 2014.
- CARVALHO, M. (2009). Um recorde de estreias. *Destaque*. 1 de Julho.
- CHABOT, C. (1995). Almada et ses effervescences nocturnes. *Du Théâtre*. Paris, França. Outono.
- CRUZ, C. B. (1985). Ponto a Ponto. *Jornal Êxito*. 18 de Julho.
- ENCARNAÇÃO, M. (2012). Theatro Circo quer aumentar espectáculos na Galiza. *Diário do Minho*. 29 de Junho.
- FERREIRA, A. (2010). É a hora da poesia no Festival de Almada. *Bons Vicius*. Julho.
- FRANÇA, E. (2000). Duas semanas pelos caminhos do teatro. *Diário de Notícias*. 4 de Julho.
- FRANCISCO, R. (2014). Um festival movido a pedais. *Sinais de Cena*, nº 21. Julho.
- FREITAS, C. (2012). Almada, capital do teatro. *Jornal de Letras*. 2 de Junho.
- F.V.B. (2005). Novo teatro municipal em pleno só no próximo ano. *Correio da Manhã*. 17 de Julho.
- GOMES, J. (1994). Festival de Almada em balanço. *Público*. 20 de Julho.
- HAYDON, A. (2014). Almada Theatre Festival Report: thriving in the face of adevrnsity. *The Guardian*. 24 de Julho.
- LOBO, P. (1996). Festival de Almada 96 – duas semanas de teatro. *Jornal de Notícias*. 4 de Julho.
- MARGATO, C. (2000). Festival de Teatro custa 100 mil contos. *Diário de Notícias*. 17 de Junho.
- MARQUES, J. (2013). Festival de Almada regressa mais político do que nunca. *Diário de Notícias*. 2 de Julho.
- MARTINS, A. (2005). Entrevista a Vítor Gonçalves. *A Capital*. 5 de Julho.
- MARTINS, R. (2007). Ficções que põem o dedo na ferida. *Público*. 20 de Julho.
- NADAIS, I. (2006). A vez do Porto no Festival de Almada. *Público*. 8 de Julho.
- NASCIMENTO, N. (2005). Do eclectismo do Festival de Almada à perplexidade da cultura estatizada. *Jornal de Almada*. 15 de Junho.
- NÓBREGA, J. (1990). 16 Mil em Festa. *Se7e*. 12 de Julho.

OBREGÓN, O. (2014). XXXI edición del Festival Internacional de Teatro de Almada. Siempre fiel a su tradición. *ADE*. Dezembro.

OLIVEIRA, M. (2008). Eles são os novos autores de teatro. *Público*. 15 de Julho.

PINTO, A. (1987). Sem título. *Jornal de Letras*. 6 de Junho.

PIRES, J. (1989). Sem Título. *Face*. 6 de Julho.

PORTO, C. (1985). Seiva Trupe na Festa de Almada. *Diário de Lisboa*. 23 de Julho.

RAPOSO, E. (2014). 31º Festival de Teatro de Almada. *Diário Sul*. 17 de Julho.

ROY, T. (2011). Le spectacle vivant bouculé par la crise. *La Scène*. 2011.

SANZ, M. (2011). Tiempos de mutación: el teatro se manifiesta. *Primer Acto*. 2011.

SILVA, M. (2012). Vientiocho años en primera línea. *Primer Acto*. 2012.

SILVA, R. (1994). Almada: a festa do teatro. *Jornal de Letras*. 6 de Junho.

SOUSA, R. (1999). Um teatro elitista para todos. *Público*. 19 de Junho.

VASQUES, E. (1991). Festa na Oura Margem. *Expresso*. 29 de Junho.

VASQUES, E. (1999). Imperialismo Almadense. *Expresso*. 24 de Julho.

VITÓRIA, A. (2008). Mostra de teatro em 15 palcos. *Jornal de Notícias*. 1 de Julho.

Fontes

Folhas de Programação do Festival Internacional de Teatro de Almada, de 1985 a 2014.

Webgrafia

Câmara Municipal de Almada (2015). *Cultura* [online]. Disponível em: https://www.m-almada.pt/xportal/xmain?xpid=cmav2&xpgid=genericMenuContent&menu_title_generic_qry=BOUI=17092970&menu_generic_qry=BOUI=17092970&genericContentPage_qry=BOUI=20258615&actualmenu=17092970. [Consultado a 20 de Abril de 2015].

Câmara Municipal de Almada (2015). *Almada Industrializada e Associativista – Século XIX a 1973* [online]. Disponível em: <https://www.malmada.pt/xportal/>

xmain?xid=cnav2&xpid=genericPage&genericContentPage_qry=BOUI=6543249&actualmenu=640718.[Consultado a 24 de Março de 2015].

Anexos

Anexo 1 – Locais de Acolhimento de Sessões em Almada, Lisboa e Outros Locais

Tabela 1 - Local de Acolhimento de Sessões em Almada, por Ano e Ordem Alfabética.

Tabela 2 - Local de Acolhimento de Sessões em Lisboa, por Ano e Ordem Alfabética.

Tabela 3 – Local de Acolhimento de Sessões em Outros Locais, por Ano e Ordem Alfabética.

Anexo 2 – Número Total de Sessões do FITA entre 1984 e 2014

Gráfico 1 – Número Total de Sessões do FITA entre 1984 e 2014.

Anexo 3 – Número de Sessões por Local de Acolhimento entre 1997 e 2014

Gráfico 1 – Número de Sessões por Local de Acolhimento em 1997.

Gráfico 2 – Número de Sessões por Local de Acolhimento em 1998.

Gráfico 3 – Número de Sessões por Local de Acolhimento em 1999.

Gráfico 4 – Número de Sessões por Local de Acolhimento em 2000.

Gráfico 5 – Número de Sessões por Local de Acolhimento em 2001.

Gráfico 6 – Número de Sessões por Local de Acolhimento em 2002.

Gráfico 7 – Número de Sessões por Local de Acolhimento em 2003.

Gráfico 8 – Número de Sessões por Local de Acolhimento em 2004.

Gráfico 9 – Número de Sessões por Local de Acolhimento em 2005.

Gráfico 10 – Número de Sessões por Local de Acolhimento em 2006.

Gráfico 11 – Número de Sessões por Local de Acolhimento em 2007.

Gráfico 12 – Número de Sessões por Local de Acolhimento em 2008.

Gráfico 13 – Número de Sessões por Local de Acolhimento em 2009.

Gráfico 14 – Número de Sessões por Local de Acolhimento em 2010.

Gráfico 15 – Número de Sessões por Local de Acolhimento em 2011.

Gráfico 16 – Número de Sessões por Local de Acolhimento em 2012.

Gráfico 17 – Número de Sessões por Local de Acolhimento em 2013.

Gráfico 18 – Número de Sessões por Local de Acolhimento em 2014.

Anexo 4 – Número de Sessões por Local de Acolhimento em Almada entre 1984 e 2014

Gráfico 1 – Número de Sessões por Local de Acolhimento em Almada em 1984.

Gráfico 2 – Número de Sessões por Local de Acolhimento em Almada em 1985.

Gráfico 3 – Número de Sessões por Local de Acolhimento em Almada em 1986.

Gráfico 4 – Número de Sessões por Local de Acolhimento em Almada em 1987.

Gráfico 5 – Número de Sessões por Local de Acolhimento em Almada em 1988.

Gráfico 6 – Número de Sessões por Local de Acolhimento em Almada em 1989.

Gráfico 7 – Número de Sessões por Local de Acolhimento em Almada em 1990.

Gráfico 8 – Número de Sessões por Local de Acolhimento em Almada em 1991.

Gráfico 9 – Número de Sessões por Local de Acolhimento em Almada em 1992.

Gráfico 10 – Número de Sessões por Local de Acolhimento em Almada em 1993.

Gráfico 11 – Número de Sessões por Local de Acolhimento em Almada em 1994.

Gráfico 12 – Número de Sessões por Local de Acolhimento em Almada em 1995.

Gráfico 13 – Número de Sessões por Local de Acolhimento em Almada em 1996.

Gráfico 14 – Número de Sessões por Local de Acolhimento em Almada em 1997.

Gráfico 15 – Número de Sessões por Local de Acolhimento em Almada em 1998.

Gráfico 16 – Número de Sessões por Local de Acolhimento em Almada em 1999.

Gráfico 17 – Número de Sessões por Local de Acolhimento em Almada em 2000.

Gráfico 18 – Número de Sessões por Local de Acolhimento em Almada em 2001.

Gráfico 19 – Número de Sessões por Local de Acolhimento em Almada em 2002.

Gráfico 20 – Número de Sessões por Local de Acolhimento em Almada em 2003.

Gráfico 21 – Número de Sessões por Local de Acolhimento em Almada em 2004.

Gráfico 22 – Número de Sessões por Local de Acolhimento em Almada em 2005.

Gráfico 23 – Número de Sessões por Local de Acolhimento em Almada em 2006.

Gráfico 24 – Número de Sessões por Local de Acolhimento em Almada em 2007.

Gráfico 25 – Número de Sessões por Local de Acolhimento em Almada em 2008.

Gráfico 26 – Número de Sessões por Local de Acolhimento em Almada em 2009.

Gráfico 27 – Número de Sessões por Local de Acolhimento em Almada em 2010.

Gráfico 28 – Número de Sessões por Local de Acolhimento em Almada em 2011.

Gráfico 29 – Número de Sessões por Local de Acolhimento em Almada em 2012.

Gráfico 30 – Número de Sessões por Local de Acolhimento em Almada em 2013.

Gráfico 31 – Número de Sessões por Local de Acolhimento em Almada em 2014.

Anexo 5 – Número de Sessões por Local de Acolhimento em Lisboa entre 1997 e 2014.

- Gráfico 1 – Número de Sessões por Local de Acolhimento em Lisboa em 1997.
- Gráfico 2 – Número de Sessões por Local de Acolhimento em Lisboa em 1998.
- Gráfico 3 – Número de Sessões por Local de Acolhimento em Lisboa em 1999.
- Gráfico 4 – Número de Sessões por Local de Acolhimento em Lisboa em 2000.
- Gráfico 5 – Número de Sessões por Local de Acolhimento em Lisboa em 2001.
- Gráfico 6 – Número de Sessões por Local de Acolhimento em Lisboa em 2002.
- Gráfico 7 – Número de Sessões por Local de Acolhimento em Lisboa em 2003.
- Gráfico 8 – Número de Sessões por Local de Acolhimento em Lisboa em 2004.
- Gráfico 9 – Número de Sessões por Local de Acolhimento em Lisboa em 2005.
- Gráfico 10 – Número de Sessões por Local de Acolhimento em Lisboa em 2006.
- Gráfico 11 – Número de Sessões por Local de Acolhimento em Lisboa em 2007.
- Gráfico 12 – Número de Sessões por Local de Acolhimento em Lisboa em 2008.
- Gráfico 13 – Número de Sessões por Local de Acolhimento em Lisboa em 2009.
- Gráfico 14 – Número de Sessões por Local de Acolhimento em Lisboa em 2010.
- Gráfico 15 – Número de Sessões por Local de Acolhimento em Lisboa em 2011.
- Gráfico 16 – Número de Sessões por Local de Acolhimento em Lisboa em 2012.
- Gráfico 17 – Número de Sessões por Local de Acolhimento em Lisboa em 2013.
- Gráfico 18 – Número de Sessões por Local de Acolhimento em Lisboa em 2014.

Anexo 6 – Número de Sessões por Local de Acolhimento em Outros Locais entre 2000 e 2001 e entre 2010 e 2013

- Gráfico 1 – Número de Sessões por Local de Acolhimento em Outros Locais em 2000.
- Gráfico 2 – Número de Sessões por Local de Acolhimento em Outros Locais em 2001.
- Gráfico 3 – Número de Sessões por Local de Acolhimento em Outros Locais em 2010.
- Gráfico 4 – Número de Sessões por Local de Acolhimento em Outros Locais em 2011.
- Gráfico 5 – Número de Sessões por Local de Acolhimento em Outros Locais em 2012.
- Gráfico 6 – Número de Sessões por Local de Acolhimento em Outros Locais em 2013.

Anexo 7 – Entrevista a Rodrigo Francisco

Entrevista a Rodrigo Francisco

Anexo 1 – Locais de Acolhimento de Sessões em Almada, Lisboa e Outros Locais

Tabela 1 - Local de Acolhimento de Sessões em Almada, por Ano e Ordem Alfabética.

Dados recolhidos e tratados por Rita Henriques (2015).

		1984	1985	1986	1987	1988	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014			
Almada	Antigo TMA																																		
Almada	Beco dos Tanoeiros																																		
Almada	Casa da Cerca																																		
Almada	Escola D. António da Costa																																		
Almada	Espectáculos de Rua																																		
Almada	Esplanada da Cerca																																		
Almada	Fórum Romeu Correia																																		
Almada	Incrível Almadense																																		
Almada	Largo Conde Ferreira																																		
Almada	Largo do MFA																																		
Almada	Largo do Tribunal																																		
Almada	Largo J. Alaiz																																		
Almada	Largo S. João Baptista																																		
Almada	Novo TMJB																																		
Almada	Paços do Concelho																																		
Almada	Palácio da Cerca																																		
Almada	Palco da Boca do Vento																																		
Almada	Palco da Esplanada																																		
Almada	Parque Urbano																																		
Almada	Pátio Prior do Crato																																		
Almada	Praça da Liberdade																																		
Almada	Sociedade Recreativa União Pragalense																																		
Almada	Teatro da Academia Almadense																																		
Almada	Terreno do Futuro TMJB																																		
C. Caparica	Herdade da Aroeira																																		
C. Caparica	Largo do Mercado																																		
Cacilhas	Espaço do Ginjal																																		
Cacilhas	Pavilhão Nimbus																																		
Cacilhas	Largo Alfredo Dinis																																		
Trafaria	Casino da Trafaria																																		
Trafaria	Recreios Desportivos																																		
Trafaria	Silos da Romeira																																		

Tabela 2 – Local de Acolhimento de Espectáculos do FITA em Lisboa, por ano e ordem alfabética.

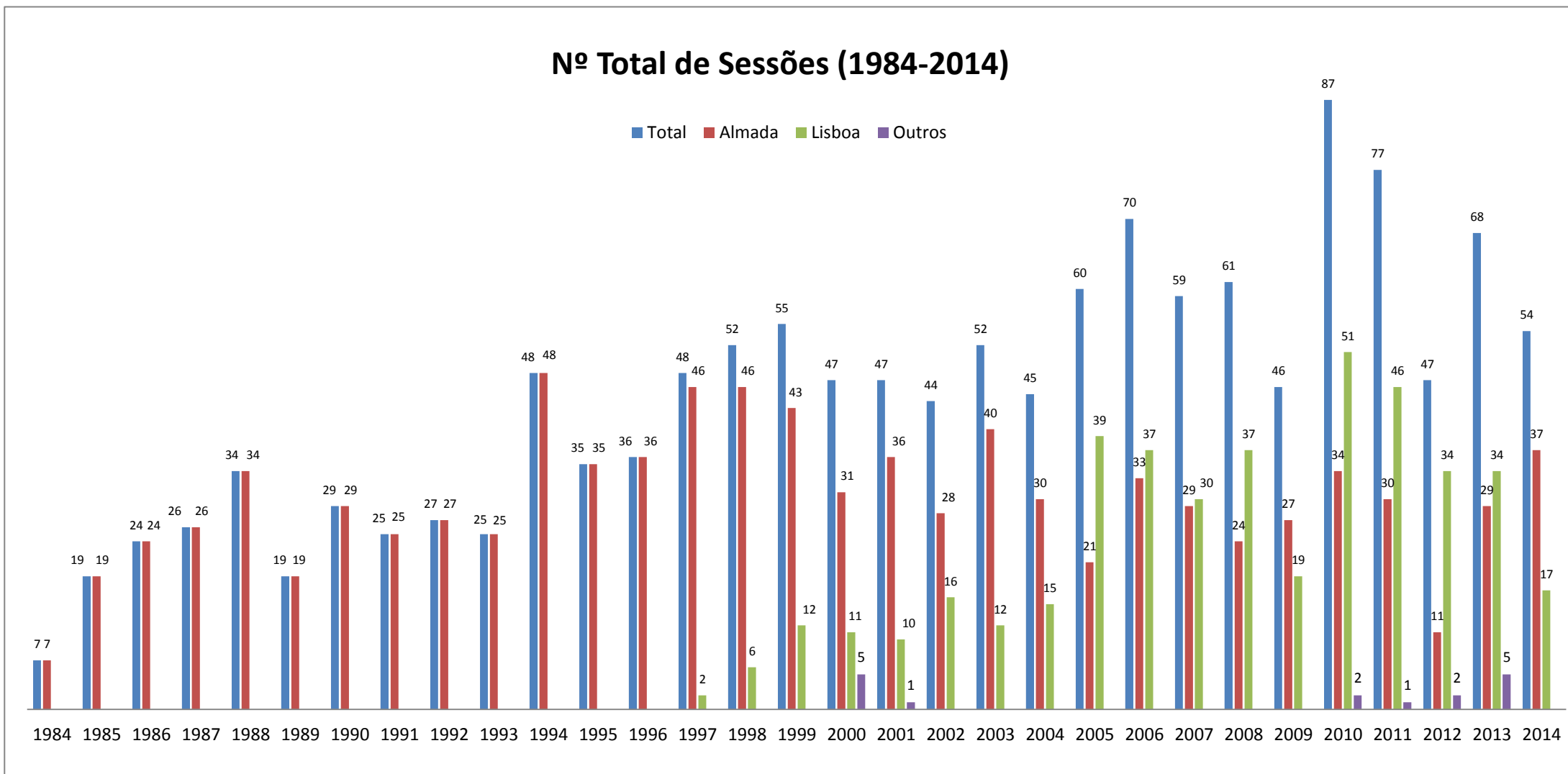
Dados recolhidos e tratados por Rita Henriques (2015).

		1984	1985	1986	1987	1988	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014				
Lisboa	Casa da América Latina																																			
Lisboa	Centro Cultural de Belém																																			
Lisboa	Culturgest																																			
Lisboa	Institut Français de Portugal																																			
Lisboa	Instituto Franco-Português																																			
Lisboa	Largo S. Carlos																																			
Lisboa	Maria Matos Teatro Municipal																																			
Lisboa	Teatro Camões																																			
Lisboa	Teatro do Bairro Alto																																			
Lisboa	Teatro da Trindade																																			
Lisboa	Teatro Municipal S. Luiz																																			
Lisboa	Teatro Nacional D. Maria II																																			
Lisboa	Teatro da Politécnica																																			
Lisboa	Teatro Taborda																																			

Anexo 2 – Número Total de Sessões do FITA entre 1984 e 2014.

Gráfico 1 - Número Total de Sessões do FITA entre 1984 e 2014.

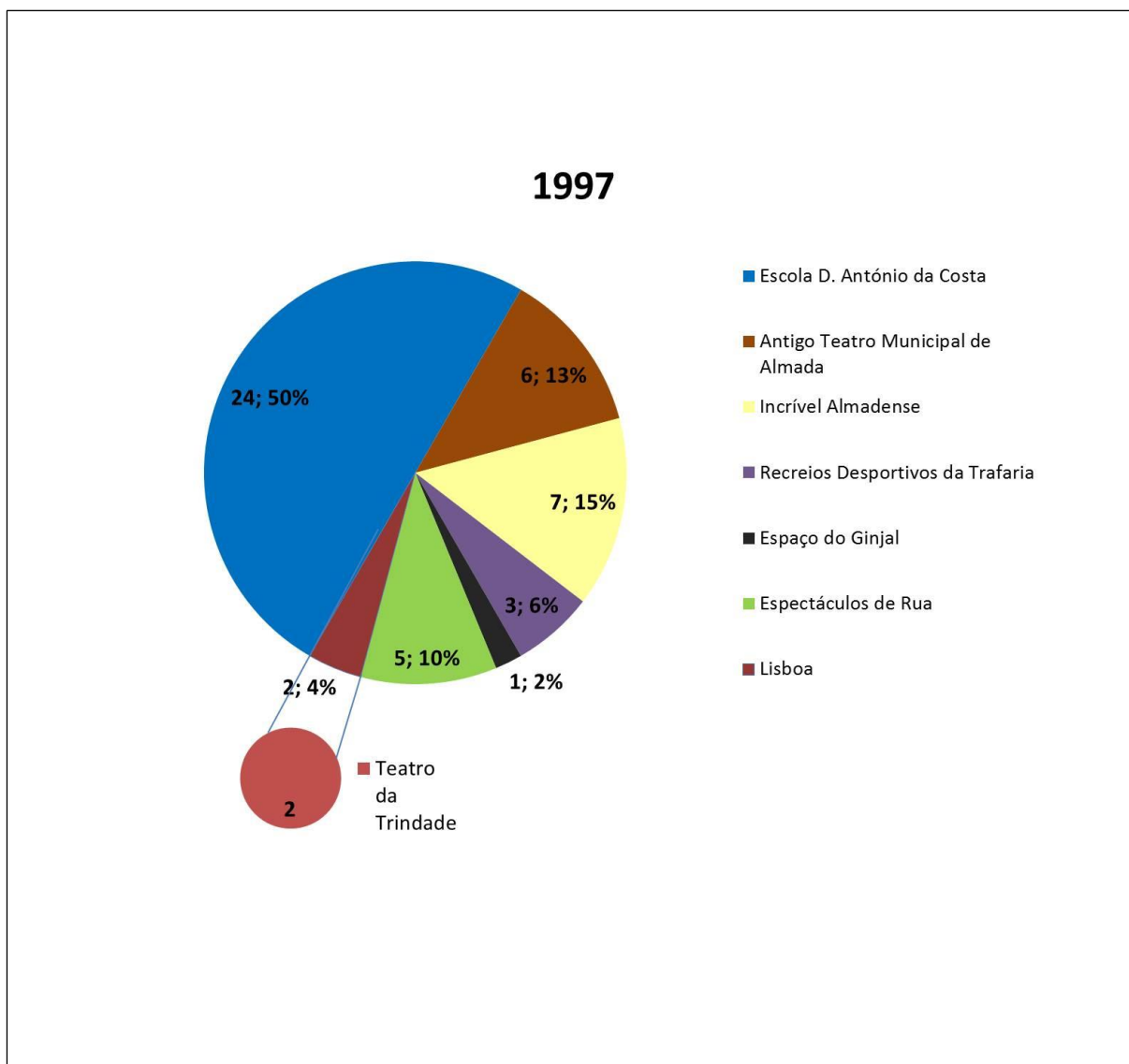
Dados recolhidos e tratados por Rita Henriques (2015).



Anexo 3 – Número de Sessões por Local de Acolhimento entre 1997 e 2014.

Gráfico 1 - Número de Sessões por Local de Acolhimento em 1997.

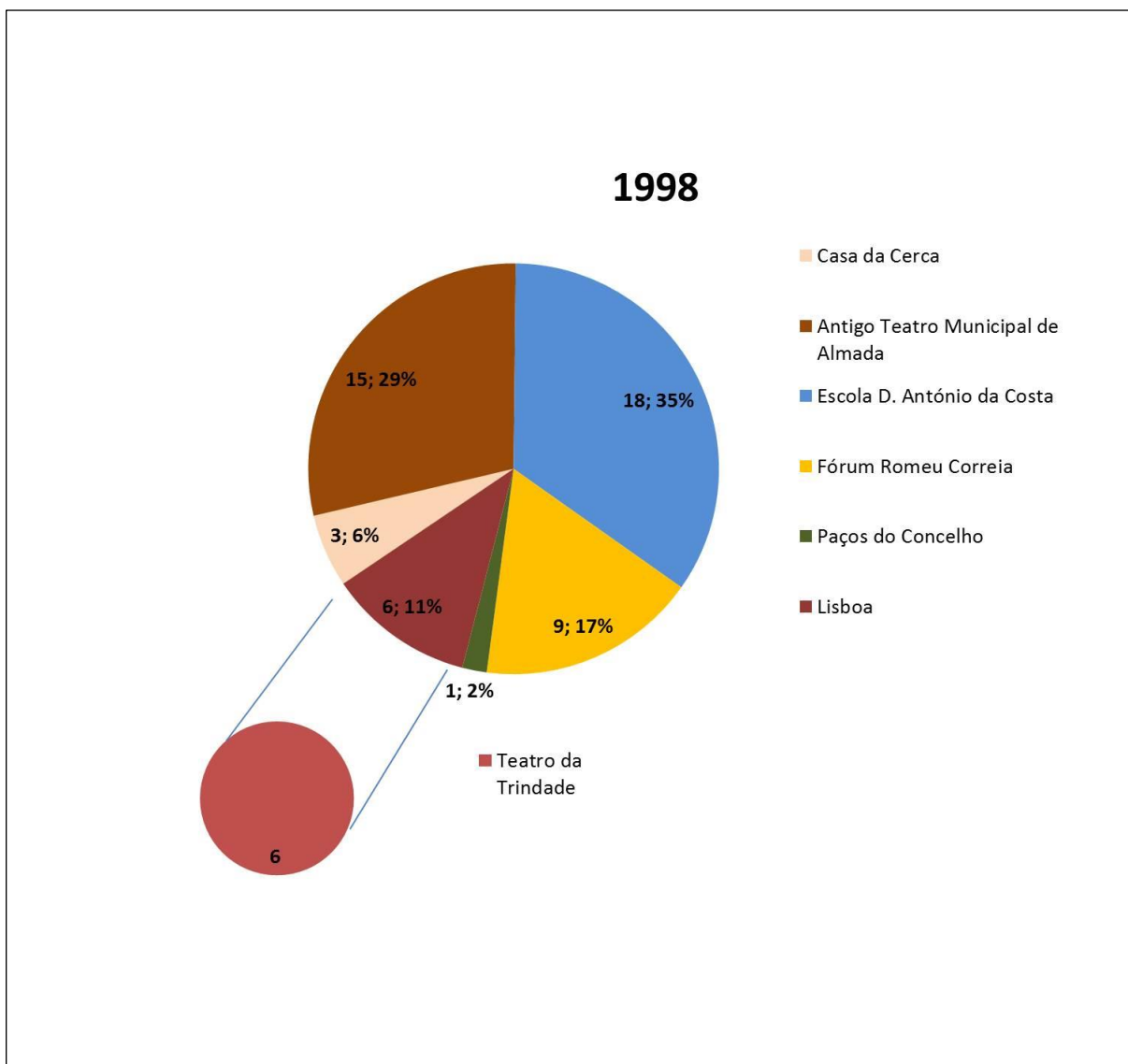
Dados recolhidos e tratados por Rita Henriques (2015).



Almada	46	96%
Lisboa	2	4%
Total	48	100%

Gráfico 2 - Número de Sessões por Local de Acolhimento em 1998.

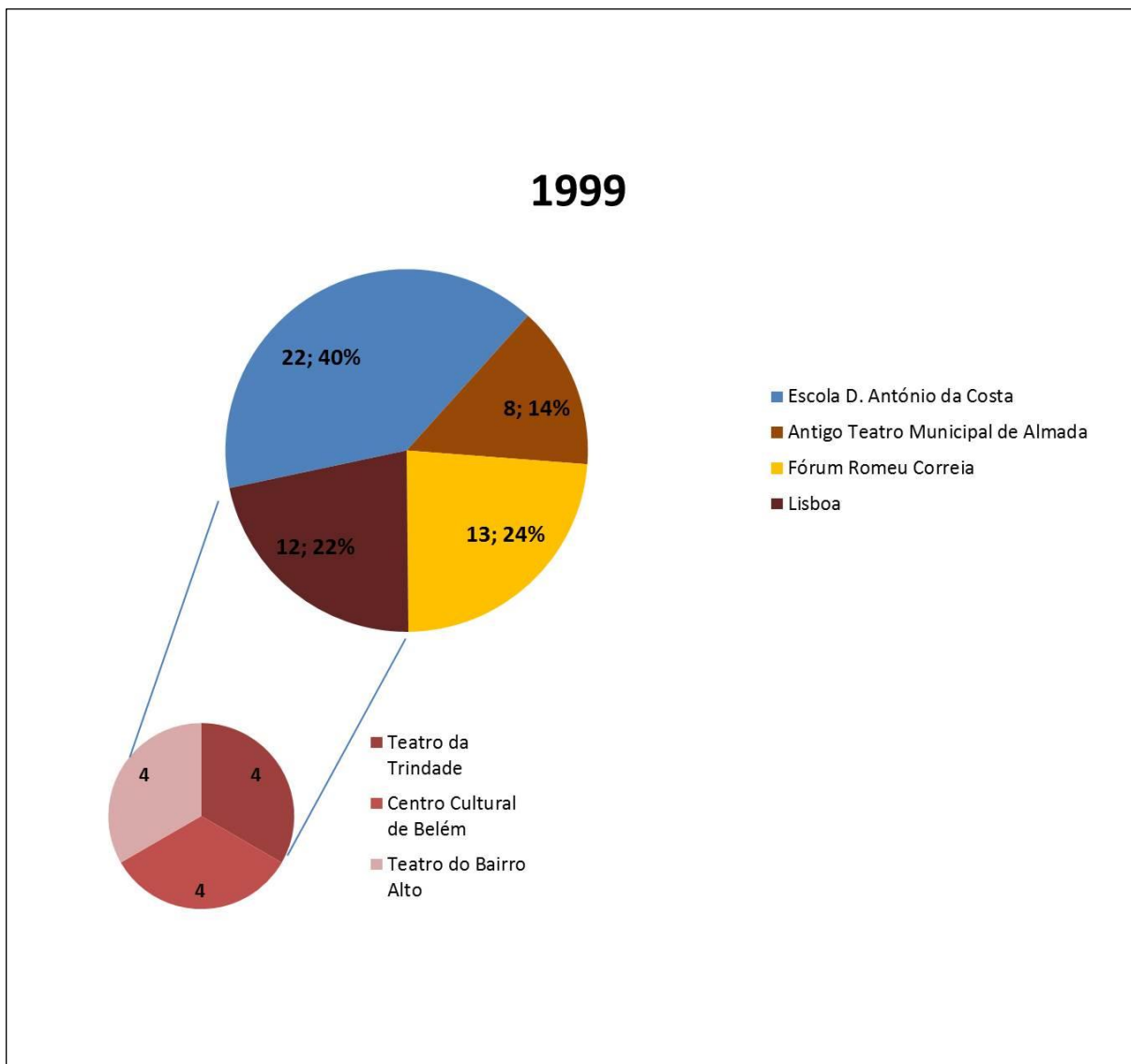
Dados recolhidos e tratados por Rita Henriques (2015).



