

IBERESCENA

# O futuro da mobilidade nas Artes Cênicas na Ibero- America



---



IBERCENA

Relatório financiado pelo IBERCENA e projetado pela PLAZ GESTIÓN CULTURAL como parte do Projeto Especial: O Futuro da Mobilidade das Artes Cênicas na Ibero-América.

1ª edição espanhol  
agosto 2023. Santiago, Chile.



© Consultora Plaz Gestión Cultural.  
plaz.gestion@gmail.com

Pesquisadoras: Leila Barenboim, Pamela López, Valentina Torres.  
Assistente de Pesquisa: Javiera Candia.  
Jornalista: Francisca Cabello  
Tradução: Diego Tesoriero

Fotografias: Programa IBERCENA  
Fotografia de capa: Festival Movirio. Brasil, 2022. Photo Wendel Mourige.

Revisão do documento pelo IBERCENA: Javier Valenzuela (REPPi Chile) e Gabriela Bravo (Colaboradora REPPi Chile); Renán Fernández (Presidente do Programa e REPPi Panamá); Santiago Turenne (PID); Zaida Rico (Secretária Técnica) e Arancha García (Assessora UTI).

Este relatório é autorizado pela Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY- NC 4.0): <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>. Você é livre para copiar, distribuir ou mostrar este relatório desde que atribua o crédito ao autor(a), não utilize a obra para fins comerciais e não altere, transforme, nem adicione nada a este relatório.



**Referência sugerida:**  
**IBERCENA. (2023) O Futuro da Mobilidade das Artes Cênicas na Ibero-América: Projeto Especial Programa IBERCENA.**

# Sumário

---

05	PALAVRAS DO IBERCENA	
08	INTRODUÇÃO	
11	METODOLOGIA	
	Limites metodológicos.....	15
	<b>CAPÍTULO 1</b>	
18	O QUE ENTENDEMOS POR MOBILIDADE?	
24	A MOBILIDADE EM ANDAMENTO: SEUS AGENTES E CONTEXTOS	
	Onde se mobilizam?.....	27
	Quem se mobiliza?.....	32
	O que se mobiliza e como?.....	34
	O consumo de serviços no exterior.....	35
	A presença comercial.....	36
	A presença de pessoas físicas.....	36
	Fornecimento do comércio transfronteiriço.....	36
	O consumo de serviços no exterior.....	36
	<b>CAPÍTULO 2</b>	
42	O MUNDO E OS ESPAÇOS CULTURAIS IBERO-AMERICANOS	
46	PAÍSES-MEMBROS	
	Argentina.....	47
	Bolívia.....	48
	Brasil.....	49
	Colômbia.....	50
	Chile.....	51

# Sumário

---

Costa Rica.....	52
Equador.....	53
El Salvador.....	54
Espanha.....	55
Guatemala.....	56
México.....	57
Panamá.....	58
Paraguai .....	59
Peru.....	60
Portugal.....	61
Uruguai.....	62
Cuba.....	63

## CAPÍTULO 3

### 66

#### OS PROCESSOS DA MOBILIDADE

Análise de acordo com a experiência: pessoas que não iniciaram processos de mobilidade.....	66
Análise de acordo com a experiência: pessoas com experiência baixa – média em processos de mobilidade .....	72
Análise de acordo com a experiência: pessoas com alta experiência em processos de mobilidade.....	75
Análise por tipo de agente: quem programa.....	81
Parcerias comerciais para a distribuição.....	83
Estruturas de confiança.....	84

# Sumário

---

Permanência e constância no trabalho a longo prazo.....	85
Desenvolvimento criativo.....	87
Análise por tipos de agente: quem produz.....	92

## **CAPÍTULO 4**

97

### **DIFICULDADES DA MOBILIDADE**

Dificuldades relacionadas ao financiamento e à gestão de recursos.....	100
Falta de políticas públicas culturais sobre mobilidade e dificuldades nos marcos legislativos e normativos.....	107
Falta de informação, redes e organização do setor.....	110
Dificuldades associadas a fatores territoriais e estruturais.....	112
A precarização e a falta de profissionalização das artes cênicas.....	114
Dificuldades associadas ao gênero.....	116
Dificuldades em relação à acessibilidade de pessoas com deficiências.....	121

## **ACHADOS E RECOMENDAÇÕES**

126

### **ACHADOS**

Os impactos da Covid-19.....	127
Festivais e mercados, os circuitos desejados.....	128
A relevância dos agentes comunitários e da sociedade civil.....	129

# Sumário

---

A mobilidade é um trabalho.....	129
Sociabilidade e amizade como elemento dual....	130
Ver para crer, ver para comprar.....	131
Vistos.....	132
A linguagem, o idioma.....	133
Algumas diferenças: perspectivas de cada território.....	134
Onde estão os públicos?.....	135
O mundo privado, o mundo comercial.....	136
A importância dos cuidados.....	137
Lógicas de reprodução de desigualdades.....	138

## 139

### RECOMENDAÇÕES

Os produtos devem ser vistos.....	139
Desenvolvimento de informação, dados e acompanhamento da mobilidade.....	140
Capacitar mais e melhor.....	140
Outras visões do que é “profissional” .....	141
Mais redes e com novos/as amigos/as.....	142
Ajustar desequilíbrios entre países.....	143
Formalizar redes com novos setores produtivos	143
Ativismo.....	144
Empoderamento e não paternalismo.....	145

## 146

### BIBLIOGRAFIA

# Palavras do IBERCENA

---

## Renán Fernández

Presidente

IBERCENA

Prezados amigos e amigas que fazem parte de todo o ecossistema das Artes Cênicas Ibero-americanas, é com muita alegria que compartilhamos com vocês os resultados da etapa 1 do Projeto Especial do Programa IBERCENA: "O Futuro da Mobilidade das Artes Cênicas na Ibero-América", que nasceu para contribuir para o primeiro objetivo estratégico contido no Plano Quadrienal 2022-2023 do Programa IBERCENA:

"Fortalecer as Artes Cênicas Ibero-americanas promovendo sua sustentabilidade e impulsionando seu papel como meio de desenvolvimento económico e social".

Trata-se de um projeto relevante que, para além da coleta de dados empíricos, irá refletir sobre a situação geral da mobilidade das Artes Cênicas Ibero-americanas de fomentar políticas públicas locais e regionais que permitam o fortalecimento do setor das Artes Cênicas.



Em primeiro lugar, quero expressar minha profunda gratidão a todos os participantes deste estudo, sem esquecer a talentosa equipe de Plaz Gestión Cultural, que trabalhou incansavelmente sob a direção de Pamela López. Sua dedicação e expertise foram fundamentais para o alcance de nosso objetivo.

## Palavras do IBERCENA

---

Também, o meu sincero reconhecimento à Comissão de trabalho do IBERCENA, supervisora de todo o processo, sob a liderança de Javier Valenzuela (REPPi do Chile), o assessoramento de Santiago Turenne (representante da PID pelo Uruguai) e o acompanhamento de Zaida Rico e Arancha Garcia, Secretária Técnica e Consultora do IBERCENA respectivamente. Obrigado pelo seu compromisso e sua visão sobre os processos técnicos e de governança do projeto.

Não posso deixar de mencionar o Conselho Intergovernamental do IBERCENA, cuja decisão de aprovar este projeto foi fundamental para seu sucesso. Suas contribuições e visão estratégica são essenciais para avançar na promoção das artes cênicas em nossa região.

Por último, mas não menos importante, quero expressar minha gratidão a todo o ecossistema das Artes Cênicas Ibero-americanas, cujos componentes tornam possível o enriquecimento cultural e artístico da nossa comunidade. Sua paixão e criatividade são o motor que impulsiona este projeto.

Hoje celebramos um marco significativo em nosso caminho rumo a um futuro mais vibrante e colaborativo para as Artes Cênicas na Ibero-América. A todos vocês:

Muito obrigado pelo seu compromisso e dedicação!

*Rendán  
Fernández*

# INTRODUÇÃO

---

# Introdução

---

O presente relatório é um documento fundamental como peça de pesquisa e análise em relação à mobilidade e circulação das artes cênicas ibero-americanas.

Os processos de mobilidade e seus efeitos foram realidades pouco exploradas a partir das práticas de discussão e debate; porém, eles são fundamentais para o desenvolvimento e o intercâmbio cultural de agentes, bem como para a promoção da indústria criativa e/ou a consolidação de objetivos sociopolíticos em prol de experiências de intercâmbio e diplomacia cultural.

O programa IBERCENA decide, assim, elaborar um Projeto Especial para o estudo destes temas e seu consequente diagnóstico. Em concordância com o trabalho desenvolvido pela Comissão Permanente de Trabalho e sua missão contínua para a promoção do “intercâmbio, criação e profissionalização das Artes Cênicas Ibero-americanas” (IBERCENA, s.f.), projeta-se que a abertura para o conhecimento científico nestas disciplinas estimulará ações de circulação, coprodução, pesquisa e difusão, incorporando a diversidade cultural dos países ibero-americanos.

“Cada vez mais Estados, tanto desenvolvidos como em desenvolvimento, apoiam a mobilidade externa de artistas, em consonância com o princípio de internacionalização das artes nas estratégias de política cultural e marcos jurídicos”. (UNESCO, 2022, p. 23). A partir do interesse por fortalecer as artes cênicas no espaço cultural Ibero-americano, abre-se um projeto metodológico participativo e o subsequente diagnóstico para a coleta de informações sobre a realidade dos processos de mobilidade. Assim, recomendações e ações estratégicas são delimitadas para projetar alternativas, melhorar práticas e/ou políticas de desenvolvimento.

O Programa IBERCENA é atualmente integrado pela Secretaria Geral Ibero-americana (SEGIB) e seus dezessete Países-membros, entre os quais se encontram: Argentina, Bolívia, Brasil, Colômbia, Chile, Costa Rica, Cuba, Equador, El Salvador, Espanha, Guatemala, México, Panamá, Paraguai, Peru, Portugal e Uruguai.

Motivados pela aprovação do Plano Estratégico Quadrienal 2022-2025, o IBERCENA explora: **“O Futuro da Mobilidade das Artes Cênicas na Ibero-América”** com o objetivo de oferecer soluções inovadoras e sustentáveis aos desafios contemporâneos, a fim de aumentar a mobilidade das artes cênicas ibero-americanas, mediante um trabalho colaborativo e de projeção conjunta entre instituições públicas, privadas e agentes do segmento.

Desta forma, o relatório de resultados a seguir para este Projeto Especial é estruturado sob os seguintes objetivos e orientações:

## **01 Diagnosticar a situação atual e os desafios da mobilidade e internacionalização ibero-americana a partir de:**

- a) Definir conceitualmente as terminologias, o processo de desenvolvimento da mobilidade, agentes e elementos que o compõem (produtos e serviços).
- b) Delimitar e hierarquizar questões comuns ao universo político, social, simbólico, econômico, meio ambiental e cultural do desenvolvimento das artes cênicas na Ibero-América e seus impactos nas práticas de mobilidade.
- c) Descrever as particularidades que definem o mercado ibero-americano, contextualizando práticas territoriais, sociopolíticas e econômicas, bem como outras que promovam a reflexão e o planejamento em políticas futuras.

## 02

### **Reconhecer e dinamizar redes colaborativas em prol da mobilidade ibero-americana mediante:**

- a) Mapear entrecruzamentos relevantes na análise que determinem os eixos ou os nós de interesse crítico, bem como os agentes-chave para sistematizar e reconhecer boas práticas, recomendações de melhoria ou outras prototipagens das etapas deste projeto especial.

Estas informações representam apenas uma etapa de um Projeto Especial mais amplo que abrange diversas etapas, visando compreender como a mobilidade está se produzindo no presente para, em um futuro próximo, conseguir aplicar ações concretas dentro das políticas culturais do próprio Programa e dos países ibero-americanos.

# Metodologia

---

Para atender aos objetivos deste Projeto Especial, foi elaborada uma proposta metodológica de **diagnóstico participativo com abordagem de gênero** que considerou, com base no método misto de pesquisa social, uma etapa quantitativa e outra qualitativa. Assim, foram coletados dados representativos da realidade e dos contextos dos Países-membros, com uma abordagem que aprofundou na subjetividade dos discursos dos e das agentes. Desta forma, e a partir da triangulação de informações, alcançou-se uma perspectiva intersubjetiva para a análise, mais ampla, mais substancial e completa, para a observação do fenômeno da mobilidade.

A abordagem de gênero foi transversal para a projeção e elaboração de instrumentos, como também na etapa de análise, que foi baseada no reconhecimento das diversas realidades das pessoas de gênero feminino, masculino e aquelas pertencentes a diversidades sexo genéricas. Nos processos de mobilidade foi abordado o reconhecimento de suas diferenças quanto a necessidades, percepções e realidades estruturais.

Quanto ao participativo, o diagnóstico foi inserido em um modelo de relação consultiva, estabelecendo instâncias e bidirecionalidades, não decisórias de parte de quem participou do processo.

**Esta pesquisa é considerada, então, um exercício exploratório, uma vez que, anteriormente, não foram coletados dados em contextos de mobilidade internacional das Artes Cênicas Ibero-americanas**, o que se evidenciou na pesquisa bibliográfica com escassas informações quanto a números e/ou referências qualitativas.

Assim, as diversas técnicas de coleta e produção de informações utilizadas para este relatório são especificadas a seguir, junto com seus respectivos quadros de amostragem:

## **Etapa 0: Revisão e análise de fontes secundárias**

Incluiu a pesquisa e revisão bibliográfica exaustiva, bem como fontes de dados que contribuiriam para o diagnóstico e o estado da arte da mobilidade internacional.

Foram também revisados modelos similares de outros campos disciplinares e estudos de caso, que permitiram exemplificar modelos. As informações obtidas foram utilizadas para a construção de dimensões e variáveis para a etapa quantitativa deste projeto.

## **Etapa 1: Pesquisa Participativa**

A pesquisa, desenvolvida de forma online, teve como objetivo a coleta de informações representativas para a amostra dos 17 Países-membros do IBERCENA. Assim, foram estabelecidos entrecruzamentos comparativos segundo diversas variáveis sociodemográficas.

O questionário foi de autoaplicação através da plataforma virtual *Survey Monkey*, e esteve disponível entre os dias 28 de março e 21 de abril de 2023. Este consistia em 28 perguntas, com um tempo estimado de duração de 14 minutos de resposta.

**No total, foram coletadas 2.770 respostas de diferentes agentes dos 17 Países-membros do IBERCENA.**

Desta forma, conseguiu-se a representatividade de todas as disciplinas artísticas definidas pelo IBERCENA: Teatro, Dança, Circo, Artes Vivas e Interdisciplinar. Cabe mencionar que o maior número de respostas veio de pessoas dedicadas ao Teatro (46%); no entanto, as proporções obtidas pelas outras disciplinas permitiram a realização de entrecruzamentos estatísticos com a maior parte das variáveis.

**Tabela N°1:** N° de respostas à Pesquisa por cada País-membro

País	N° total de respostas	País	N° total de respostas
<b>Argentina</b>	476	<b>Espanha</b>	180
<b>Bolívia</b>	62	<b>Guatemala</b>	183
<b>Brasil</b>	310	<b>México</b>	158
<b>Colômbia</b>	277	<b>Panamá</b>	74
<b>Chile</b>	368	<b>Paraguai</b>	29
<b>Costa Rica</b>	89	<b>Perú</b>	83
<b>Cuba</b>	8*	<b>Portugal</b>	40
<b>Equador</b>	205	<b>Uruguai</b>	96
<b>El Salvador</b>	46		

\*O caso específico de Cuba será detalhado nas limitações metodológicas

N= 2.713

## **Etapas 2: Grupos de conversação e construção de sociogramas**

Foram formados **8 grupos segmentados segundo tipologias de agentes, com um total de 50 participantes**. Esta técnica de natureza qualitativa consistiu em encontros virtuais nos quais foi tratado o tema da mobilidade a partir da identificação de processos, pessoas envolvidas e dificuldades.

A partir da conversação, as e os participantes elaboraram 6 sociogramas ou diagramas de trabalho, que consistem em uma técnica de mapeamento coletivo a fim de identificar relações sobre os assuntos propostos em uma matriz de hierarquização. Além disso, formaram-se 2 grupos de discussão sobre assuntos específicos a serem aprofundados: um para abordar especificamente visões de gênero e outro sobre o acesso e inclusão de pessoas com deficiência.

**Tabela N°2:** Descripción de grupos sociogramas.

N° do grupo	Descrição de grupos sociogramas
<b>1</b>	Pessoas/artistas que circularam internacionalmente, com trajetória baixa-média (entre 1 a 3 projetos durante os últimos 4 anos)
<b>2</b>	Pessoas/artistas que circularam internacionalmente, com trajetória alta (4 ou mais projetos durante os últimos 4 anos)
<b>3</b>	Pessoas/artistas que não circularam internacionalmente
<b>4</b>	Agentes de produção e logística com experiência em mobilidade internacional
<b>5</b>	Programadores(as) com experiência em projetos de mobilidade internacional
<b>6</b>	Pessoas especialistas institucionais e em políticas públicas
<b>7</b>	Pessoas especialistas ou relacionadas com as temáticas de gênero
<b>8</b>	Pessoas em com deficiência ou relacionadas com a temática de acessibilidade e deficiências

Para a constituição e convocatória de cada grupo foram considerados critérios de gênero, de pertencimento a povos originários, pessoas afrodescendentes e pessoas com deficiência. Além disso, foram realizadas convocatórias e convites para garantir a maior representatividade territorial possível, tanto em termos dos Países-membros quanto da residência das pessoas, visando considerar aquelas que residem nos centros e/ou nas periferias de seus países.

Cada encontro teve uma duração aproximada de 90 minutos e foi moderado por sociólogas especializadas. Foi considerada a necessidade de tradução simultânea caso fosse requerida para pessoas participantes do Brasil ou Portugal.

A análise final considerou operações estatísticas descritivas de todas as variáveis da Pesquisa (medidas de tendência central e tabelas de contingência). Quanto aos grupos de conversação, foram realizados: análise de discurso e interpretação dos elementos representados nos sociogramas, do mesmo modo que para os grupos de discussão de gênero e acessibilidade. As informações coletadas, tanto as quantitativas como as qualitativas, são apresentadas de forma combinada neste relatório, e de maneira anônima.

### **Limites metodológicos**

No contexto de coleta de informações, apresentou-se uma barreira metodológica que foi necessário considerar e registrar. Isso se refere ao contexto de trabalho e o levantamento de dados sobre Cuba, onde, por causa de condições técnicas e comunicacionais, não foi possível atingir o número mínimo esperado de respostas para a pesquisa.

Perante essa situação, as informações foram complementadas mediante uma entrevista telefônica com uma pessoa-chave: a REPPI (Representantes dos Programas e Iniciativas da Cooperação Ibero-americana). Desta forma, o processo metodológico sofreu alterações que foram úteis para corrigir e driblar estas dificuldades em prol dos objetivos propostos.



# CAPÍTULO 1

---

## O que entendemos por mobilidade?

---

Com frequência, no Espaço Cultural Ibero-americano, as pessoas relacionadas com as artes cênicas utilizam a palavra circulação para referir a processos que envolvem o deslocamento temporário de agentes, bens e/ou serviços. No entanto, e à medida que a bibliografia e a reflexão sobre estes temas se ampliam, a terminologia começa a proporcionar definições mais precisas.