Total	52	100%
Almada	46	81%
Lisboa	6	19%

Gráfico 3 - Número de Sessões por Local de Acolhimento em 1999.

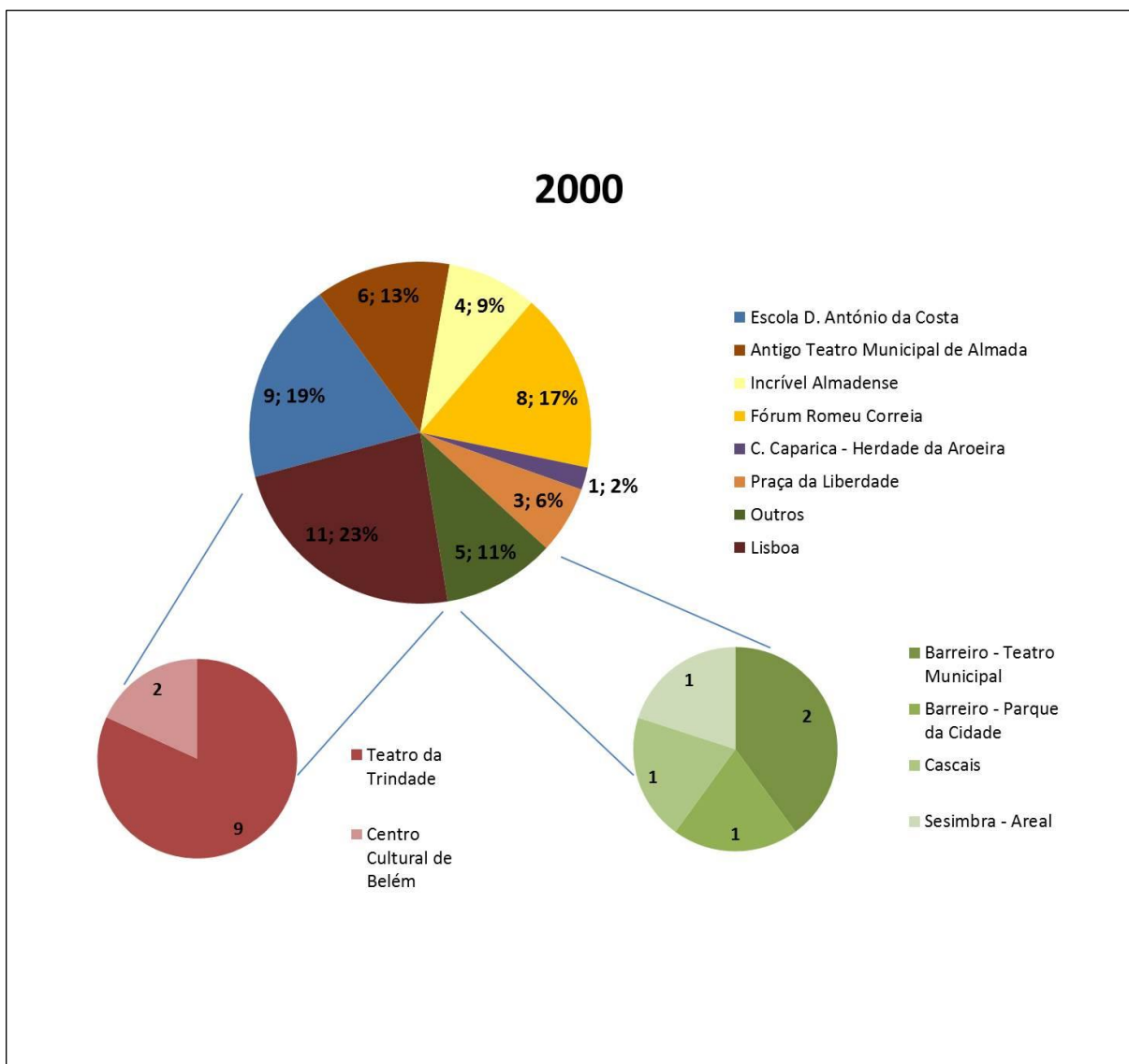
Dados recolhidos e tratados por Rita Henriques (2015).



Total	55	100%
Almada	43	78%
Lisboa	12	22%

Gráfico 4 - Número de Sessões por Local de Acolhimento em 2000.

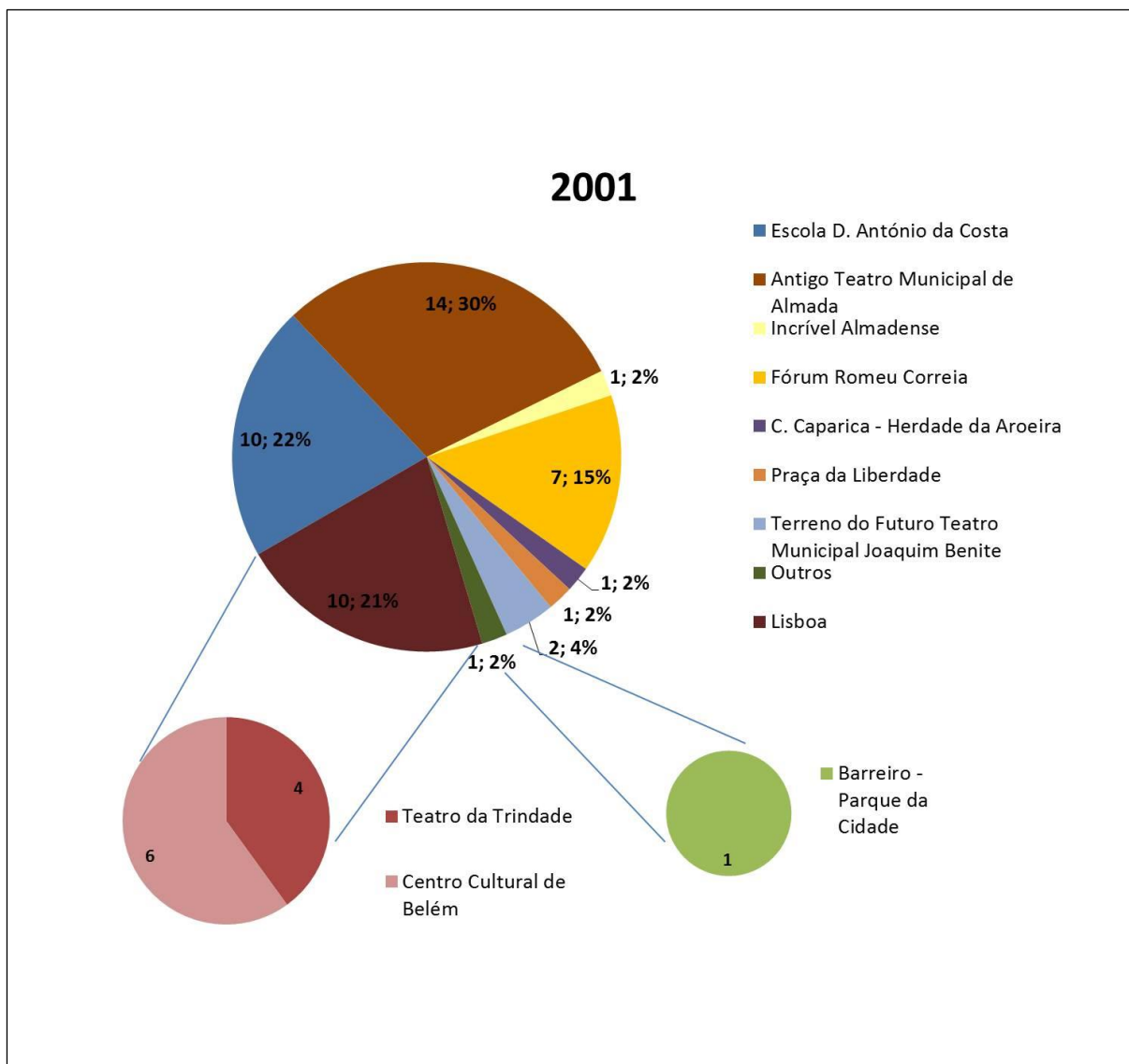
Dados recolhidos e tratados por Rita Henriques (2015).



Total	47	100%
Almada	31	66%
Lisboa	11	23%
Outros Locias	5	11%

Gráfico 5 - Número de Sessões por Local de Acolhimento em 2001.

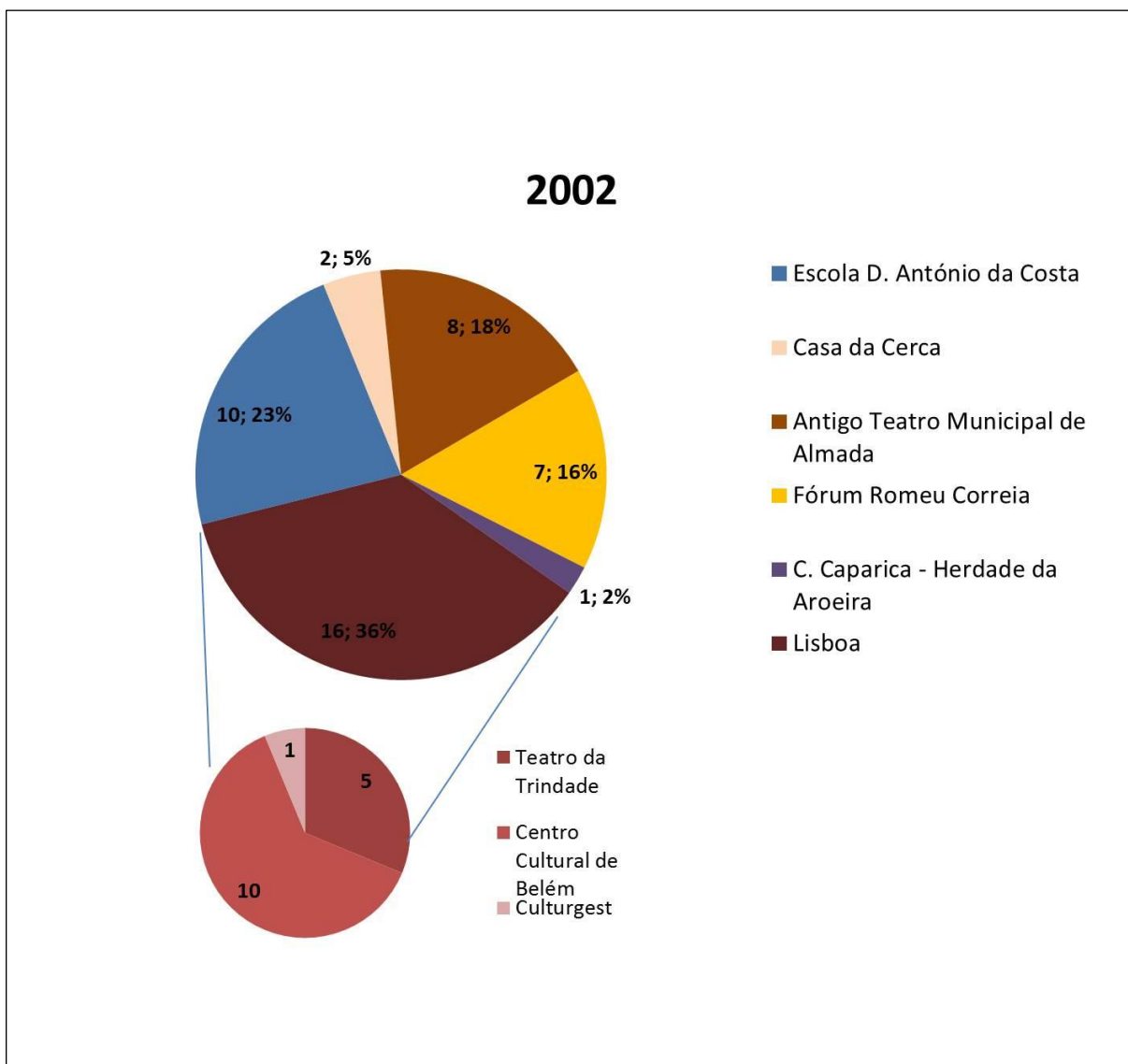
Dados recolhidos e tratados por Rita Henriques (2015).



Total	47	100%
Almada	36	77%
Lisboa	10	21%
Outros Locais	1	2%

Gráfico 6 - Número de Sessões por Local de Acolhimento em 2002.

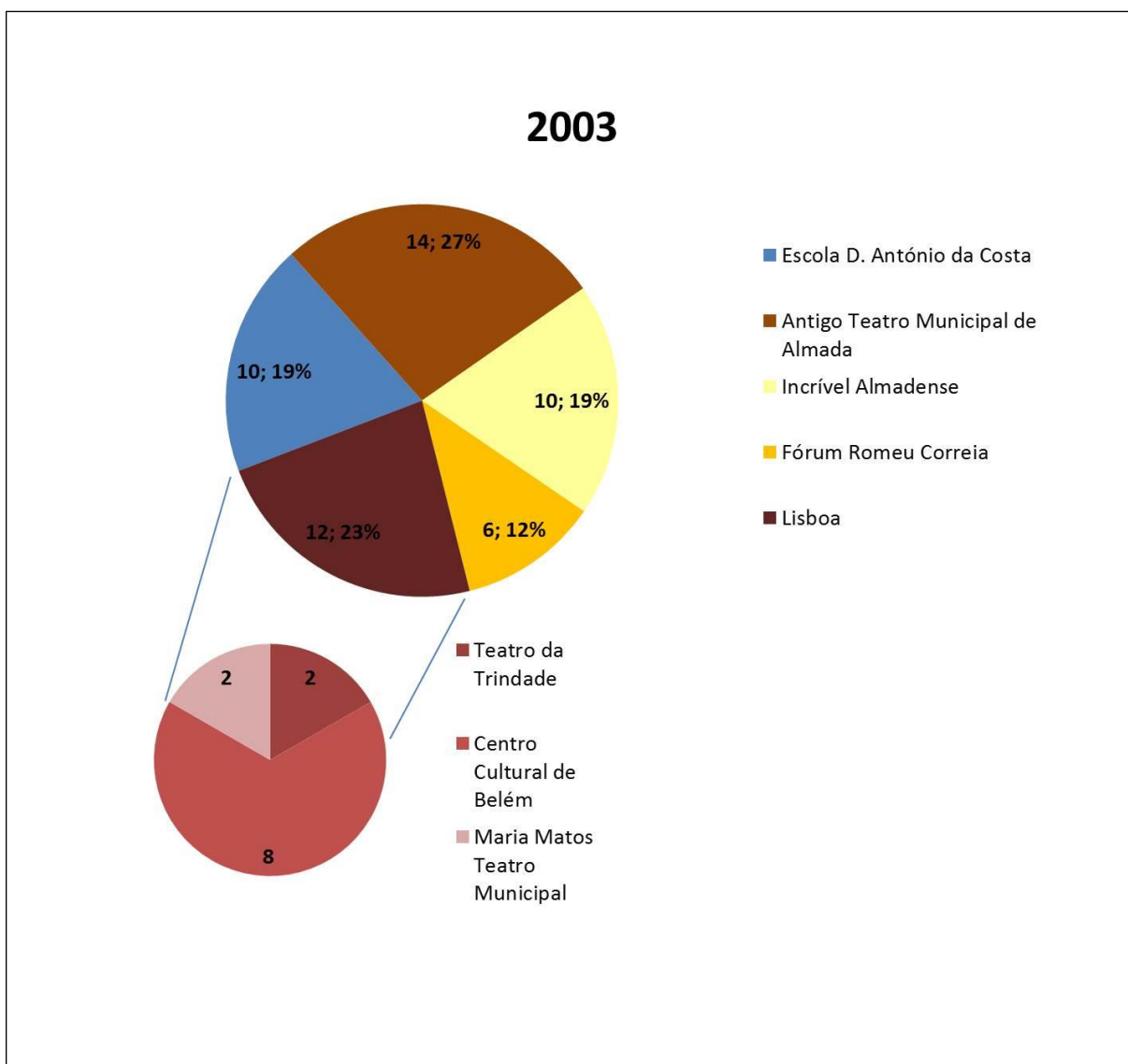
Dados recolhidos e tratados por Rita Henriques (2015).



Total	44	100%
Almada	28	64%
Lisboa	16	36%

Gráfico 7 - Número de Sessões por Local de Acolhimento em 2003.

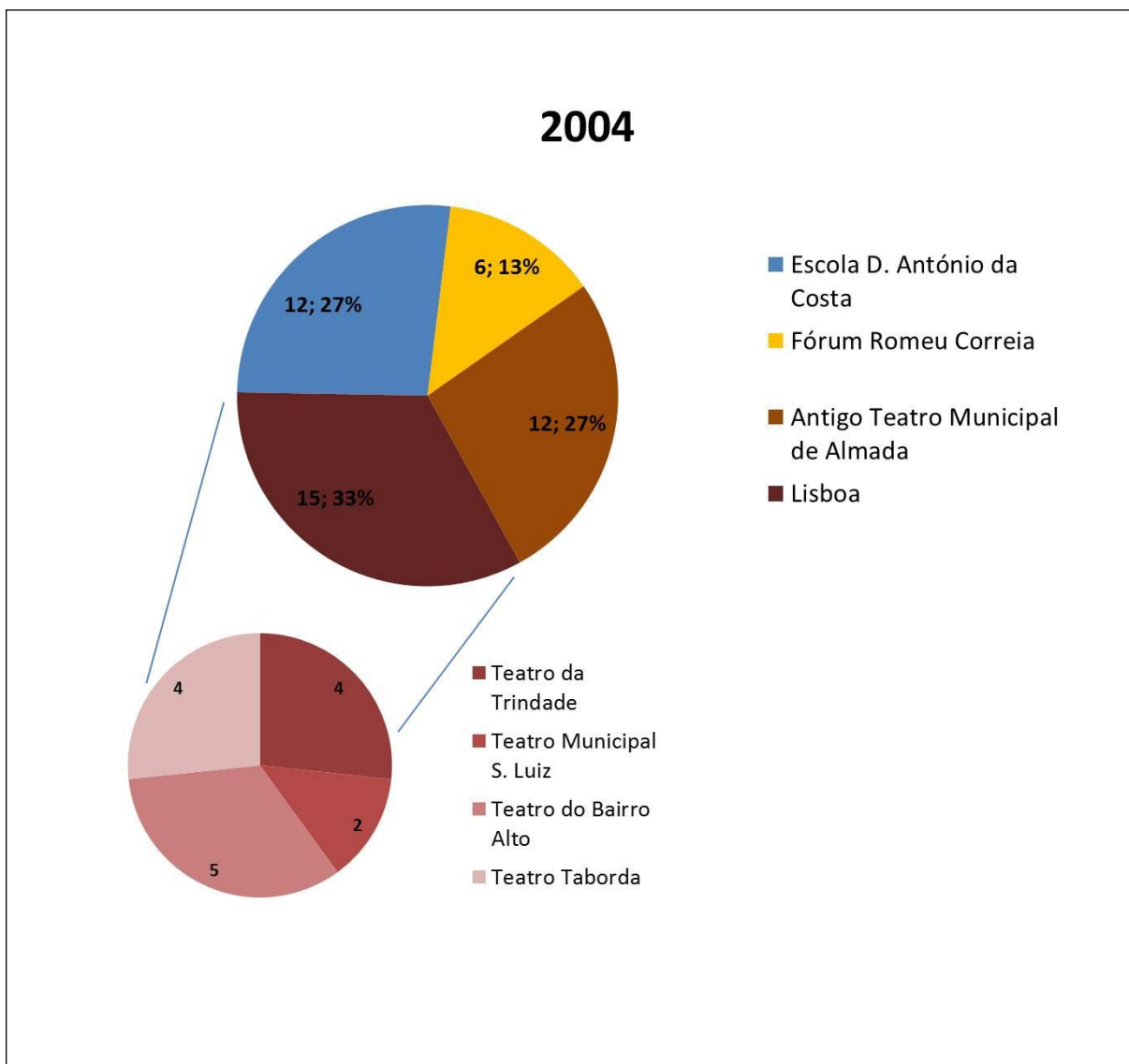
Dados recolhidos e tratados por Rita Henriques (2015).



Total	52	100%
Almada	40	77%
Lisboa	12	23%

Gráfico 8 - Número de Sessões por Local de Acolhimento em 2004.

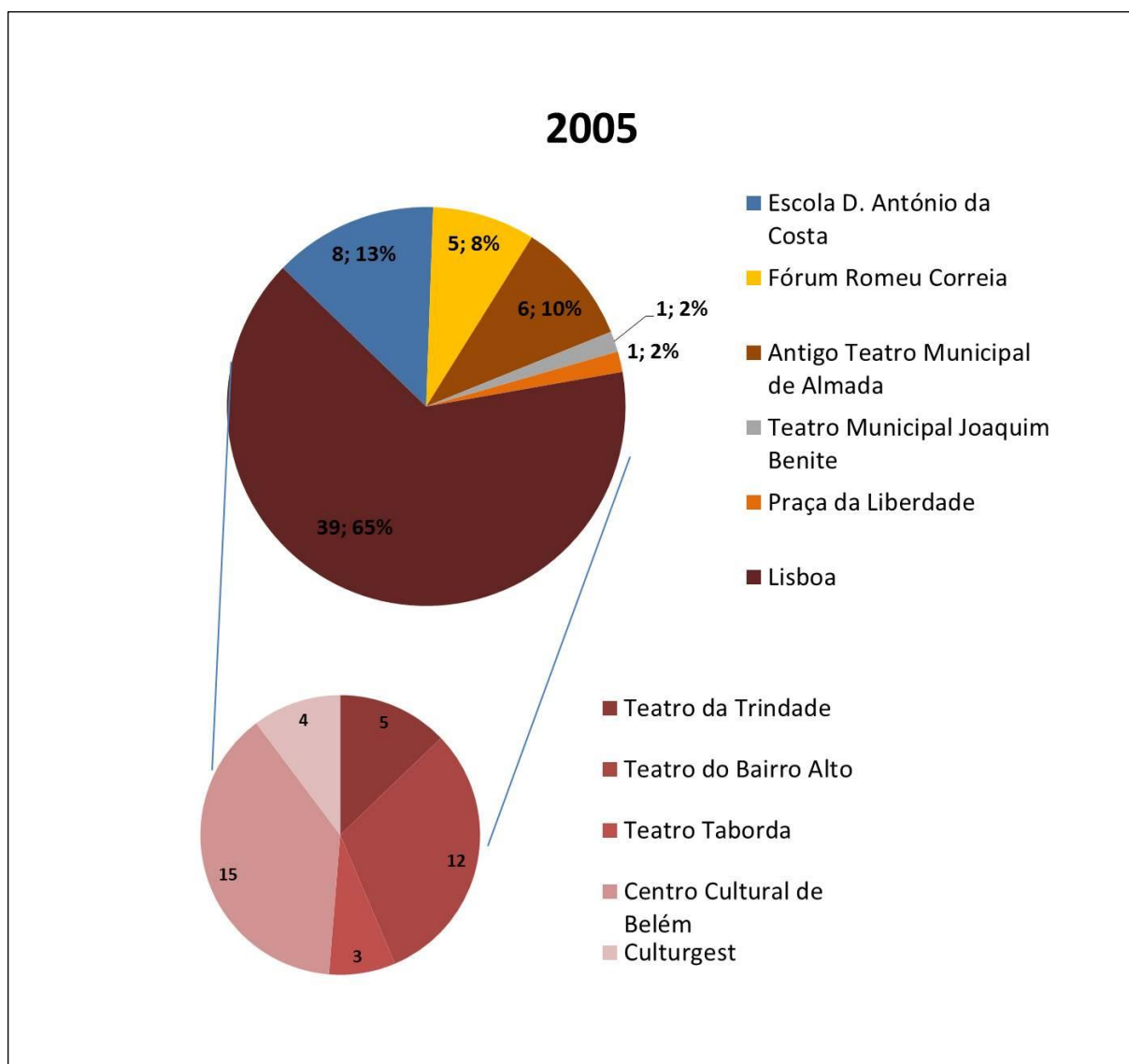
Dados recolhidos e tratados por Rita Henriques (2015).



Total	45	100%
Almada	30	67%
Lisboa	15	33%

Gráfico 9 - Número de Sessões por Local de Acolhimento em 2005.

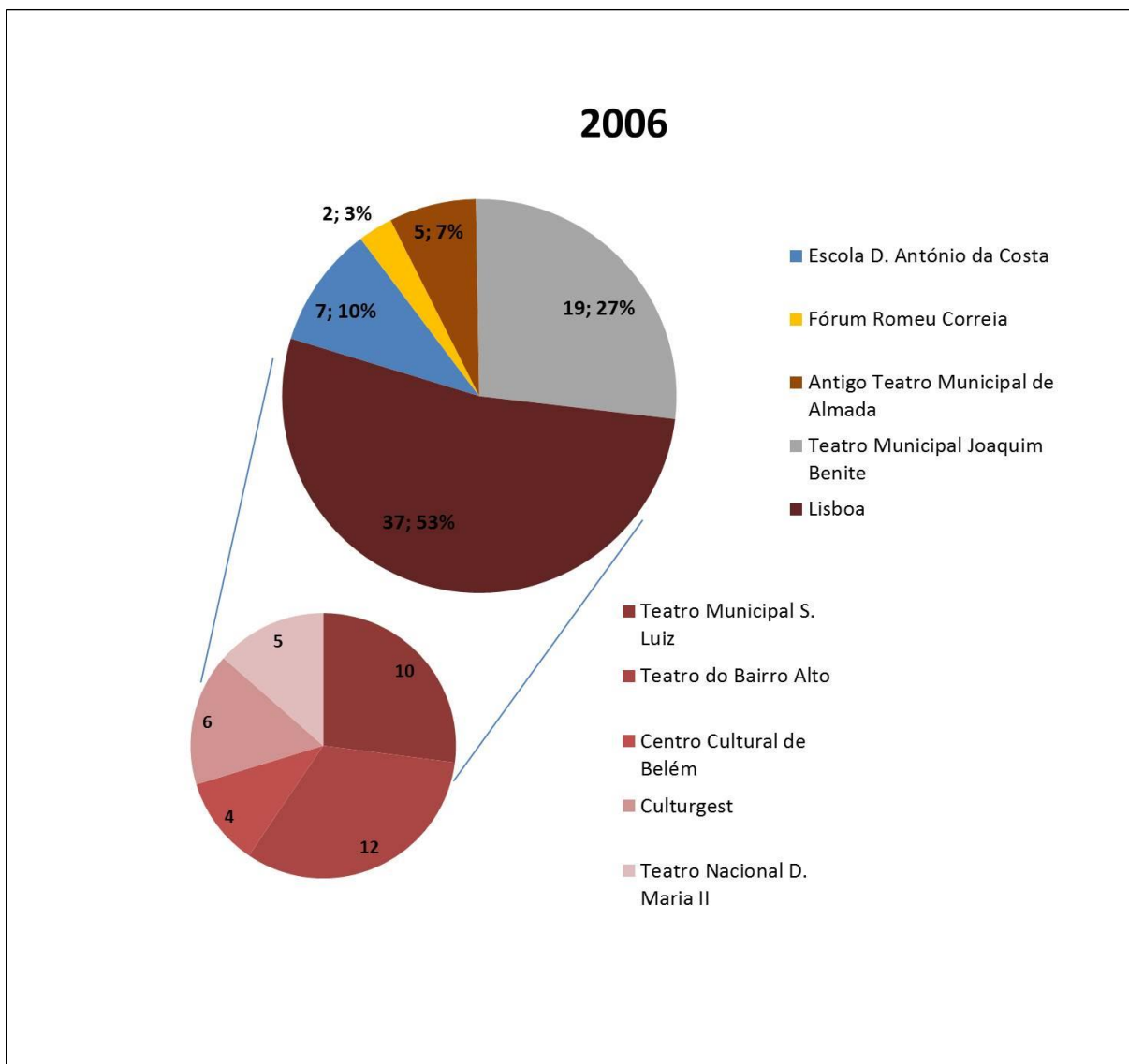
Dados recolhidos e tratados por Rita Henriques (2015).