Existem diversos escopos possíveis para compreender a circulação, muitos deles delimitando seus elementos, barreiras e benefícios. Apesar disso, para os propósitos deste diagnóstico, o termo mobilidade representa uma série de componentes tangíveis e simbólicos relevantes a serem atendidos e que são pertinentes para a abrangência deste trabalho. Assim, e com o objetivo de unificar critérios terminológicos, é tomada a definição do programa europeu *On The Move*, que faz parte da Rede Internacional de Artes Cênicas Contemporâneas (IETM), o qual oferece informações valiosas sobre a mobilidade cultural e suas implicações na colaboração cultural no seu website (2019, s.f.).

“A mobilidade é um componente central da trajetória profissional de artistas e profissionais do âmbito da cultura. Compreende um movimento temporário e transnacional, geralmente com propósitos educacionais, de treinamento, desenvolvimento de redes ou de trabalho. Pode ter resultados tangíveis ou intangíveis no curto prazo e/ou fazer parte de um desenvolvimento de processo profissional no longo prazo. A mobilidade é um processo consciente e quem se vê envolvido/a, por se encontrar diretamente comprometido/a ou por oferecer seu apoio, deve levar em consideração suas implicações culturais, sociais, políticas, meio ambientais, éticas e econômicas.” (tradução nossa).

Esta definição apresenta a mobilidade como um processo consciente. Subjaz, assim, uma autodeterminação nas decisões sobre a gestão e o desenvolvimento de seus processos, abrindo a possibilidade de delimitar estratégias e de observar modelos avaliáveis ou perfectíveis. Em um segundo momento, a mobilidade é identificada como um processo multifatorial, em referência a seus objetivos, outputs ou formatos. Não existe uma única forma de abordar sua definição nem seus contextos materiais, senão que é determinada pelo formato do produto ou serviço, pela realidade territorial ou pela função de quem lidera.

A mobilidade também pode ser definida mediante outputs e, nesse contexto, vale a pena identificar seus benefícios para dimensionar não somente o que se entende por mobilidade, mas também para o que ela serve. Entre seus efeitos multiplicadores, tanto nas dimensões de sua gestão quanto nos componentes de sua execução, encontram-se diversas respostas. Muitas dessas respostas têm um enquadramento prático (benefícios financeiros, de visibilidade para agentes criativos, etc.), mas outras determinam a mobilidade como um esquema de valor em si mesmo. Por outras palavras, é um processo que não só inclui ações tangíveis (deslocamentos), mas também campos simbólicos, como a promoção da interculturalidade entre agentes e territórios.

Desta forma, como declara Bashiron (2013), a mobilidade é “uma experiência fenomenológica em que a identidade entra em contato com a alteridade, como um caminho de transformação no qual ideias, percepções e preconceitos são questionados; e não só como uma simples viagem de ida e volta, ou um simples deslocamento”.

Nesse sentido, a mobilidade atende a objetivos da diplomacia e da política cultural. Podemos observar, assim, que a noção de mobilidade aprofunda os parâmetros da circulação, incidindo em motivações e efeitos que vão além do intercâmbio físico. Esta visão é evidenciada qualitativamente na pesquisa deste estudo e em relação às motivações daqueles que responderam. **44% declara que a aprendizagem e o intercâmbio artístico são os principais motivos para a mobilidade. Esta é, por sua vez, a motivação mais alta em termos de porcentagem de todas as consultadas.**

*“A mobilidade internacional possibilitou o intercâmbio ativo com outros artistas, promoveu redes colaborativas, impactou positivamente em uma ampliação do senso de realidade e, necessariamente, nos processos criativos. O intercâmbio de paradigmas, em particular entre artistas latino-americanos durante a pandemia, foi uma marca indelével, uma possibilidade de pausa e de intercâmbios genuínos, além da valorização que outros fazem do nosso patrimônio cultural, e vice-versa. Foi extremamente rica para o crescimento interno da companhia”.*

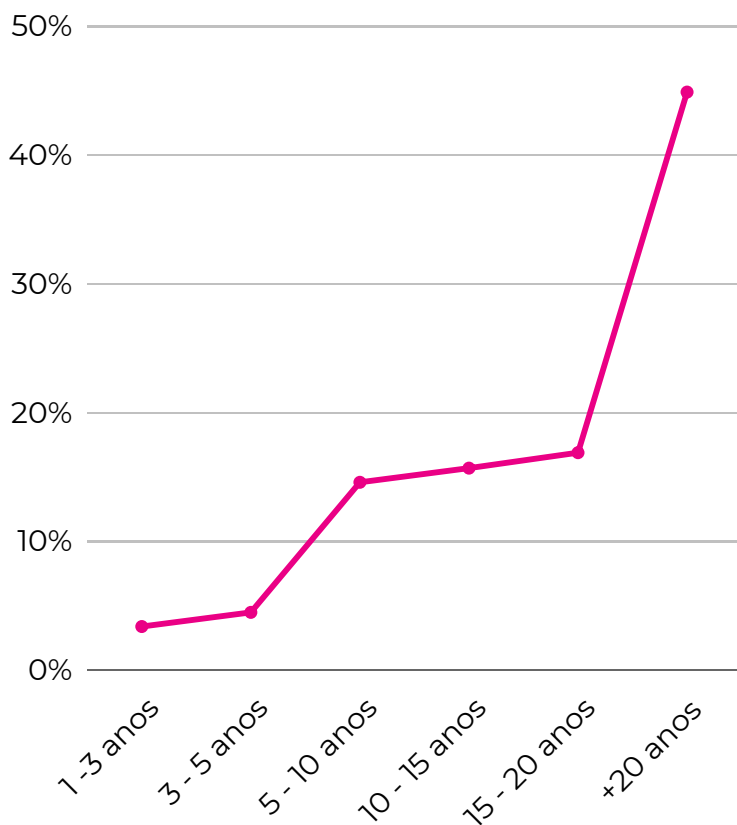
Este resultado parece não ser exclusivo da realidade do Espaço Cultural Ibero-americano, pois, a partir de outros relatórios disponíveis, como o projeto “*Artist Moving & Learning*” da União Europeia (2010), obtêm-se conclusões similares relativas aos benefícios da mobilidade e da circulação de artistas e agentes:

“O principal achado da análise dos tipos de experiências em mobilidade aponta que todas as experiências parecem favorecer a aprendizagem, tanto formal quanto informal e no contexto de viagens longas ou curtas. De fato, os efeitos da aprendizagem e sua intensidade parecem ser aqueles que são determinados pela predisposição pessoal do artista (capacidade/ abertura / curiosidade/ hábitos de mobilidade em crianças/ desejo de ultrapassar barreiras intelectuais e culturais) e não pelos tipos de mobilidade per se.” (tradução nossa).

Quanto a outro tipo de benefícios, os contextos profissionais e de remuneração também são identificados entre as pessoas que respondem a pesquisa. Isto é pertinente na abordagem da mobilidade como peça de promoção fundamental para as economias criativas e o intercâmbio econômico.

**Apesar de que o reconhecimento financeiro como motivação só alcançou 4% das respostas na pesquisa, podemos observar, por sua vez, que este parâmetro vai se tornando mais relevante à medida que é entrecruzado com outras variáveis, como os anos de trajetória dos e das agentes.**

**Gráfico N° 1:** Reconhecimento econômico como motivação principal para circular conforme os anos de trajetória nas artes cênicas



*“Trouxe para nós a possibilidade de crescer profissionalmente como artistas e como pessoas. (...) Trouxe a possibilidade de nos sustentarmos financeiramente sem necessidade de ‘trabalhar de outra coisa’ para depois sair a fazer teatro nos momentos livres. A circulação nacional e internacional nos aproxima de uma maior profissionalização”.*

Contudo, estes parâmetros econômicos, bem como as variáveis de profissionalização, são de difícil identificação e comprovação, pois uma das barreiras sobre a qual vamos aprofundar mais adiante, trata da falta de dados e de informações sobre os índices econômicos da mobilidade. Em parte, isso é devido à carência de instrumentos homologados entre países, mas também à alta informalidade dos processos e contextos, muitos deles não regulamentados e sobre os quais se geram os intercâmbios econômicos, pagamentos e remunerações no mundo das artes cênicas.

O que podemos constatar é que a mobilidade é um processo que traz um modelo de trabalho para artistas e profissionais. Portanto, em cenários de ausência de financiamento, de rendas instáveis e de ecossistemas de seguridade social pouco eficientes, a diminuição das práticas de mobilidade afeta diretamente o fluxo do mercado das artes cênicas.

**Tabela N°3:** Tabela de contingência: Fundo para a mobilidade das artes cênicas por país

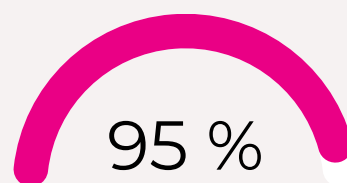
País/ Tipo de fundo	Não existem fundos específicos para a mobilidade	Fundos de universidades ou centros de estudo	Fundos do Estado	Fundos internacionais	Fundos empresa privada	Fundos de Fundações, organizações	Desconheço
<b>Argentina</b>	12%	7%	67%	25%	7%	20%	23%
<b>Bolívia</b>	<b>59%</b>	4%	27%	22%	4%	16%	10%
<b>Brasil</b>	17%	16%	50%	<b>17%</b>	23%	27%	21%
<b>Colômbia</b>	8%	7%	72%	<b>16%</b>	5%	12%	19%
<b>Chile</b>	1%	11%	91%	31%	12%	24%	9%
<b>Costa Rica</b>	14%	23%	56%	34%	8%	14%	22%
<b>Cuba</b>	<b>43%</b>	14%	43%	<b>14%</b>	0%	14%	14%
<b>Equador</b>	28%	5%	48%	<b>12%</b>	4%	10%	26%
<b>El Salvador</b>	18%	0%	39%	27%	18%	24%	<b>30%</b>
<b>Espanha</b>	1%	9%	68%	27%	10%	27%	<b>30%</b>
<b>Guatemala</b>	<b>38%</b>	11%	22%	<b>15%</b>	8%	15%	<b>37%</b>
<b>México</b>	15%	24%	63%	30%	21%	27%	15%
<b>Panamá</b>	<b>36%</b>	4%	16%	<b>10%</b>	4%	8%	<b>48%</b>
<b>Paraguai</b>	22%	4%	70%	35%	9%	0%	4%
<b>Perú</b>	<b>30%</b>	6%	40%	24%	12%	16%	18%
<b>Portugal</b>	0%	18%	75%	39%	18%	68%	7%
<b>Uruguai</b>	5%	5%	77%	35%	8%	18%	23%

N= 3.281

As informações obtidas da pesquisa online são um detalhamento dos tipos de fundos declarados por quem responde em uma perspectiva discriminada por país (Tabela N°3).

Apesar da falta de informações disponíveis, a UNESCO é uma organização essencial quanto ao fornecimento de dados que definem o contexto de comercialização de serviços culturais. Como exemplo, e em relação aos serviços comercializados internacionalmente no mundo, **os países desenvolvidos são os que continuam liderando o intercâmbio de serviços culturais, com 95% do total das exportações** (UNESCO, 2022, p. 164). Efeitos contextuais como a pandemia aumentaram essa brecha, pois uma de suas consequências é o crescente desequilíbrio do investimento entre países.

**Os países desenvolvidos continuam dominando o comércio de serviços culturais em relação ao total das exportações de produtos culturais no mundo.**



Outras externalidades que podem descrever a mobilidade incluem dimensões que abordam a perspectiva do direito. Há documentos de referência de organismos internacionais, como a Declaração Universal dos Direitos Humanos (Artigo 13), ou a Recomendação de 1980 da UNESCO, que conclamam seus Estados Membros a “proporcionar às pessoas dedicadas a atividades artísticas, os meios necessários para que possam ter um contato vivo e profundo com outras culturas” (UNESCO, 1980, p. 61).

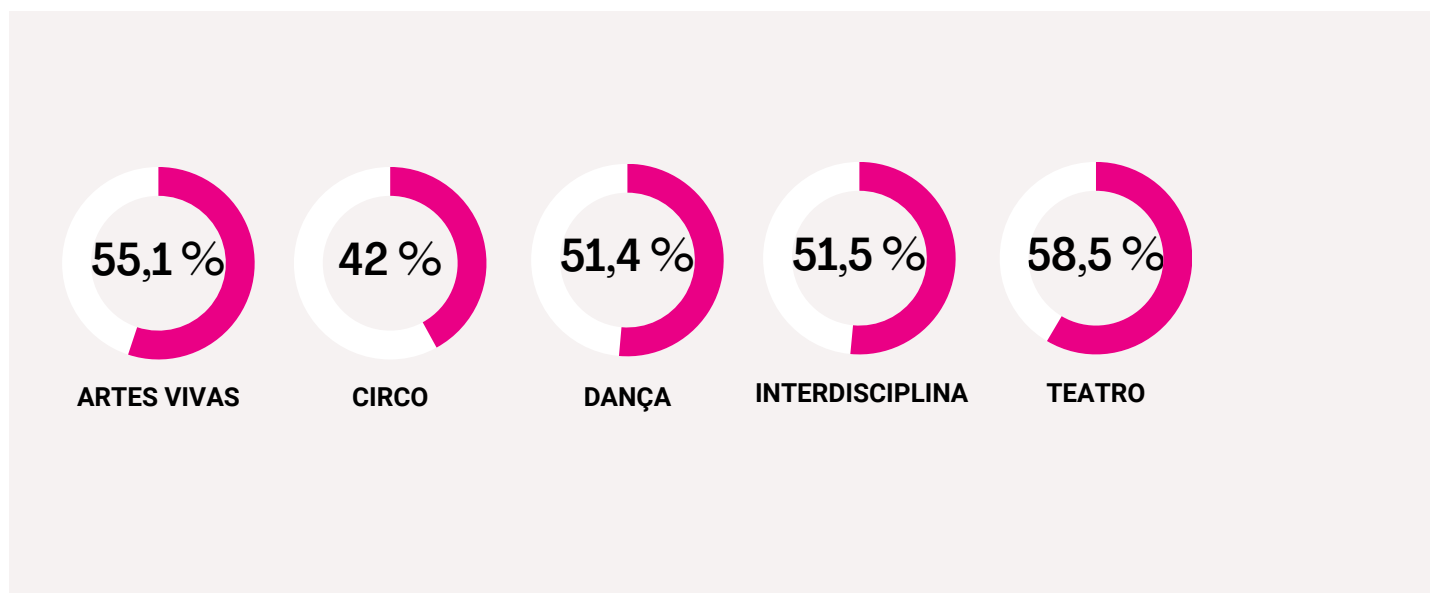
A Convenção de 2005 do mesmo organismo internacional fornece antecedentes sobre políticas de mobilidade. Em seu Artigo 14, dedicado à Cooperação para o Desenvolvimento, são estipuladas as diretrizes para o acesso de atividades, bens e serviços culturais, apontando a responsabilidade de países desenvolvidos na adoção de medidas adequadas para facilitar este acesso a seus territórios mediante apoios ao trabalho criativo.

## A mobilidade em andamento: agentes e contextos

A mobilidade, definida como processo, supõe um conjunto de etapas ou operações sucessivas, lideradas por pessoas do campo das artes cênicas. Este estudo identifica e define quem são responsáveis pela mobilidade, a fim de compreender suas funções e dimensões de trabalho, segmentando os modelos de análise.

A primeira pergunta no âmbito desta pesquisa procura parametrizar quantas pessoas declaram ter participado alguma vez de processos de mobilidade de projetos artísticos. **Conforme a pesquisa, 53,8% declara ter participado de processos de mobilidade, enquanto 46,2% aponta não ter participado.** Estas porcentagens não significam maior variabilidade ao observar os dados por disciplina dentro das artes cênicas, como detalhado na tabela abaixo:

**Gráfico N°2:** N° de pessoas que declaram ter participado em processos de mobilidade conforme a disciplina



**Tabela N°4:** N° de pessoas que declaram ter participado em processos de mobilidade conforme gênero

Gênero	SI	NO
<b>Feminino</b>	53.3%	46.7%
<b>Masculino</b>	55%	45%
<b>Transgênero</b>	50%	50%
<b>Não binário</b>	50%	50%
<b>Outro</b>	40%	60%

Também não se encontram diferenças pontuais em relação ao cruzamento da variável gênero. Como pode se observar, a proporção de pessoas que participaram de processos de mobilidade não apresenta desequilíbrios segundo identificação por estas categorias.

Porém, há diferenças relevantes quanto ao cruzamento por país. **Assim, Portugal (70,3%), Paraguai (64,3%), Colômbia (65,6%), Chile (65,7%) e Uruguai (60,6%) se posicionam acima da média como países com maior índice de participação em processos de mobilidade.** Contrariamente, Equador (39,4%), Guatemala (37,5%), Panamá (35,9%) e Peru (35,5%) são os que menos participaram de processos de mobilidade no Espaço Cultural Ibero-americano.

**Tabela N°5:** N° de pessoas que declaram ter participado em processos de mobilidade conforme país de origem

País	SIM	NÃO
<b>Argentina</b>	52.1%	47.9%
<b>Bolívia</b>	52.6%	47.4%
<b>Brasil</b>	58.7%	41.3%
<b>Colômbia</b>		34.4%
<b>Chile</b>	65.7%	34.3%
<b>Costa Rica</b>	58.8%	41.3%
<b>Cuba</b>	37.5%	62.5%
<b>Equador</b>	39.4%	60.6%
<b>El Salvador</b>	45%	55%

País	SIM	NÃO
<b>Espanha</b>	53.5%	46.5%
<b>Guatemala</b>	37.6%	62.4%
<b>México</b>	53.7%	46.3%
<b>Panamá</b>	35.9%	64.1%
<b>Paraguai</b>	64.3%	35.7%
<b>Perú</b>	35.5%	64.5%
<b>Portugal</b>	70.3%	29.7%
<b>Uruguai</b>	50.5%	39.5%

Uma observação crítica que contribui para a análise e a posterior conversação em torno do financiamento encontra-se ao fazer um cruzamento com os meios e recursos disponíveis em cada um dos Países-membros. Essas dificuldades serão tratadas neste Relatório mais adiante; mesmo assim, em virtude da visão territorial, surge a dúvida de se os países que circulam em maior ou menor proporção podem ser afetados pelas alternativas e políticas de financiamento disponíveis.