Total	60	100%
Almada	21	35%
Lisboa	39	65%

Gráfico 10 - Número de Sessões por Local de Acolhimento em 2006.

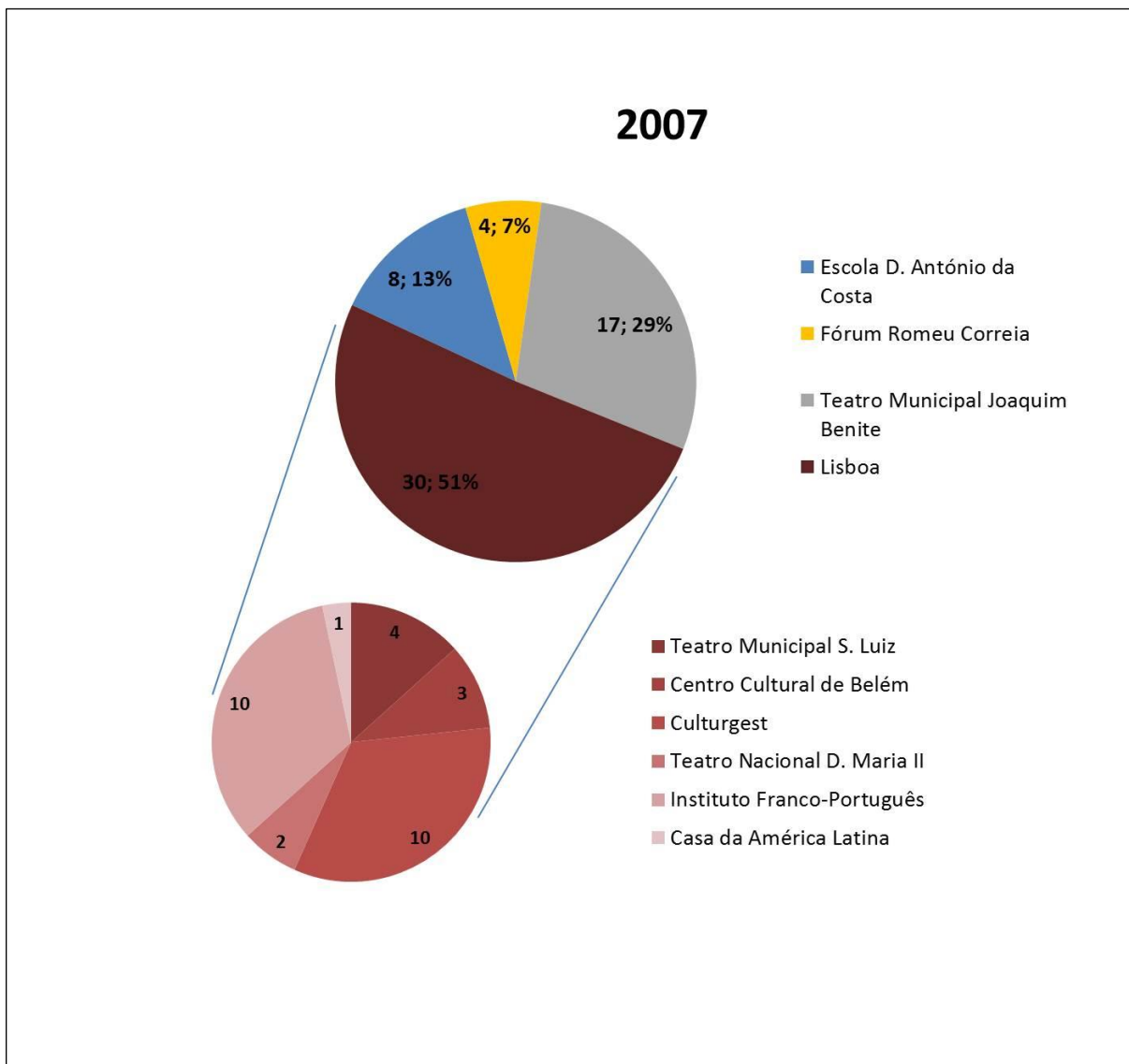
Dados recolhidos e tratados por Rita Henriques (2015).



Total	70	100%
Almada	33	47%
Lisboa	37	53%

Gráfico 11 - Número de Sessões por Local de Acolhimento em 2007.

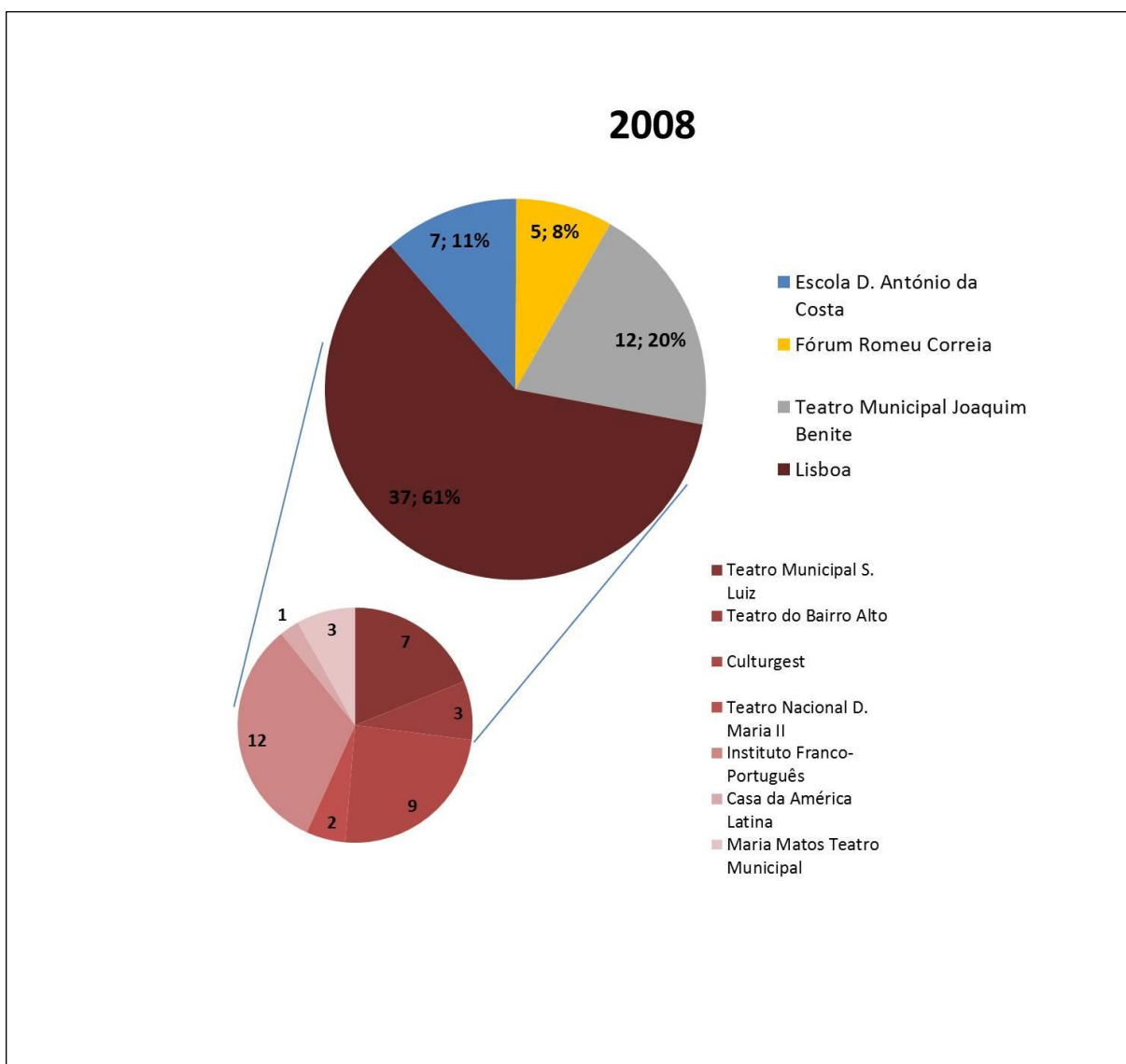
Dados recolhidos e tratados por Rita Henriques (2015).



Total	59	100%
Almada	29	49%
Lisboa	30	51%

Gráfico 12 - Número de Sessões por Local de Acolhimento em 2008.

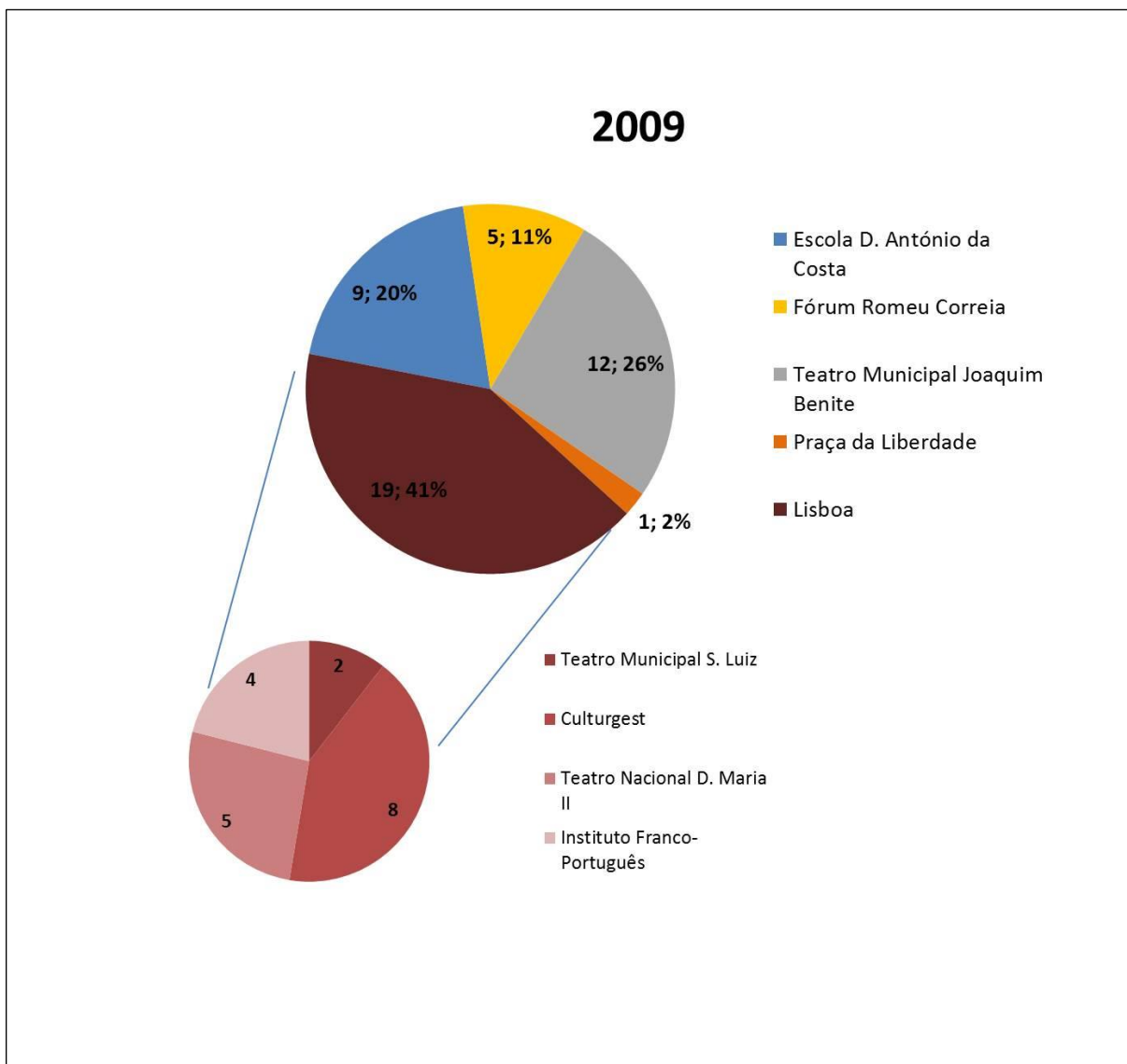
Dados recolhidos e tratados por Rita Henriques (2015).



Total	61	100%
Almada	24	39%
Lisboa	37	61%

Gráfico 13 - Número de Sessões por Local de Acolhimento em 2009.

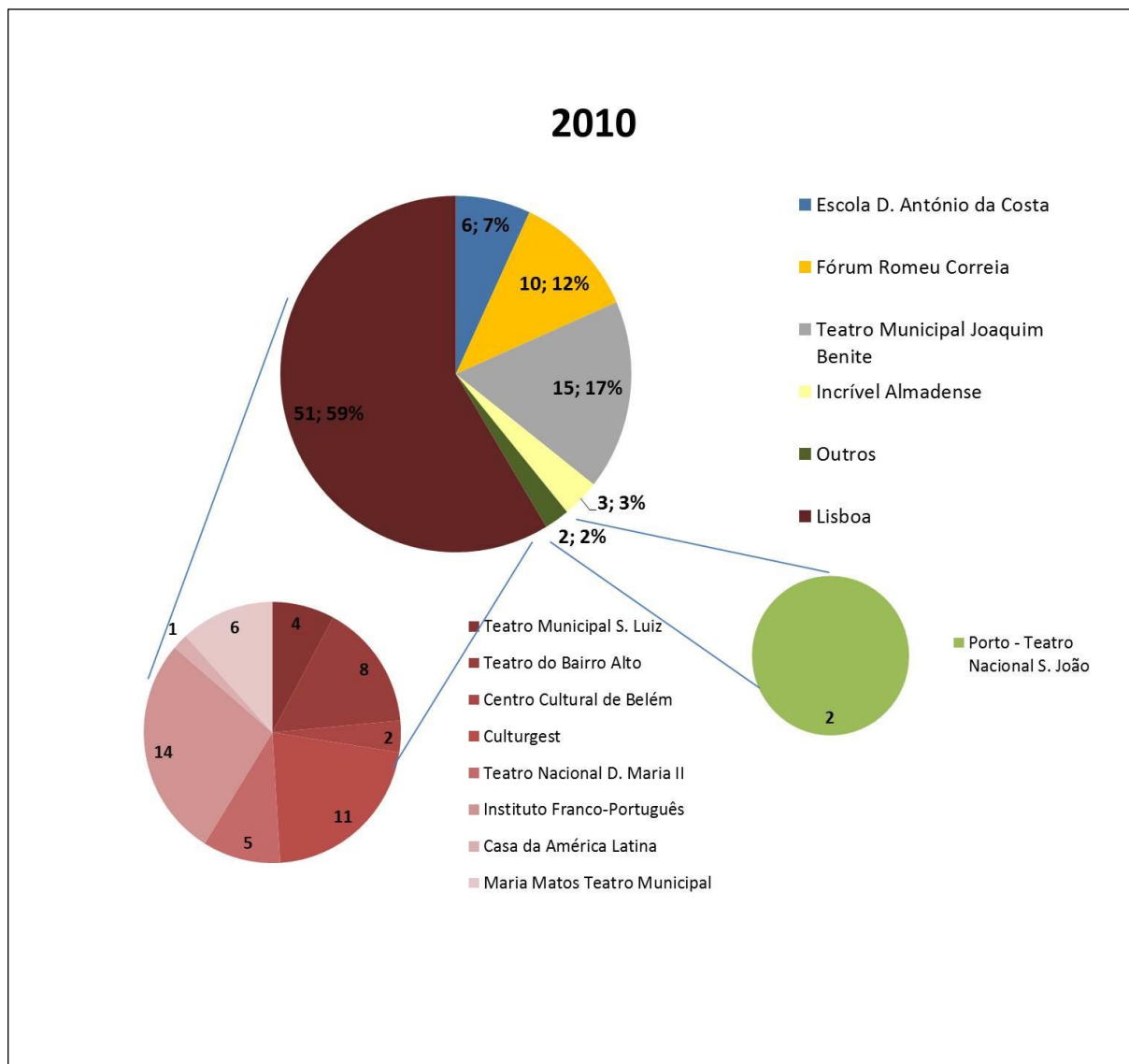
Dados recolhidos e tratados por Rita Henriques (2015).



Total	46	100%
Almada	27	59%
Lisboa	19	41%

Gráfico 14 - Número de Sessões por Local de Acolhimento em 2010.

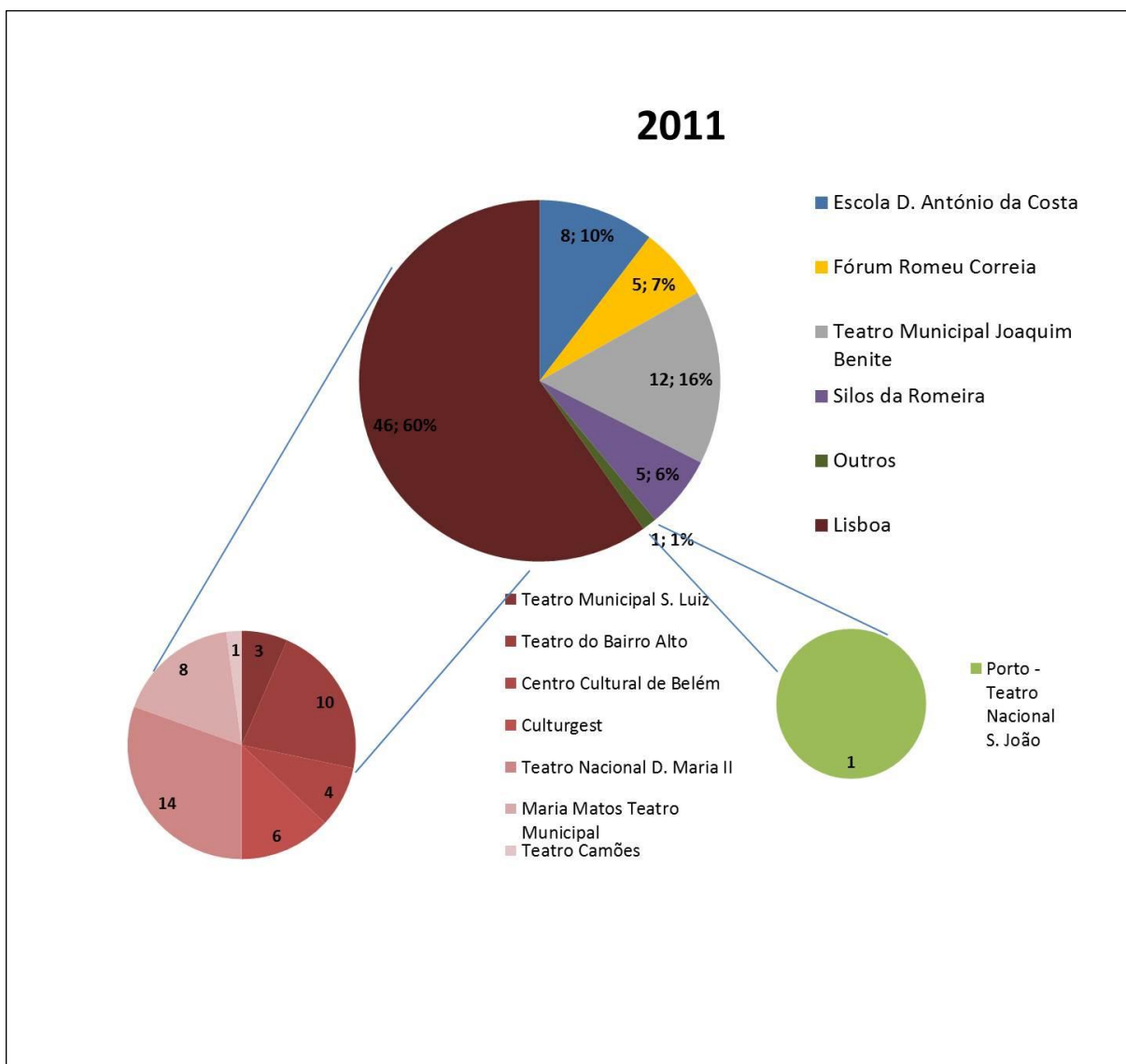
Dados recolhidos e tratados por Rita Henriques (2015).



Total	87	100%
Almada	34	39%
Lisboa	51	59%
Outros Locais	2	2%

Gráfico 15 - Número de Sessões por Local de Acolhimento em 2011.

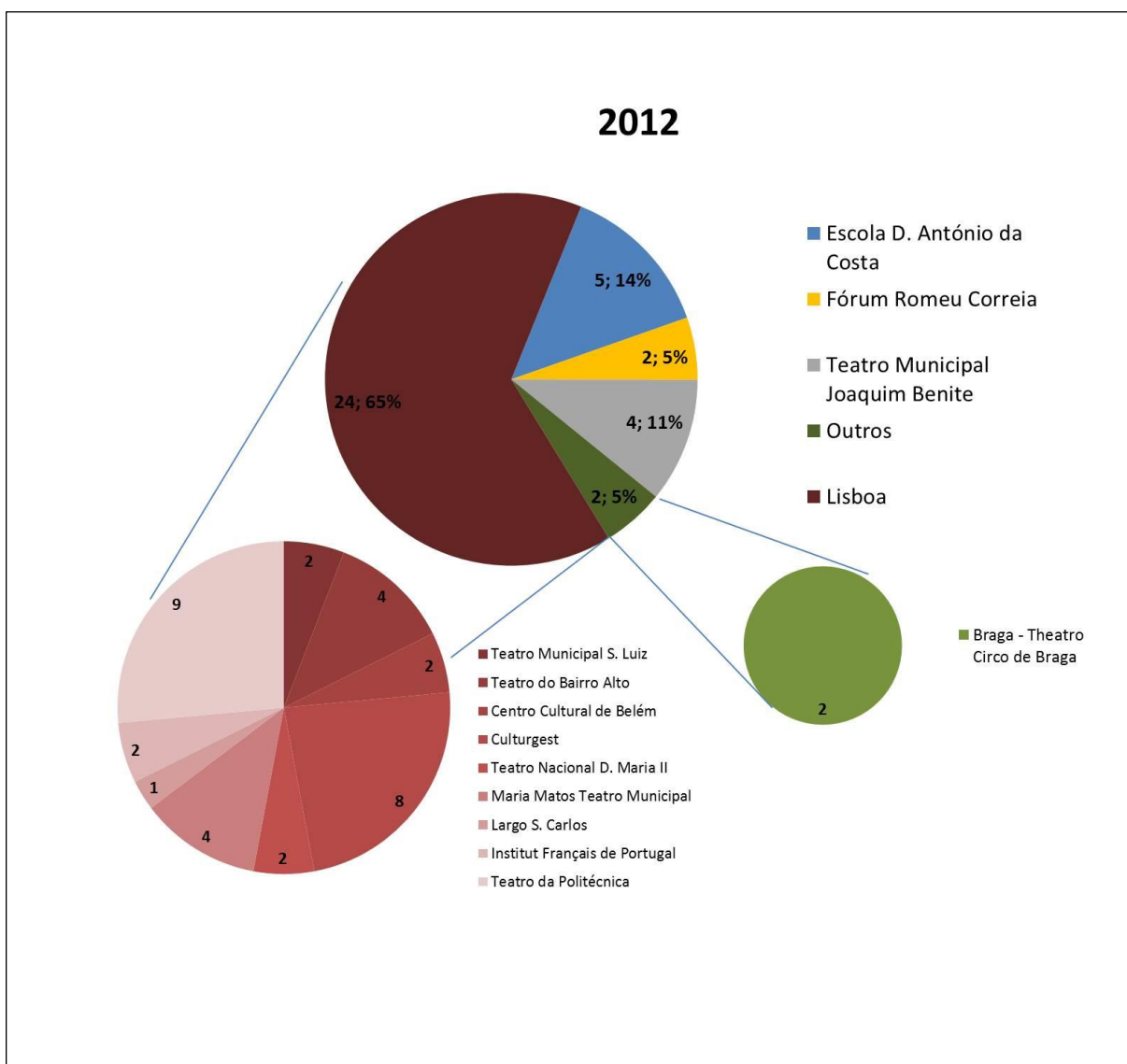
Dados recolhidos e tratados por Rita Henriques (2015).



Total	77	100%
Almada	30	39%
Lisboa	46	60%
Outros Locais	1	1%

Gráfico 16 - Número de Sessões por Local de Acolhimento em 2012.

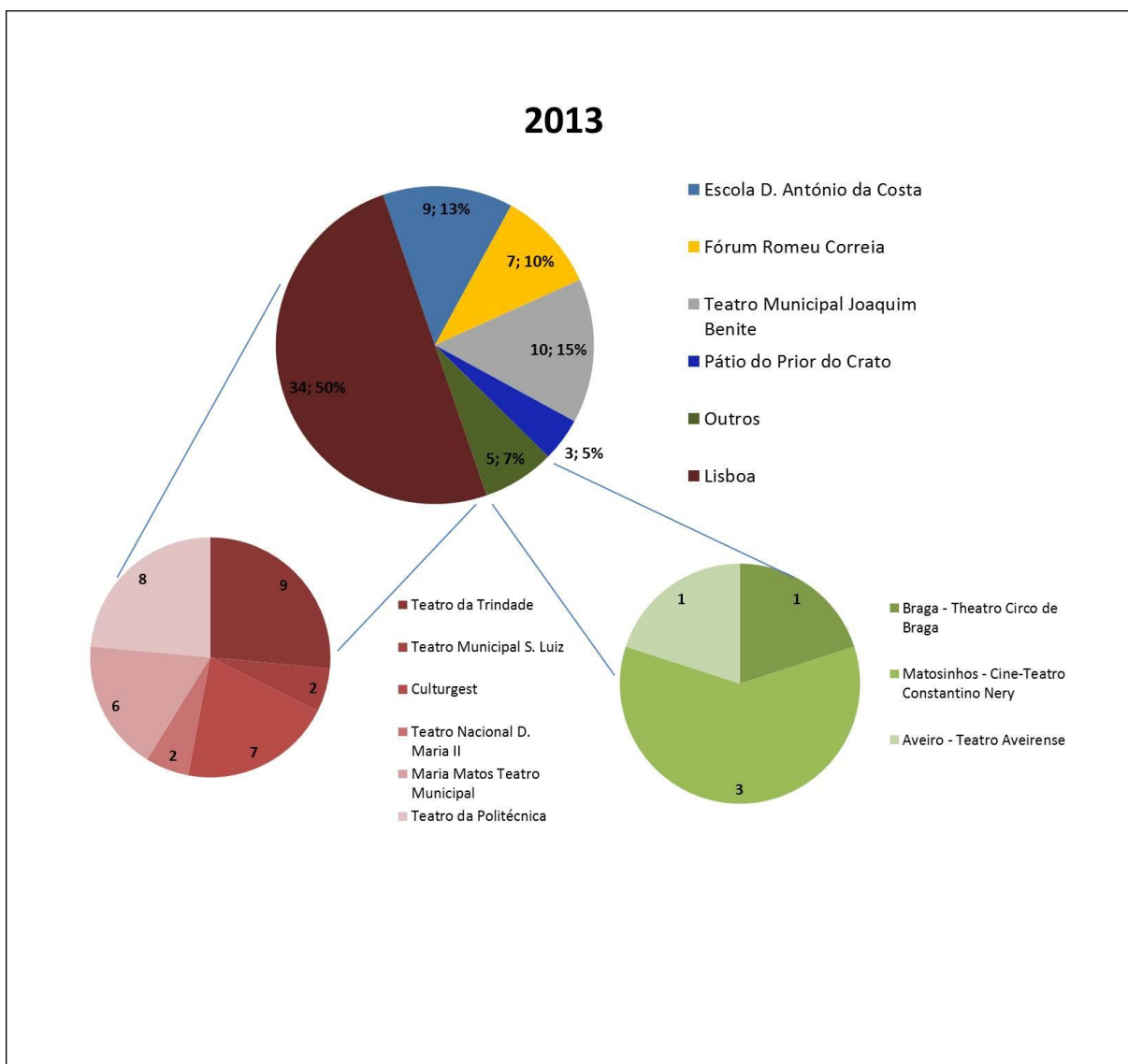
Dados recolhidos e tratados por Rita Henriques (2015).



Total	47	100%
Almada	11	30%
Lisboa	34	65%
Outros	2	5%

Gráfico 17 - Número de Sessões por Local de Acolhimento em 2013.

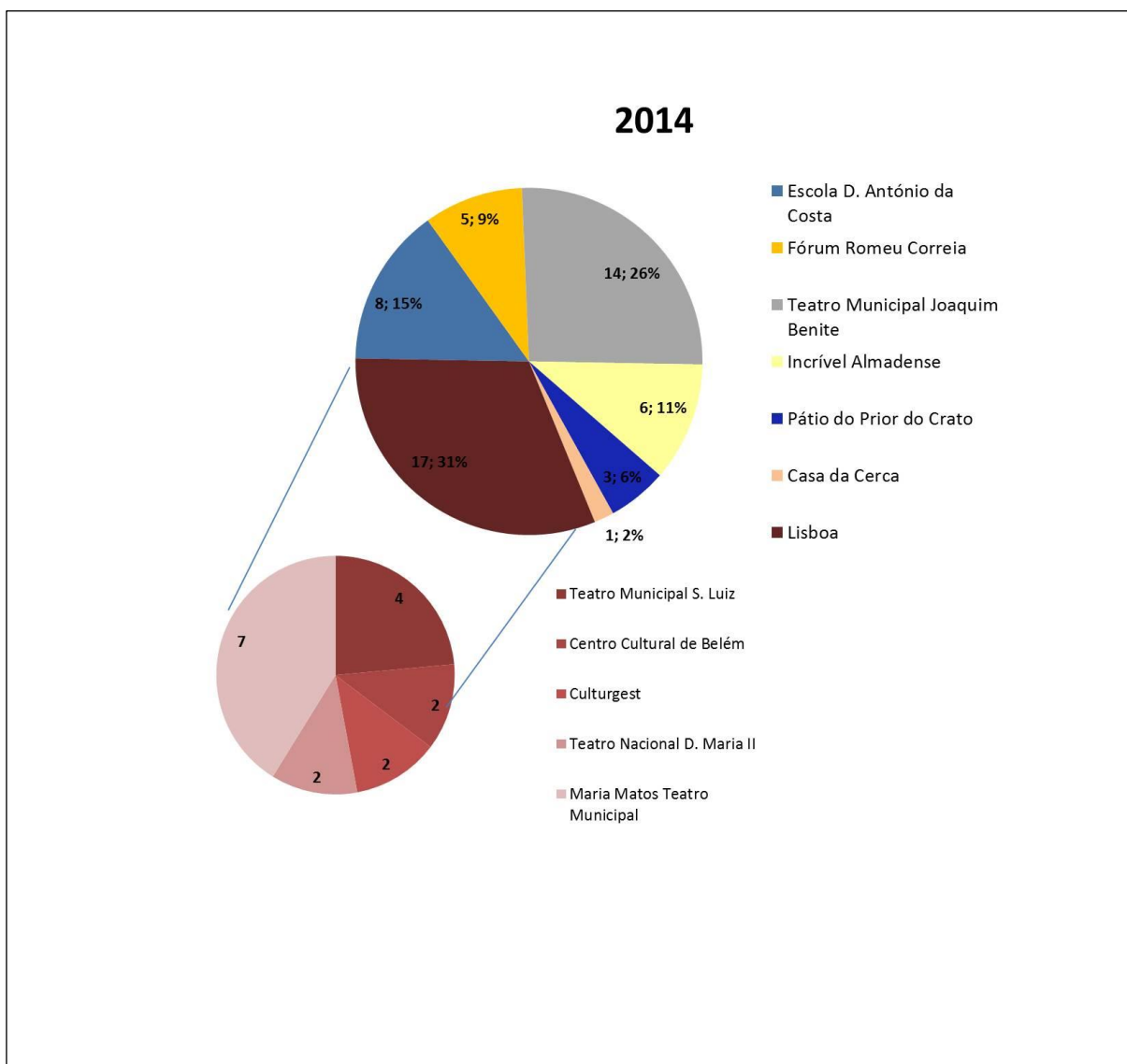
Dados recolhidos e tratados por Rita Henriques (2015).



Total	68	100%
Almada	29	43%
Lisboa	34	50%
Outros	5	7%

Gráfico 18 - Número de Sessões por Local de Acolhimento em 2014.

Dados recolhidos e tratados por Rita Henriques (2015).



Total	54	100%
Almada	37	69%
Lisboa	17	31%

Anexo 4 – Número de Sessões por Local de Acolhimento em Almada entre 1984 e 2014.

Gráfico 1 - Número de Sessões por Local de Acolhimento em Almada em 1984.

Dados recolhidos e tratados por Rita Henriques (2015).

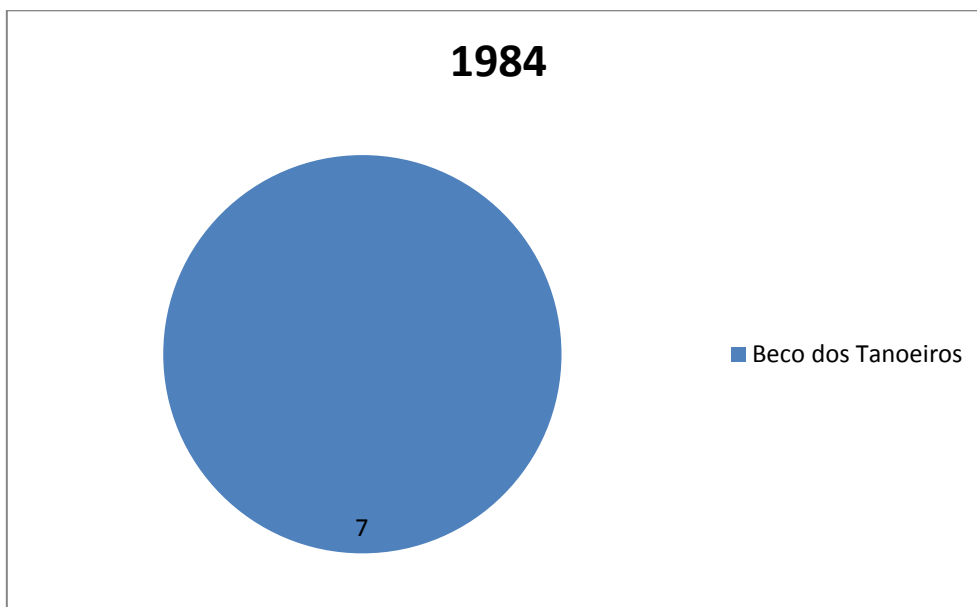


Gráfico 2 - Número de Sessões por Local de Acolhimento em Almada em 1985.

Dados recolhidos e tratados por Rita Henriques (2015).

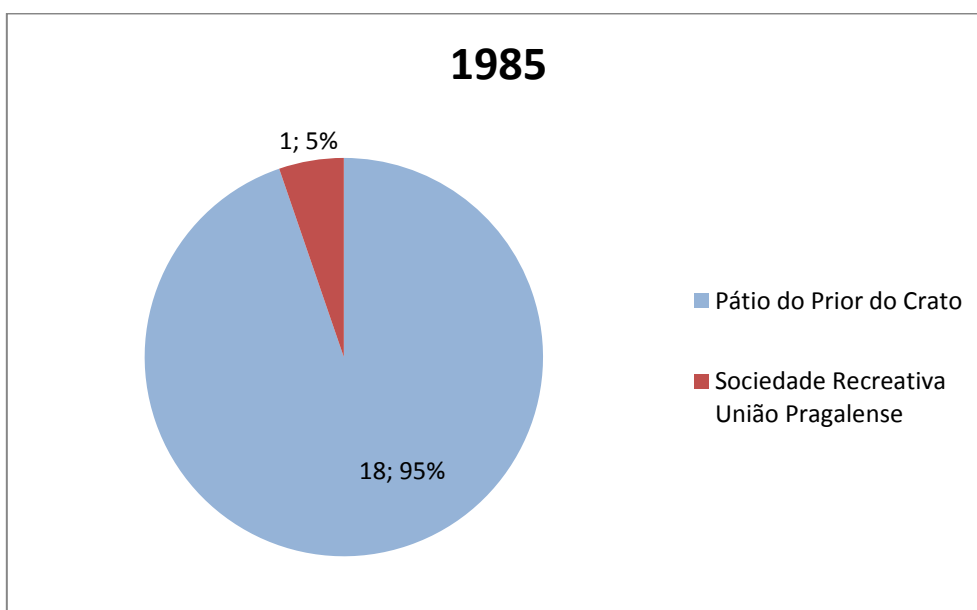


Gráfico 3 - Número de Sessões por Local de Acolhimento em Almada em 1986.

Dados recolhidos e tratados por Rita Henriques (2015).

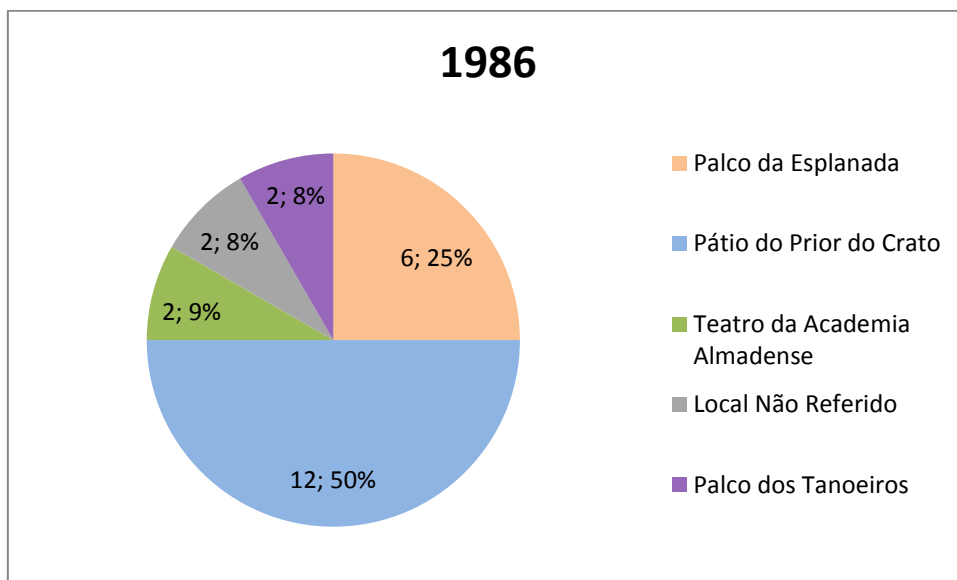


Gráfico 4 - Número de Sessões por Local de Acolhimento em Almada em 1987.

Dados recolhidos e tratados por Rita Henriques (2015).

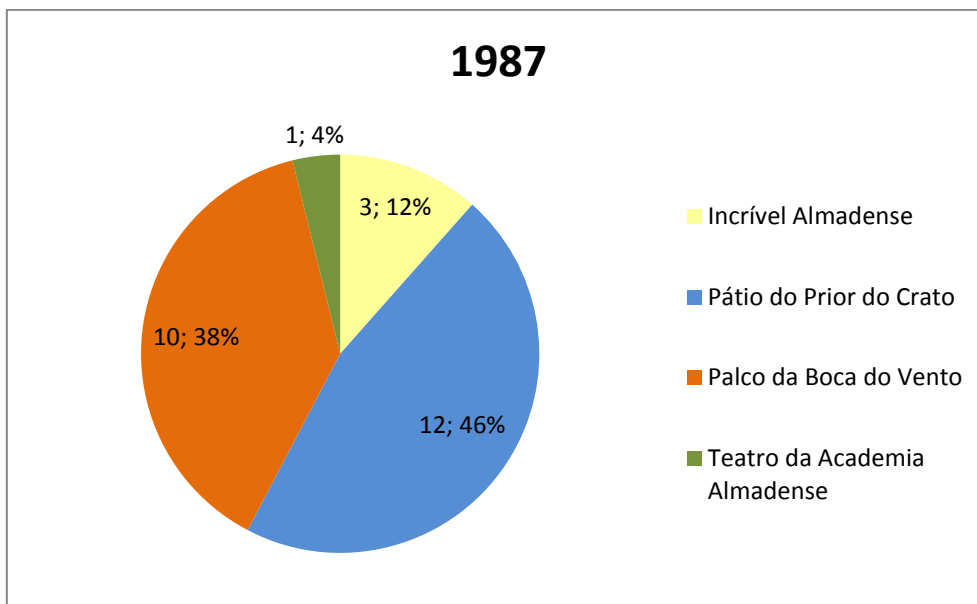


Gráfico 5 - Número de Sessões por Local de Acolhimento em Almada em 1988.

Dados recolhidos e tratados por Rita Henriques (2015).

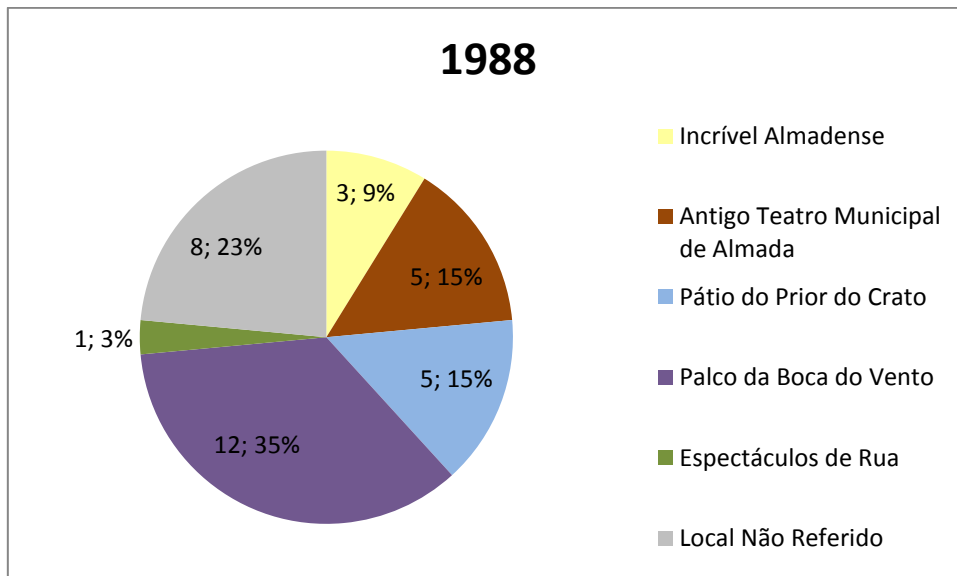


Gráfico 6 - Número de Sessões por Local de Acolhimento em Almada em 1989.

Dados recolhidos e tratados por Rita Henriques (2015).

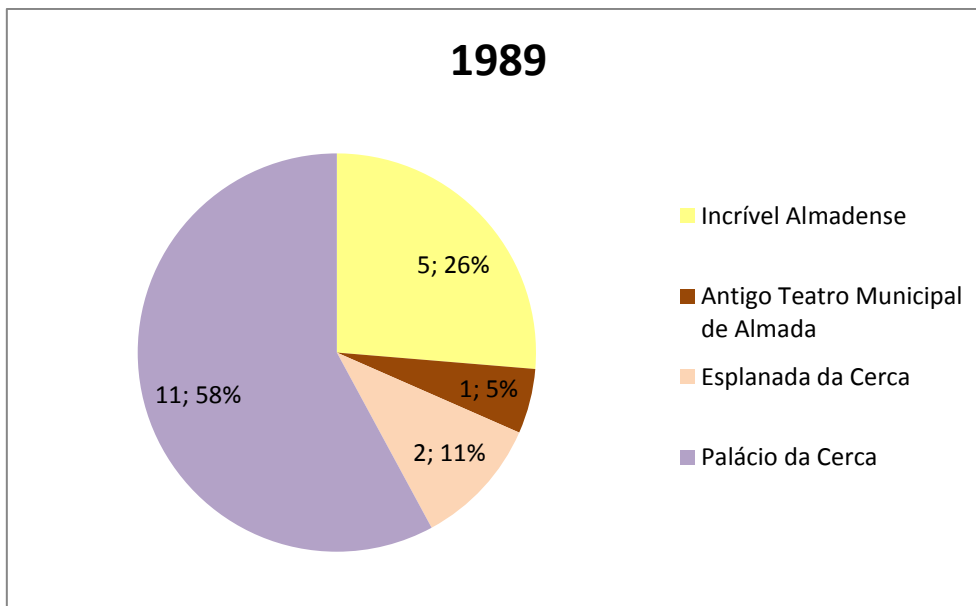


Gráfico 7 - Número de Sessões por Local de Acolhimento em Almada em 1990.

Dados recolhidos e tratados por Rita Henriques (2015).

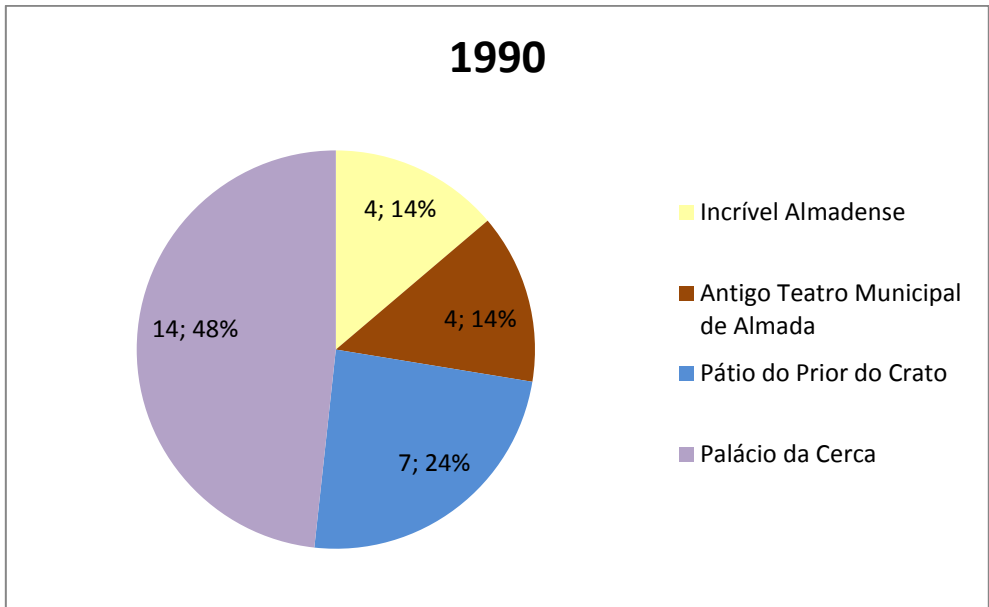


Gráfico 8 - Número de Sessões por Local de Acolhimento em Almada em 1991.

Dados recolhidos e tratados por Rita Henriques (2015).

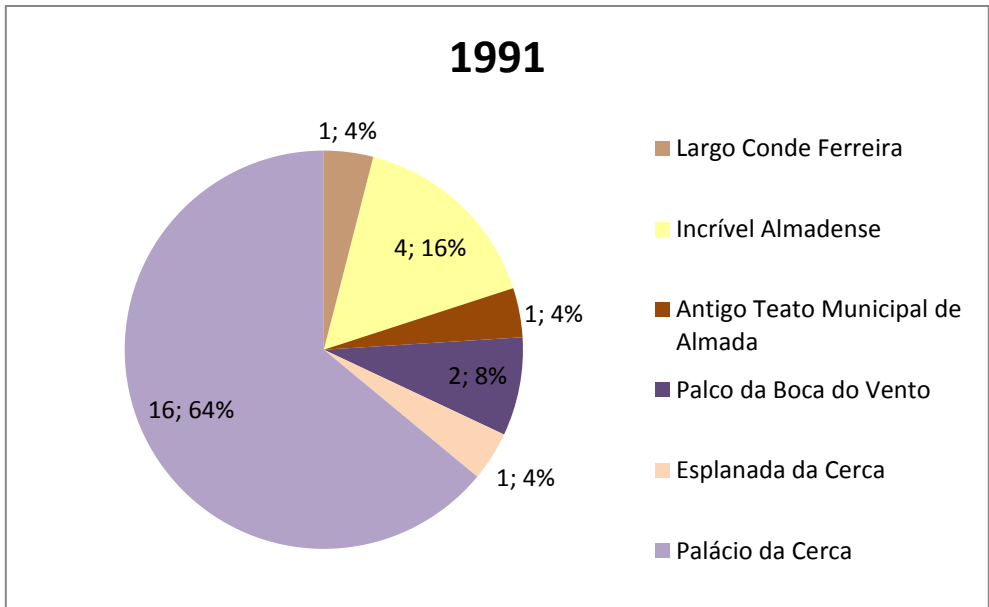


Gráfico 9 - Número de Sessões por Local de Acolhimento em Almada em 1992.

Dados recolhidos e tratados por Rita Henriques (2015).

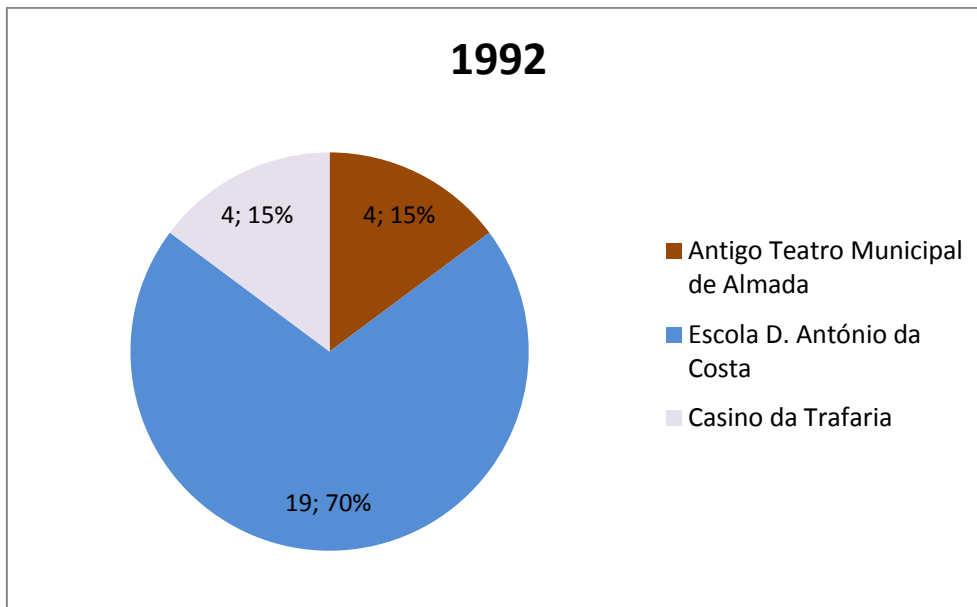


Gráfico 10 - Número de Sessões por Local de Acolhimento em Almada em 1993.

Dados recolhidos e tratados por Rita Henriques (2015).

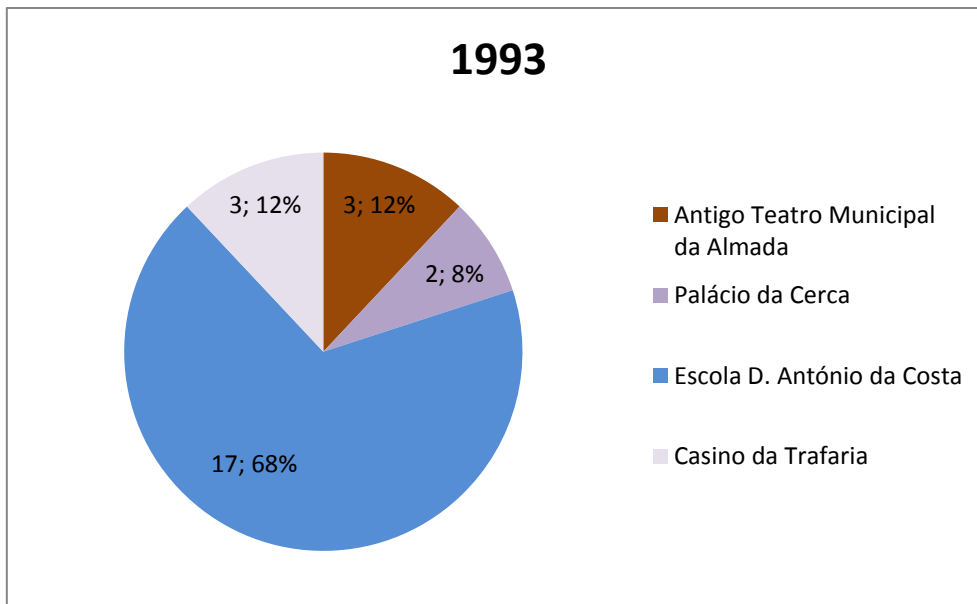


Gráfico 11 - Número de Sessões por Local de Acolhimento em Almada em 1994.

Dados recolhidos e tratados por Rita Henriques (2015).

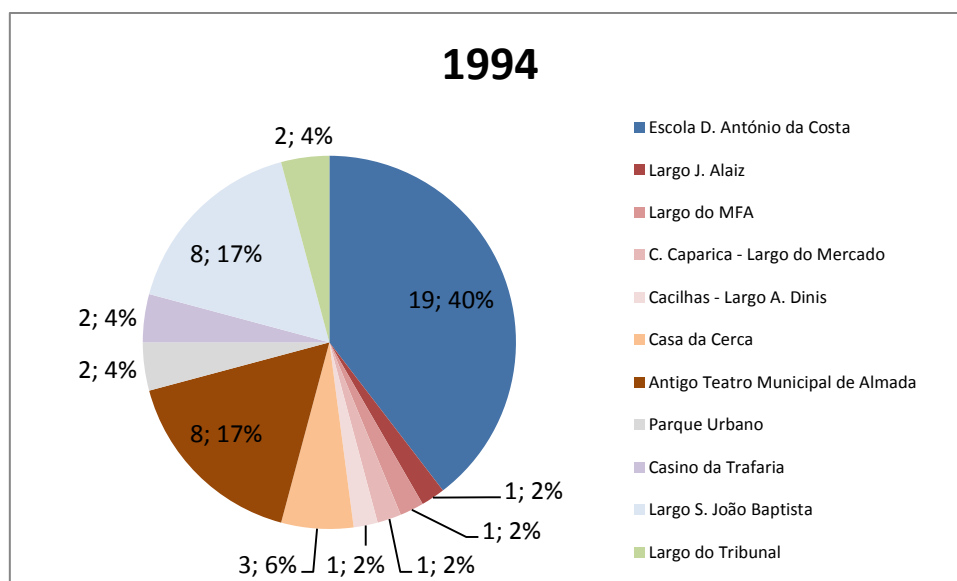


Gráfico 12 - Número de Sessões por Local de Acolhimento em Almada em 1995.

Dados recolhidos e tratados por Rita Henriques (2015).

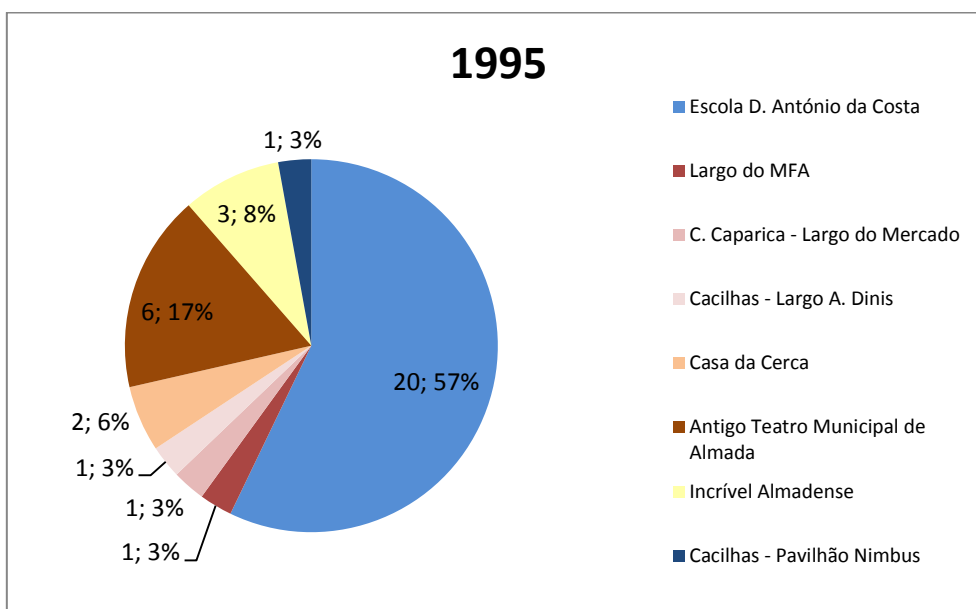


Gráfico 13 - Número de Sessões por Local de Acolhimento em Almada em 1996.