Um achado aponta para a relação direta entre aqueles países que apresentam maior mobilidade e a porcentagem de conhecimento que as pessoas têm sobre a disponibilidade de recursos públicos ou estatais. **Coincidentemente, como vemos na tabela abaixo, os Países-membros onde se observa uma maior porcentagem de ajuda ou estímulos do Estado para a mobilidade são: Chile (68,8%), Paraguai (55,2%), Colômbia (53,1%), Portugal (52,5%) e Argentina (51,7%). Enquanto os países com menores porcentagens são Panamá (10,8%) e Guatemala (16,4%).**

**Tabela N°6:** Conhecimento de apoios públicos ou Estatais em seu país, conforme país de origem

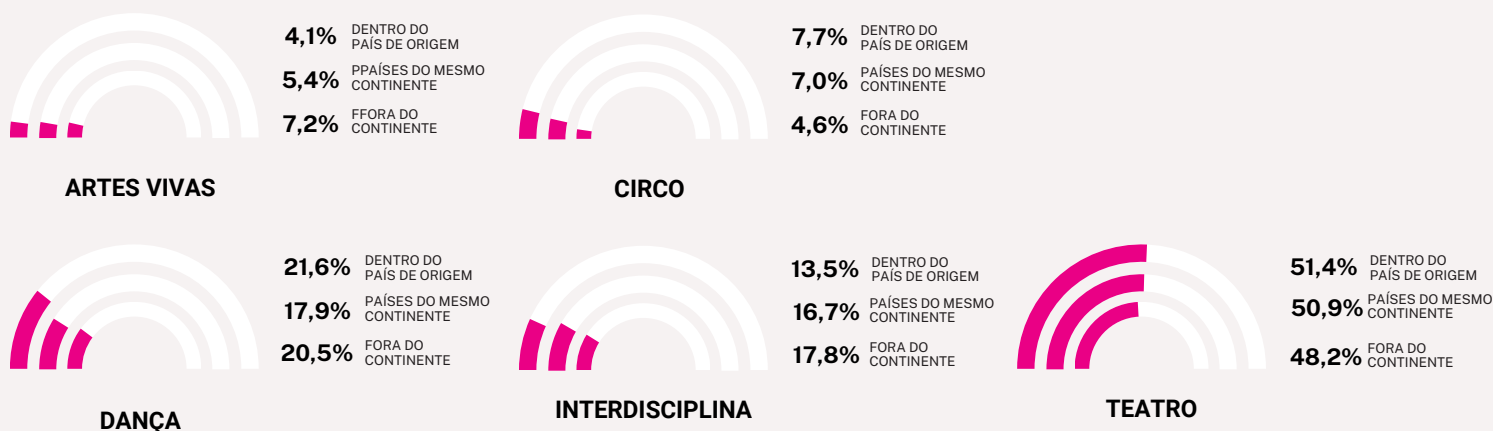
País	SIM	NÃO	País	SIM	NÃO
<b>Argentina</b>	51.7%	48.3%	<b>Espanha</b>	50%	50%
<b>Bolívia</b>	21%	79%	<b>Guatemala</b>	16.4%	83.6%
<b>Brasil</b>	37.7%	62.3%	<b>México</b>	46.8%	53.2%
<b>Colômbia</b>	53.1%	46.9%	<b>Panamá</b>	10.8%	89.2%
<b>Chile</b>	68.8%	31.3%	<b>Paraguai</b>	55.2%	44.8%
<b>Costa Rica</b>	40.4%	59.6%	<b>Perú</b>	24.1%	75.9%
<b>Cuba</b>	37.5%	62.5%	<b>Portugal</b>	52.5%	47.5%
<b>Equador</b>	37.1%	62.9%	<b>Uruguai</b>	47.9%	52.1%
<b>El Salvador</b>	28.3%	71.7%			

É importante frisar que a comparação é feita sobre as referências oferecidas pela Pesquisa, pois para realizar uma comparação entre os Países-membros e seus modelos de financiamento seria preciso contar com as mesmas informações disponibilizadas por cada país. Infelizmente, dados homologáveis sobre o nível de investimento específico em mobilidade ou circulação não estão disponíveis.

## ONDE SE MOBILIZAM?

Onde ocorre principalmente a mobilidade? Existe, evidentemente, uma maior proporção de circulação interna nos países de origem e, em um enquadramento territorial, 72% dos que respondem a pesquisa declara circular ou se mobilizar dentro deles. Com uma visão territorial ampla, observa-se que a proporção diminui, sendo que 41% das pessoas conseguem se mobilizar dentro do seu próprio continente, enquanto apenas 34% se mobiliza fora dele. **Aqui também se observam diferenças importantes do ponto de vista setorial, sendo que a disciplina teatro marca tendência quanto aos deslocamentos transfronteiriços e intercontinentais.**

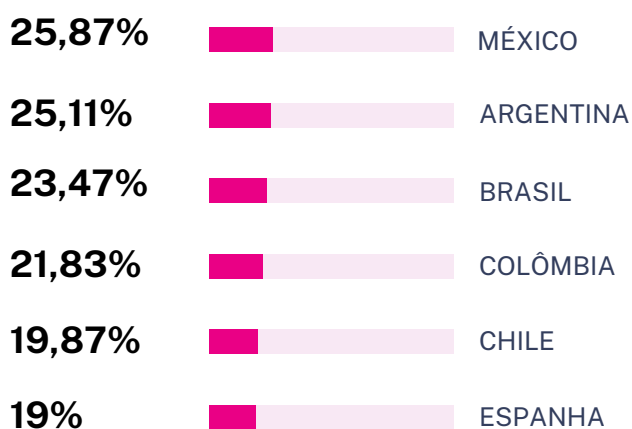
**Gráfico N°3:** Proporção de pessoas que circulam em seu país de origem, dentro do mesmo continente e fora do continente por disciplina



Chamam a atenção as baixas porcentagens da disciplina circense, entendendo a transumância como parte crucial do desenvolvimento de seu modelo de trabalho. Uma observação possível é que os agentes que participaram da pesquisa estejam, prioritariamente, trabalhando em modelos artísticos de circo contemporâneo versus o circo tradicional, assumindo modelos de deslocamentos mais permanentes em seus esquemas de desenvolvimento.

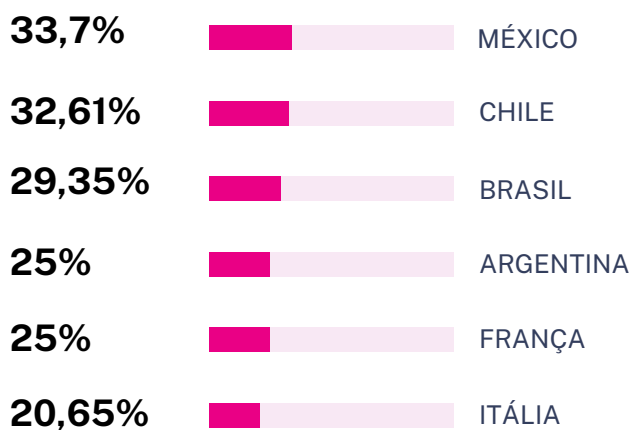
A pesquisa também formulou, de maneira específica, uma pergunta aberta sobre quais os países mais visitados pelos e pelas agentes ibero-americanos(as) em contextos de mobilidade das artes cênicas. Esta variável é importante por duas causas: primeiro, delimita mercados potenciais para onde a mobilidade se orienta e, segundo, abre interpretações relevantes, como aquelas que, provavelmente, sejam marcadas por possíveis barreiras relativas a vistos ou idiomas. **Assim, o país para onde principalmente as pessoas se mobilizam é o México (25,87%), seguido pela Argentina (25,11%) e o Brasil (23,47%).**

**Gráfico N°4:** Porcentagem de menção de países para onde se mobilizam os e as agentes da Iberoamérica de acordo com a Pesquisa

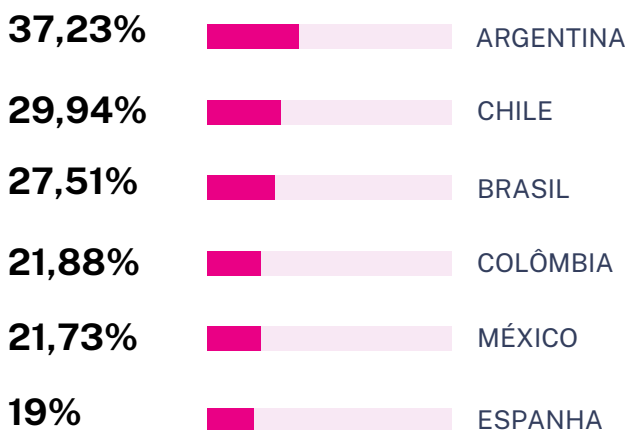


Ao ampliar o escopo da observação e comparar os contextos dados por territórios continentais, observa-se o que acontece com as pessoas da Península Ibérica em comparação com os números expressos pelo Espaço Cultural Ibero-americano no seu conjunto. **Assim, Espanha e Portugal escolhem países Ibero-americanos como primeiro destino, México (33,7%), seguido pelo Chile (32,61%) e o Brasil (29,35%).**

**Gráfico N°5:** Porcentagem menção de países para onde se mobilizam os agentes da Espanha e Portugal de acordo com a Pesquisa

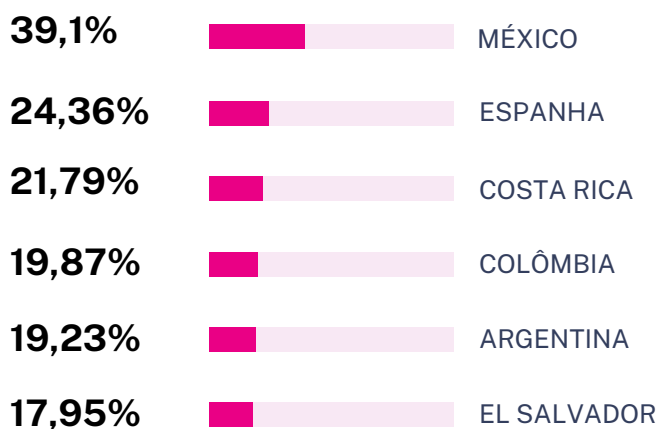


**Gráfico N°6:** Porcentagem menção de países para onde se mobilizam os agentes da América do Sul de acordo com a Pesquisa



A América do Sul repete novamente certos padrões, como a Argentina (37,23%), Chile (29,94%) e Brasil (27,51%); o México (21,73%), desta vez, fica para atrás em relação ao total global ibero-americano. Mesmo não conhecendo o motivo, é possível inferir que a distância geográfica incide na extensão e alcance dos mercados. A América Central apresenta uma priorização pelo México (39,1%), seguido pela Espanha (24,36%) e Costa Rica (21,79%).