Dados recolhidos e tratados por Rita Henriques (2015).

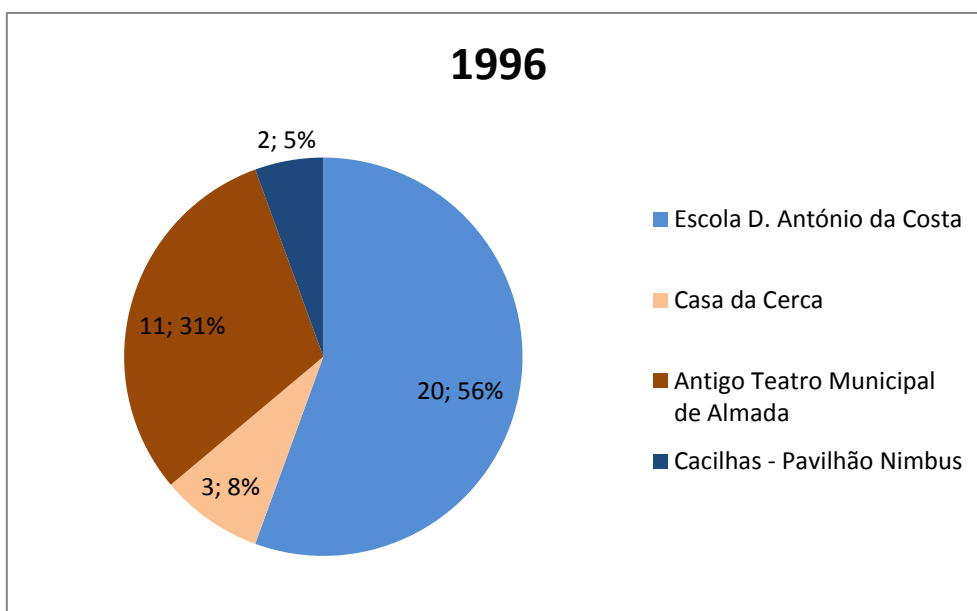


Gráfico 14 - Número de Sessões por Local de Acolhimento do FITA em Almada em 1997.

Dados recolhidos e tratados por Rita Henriques (2015).

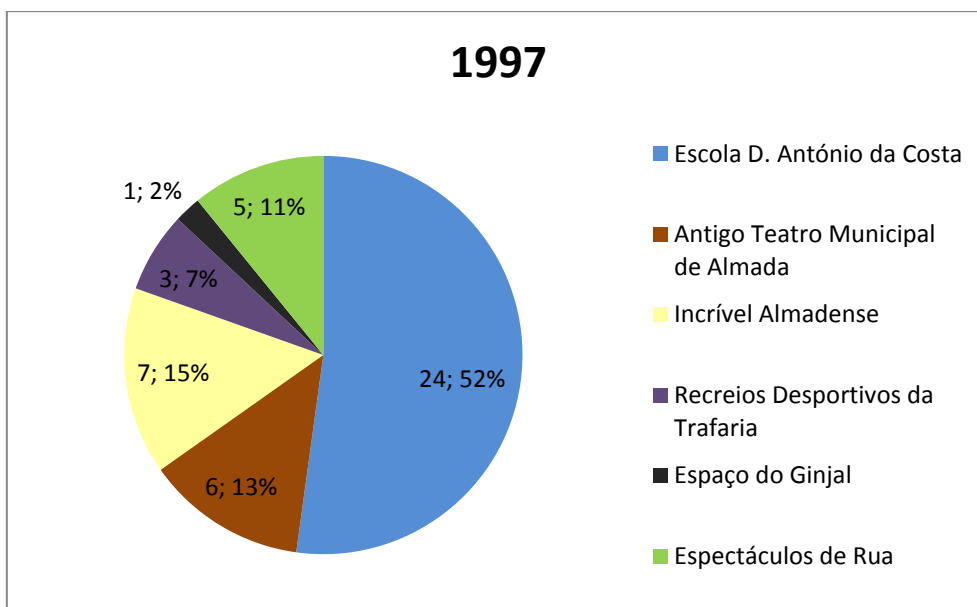


Gráfico 15 - Número de Sessões por Local de Acolhimento em Almada em 1998.

Dados recolhidos e tratados por Rita Henriques (2015).

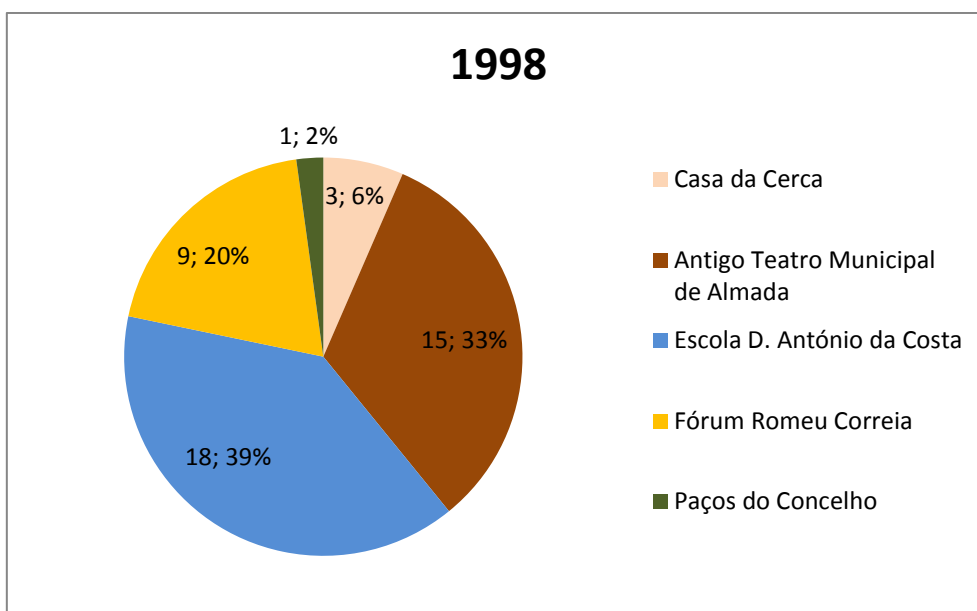


Gráfico 16 - Número de Sessões por Local de Acolhimento em Almada em 1999.

Dados recolhidos e tratados por Rita Henriques (2015).

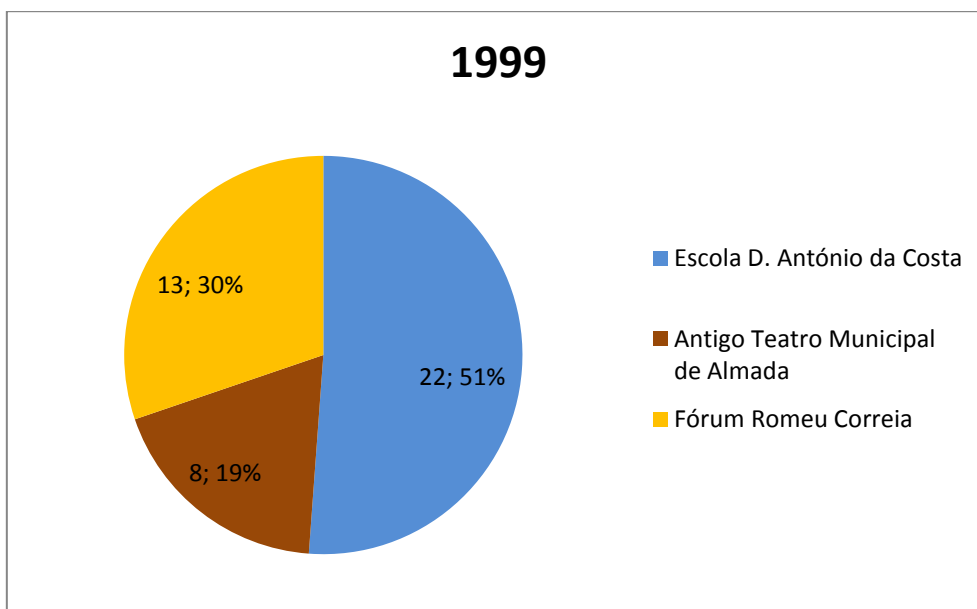


Gráfico 17 - Número de Sessões por Local de Acolhimento em Almada em 2000.

Dados recolhidos e tratados por Rita Henriques (2015).

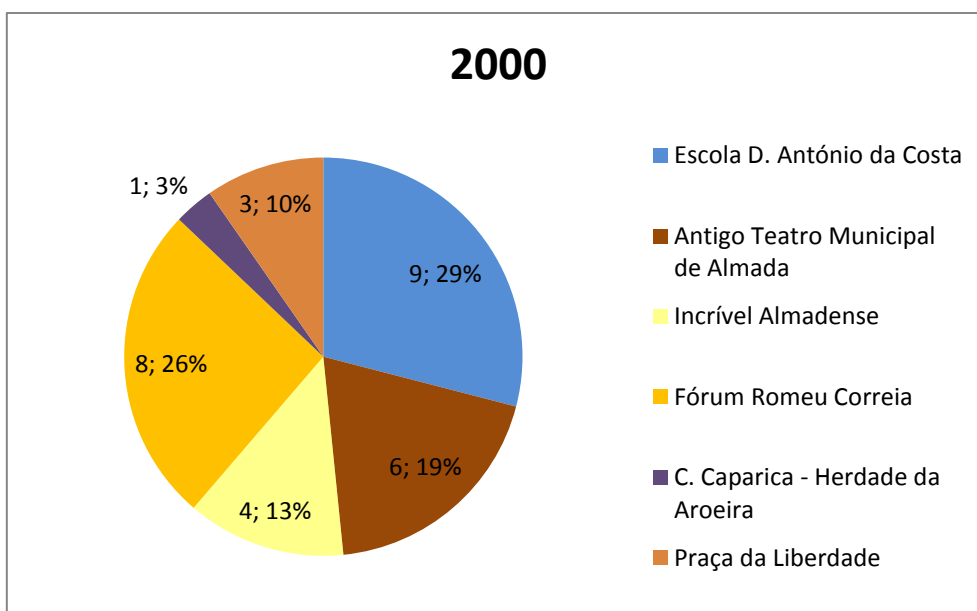


Gráfico 18 - Número de Sessões por Local de Acolhimento em Almada em 2001.

Dados recolhidos e tratados por Rita Henriques (2015).

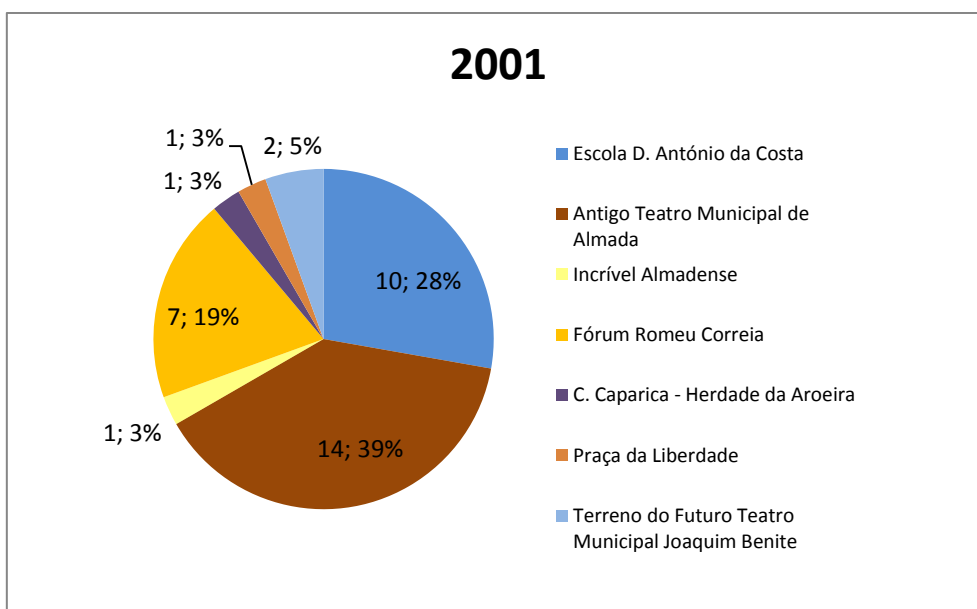


Gráfico 19 - Número de Sessões por Local de Acolhimento em Almada em 2002.

Dados recolhidos e tratados por Rita Henriques (2015).

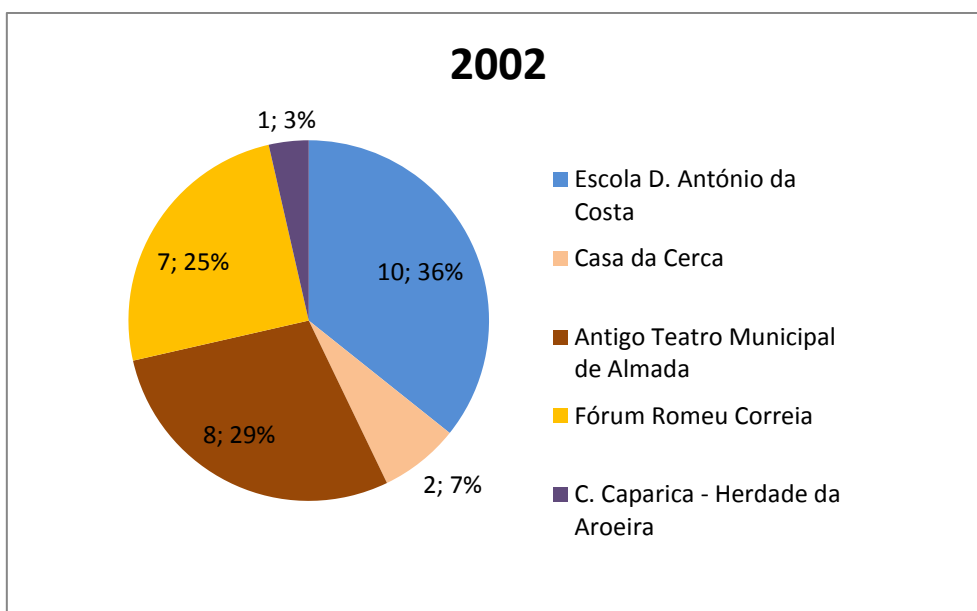


Gráfico 20 - Número de Sessões por Local de Acolhimento em Almada em 2003.

Dados recolhidos e tratados por Rita Henriques (2015).

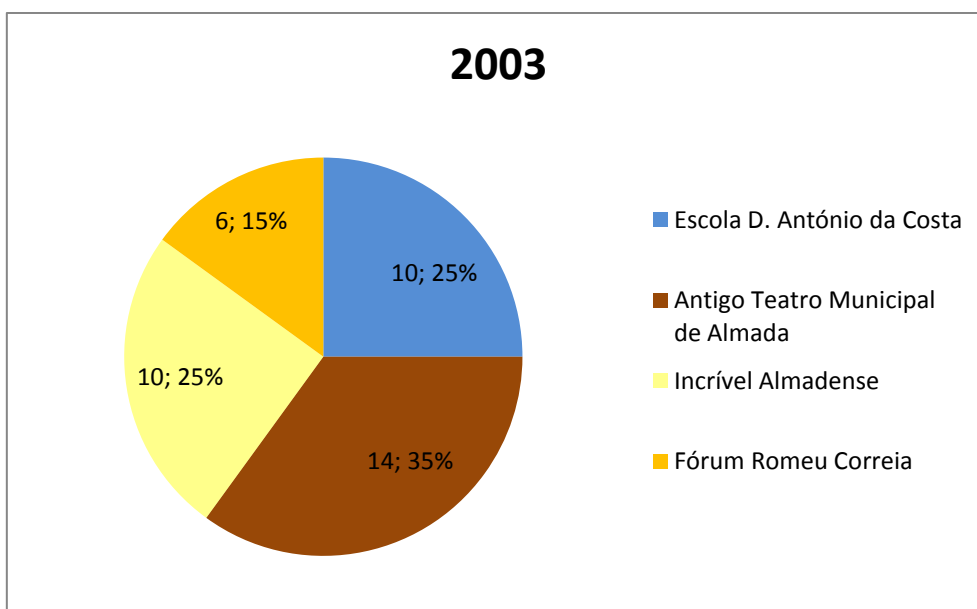


Gráfico 21 - Número de Sessões por Local de Acolhimento em Almada em 2004.

Dados recolhidos e tratados por Rita Henriques (2015).

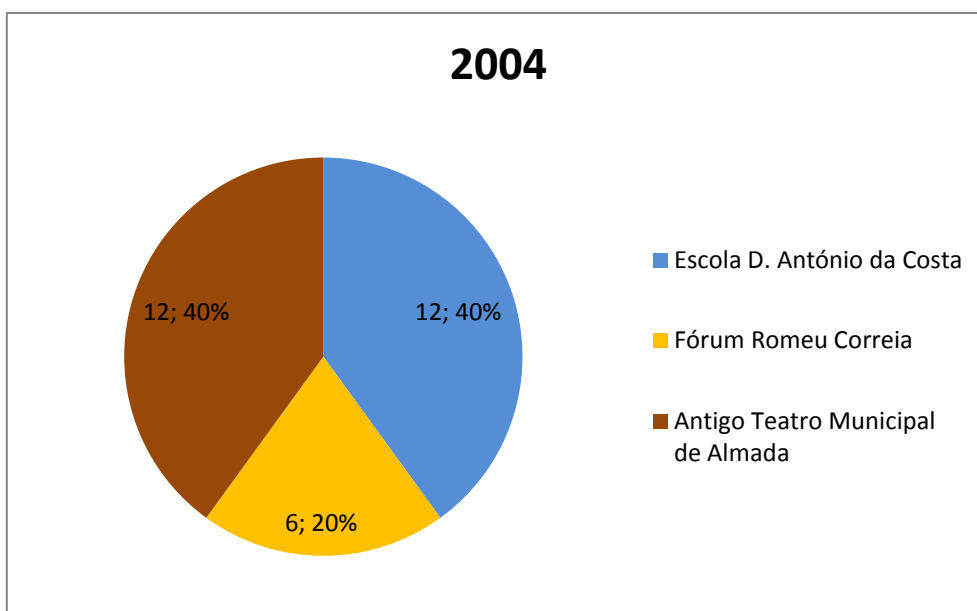


Gráfico 22 - Número de Sessões por Local de Acolhimento em Almada em 2005.

Dados recolhidos e tratados por Rita Henriques (2015).

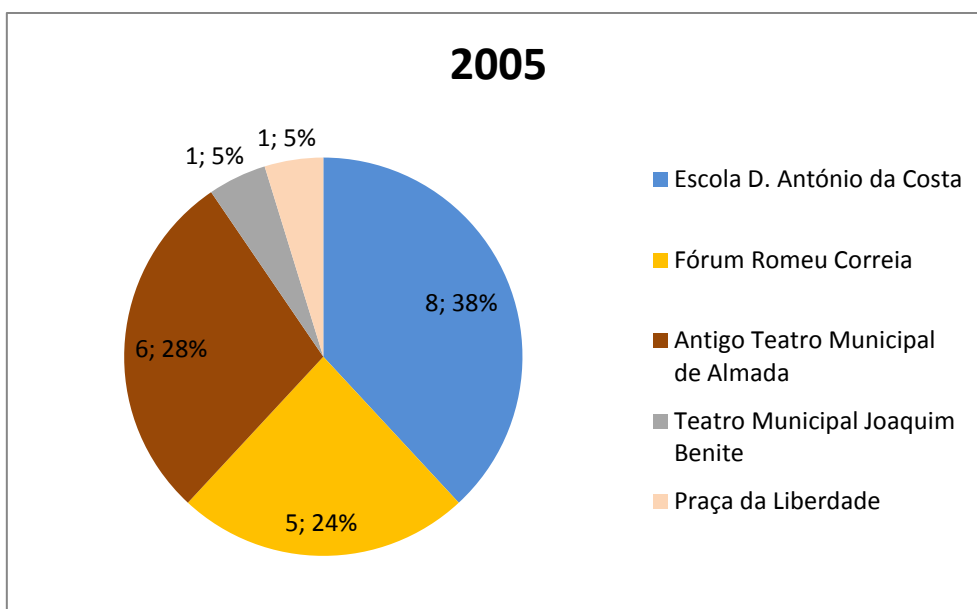


Gráfico 23 - Número de Sessões por Local de Acolhimento em Almada em 2006.

Dados recolhidos e tratados por Rita Henriques (2015).

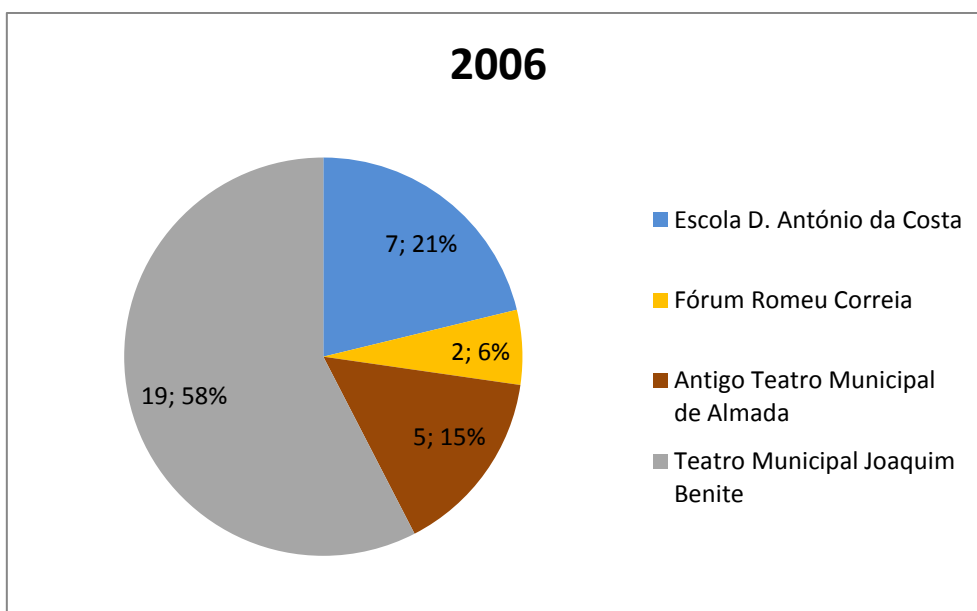


Gráfico 24 - Número de Sessões por Local de Acolhimento em Almada em 2007.

Dados recolhidos e tratados por Rita Henriques (2015).

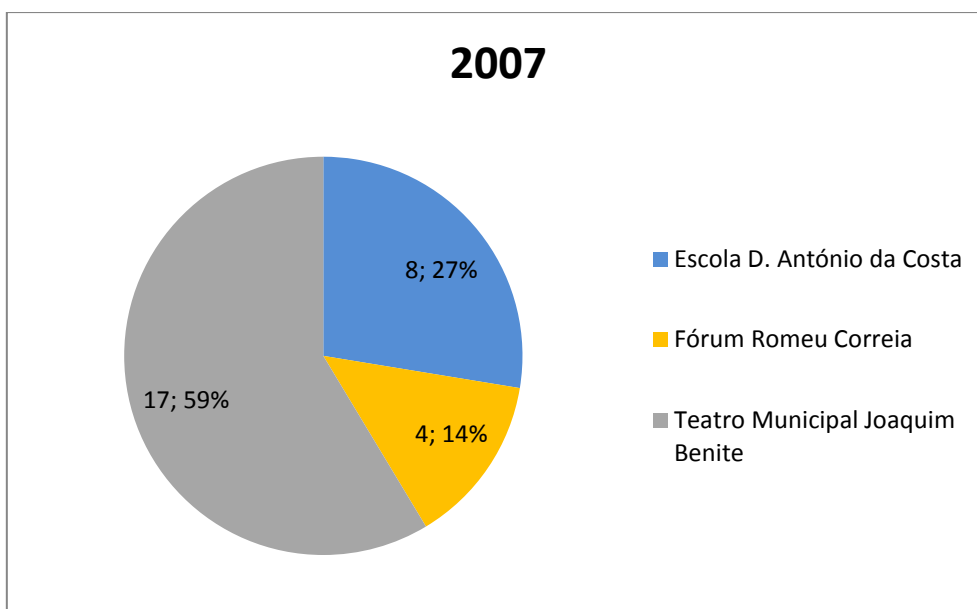


Gráfico 25 - Número de Sessões por Local de Acolhimento em Almada em 2008.

Dados recolhidos e tratados por Rita Henriques (2015).

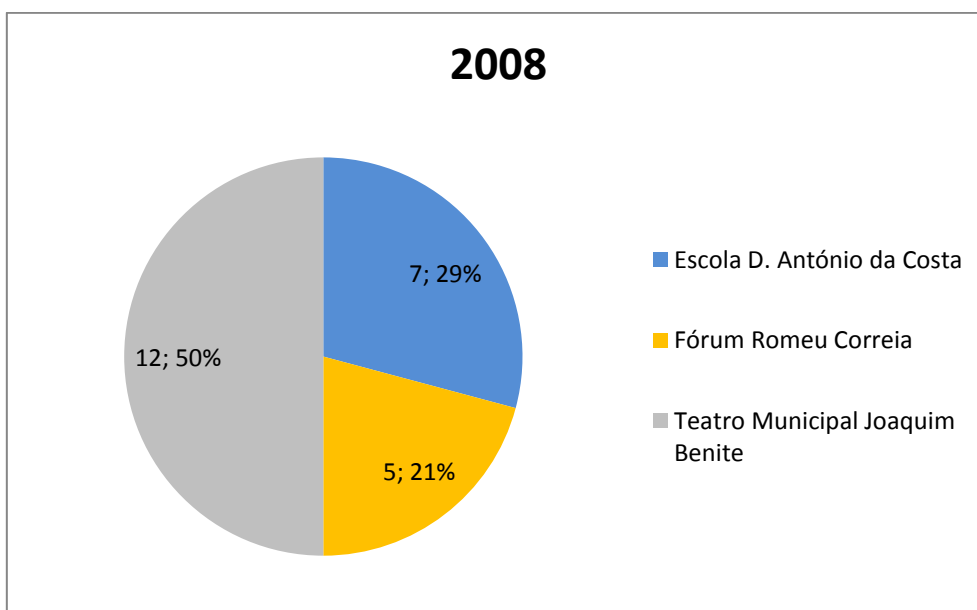


Gráfico 26 - Número de Sessões por Local de Acolhimento em Almada em 2009.

Dados recolhidos e tratados por Rita Henriques (2015).

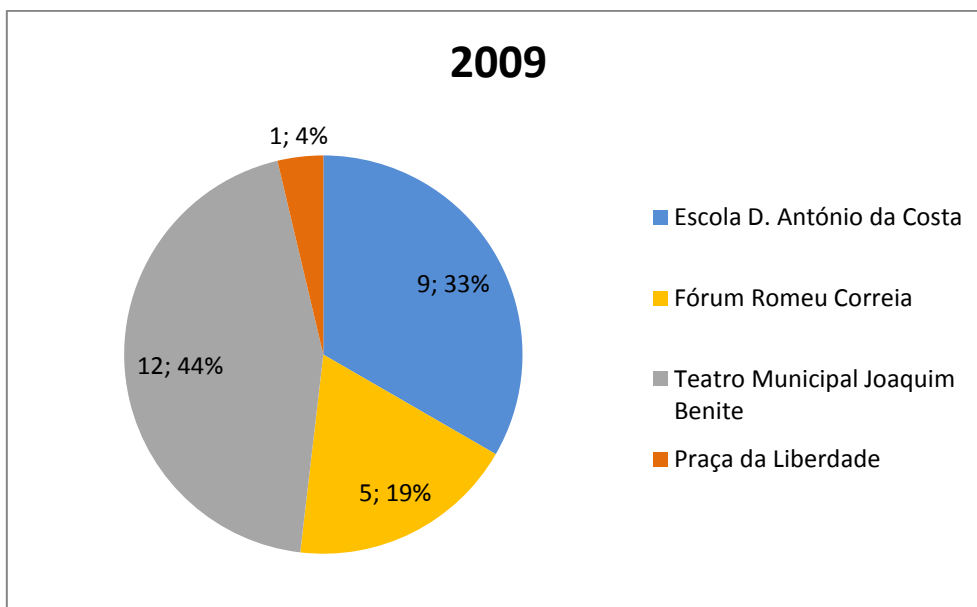


Gráfico 27 - Número de Sessões por Local de Acolhimento em Almada em 2010.

Dados recolhidos e tratados por Rita Henriques (2015).

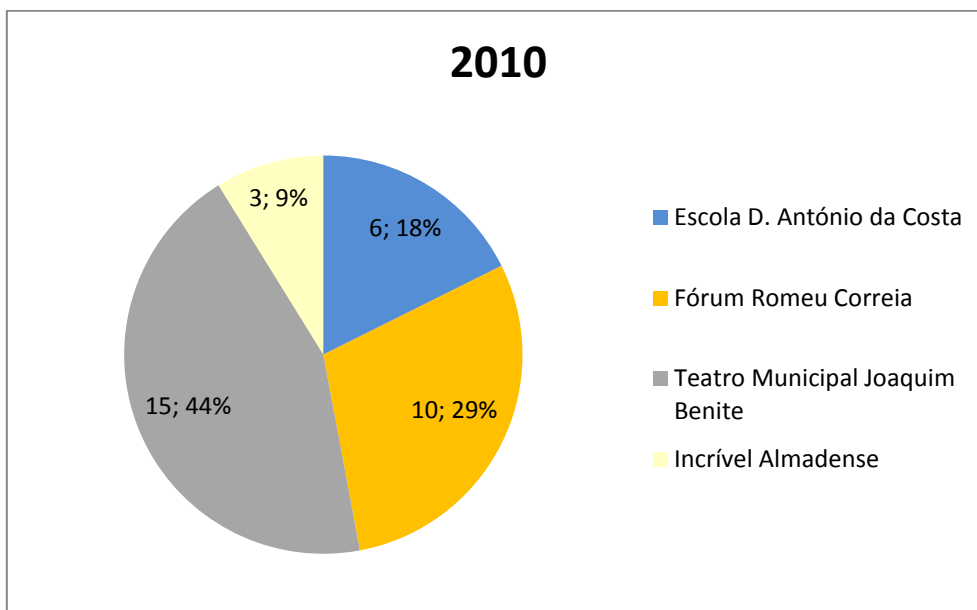


Gráfico 28 - Número de Sessões por Local de Acolhimento em Almada em 2011.

Dados recolhidos e tratados por Rita Henriques (2015).

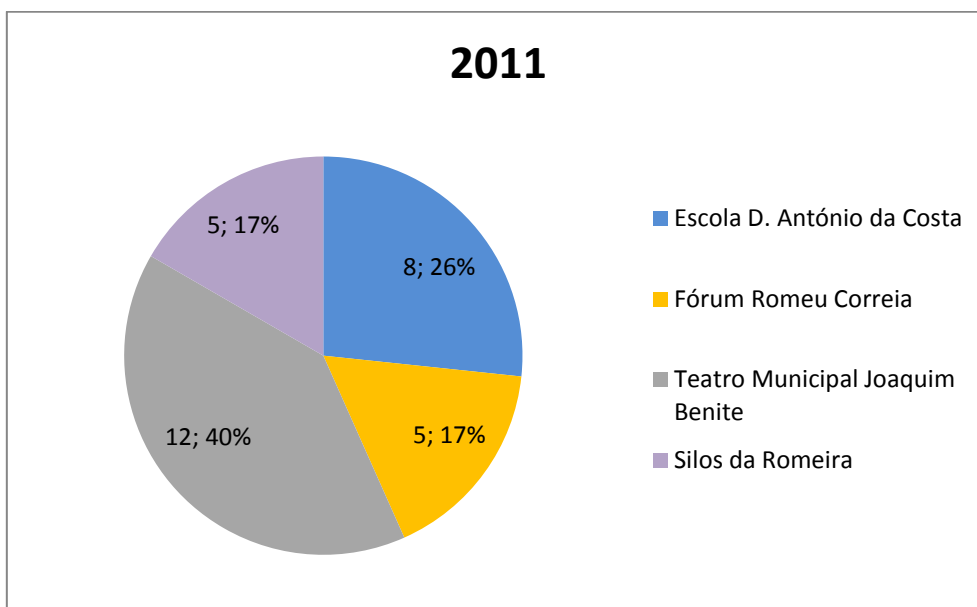


Gráfico 29 - Número de Sessões por Local de Acolhimento em Almada em 2012.

Dados recolhidos e tratados por Rita Henriques (2015).

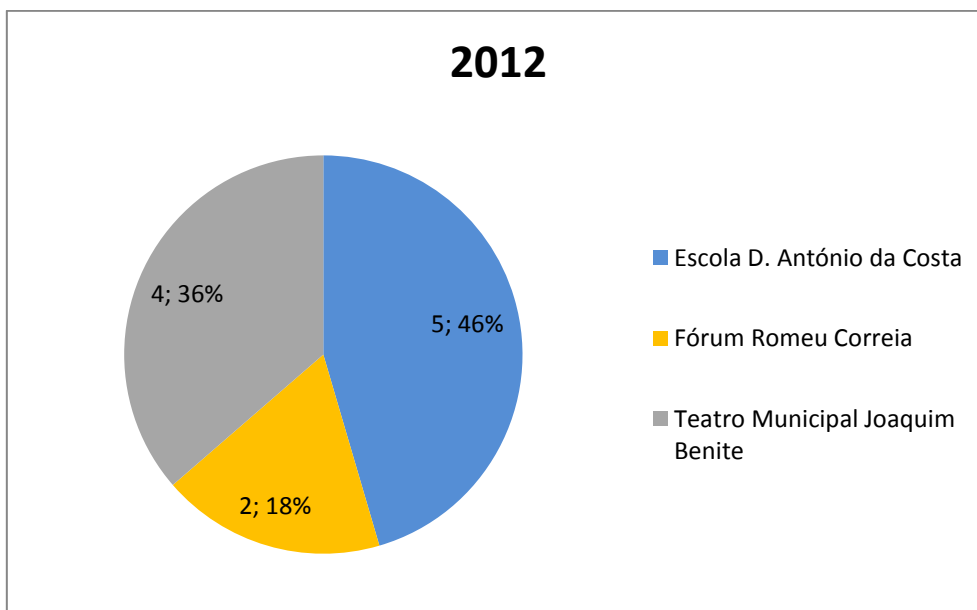


Gráfico 30 - Número de Sessões por Local de Acolhimento em Almada em 2013.

Dados recolhidos e tratados por Rita Henriques (2015).

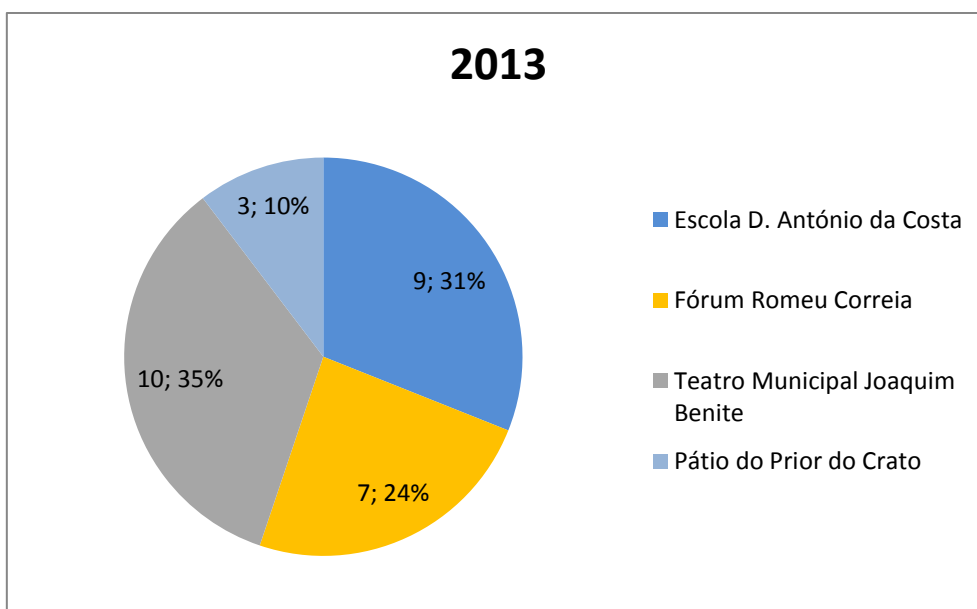
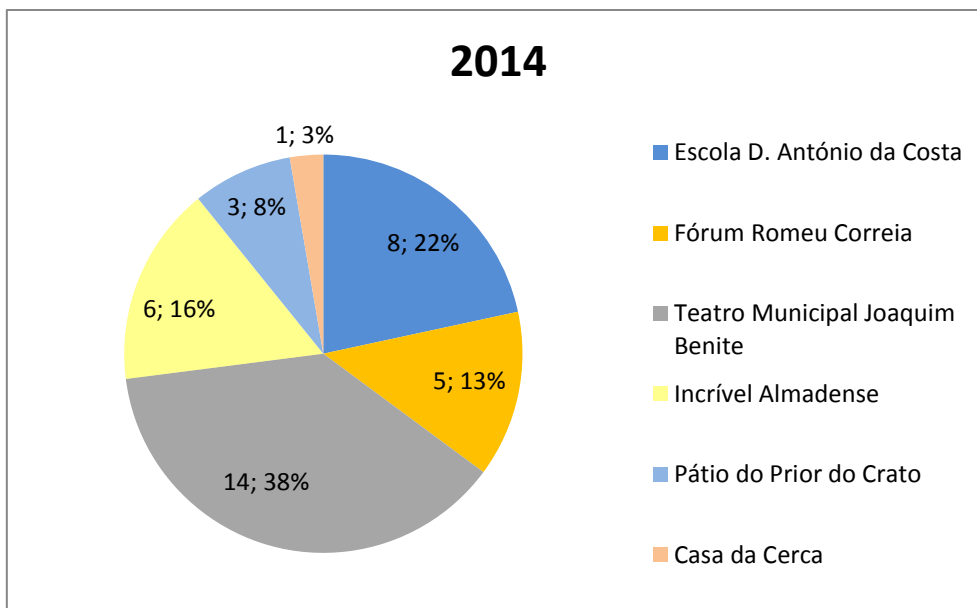


Gráfico 31 - Número de Sessões por Local de Acolhimento em Almada em 2014.

Dados recolhidos e tratados por Rita Henriques (2015).



Anexo 5 – Número de Sessões por Local de Acolhimento em Lisboa entre 1997 e 2014.

Gráfico 1 - Número de Sessões por Local de Acolhimento em Lisboa em 1997.

Dados recolhidos e tratados por Rita Henriques (2015).

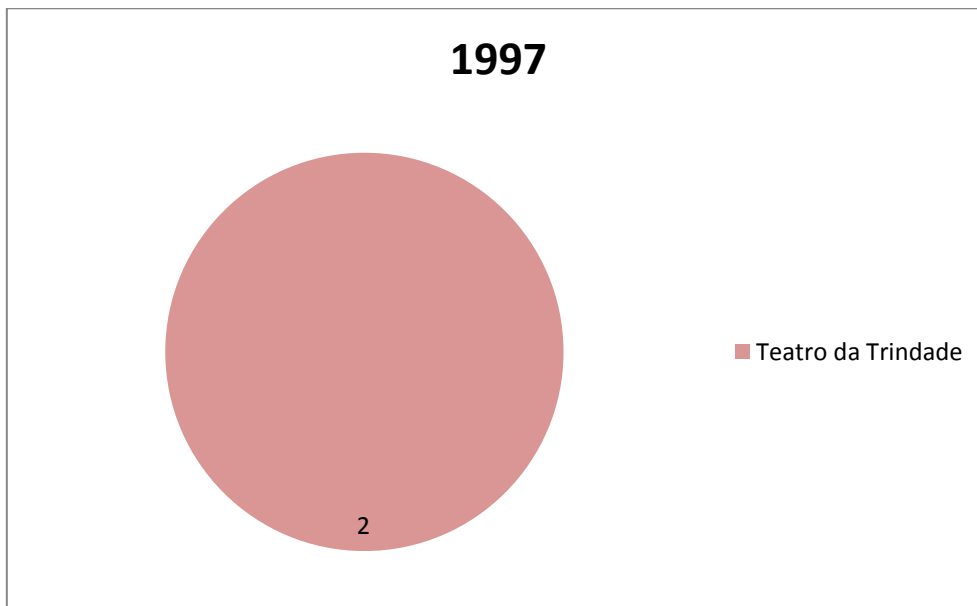


Gráfico 2 - Número de Sessões por Local de Acolhimento em Lisboa em 1998.

Dados recolhidos e tratados por Rita Henriques (2015).

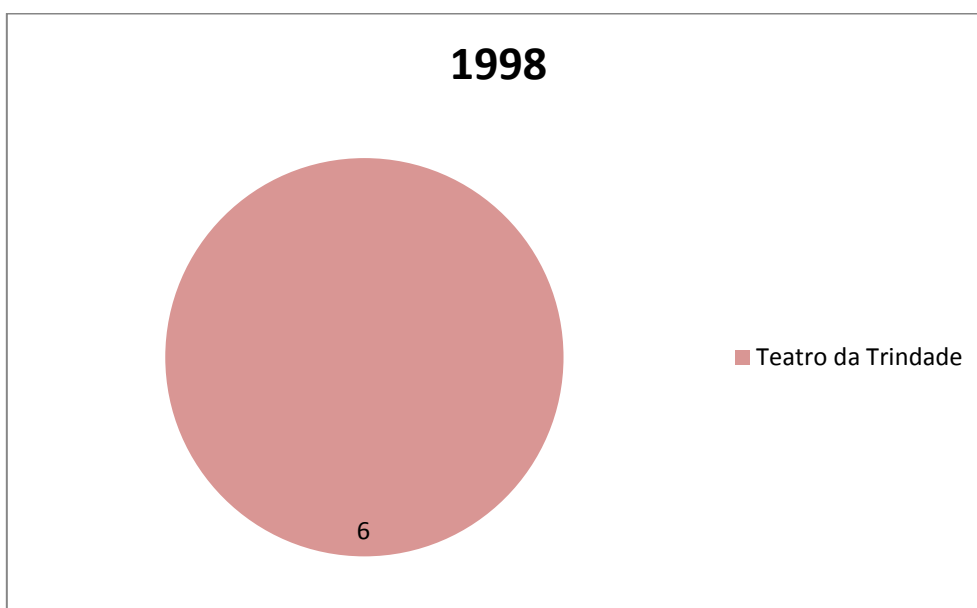


Gráfico 3 - Número de Sessões por Local de Acolhimento em Lisboa em 1999.

Dados recolhidos e tratados por Rita Henriques (2015).

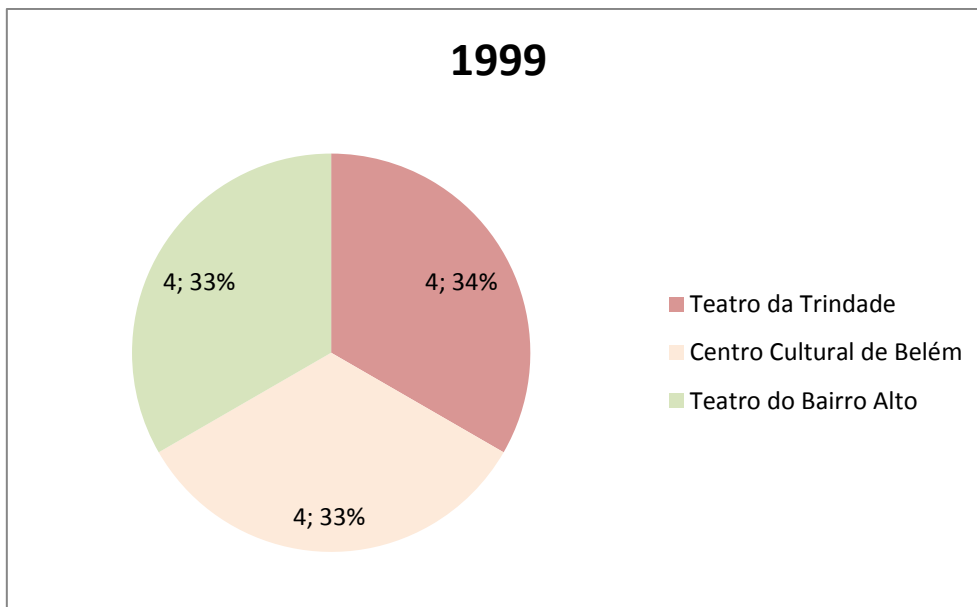


Gráfico 4 - Número de Sessões por Local de Acolhimento em Lisboa em 2000.

Dados recolhidos e tratados por Rita Henriques (2015).

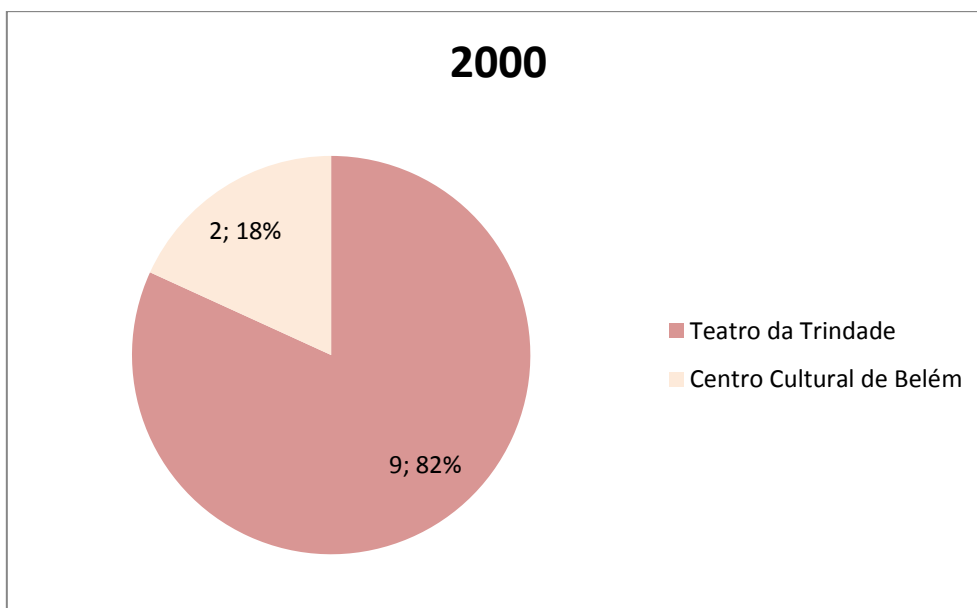


Gráfico 5 - Número de Sessões por Local de Acolhimento em Lisboa em 2001.

Dados recolhidos e tratados por Rita Henriques (2015).

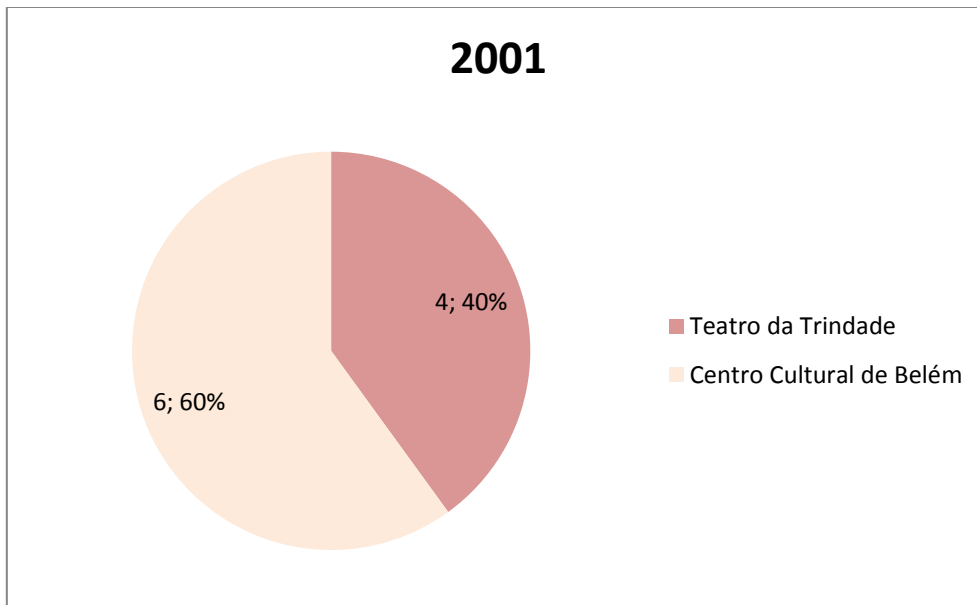


Gráfico 6 - Número de Sessões por Local de Acolhimento em Lisboa em 2002.

Dados recolhidos e tratados por Rita Henriques (2015).

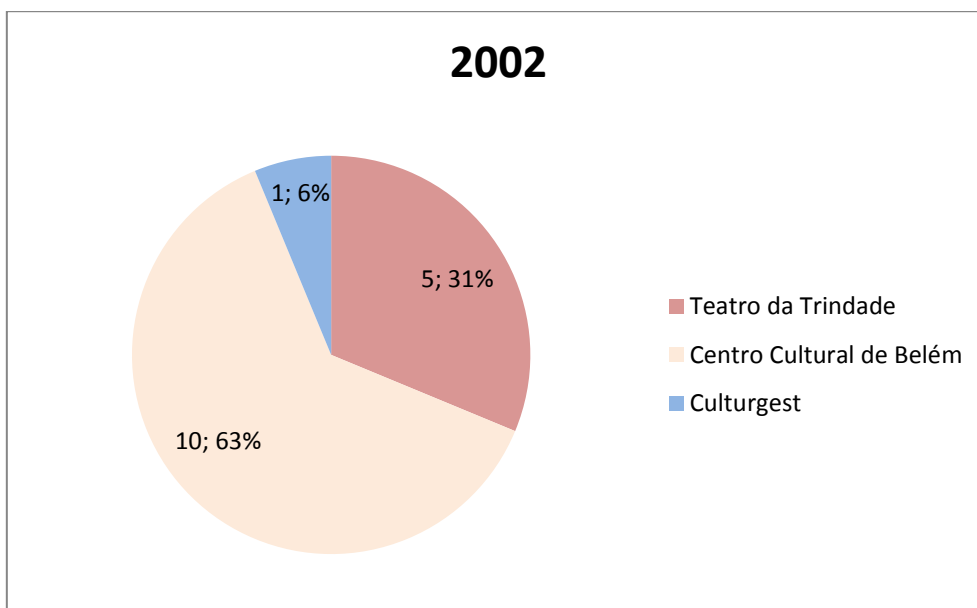


Gráfico 7 - Número de Sessões por Local de Acolhimento em Lisboa em 2003.

Dados recolhidos e tratados por Rita Henriques (2015).

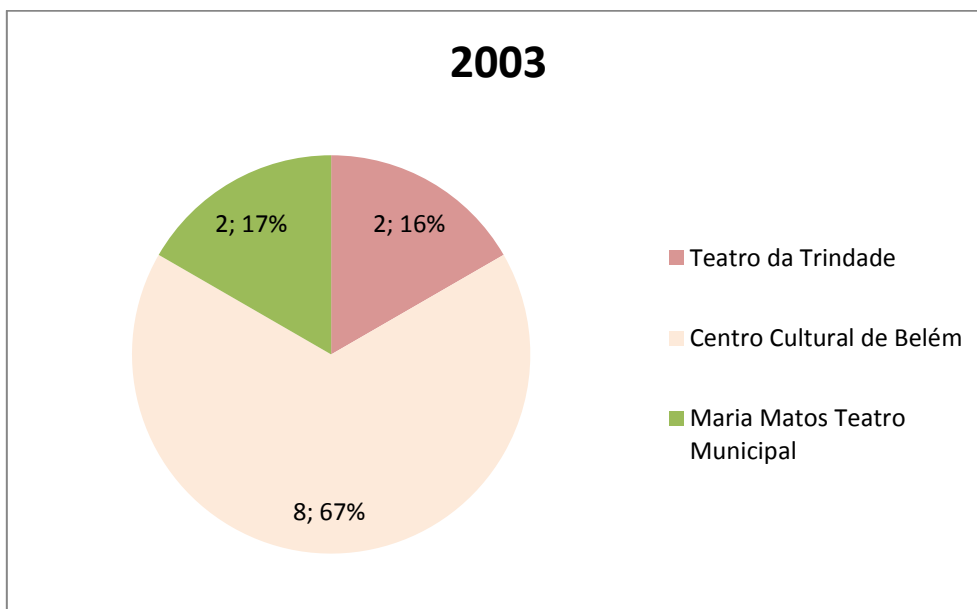


Gráfico 8 - Número de Sessões por Local de Acolhimento em Lisboa em 2004.

Dados recolhidos e tratados por Rita Henriques (2015).

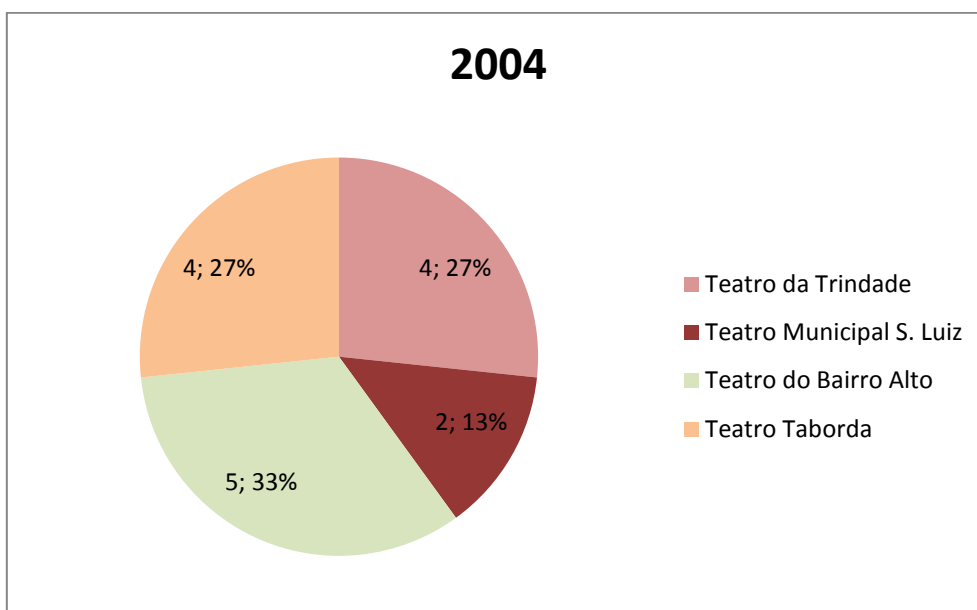


Gráfico 9 - Número de Sessões por Local de Acolhimento em Lisboa em 2005.

Dados recolhidos e tratados por Rita Henriques (2015).

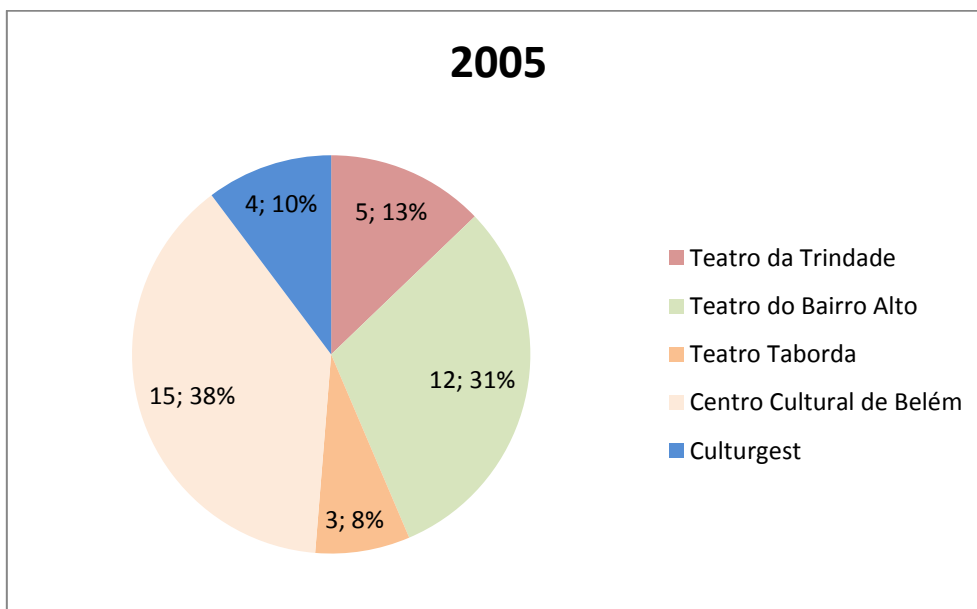


Gráfico 10 - Número de Sessões por Local de Acolhimento em Lisboa em 2006.

Dados recolhidos e tratados por Rita Henriques (2015).