**Gráfico N°7:** Porcentagem menção de países para onde se mobilizam os agentes da América Central de acordo com a Pesquisa



Observa-se que países de língua inglesa, apesar de apresentarem mercados relevantes para as artes cênicas, não fazem parte da lista de destinos preponderantes apontados pelas pessoas que participaram da pesquisa. Mesmo assim, a barreira linguística foi somente constatada em 7% das respostas relacionadas com as dificuldades para a mobilidade.

**México, Espanha, Brasil, Chile e Colômbia, além da Costa Rica, são os mercados com maior predisposição para a entrada de bens e serviços culturais relativos às artes cênicas ibero-americanas.**



México, Espanha, Brasil, Chile e Colômbia, além da Costa Rica, são os mercados com maior predisposição para a entrada de bens e serviços culturais relativos às artes cênicas ibero-americanas.



**Os parâmetros incluíram uma divisão de funções e, no caso de artistas, adicionaram paradigmas de análise que atravessaram este relatório: a divisão entre pessoas que circularam e pessoas que não.**

## Quem se mobiliza?

Com relação a quem são os agentes que se mobilizam, de acordo com a pesquisa conduzida de forma online para este estudo, a maioria daqueles que respondem identifica sua função como artistas, criadores(as) e agentes parte do processo criativo (23%), seguidos por quem se dedica à gestão, administração ou produção cultural (17,7%). Outras porcentagens visualizaram uma menor proporção de pessoas que identificam sua função dentro da educação, formação artística e/ou mediação cultural (5,4%), e porcentagens marginais de pessoas que se desempenham no campo da pesquisa (1%), da técnica cênica (0,8%) e das comunicações (0,8%).

Esta visão é relevante pois o processo de mobilidade não é o mesmo para artistas que para os e as agentes de produção ou gestão. Da mesma forma, as pessoas em funções de programação e decisão sobre os valores de uma oferta não expressam as mesmas inquietações, necessidades e dimensões do processo. Isto fará parte das observações e achados que serão detalhados mais adiante. Conseqüentemente, parte da metodologia proposta para o aprofundamento nas conversações e nos sociogramas inclui a identificação de clusters que se diferenciam na definição e execução de seus processos.

Os parâmetros para gerenciar os grupos de conversação incluem uma divisão de funções e, no caso de artistas, adicionaram paradigmas de análise que atravessaram este relatório: a divisão entre pessoas que circularam e pessoas que não. Entendemos que a visão sobre a mobilidade, suas motivações e problemática, não é a mesma para quem faz parte do processo, ou o vivenciou, do que para aqueles(as) que ainda não conseguem empreender instâncias de mobilidade internacional.

Mas antes da análise por segmentos, é preciso fazer a revisão de definições sobre estas funções. Uma das dicotomias nas análises voltadas para este segmento, geralmente se inicia com a definição de quem é ou não artista. Em geral, a procura de uma definição única parece inútil. Em alguns casos, os níveis de estudo formal são um parâmetro de referência; em outros, a experiência de trabalho e/ou trajetória e, inclusive, o âmbito profissional e o desenvolvimento das artes como atividade remunerada. Nenhuma dessas dimensões oferece em si mesma uma definição satisfatória, motivo pelo qual o presente estudo tomará a seguinte:

“Entende-se por ‘artista’ toda pessoa que cria ou por meio de expressão artística produz ou recria obras de arte, que considera a sua criação artística um elemento essencial de sua vida e assim contribui para o desenvolvimento da arte e da cultura, e que tem ou busca reconhecimento como artista, quer tal pessoa possua ou não um relacionamento de trabalho e esteja ou não vinculada a uma associação.” (UNESCO, 1980)

Quanto a quem exerce a função de programação, identifica-se que este é alguém que foi se definindo no tempo e nos contextos de trabalho. “O processo programático é um construto múltiplo, dinâmico e que envolve tantos agentes como a cadeia do setor produtivo (...).” (Lopez & Kalawski, 2012, p. 69). Assim, o controle da tomada de decisões de quem programa é determinado pelos recursos, a missão e outras viabilidades.

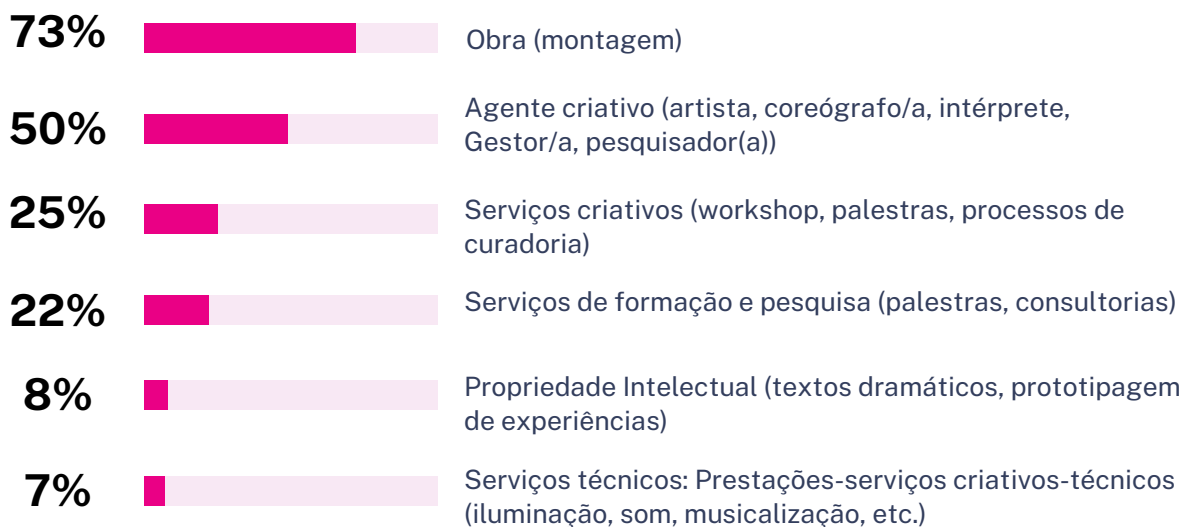
## O que se mobiliza e como?

Onde e quem não parece ainda esgotar as perspectivas e contextos sobre a mobilidade das Artes Cênicas. Falta ainda um questionamento crucial: a desagregação do que é o que circula, se movimenta, ou se desloca.

A primeira complexidade nas Artes Cênicas refere à definição de produtos e/ou serviços, os quais não necessariamente se enquadram nos contextos tradicionais. Os produtos envolvidos nos modelos de exportação tradicional são definidos como elementos tangíveis. Porém, no construto das artes cênicas, os produtos têm um sentido mais amplo, incluindo três dimensões: “i) O produto básico ou objeto em si mesmo. ii) Os serviços relacionados e iii) O valor simbólico, afetivo ou de qualquer outro tipo, que o consumidor associa ao produto”. (Colbert & Cuadrado, 2003, p. 43)

Deste modo, **o produto cênico é um modelo dual ou complexo** (quanto ao objeto – obra acabada, mas também quanto a serviços de profissionais em mobilidade) e observamos diversas realidades. Evidentemente, em maior proporção entre o que se mobiliza, encontramos uma obra ou peça artística acabada, declarado em 73% dos casos dentre os que respondem a pesquisa, como vemos nos dados a seguir, lembrando que aqueles que responderam podiam escolher mais de uma alternativa. Sabemos, no entanto, que nos contextos de mobilidade, esta não é a única forma de intercâmbio.

**Gráfico N°8:** Tipo de produto ou serviço que circulou



Quanto aos **serviços, como modelos intangíveis**, estes podem ser determinados e definidos de diversas formas. Parâmetros internacionais como o Acordo Geral sobre o Comércio de Serviços (AGCS) delimitado pela Organização Mundial do Comércio (OMC) em 1995, definem os serviços como um fornecimento transfronteiriço que pode se dar em qualquer uma destas dimensões:

## **O consumo de serviços no exterior**

Por exemplo, um agente cultural que se desloca a outro território para consumir um serviço específico, como no caso de estudos, treinamentos ou processos de formação. As residências (participar de um processo de residência) também passam a ter um papel neste modelo de consumo de serviços no exterior. A residência como “formato” da mobilidade foi declarada por 20% dos agentes na pesquisa, sendo ainda um contexto de trabalho ou de intercâmbio pouco explorado entre aqueles que respondem.

Embora as residências como contextos de internacionalização comecem a ser processos mais demandados pelos e pelas agentes das artes cênicas e sua preponderância tenha aumentado nos cenários pós-pandemia, conforme fontes da UNESCO, ainda **79% da residências artísticas internacionais declaradas no contexto das atividades e disciplinas das economias criativas são desenvolvidas na Europa e na América do Norte.** (UNESCO, 2022, p. 144)

*“A união de residências e descentralização está gerando projetos com um formato inovador; artistas de um lugar gerado em uma comunidade, são convidados para trabalhar com uma comunidade. Acho que aí tem outro estilo de circulação que é interessante”.*

No contexto dos processos de mobilidade, outro exemplo de consumo de serviços no exterior envolve aqueles que se desempenham em áreas de programação. O deslocamento temporário destas pessoas, que geralmente se deslocam a trabalho para participar de instâncias como *showcases*, festivais ou encontros é um modo de explorar oportunidades de compra ou prospecção de obras e, portanto, também são envolvidos(as) no consumo de serviços no exterior.