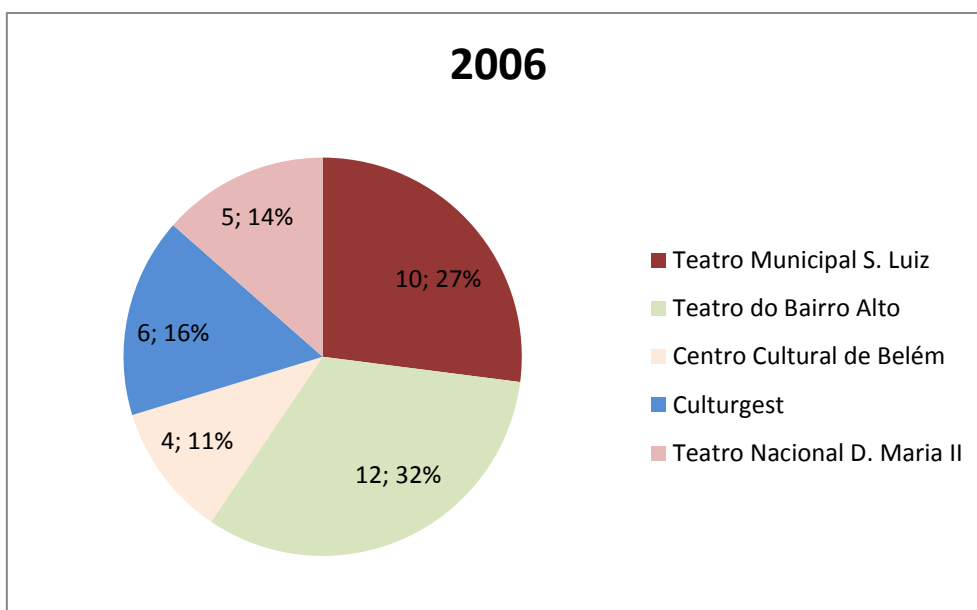


Gráfico 11 - Número de Sessões por Local de Acolhimento em Lisboa em 2007.

Dados recolhidos e tratados por Rita Henriques (2015).

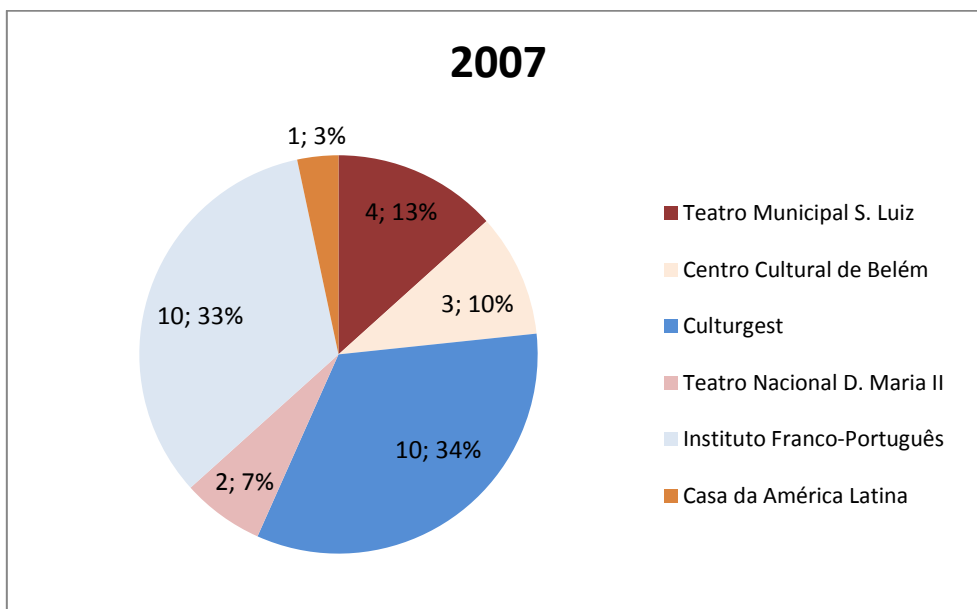


Gráfico 12 - Número de Sessões por Local de Acolhimento em Lisboa em 2008.

Dados recolhidos e tratados por Rita Henriques (2015)

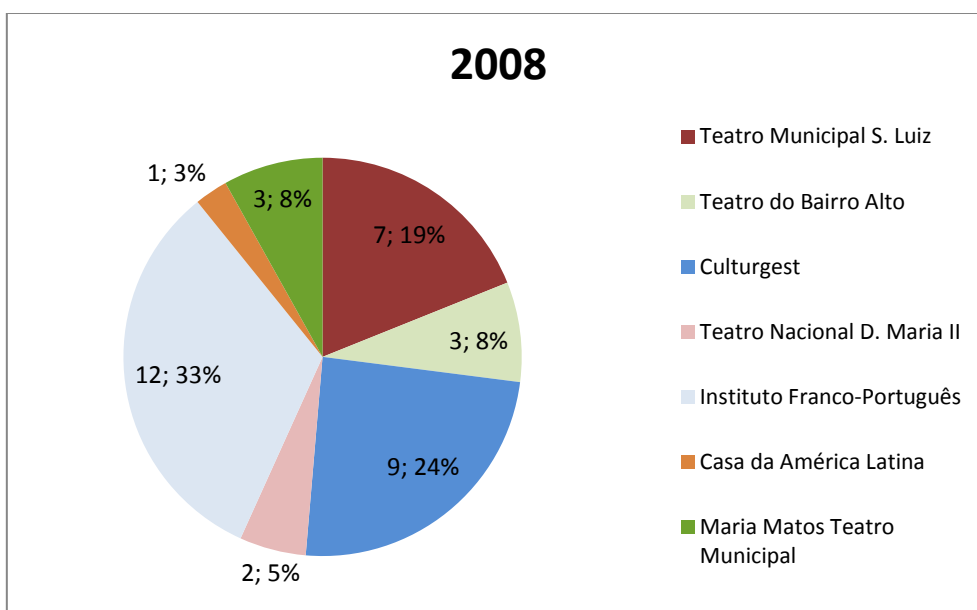


Gráfico 13 - Número de Sessões por Local de Acolhimento em Lisboa em 2009.

Dados recolhidos e tratados por Rita Henriques (2015).

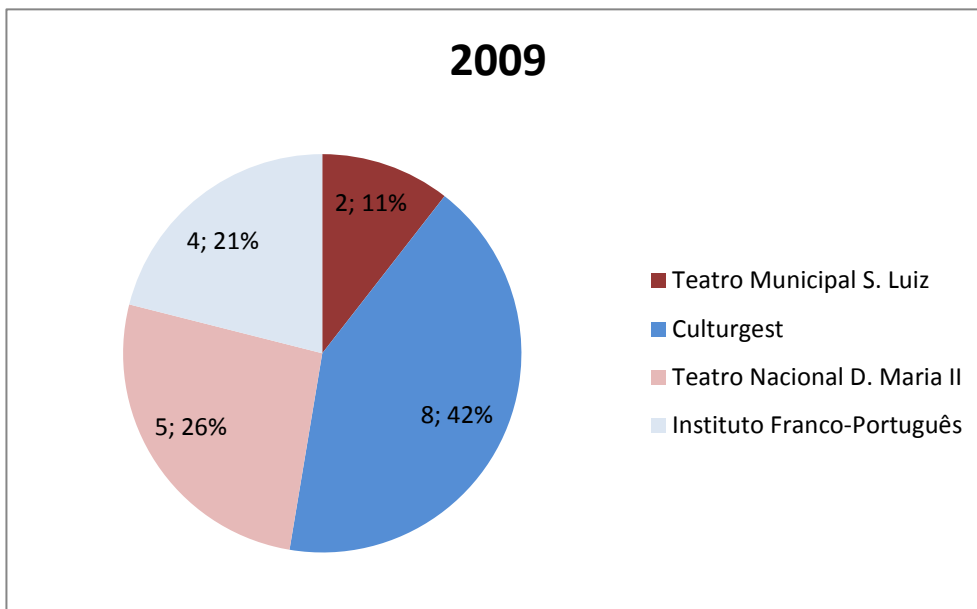


Gráfico 14 - Número de Sessões por Local de Acolhimento em Lisboa em 2010.

Dados recolhidos e tratados por Rita Henriques (2015).

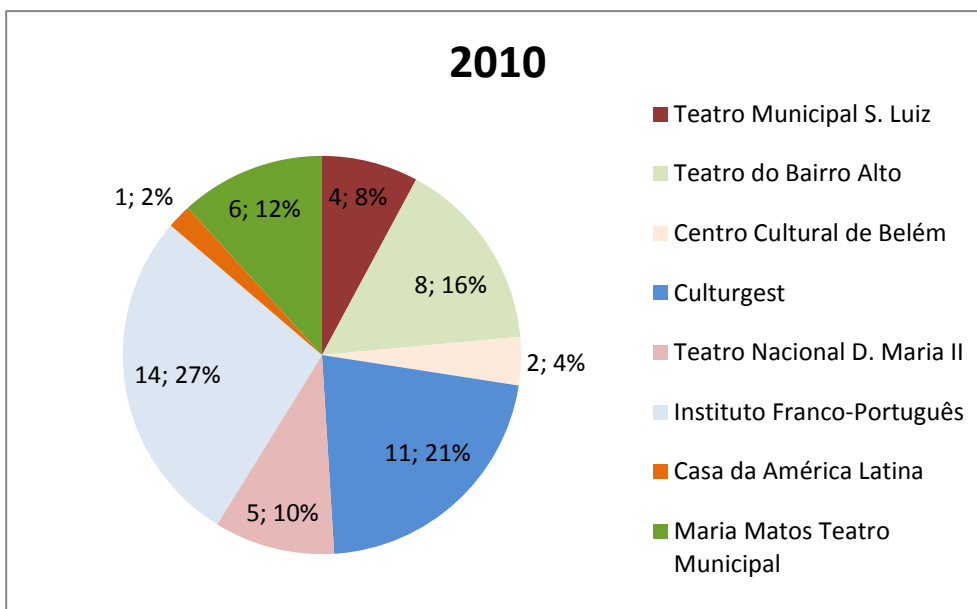


Gráfico 15 - Número de Sessões por Local de Acolhimento em Lisboa em 2011.

Dados recolhidos e tratados por Rita Henriques (2015).

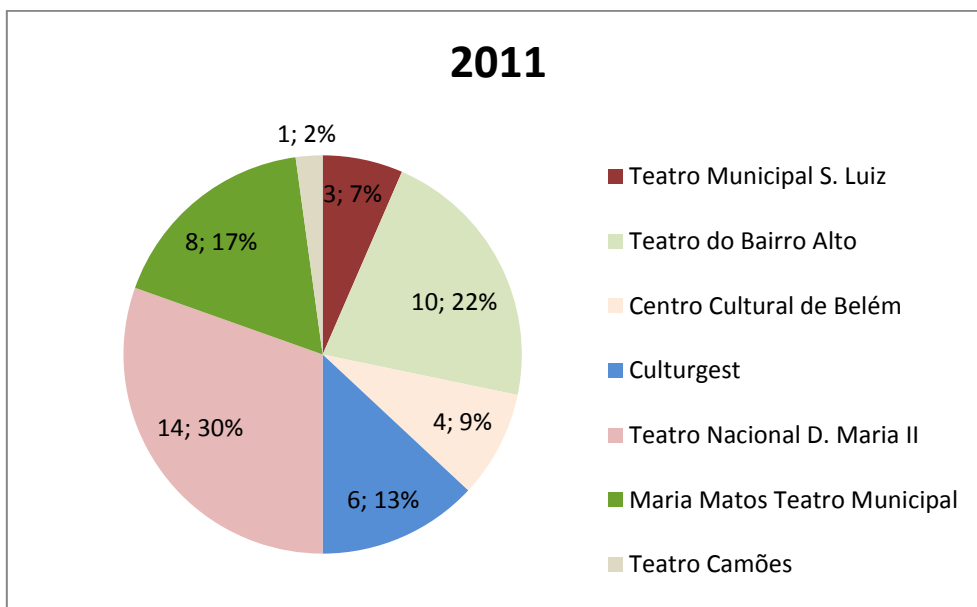


Gráfico 16 - Número de Sessões por Local de Acolhimento em Lisboa em 2012.

Dados recolhidos e tratados por Rita Henriques (2015).

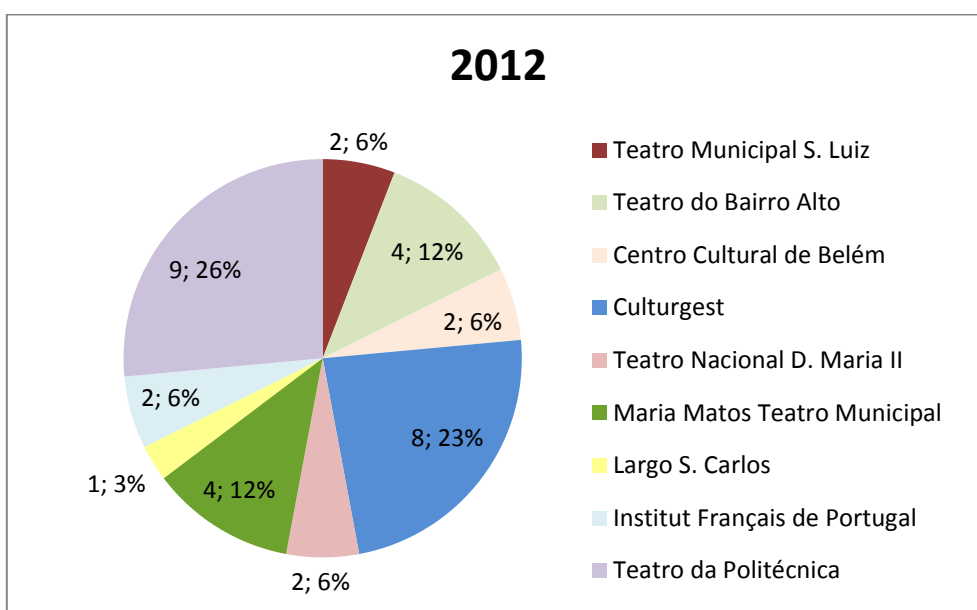


Gráfico 17 - Número de Sessões por Local de Acolhimento em Lisboa em 2013.

Dados recolhidos e tratados por Rita Henriques (2015).

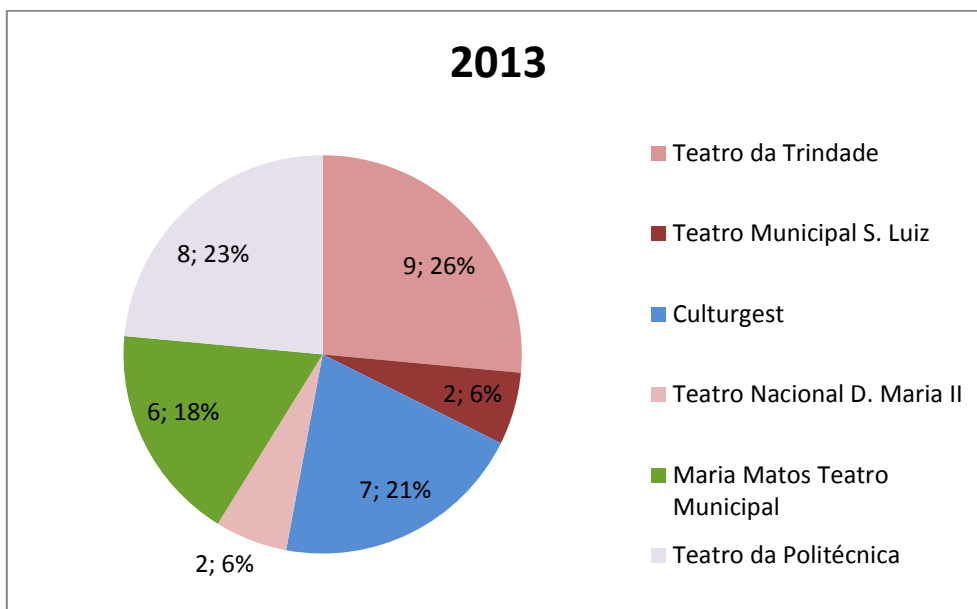
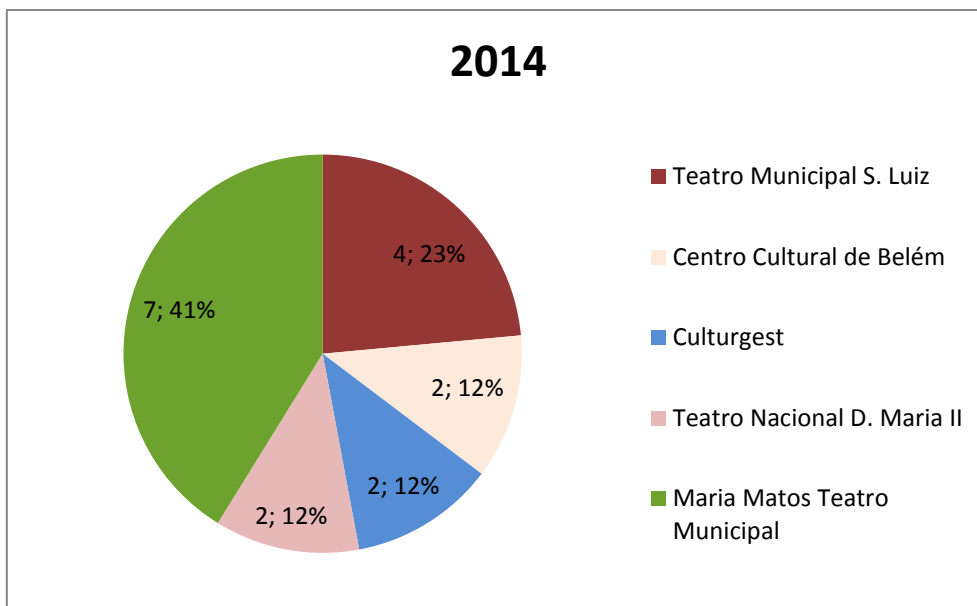


Gráfico 18 - Número de Sessões por Local de Acolhimento em Lisboa em 2014.

Dados recolhidos e tratados por Rita Henriques (2015).



Anexo 6 – Número de Sessões por Local de Acolhimento em Outros Locais entre 2000 e 2001 e entre 2010 e 2013

Gráfico 1 - Número de Sessões por Local de Acolhimento em Outros Locais em 2000.

Dados recolhidos e tratados por Rita Henriques (2015).

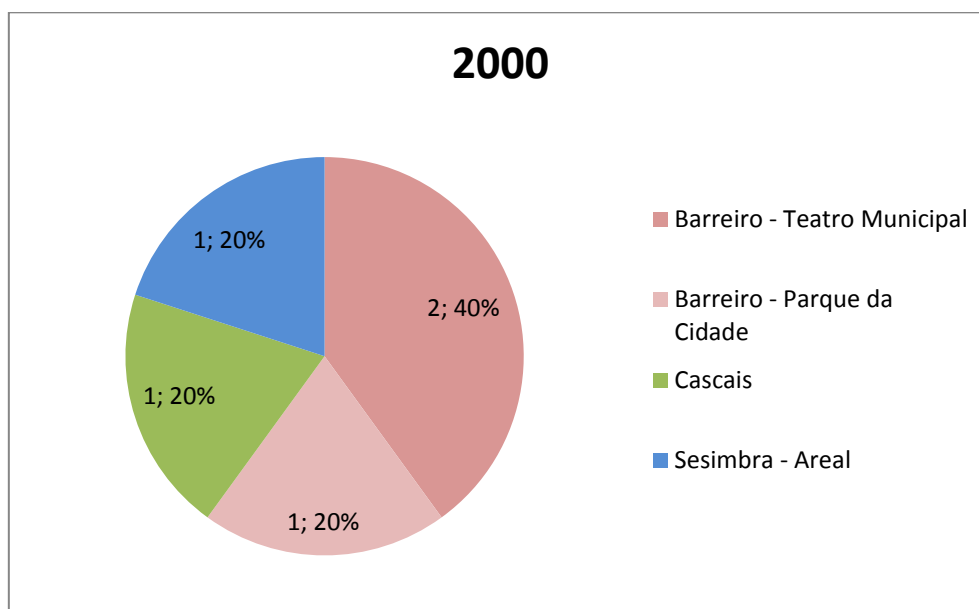


Gráfico 2 - Número de Sessões por Local de Acolhimento em Outros Locais em 2001.

Dados recolhidos e tratados por Rita Henriques (2015).

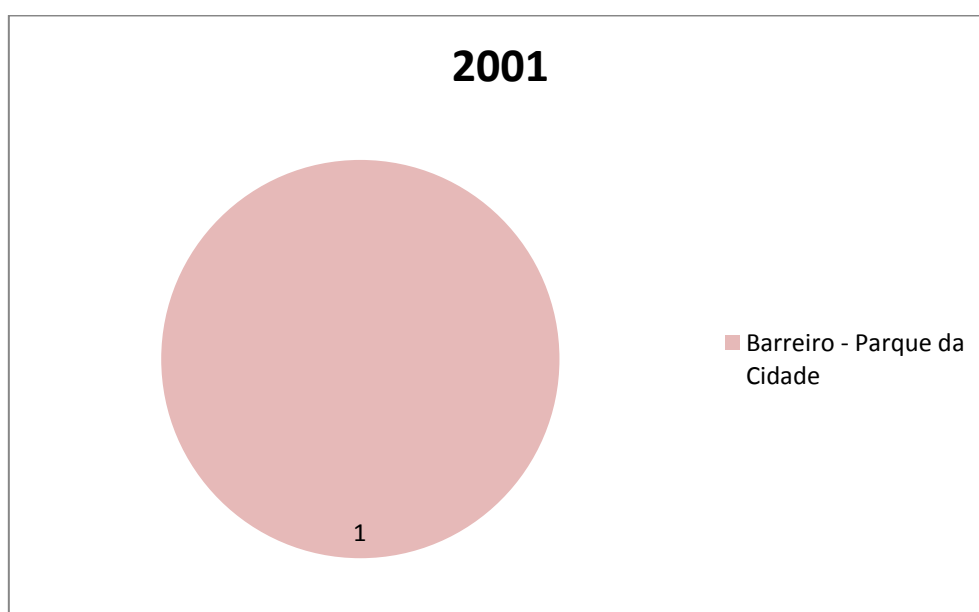


Gráfico 3 - Número de Sessões por Local de Acolhimento em Outros Locais em 2010.

Dados recolhidos e tratados por Rita Henriques (2015).

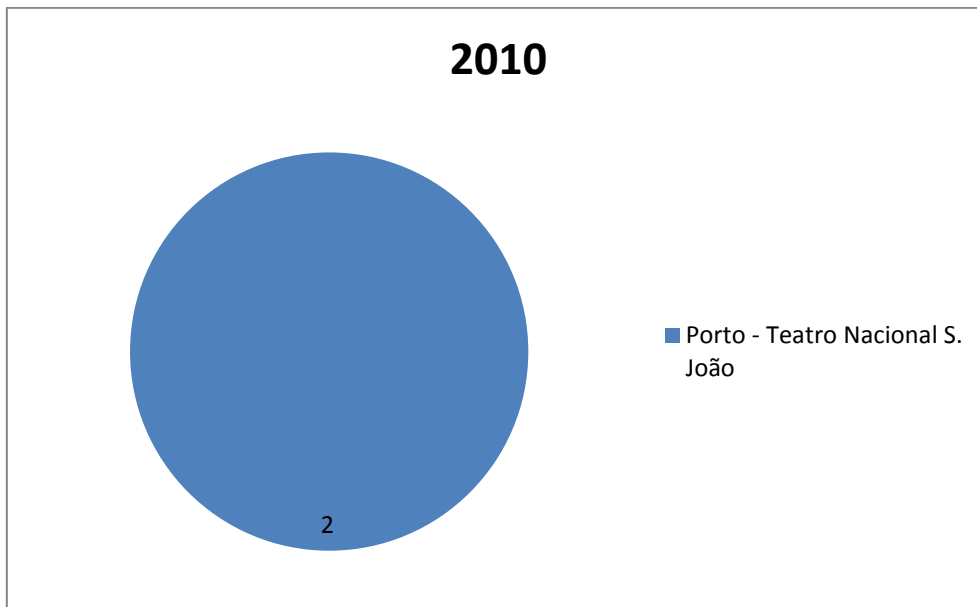


Gráfico 4 - Número de Sessões por Local de Acolhimento em Outros Locais em 2011.

Dados recolhidos e tratados por Rita Henriques (2015).

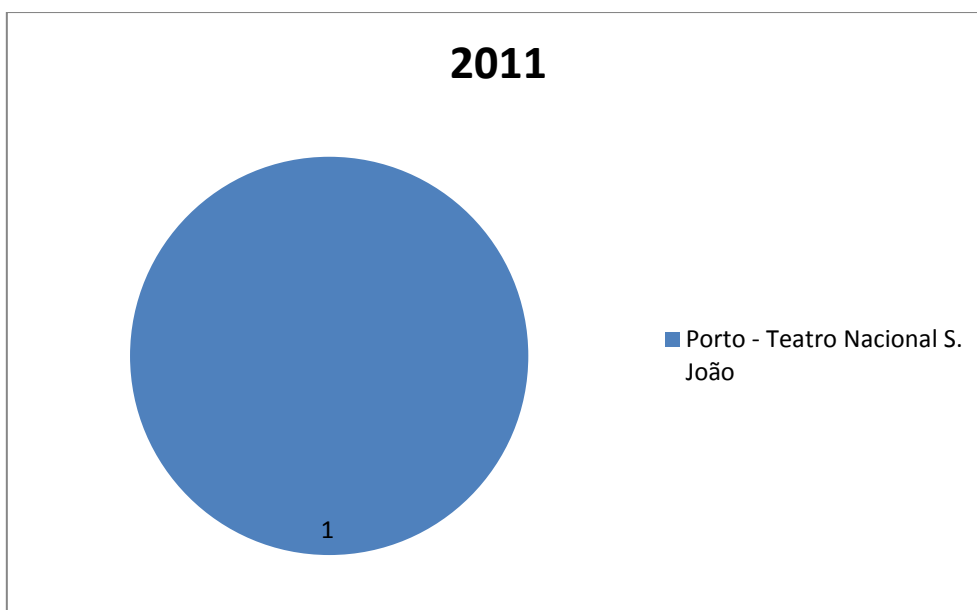


Gráfico 5 - Número de Sessões por Local de Acolhimento em Outros Locais em 2012.

Dados recolhidos e tratados por Rita Henriques (2015).

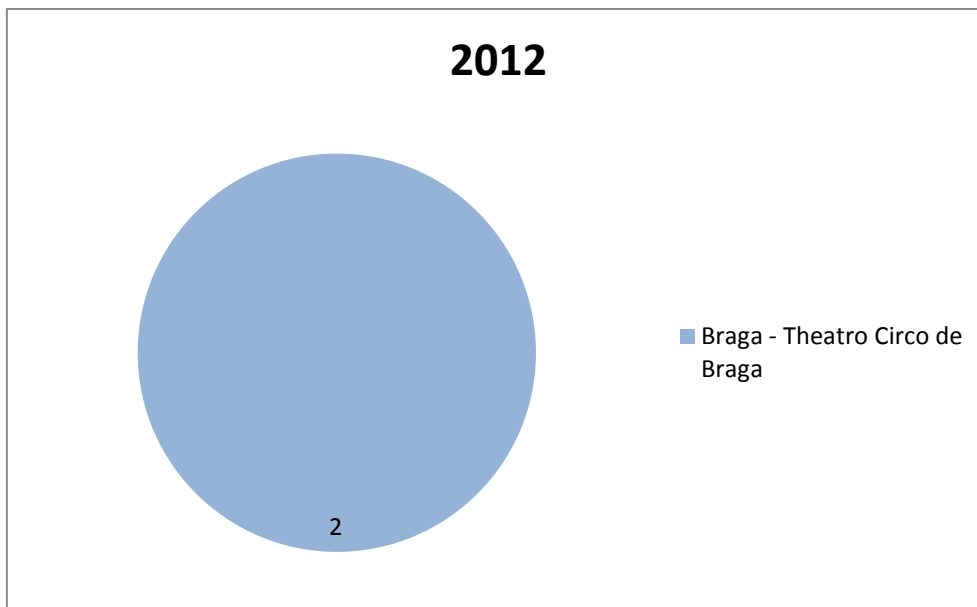
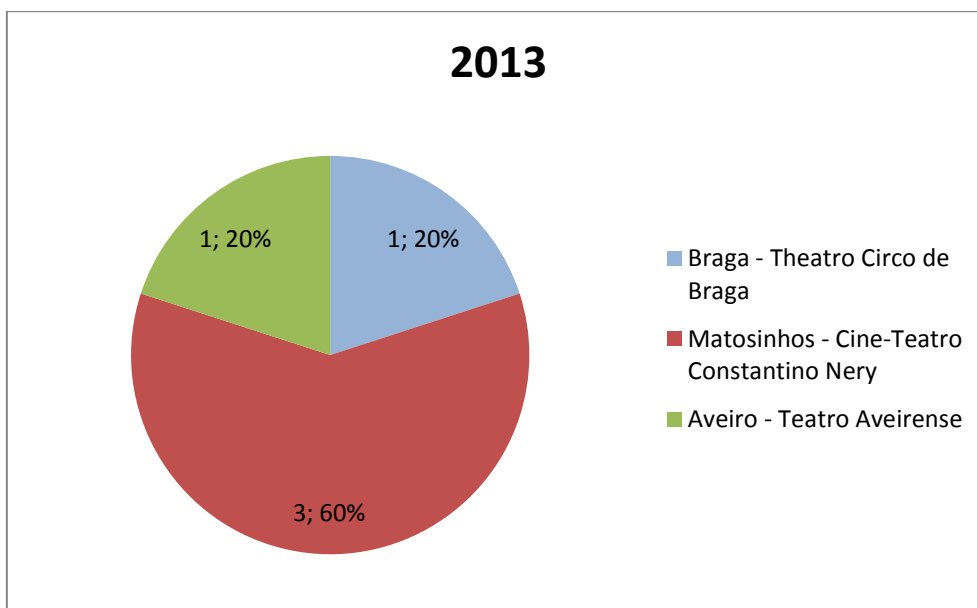


Gráfico 6 - Número de Sessões por Local de Acolhimento em Outros Locais em 2013.

Dados recolhidos e tratados por Rita Henriques (2015).



Anexo 7 – Entrevista a Rodrigo Francisco

1. Desde a sua origem, o Festival de Teatro de Almada tem como objectivo oferecer um “teatro elitista para todos”. O que é que isso quer dizer ao certo e como se traduz na prática?

Rodrigo Francisco: Essa é uma fórmula do Antoine Vitez, “un théâtre elitaire pour tous”. Eu traduziria, em vez de elitista, como de elite. A palavra elitista em português está conotada negativamente. Um teatro de elite para todos quer dizer o seguinte: é proporcionar ao público de Almada espectáculos que, à partida, ele não poderia ver. Nós, durante o ano, fazemos as nossas produções, e quando chega Julho, nesta espécie de fecho da temporada teatral, gostamos de oferecer ao público aquilo que de melhor se faz no mundo. Sabendo que a maioria do público de Almada são pessoas que não podem viajar para Paris, para Londres, para Moscovo, para ver espectáculos, o que nós fazemos é, durante o ano, estar em alguns festivais, assistir a algumas produções no estrangeiro, para apresentar aqui o que de melhor se faz, no sentido de apresentar aqui aqueles que são melhores que nós, que estão num nível de desenvolvimento maior do que o nosso para, de certa forma, criar uma exigência no público e em nós de um teatro de qualidade, mas que não esteja só circunscrito a uma camada da população. Uma assinatura para todos os espectáculos custava, este ano, 50 euros: é à volta de 2 euros por espectáculo, o que não é nada! Essa ideia de democratizar o acesso a este tipo de espectáculos é aquilo que marca a diferença, que faz com que as pessoas venham visitar-nos. O público é maioritariamente de Almada, não é um público especializado que vem ao festival para ver a Schaubühne ou a Berliner... Mas é um público que já está habituado a ver espectáculos dessas companhias e, portanto, coloca o patamar qualitativo lá em cima.

2. O Festival tem hoje uma dimensão internacional e expandiu-se para as salas de Lisboa. Como se deu essa passagem para a outra margem? Que motivos estiveram na sua origem?

RF: Começou no final dos anos 90, em 97, não foi? Foi o primeiro espectáculo que o Festival fez com o Teatro da Trindade. Era, na altura, director do Teatro da Trindade o professor Carlos Fragateiro e o Joaquim Benite propôs-lhe co-produzir um espectáculo.

E, de facto, resultou muito bem e começou aí um passo que permitiu um aumento do Festival, uma vez que nós, com um orçamento muito reduzido, passámos a conseguir trazer aqui companhias que sozinhos não conseguiríamos trazer. Iniciou-se aí, no final dos anos 90, um movimento de miscigenação entre as duas margens, em que deixou de ser só o Festival de Almada para ser um festival que abarca também as principais salas de Lisboa e proporciona uma mistura de públicos. São pessoas que, durante o ano, não irão tanto aos teatros de Lisboa, e o contrário – pessoas que passaram a perceber que, entre 4 e 18 de Julho, em Almada, existe a possibilidade de verem companhias como a Berliner Ensemble, este ano, a Schaubühne, o Christoph Marthaler... E dá-nos uma grande satisfação que o público mais especializado, que queira ver estes espectáculos, tenha que vir a Almada e não a Lisboa e que descubra que aqui há, de facto, um ambiente de artistas que organizam um Festival que junta o melhor da reflexão sobre os teatros. Porque além dos espectáculos, o Festival produz discussão: há leituras, há colóquios, há exposições de artes plásticas. O público pode conversar com os criadores que cá vêm. Para além do acesso que damos ao público, proporcionamos também a reflexão sobre os espectáculos.

3. É aí que reside o vínculo com Almada?

RF: Sim. Reside no facto das pessoas poderem viver estas experiências. Por exemplo, no outro dia tivemos aqui um concerto de música cigana, com a Associação Apodec. Foi no mesmo dia da estreia do *Hamlet*, e foi muito engraçado ver que as pessoas vinham de Lisboa, algumas delas pela primeira vez viriam a Almada, porque não se vem a Almada habitualmente... À primeira vista, não é um sítio muito atractivo para se ir em passeio (risos). Mas foi engraçado que as pessoas chegassem aqui e se deparassem com um concerto de música cigana e, logo a seguir, com uma produção do *Hamlet* dirigida pelo Luís Miguel Cintra, com o texto quase integral do Shakespeare... E, portanto, é uma forma de estar no teatro, na arte e na cultura, de forma a não excluir nenhuma parte da população. Este ano nós temos concertos todos os dias, à noite, na esplanada, de certa forma para também atrair os vizinhos e a população de Almada que, à partida, poderia não estar motivada para assistir a um espectáculo de teatro, mas a quem é dada a oportunidade de participar num Festival que inclui muitas outras coisas para além do teatro.

4. O Festival teve início num beco de Almada, com grupos amadores da cidade e seus arredores. Hoje, traz produções e companhias, nacionais e estrangeiras, consagradas a algumas das mais prestigiadas salas de Lisboa. Não se terá tornado o Festival, de certo modo, elitista? Não se terá tornado consensual ao invés de desafiante?

RF: É verdade que este festival começou como uma mostra de teatro amador, ainda que, logo na segunda edição, o Teatro Nacional D. Maria II tenha participado com um espectáculo, ainda no Pátio Prior do Crato, ao ar livre. Mas se nós olharmos para a programação, o que é que vemos? Vemos companhias consagradas mas, por outro lado, jovens companhias que encontram também aqui, no Festival, um espaço para se mostrarem, para poderem mostrar o seu trabalho. E temos, ao lado da Berliner Ensemble e da Schaubühne, companhias como a companhia francesa que apresentou agora o *Devoración*, dirigido por um homem, o Maxime Franzetti, que tem 38 anos, ou companhias portuguesas, como o Teatro dos Aloés ou o Teatro do Bairro, que têm aqui espaço para mostrar a sua criação. Portanto, o Festival também cumpre um papel, que é proporcionar às novas companhias e às companhias que fazem projectos mais experimentais a oportunidade de se poderem mostrar, aproveitando o facto de estarem cá os críticos de algumas das principais publicações... Ainda agora estive com o crítico do *El Mundo*, que gostou muito de alguns projectos mais experimentais... Estas companhias têm no Festival uma oportunidade de mostrarem o seu trabalho e podem estabelecer aqui alguns laços que lhes podem permitir desenvolver-se.

5. Há alguma dimensão política no Festival?

RF: Eu acho que o teatro é sempre político.

6. Pergunto porque a Câmara Municipal é financiadora. Ela participa nessa dimensão? Sentem-se pressões?

RF: Pressões não sentimos absolutamente nenhuma. O que eu acho que existe do ponto de vista político é o caso de uma Câmara Municipal que apoia o Festival, que co-organiza com uma companhia de teatro independente um festival, o que é um caso que eu diria único no país. Agora, observando aquilo que vai acontecendo e aquela que é a realidade cultural do país, é um caso único. E isso é indissociável de uma certa ideologia, que vê na cultura, na arte, no teatro, um bem essencial para a sua população. É verdade que o Festival tem, neste momento, este grau de desenvolvimento, em grande

parte, graças à relação com a Câmara Municipal, que não se limita a subvencionar o Festival, mas que também disponibiliza alguns meios logísticos e de equipamentos para que o Festival aconteça. Pressões políticas não há absolutamente nenhuma, porque a direcção artística do Festival é da Companhia, e aí a Câmara não interfere minimamente. O que acontece é que põe à disposição da companhia os meios para que se consiga fazer um festival desta qualidade, com um orçamento tão reduzido.

7. Qual é a responsabilidade do Festival para com a cidade de Almada? O que acrescenta à programação anual?

RF: A relação com o público – acho que é das coisas mais importantes no Festival. A Companhia de Teatro de Almada é responsável pela gestão do Teatro Municipal e nós somos a companhia residente deste teatro. E não vejo a nossa presença neste teatro sem uma relação estreita com o público de Almada, no sentido de crescermos conjuntamente. A começar com o crescimento artístico, com as pontes que se estabelecem aqui, nestes espectáculos que apresentamos e nos que apresentamos ao longo do ano. Ou seja, a exigência que é colocada, o conhecimento que o público passa a ter. Por exemplo, no outro dia as pessoas saíam de um espectáculo do Peter Stein e diziam-me “Então, quando é que tu fazes um espectáculo assim?” (risos). Nem eu sou o Peter Stein nem nós somos uma companhia com os recursos que algumas das companhias que cá vêm têm. No entanto, isso aponta-nos um caminho. Por outro lado, eu acho que o papel que uma companhia independente tem quando gere um teatro municipal deve sempre centrar-se na relação com o público dessa cidade e com essa cidade. Não me identifico com uma postura do género, por exemplo: os objectivos desta companhia são a internacionalização. Ao público de Almada não interessa nada os espectáculos que nós possamos apresentar no estrangeiro. Ao público de Almada interessa que nós apresentemos espectáculos, que os divulguemos junto da comunidade e que os enquadremos nas várias sessões que temos ao longo do ano de conversas, com escolas, com instituições culturais, com as próprias companhias, com as várias pessoas que cá vêm e que nós vamos visitar ao sítio de onde elas são e que os espectáculos que apresentemos sirvam de pretexto para uma vida comunitária, porque eu não dissocio o teatro da cidadania. Este não é um projecto individual, é um projecto colectivo de uma companhia e de uma cidade e, portanto, não dissocio de forma nenhuma a nossa actividade daquilo que é a cidadania. O objectivo é que as pessoas de Almada percebam que este teatro é para elas e que, ao longo do ano, apresentamos as nossas produções,

mas também espectáculos muito diferentes (de música, de dança) e que os cidadãos de Almada não tenham a ideia de que a cultura é uma coisa para pessoas ou muito ricas ou muito cultas. O Festival é o extremo desta postura, que nós temos ao longo do ano. As pessoas devem perceber que o teatro não é uma coisa encriptada, só para alguns iluminados. Que nós apresentamos aqui espectáculos, objectos artísticos que reflectem a vida de cada um de nós. O que procuramos não é separar, afastar as pessoas, mas integrá-las através de espectáculos que permitem várias leituras, várias linhas e que os deixem um bocadinho mais felizes.

8. No que diz respeito à programação, ela é feita de forma diferente agora que está sozinho? Sem o Joaquim benite?

RF: Eu não estou sozinho. Estou com um belíssimo grupo de pessoas, que é invisível. O Joaquim Benite dizia muito isto: uma boa organização é uma organização invisível. É isso que nós procuramos. Eu tenho este papel de alguma visibilidade junto dos meios de comunicação, junto do público. Mas há aqui uma equipa de pessoas muito bem preparada e que ao longo dos anos veio aprimorando as suas capacidades no sentido de proporcionar à população, com tão poucos meios, um festival tão difícil de fazer. São 27 espectáculos de sala mais 27 de rua, portanto são 54 espectáculos no total... É um trabalho por vezes desgastante, que implica muitas vezes coisas inesperadas. Problemas surgem sempre. Coisas que não dependem de nós: atrasos de aviões... Ainda agora estive a falar com a Schaubühne – uma actriz lesionou-se e não vai poder fazer o espectáculo. Quando as coisas correm mal, correm. O que tentamos fazer é que, quando as coisas correm menos bem, sejam o menos visíveis possível. Agora, o Joaquim Benite não me formou só a mim; formou uma equipa de pessoas que faz este Festival ao longo do ano e que o faz sempre numa linha de serviço público. E nada é novo... Claro que eu sou uma pessoa e o Joaquim Benite era outra. O Joaquim Benite era uma pessoa com 40 anos de teatro; eu não... Tenho muito menos experiência que ele. O meu modo de estar na vida é necessariamente diferente do dele quando deixou de dirigir o Festival. Ia fazer 69 anos... Há sempre coisas que tendem a alterar-se... Mas o próprio Joaquim Benite foi alterando o Festival ao longo dos tempos. A verdade é que começou por ser uma mostra amadora e tornou-se no maior festival do país. E essa forma de nunca ficarmos presos a uma fórmula, nunca nos apegarmos a uma só forma de fazer as coisas e procurar sempre surpreender o público e procurar sempre melhorar... isso mantém-se. Há um enorme respeito pelo público. Isso é

inerente... Aliás, aos estagiários (nós temos este ano 30 estagiários connosco), que nos ajudam a organizar o festival e, sem os quais, seria muito mais difícil fazer este festival, esta é uma das coisas que nós lhes transmitimos logo nas primeiras conversas que temos com eles. O público é a principal razão da nossa existência e, portanto, é o nosso principal bem. É uma coisa que nós transmitimos e que os mais jovens percebem. O espectáculo começa não quando se acendem as luzes, mas quando as pessoas passam aquela porta. Aí começa o espectáculo. Quando nós convidamos alguém para ir jantar a nossa casa, gostamos de a receber bem. Também o público tem de ser bem recebido, e isto passa pela pessoa da bilheteira ter atenção e ser simpática e perceber quais são as necessidades das pessoas, até à pessoa do bar ser simpática. Por exemplo, se nós vamos a um teatro e nos dirigimos à casa de banho e a casa de banho está suja; vamos tomar um café e o café está frio; entramos na sala e a pessoa da frente de sala não sabe onde é que fica o nosso lugar... Estamos mal dispostos e, a partir daí, o que vamos assistir já não nos vai agradar tanto quanto poderia. Portanto, o espectáculo começa quando o público entra no *foyer*. Para nós, isso é muito claro e é algo a que não é possível escapar. A nossa razão de ser é o público e tentamos tudo para poder satisfazê-lo, às vezes até lutando contra algumas regras burocráticas. Hoje em dia, a actividade teatral tem estado cada vez mais cerceada por uma série de regras... Às vezes nem é de segurança, porque a segurança é essencial, mas há regras um bocadinho burocráticas... Há algumas leis feitas por pessoas que não percebem nada de teatro, que tendem cada vez mais a dificultar a nossa actividade e nós, o que tentamos, é ter o bom senso de perceber que o mais importante é que a pessoa que entra no *foyer* possa assistir a um espectáculo nas melhores condições possíveis. E que possa ter informação sobre o espectáculo a que vai assistir. Nós distribuimos folhas de sala gratuitas com informação sobre o espectáculo a toda a gente. Não fazemos programas luxuosos, mas fazemos textos cuidados, publicamos um jornal, distribuimos um programa com textos originais. A nossa preocupação vai no sentido de dar as melhores condições possíveis para que a pessoa que vai assistir ao espectáculo possa ter o contexto em que o espectáculo foi feito, possa perceber quem são os criadores... Queremos dar o máximo de informação possível para que o espectáculo possa ter a melhor recepção possível.

9. E isso é uma preocupação desde o início?

RF: Sim. Dantes não tínhamos tantos meios como temos agora. Eu comecei a colaborar com o Festival em 97, ainda numa altura de transição, em que tínhamos muito

poucos meios. Sei lá... Hoje temos uma fotocopadora a cores, que era uma coisa impensável há 5 ou 6 anos atrás... Ainda sou do tempo em que fazíamos as fotocópias das notícias que fazíamos aqui numa casa de fotocópias em Almada, e tinha uma pessoa de ir tirar fotocópias e depois voltar... Hoje em dia temos meios técnicos que nos permitem melhorar bastante a qualidade dos materiais que produzimos, mas temos bem a noção de que a qualidade não é meramente formal. O mais importante são os conteúdos que queremos transmitir.

10. O TNSJ, no Porto, fez parte do circuito do Festival durante apenas 2 anos (2010 e 2011). Qual foi a origem do surgimento deste interesse e porquê o seu rápido desaparecimento?

RF: Aconteceu numa altura em que o Nuno Carinhas assumiu a direcção artística, em que o Teatro Nacional S. João, aparentemente, tinha mais alguma verba para a programação. E de repente deixou de ter. Quando houve estes cortes de financiamento, que afectaram não só as companhias de teatro como os teatros nacionais, o Teatro Nacional S. João deixou de dispor desta verba para uma programação que permitia estabelecer uma colaboração com o Festival e, portanto, foi tão simples quanto isso.

11. Em 2000 e 2001, o FITA alargou-se ao Barreiro, Sesimbra e Cascais. O que esteve na origem desta expansão? Porque é que não foi continuada?

RF: Muitas vezes tinha que ver com estas questões que disse. Ou seja, por um lado, esses sítios terem essa possibilidade de poderem programar espectáculos e fazer, ao longo dos anos, parcerias esporádicas. O que é que se passa? Nós, para aí em Março, Abril sabemos que vamos ter determinado espectáculo. E numa conversa como a que estamos agora aqui a ter, falamos com um director de um desses teatros e dizemos “Vamos ter aqui tal espectáculo no Festival” e eles dizem “Ai sim? Isso era muito giro ir lá também ao meu teatro!”. E pronto, produz-se nessa altura. Isto não quer dizer que sejam coisas continuadas, como parcerias que existem, por exemplo, com Lisboa, com o Teatro Nacional D. Maria II, com o CCB. Porquê? Porque trata-se de sítios que não têm uma programação regular, que não têm estruturas, que vivem mais de um episódio esporádico, de numa conversa se perceber que há determinado espectáculo que interessa. É diferente das parcerias tradicionais que fomos estabelecendo, por exemplo, com o Teatro Nacional, com a Culturgest, com o CCB. Eles aí já sabem que de 4 a 18

há Festival e, com anos de antecedência, já eles prevêem nos seus orçamentos uma verba destinada a co-produzir com o Festival. O que, para estes teatros, é muito vantajoso do ponto de vista económico. Porque eles não poderiam também apresentar esses espectáculos de *per si*, ou seja, sair-lhes-ia muito mais caro apresentar estes espectáculos isoladamente e não em parceria connosco. E depois a receita de bilheteira com estes espectáculos também é bastante compensadora para o investimento que fazem.

12. É notória, a partir de 2005, uma tendência para a concentração da maioria dos espectáculos em salas de Lisboa. A que se deveu esta mudança? Não se estaria a descaracterizar o Festival?

RF: O número de sessões, dizes? Isto é o seguinte: havia muitas companhias que faziam carreiras em Lisboa e quando faziam carreiras de duas a três semanas, faziam produções. O Festival não tem dinheiro para produzir, para criar um espectáculo. O que acontece é que muitas das companhias portuguesas, quando sabem que nós acontecemos entre 4 e 18, reservam para essas datas as suas próprias criações. Nós incluimo-las no Festival, mas não pagamos a produção porque não temos dinheiro para isso. O que se passa é que nós, no fundo, pagamos as entradas das pessoas que lá vão assistir ao espectáculo no contexto do Festival. Portanto, aquilo a que assistes, no fundo, é a uma companhia independente que escolhe as datas do Festival para fazer as carreiras dos seus espectáculos.

13. Isso é que são as “criações no Festival”?

RF: Sim. O Festival não tem dinheiro para produzir um espectáculo. Um espectáculo médio/grande custa, hoje em dia, de 50 a 100 mil euros. O orçamento este ano foi de 765 mil euros, portanto não temos dinheiro para investir só na criação de um espectáculo. O que acontece é que guardamos uma das criações da companhia, feita com um orçamento que não é o orçamento do Festival, e o Festival acaba por beneficiar dessa criação. Agora, se é verdade que existe um maior número de sessões, também é verdade que o maior número de espectáculos continua sempre a ser em Almada, e isso, este ano, veio-se acentuando ainda mais. Os principais espectáculos acontecem em Almada: temos aqui a Berliner, o Chritoph Marthaler, a Schaubühne... É verdade que em 2005, 2006, havendo um menor investimento no orçamento do Festival e um maior investimento nas companhias de Lisboa, houve esse movimento e essa quantidade de

espectáculos em Lisboa. Mas agora há muito mais salas em Almada e muito mais produções em Almada do que em Lisboa. Mas não é uma coisa que me preocupe quando estou a fazer a programação, porque eu quero é que haja um maior número de espectáculos em Almada. A verdade é que o Festival ainda se chama Festival de Almada.

14. Então não corre esse risco de descaracterizar-se...

RF: Eu acho que não. Porque desde o ano passado, maioritariamente, dia sim, dia não, temos um espectáculo no Palco Grande, que é o centro do Festival. São sete espectáculos pequenos, aqui em Almada. Todos os dias há um espectáculo de música ao ar livre. E não temos mais espectáculos aqui no Teatro Municipal porque não é possível. Tivemos na sala principal o *Hamlet*, agora vamos ter a Schaubühne, depois vamos ter a Companhia Nacional de Bailado. Na sala experimental, temos dois espectáculos... Contando com os dias de montagem que são necessários para cada espectáculo, a ocupação está maximizada. Agora voltámos a ter o Teatro António Assunção, que foi a sede da Companhia de Almada e que reabriu. Recuperámos o espaço que era da Incrível Almadense, da Sociedade Filarmónica, que tem uma óptima relação connosco. Mais o Fórum Romeu Correia, onde também apresentamos seis, sete espectáculos em 15 dias. É quase dia sim, dia não. Almada, ainda assim, é uma cidade com uma quantidade de salas de espectáculo invulgar. Temos três teatros municipais, que penso ser caso único na Europa... Mais um palco de ar livre com lugar para 600 pessoas. Portanto, o centro nevrálgico do Festival continua a ser Almada, sendo, no entanto, muito bem-vindas as colaborações como a que iniciámos recentemente com o Teatro do Bairro, que é um teatro que faz um trabalho importantíssimo no que toca ao acolhimento de projectos. Estamos sempre abertos a que o público de Almada possa descobrir salas de Lisboa.

15. É muitas vezes referido, nos recortes de imprensa, que a colaboração com Lisboa deveu-se em muito à falta de locais de apresentação em Almada, sendo que os espectáculos de maior nomeada e de montagem mais complexa eram apresentados em Lisboa. Agora que Almada dispõe do Teatro Municipal Joaquim Benite, em que se baseia a distribuição de espectáculos entre Almada e Lisboa?

RF: É verdade que, até 2006, até ser inaugurado este teatro, havia determinados espectáculos que não se podiam fazer aqui no Palco Grande. Por exemplo, o Piccolo

Teatro di Milano fez vários espectáculos no CCB, o Peter Brook utilizou o Teatro da Trindade. O Palco Grande, sendo hoje em dia um palco que já tem óptimas condições técnicas, na altura, não tinha. Portanto havia espectáculos que não cabiam no Palco Grande ou que não podiam apresentar-se ali porque as condições técnicas não eram as ideais. Em 2006, começa o funcionamento regular deste teatro com um espectáculo do Piccolo Teatro di Milano: *Os dias felizes*, de Beckett. Era um espectáculo que não poderia ser apresentado aqui no Palco Grande. Só a partir de 2006 é que estes espectáculos com montagens mais complicadas puderam ser apresentados em Almada e, desde essa altura, tivemos aqui a Berliner, com *Peer Gynt* do Peter Zadek, tivemos a Volksbühne, com *As Criadas*, com encenação de Luc Bondy, o Peter Brook, com *Sizwe Banzi est mort...* Tivemos uma série de espectáculos que não poderiam ser apresentados no Palco Grande. É uma mais-valia e um dos motivos para a construção deste teatro foi poder dotar a cidade de um equipamento capaz de receber as principais companhias do mundo. Agora, nós em 15 dias, só conseguimos ter aqui duas a três produções. Mais que isso não, porque há tempos de montagem e tudo mais, e torna-se fundamental a colaboração com os teatros de Lisboa por causa disso. E também a nível de dinheiro, porque também há a dotação orçamental que esses teatros disponibilizam para o nosso orçamento. Estamos sempre a falar de dinheiro (risos).

16. O número de espectáculos relevou-se um tanto instável ao longo dos anos.

No entanto, 2012 foi um ano de quebra acentuada: para além de uma redução drástica do número das representações, três quartos das mesmas foram apresentadas em Lisboa. O que aconteceu?

RF: Houve um corte de 38% no nosso financiamento, para o qual nós não estávamos preparados. Nesse ano foi difícil reagir a esse corte, porque é um corte que acontece em Janeiro e nós, em Janeiro, já tínhamos a programação feita e, portanto, já não tivemos capacidade de reacção para procurar mais financiamento. A partir de 2013 já fomos procurando reagir a esse corte, procurando financiamento nomeadamente no estrangeiro. Hoje em dia, uma fatia importante das receitas do Festival são financiamentos próprios, já nem é do Estado ou da Câmara Municipal, através de institutos estrangeiros e de outros teatros... Mas é verdade que esse ano de 2012 foi um ano em que sentimos bastante o corte de financiamento. Foi um corte unilateral, um tiro para o qual não estávamos preparados. Estávamos conscientes da necessidade de manter o Festival, de não dizer “Ok, este ano não há Festival porque não há dinheiro”. Quando

se deixa de fazer uma edição, pode ser o início do fim. Mantivemos o Festival, mas foi um Festival feito em condições muito difíceis. A programação estava feita. Tivemos foi de desistir de uma série de espectáculos porque já não havia dinheiro para eles. Acabámos também por contar mais com as salas de Lisboa.

17. O Festival parece ter vindo a recuperar dessa quebra, aumentando o número de representações e reunindo mais espectáculos em Almada. A que se deve essa recuperação?

RF: Passámos a ter fundos do QREN, que usámos para o Festival. Conseguimos financiamentos no estrangeiro, nomeadamente provenientes de institutos, como o Goethe Institut, a Share Foundation, que a partir do ano passado dá um importante ajuda, nomeadamente na organização deste ciclo “O Sentido dos Mestres”... E também passámos a saber aquilo com que contávamos... Quando fazes um orçamento que, depois é reduzido em 38% - é quase metade – a cinco meses de teres que ter a programação fechada, isso dá-te um abanão.

18. O que é que vem a seguir? As colaborações vão-se manter?

RF: A desgraça total (risos). A colaboração com Lisboa, leio-a do ponto de vista de que é muito vantajosa para os teatros de Lisboa a colaboração com Almada. Sei lá, agora o Teatro Nacional fez estes dois espectáculos do Peter Stein a preço de saldo!... Uma grande parte dos custos associados a espectáculos como estes são alocados a nós. É preciso viajar, é preciso trabalho, é preciso andar aqui e ali a procurar financiamento, são custos que estes teatros de Lisboa não têm. É trabalho nosso. Eles só têm uma verba que aplicam, que são as receitas das entradas. Conseguem quase fazer estes espectáculos a custo zero. Não quero com isto dizer que não sejam importantes as colaborações com estes teatros. Acho que, pelo menos, as declarações públicas das pessoas que estão à frente destes teatros têm sido no sentido de manter a relação com o Festival de Teatro de Almada e têm vantagens nisso: têm as salas esgotadas, especialmente em Julho, que é uma altura em que muito público não está muito motivado para ir ao teatro se não for o contexto do Festival. Já é uma altura de férias e as pessoas já estão com a cabeça virada para outras coisas que não exactamente o teatro... É mesmo o fecho da temporada teatral, são estes 15 dias de Julho. Há colaborações que temos vindo a ter, tradicionalmente, com outros teatros, como o Teatro de Matosinhos, que faz uma

programação semelhante à nossa, com produções baseadas no texto teatral, teatro de arte. Este foi um parceiro importante no âmbito do Acto5 e, agora que não há financiamento europeu para esse tipo de projectos, manteve-se não só durante o Festival, mas também durante a temporada. Há colaborações esporádicas com algumas salas, com as quais mantemos uma relação artística estável ao longo dos anos.

19. Prevê-se que o Festival cresça em financiamento, em números?

RF: Não sei. O que é certo é que nós vamos continuar aqui neste casulo e a querer apresentá-lo da melhor forma ao público. Tudo aquilo que não depende directamente de nós, não me posso comprometer. Mas o empenho desta equipa em proporcionar à população de Almada este Festival e o nosso gosto em organizá-lo e em receber aqui alguns dos melhores artistas do mundo, isso vamos continuar a ter, porque essa é a nossa condição artística. É a nossa sina.