## **A presença comercial**

A presença comercial é um modelo que leva uma pessoa que fornece serviços ou trabalho como agente de um país a estabelecer uma presença física em outro território. Diferentemente do consumo e do exemplo de programadores(as) que atendem festivais, aqui podem ser encontradas estratégias relacionadas à presença de marca em um contexto de comercialização. A este modelo são incorporadas a presença de agentes em feiras ou mercados no formato de delegação comercial, articulação ou presença em estandes ou locações com objetivos de exibição de produtos, serviços e outros.

## **A presença de pessoas físicas**

A presença de pessoas (movimento de fornecedores) consiste no deslocamento de pessoas de um território para outro a fim de prestar um serviço. Um exemplo disso é dar assistência para a realização de workshops, palestras, palestras ou consultorias, entre outros. Dentro da pesquisa, aqueles que respondem declaram que este tipo de intercâmbio corresponde a 25% entre os modelos de serviços em circulação.

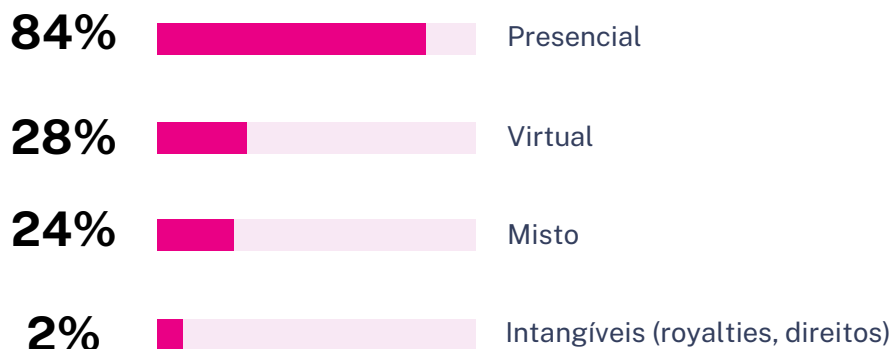
Da mesma forma, um artista ou agente que tem que se deslocar em contextos de desenvolvimentos criativos ou de coproduções (coreógrafos(as), diretores(as), atores, atrizes) também entram nas dimensões do movimento de fornecedores(as).

**Neste caso, 50% das pessoas que respondem a pesquisa declara ter se deslocado neste formato.**

## **Fornecimento do Comércio transfronteiriço**

Por último, encontramos o comércio transfronteiriço como aquele que não considera a mobilidade nem de provedores(as) nem de consumidores(as), mas apenas do produto ou do serviço. Nesse sistema de trabalho são incluídos os bens de propriedade intelectual, como licenças, royalties ou direitos autorais. Também são incluídas as dimensões de intercâmbio normalmente geradas mediante contextos virtuais. Estas envolvem da venda de uma obra ou cápsula virtual, de uma palestra ou de um *workshop* via *Zoom*, até o exercício de dirigir ou coreografar uma peça de dança à distância. Como se observa no gráfico abaixo, **28% de quem responde a pesquisa declara ter circulado em modalidade virtual. 24% aponta ter feito isso em formatos mistos.**

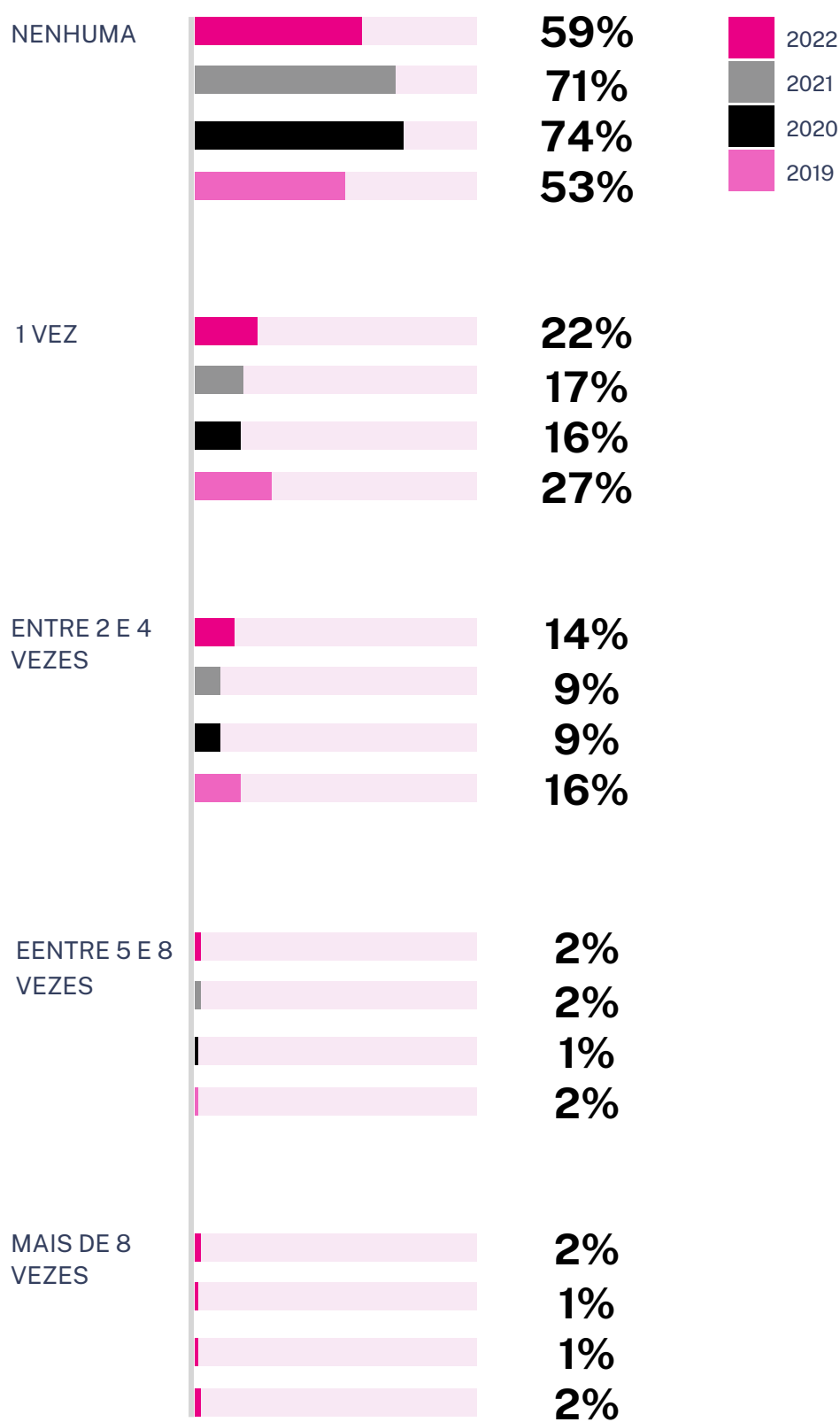
**Gráfico N°9:** Formato de produto ou serviço em circulação



Esta é uma dimensão recentemente explorada no âmbito das artes cênicas e fomentada pelos efeitos da pandemia. No contexto das restrições à mobilidade internacional, o intercâmbio de produtos e/ou serviços digitais ficaram em alta, conseguindo introduzir um formato que chegou a desempenhar novas disposições no mercado.

Justamente, é interessante que, quando os participantes da pesquisa são perguntados sobre a frequência de circulação internacional, se observa que os que iniciaram processos de mobilidade apontam ter circulado entre 1 e 4 vezes, em sua maioria. No entanto, nesta resposta, também se observa uma evidente queda na frequência entre os anos 2020 e 2021, coincidentes com a pandemia e o fechamento de espaços culturais.

**Gráfico N°10:** Quantidade de vezes que circulou internacionalmente entre os anos 2019 – 2022



Outro dos elementos que propicia uma visão de futuro no plano da virtualidade das artes cênicas, quanto a seus produtos e serviços, faz referência ao interesse crescente pela projeção de processos de mobilidade mais sustentáveis e que permitam diminuir o impacto na pegada de carbono. Embora este diagnóstico reconheça o incentivo ecológico como relevante, o que será explorado mais adiante, veremos que ele ainda não permeia os tópicos de maior interesse em contextos ibero-americanos.

A mobilidade alcança uma pluralidade de produtos, subprodutos e necessidades e, apesar de os modelos de financiamento estarem focados no intercâmbio e exportação, o interessante de colocar em valor o processo e de observar que há um alto número de pessoas que não circulam é entender que os financiamentos também devem incorporar a preparação para a mobilidade. Como aponta um dos(as) nossos(as) especialistas entrevistados(as), o olhar público precisa alargar o horizonte nos processos de internacionalização.

*“Das instituições, os fundos são, finalmente, apenas para turnês, entendendo uma internacionalização limitada, isto é, como se apenas fosse uma turnê no exterior. Não consideram que, por exemplo, uma companhia, (...) poderia desejar aprender idiomas, poderia precisar traduzir seu website. As coproduções, os intercâmbios, trazer convidados, quer dizer, tudo o que (...) um processo de internacionalização abrange, a partir dos fundos públicos, é limitado ao pagamento de passagens”.*



# CAPÍTULO 2

---

## O mundo e os Espaços Culturais Ibero-Americanos

---

Tendo já identificado algumas definições em relação à mobilidade, bem como parte de seus benefícios intrínsecos, não é possível deixar de observar que esta conversação está cada vez mais presente nos debates sobre as artes e as economias criativas.

A pandemia, sem dúvida, é um marco acelerador que chamou a tomar consciência sobre a importância de se deslocar, de estabelecer espaços de intercâmbio, sejam comerciais ou culturais, por meio da figura de artistas como embaixadores e representantes de campos estéticos, políticos e simbólicos. Por sua vez, a intensificação dos fluxos migratórios em todo o mundo desperta o interesse pela compreensão dos processos de intercâmbios e diálogos interculturais.

Fica estabelecido também, que a mobilidade internacional não faz referência exclusiva a um tipo de produto e que a riqueza que ela implica como processo, estimula seus agentes no desenvolvimento de diversas realidades. A mobilidade, como apontado por algumas pessoas integrantes dos grupos de discussão:

*“Não é exclusivamente uma viagem do artista que vai de um lugar para outro, mas sim por tudo o que a mobilidade representa dentro do setor cultural, como elemento gerador de conhecimento e experiência, também, consegue ampliar nossas redes como fator de desenvolvimento local. Não estamos falando simplesmente de ir de A para B e de B para A, estamos falando realmente de algo que nos transforma, transforma o nosso entorno, nos permite ter mais ideias, mais ferramentas,(...) etc.”*

Em termos económicos, a mobilidade faz parte das definições dos ciclos de setores criativos, respondendo à “criação, produção e distribuição de bens e serviços que utilizam a criatividade e o capital intelectual como insumos primários” (UNCTAD, 2022, p.1). Da mesma forma, em um panorama mundial, indica que a economia criativa atinge cerca de 3% do PIB em 2021, “calculando que em 2020 os bens e serviços criativos representavam 3% e 21% respectivamente de todas as exportações de bens e serviços.” (UNCTAD, 2022, p.2)

Relatórios como este são uma contribuição para a consideração dessas perspectivas para sua análise e para a coleta de dados de agências dedicadas a políticas de internacionalização. Entre as carências fundamentais, considera-se a necessidade de informação mais específica para compreender o papel dos serviços na transformação econômica e o seu potencial para as economias em desenvolvimento.

Por fim, outro debate global é o que se refere aos âmbitos da ecologia e do meio ambiente, que também teve incidência na projeção desta conversação, especialmente em contextos europeus, como analisaremos mais adiante. Este último ponto gerou polêmicas e é conhecido o debate aberto que mantiveram nas redes sociais dois artistas da área cênica: Jérôme Bel, coreógrafo francês, e Lázaro Rodríguez, ator de teatro mexicano. Em 2021, mediante um intercâmbio epistolar aberto, Bel anuncia que deixará de se mobilizar como artista para prevenir o uso de aviões e o impacto na pegada de carbono. O artista mexicano contesta com uma lista de razões sobre os preceitos da mobilidade e desigualdades relacionadas com os contextos e seus territórios.

“Parece que quando falamos de crise climática, todas as outras esferas da vida deveriam ser subordinadas e que agora o fim justifica os meios. Contudo, não precisa ser assim, nem sempre assim. Para além da preocupação muito legítima e urgente de gerar uma performance art field que contribua o mínimo possível para a poluição, acho que podemos pensar se há mais alguma coisa que gostaríamos de cuidar”. (Teatron, s.f.)

Este debate também estará presente ao longo deste relatório. Entre as conclusões e achados, analisaremos como esta conversação, que parece tão relevante no campo europeu, ainda não permeia as realidades discursivas de quem vive em América Central e do Sul. Apesar de que os âmbitos da crise do meio ambiente fazem parte dos discursos curatoriais em salas e festivais, parece não haver estratégias nomeadas nem dados importantes para constatar-la como uma barreira nos processos de mobilidade no espaço cultural ibero-americano.

*"Muitas vezes, estando na Europa, escuto muitas pessoas discutirem sobre a pegada de carbono e como fazer para viajar menos. Isso me deixa muito desconfortável. Precisamente nós na América Latina estamos discutindo como faremos para fazer turnês. Porque os países, os artistas, muitos dos artistas europeus, sempre puderam viajar pela Europa, têm uma estrutura ferroviária, (...) uma estrutura de dinheiro, etc. E para mim é um discurso que é basicamente o mesmo que quando você tem que economizar água no chuveiro (...). Claro que tento que meus banhos sejam mais curtos, mas sei que os problemas da água no mundo não são os banhos em minha casa".*

A propósito deste e outros contextos de discussão, as desigualdades, os desequilíbrios e outros elementos que desequilibram as realidades por território também fazem parte da análise deste relatório. Entre os acadêmicos que estudaram o processo da mobilidade, Cristina Farinha mergulha nos elementos da desigualdade, identificando a mobilidade como um campo desequilibrado face às construções do capital social. Em sua dissertação, *Bound to Mobility* (2012), a autora incorpora à definição de mobilidade as fontes de status e poder. Assim, observaremos mais tarde como o acesso e a participação na mobilidade estão condicionados pelas desigualdades prévias e de caráter sistêmico, mas também por desequilíbrios institucionais.

Por enquanto, uma análise mais exaustiva que permita algumas comparações e especificações de dados para cada um dos Países-membros do Programa IBERCENA é apresentada nas imagens abaixo. A informação coletada é uma amostra da Pesquisa realizada de forma online sobre a qual é preciso lembrar que entre as barreiras metodológicas está o fato de que nem todos os países alcançam um número suficiente de respostas para a análise. Contudo, até a data, esta é uma fotografia que fornece indicadores importantes para a conformação estratégica e, sobretudo, para os processos associativos entre os próprios Países-Membros.

Com relação a Cuba, conforme indicado anteriormente na seção de metodologia, o baixo índice de respostas não permitiu a geração de dados estatísticos. Por esse motivo, inclui-se um resumo da entrevista realizada com o REPPI, responsável pelo Programa nesse território.

# PAÍSES-MEMBROS

---

## ARGENTINA

**52,1%**

Participou em processos de mobilidade

**29,2%**

Participou em processos de mobilidade internacional

**51,7%**

Tem conhecimento dos fundos do Estado para a mobilidade em seu país

**25%**

Tem conhecimento de fundos internacionais para a mobilidade

**11,3%**

Indica que seu gênero significou uma diferença em processos de mobilidade

**9,7%**

Indica que seu grupo étnico sociocultural significou uma diferença em processos de mobilidade

### Principais apoios para a mobilidade internacional



**FESTIVAIS**  
22,5%



**ORG. PÚBLICAS**  
12,4%



27,7% Mulheres circularam internacionalmente



22,6% Pessoas de procedência indígena circularam internacionalmente



37,5% Pessoas afrodescendentes circularam internacionalmente

Nº Total de respostas 477

### Observações:

36,9% reconhece como motivação principal a aprendizagem – intercâmbio artístico, enquanto para 8,30% a motivação é o reconhecimento econômico

### PRINCIPAIS DIFICULDADES PARA A MOBILIDADE

Desconhecimento de circuitos, possibilidades e suas formas de operar

%

48,9

Falta de contatos ou de acesso a programadores ou redes de circulação

45,8

Financiamento para tudo aquilo não coberto pelos fundos

50,2

### PRINCIPAIS DIFICULDADES DA MOBILIDADE

Falta de financiamento para a circulação

%

58,8

Falta de circuitos de mobilidade que permitam sustentar uma turnê em diversos territórios

44,5

Burocracia nas gestões com contrapartes na gestão de fundos

27,3

## BOLÍVIA

**52,6%**

Participou em processos de mobilidade

**27,4%**

Participou em processos de mobilidade internacional

**21%**

Tem conhecimento dos fundos do Estado para a mobilidade em seu país

**22%**

Tem conhecimento de fundos internacionais para a mobilidade

**8,2%**

Indica que seu gênero significou uma diferença em processos de mobilidade

**6,1%**

Indica que seu grupo étnico sociocultural significou uma diferença em processos de mobilidade

### Principais apoios para a mobilidade internacional



**FESTIVAIS**  
27,4%



**ORG. PÚBLICAS**  
8,1%



17,1% Mulheres circularam internacionalmente

Nº Total de respostas 62

### Observações:

46,6% declara que não existem fundos específicos para a mobilidade de projetos de artes cênicas

### PRINCIPAIS DIFICULDADES PARA A MOBILIDADE

Desconhecimento de circuitos, possibilidades e suas formas de operar

%

35,5

Falta de contatos ou de acesso a programadores ou redes de circulação

45,2

Financiamento para tudo aquilo não coberto pelos fundos

48,4

### PRINCIPAIS DIFICULDADES DA MOBILIDADE

Falta de financiamento para a circulação

%

56,5

Falta de circuitos de mobilidade que permitam sustentar uma turnê em diversos territórios

50,0

Burocracia nas gestões com contrapartes na gestão de fundos

33,9

## BRASIL

**58,7%**

Participou em processos de mobilidade

**17,1%**

Participou em processos de mobilidade internacional

**37,7%**

Tem conhecimento dos fundos do Estado para a mobilidade em seu país

**17%**

Tem conhecimento de fundos internacionais para a mobilidade

**13,9%**

Indica que seu gênero significou uma diferença em processos de mobilidade

**24,6%**

Indica que seu grupo étnico sociocultural significou uma diferença em processos de mobilidade

### Principais apoios para a mobilidade internacional



**FESTIVAIS**  
16,1%



**ORG. PÚBLICAS**  
10,3%



17,9% Mulheres circularam internacionalmente



21,4% Pessoas de procedência indígena circularam internacionalmente



12% Pessoas afrodescendentes circularam internacionalmente

Nº Total de respostas 310

### Observações:

O Brasil é um dos países onde a falta de conhecimento dos processos de venda é maior, com 25% a declará-la como a principal dificuldade. 11% reconhecem dificuldades com as barreiras linguísticas.

#### PRINCIPAIS DIFICULDADES PARA A MOBILIDADE

Desconhecimento de circuitos, possibilidades e suas formas de operar	45,2
Falta de contatos ou de acesso a programadores ou redes de circulação	45,2
Financiamento para tudo aquilo não coberto pelos fundos	41,6

%

45,2

45,2

41,6

#### PRINCIPAIS DIFICULDADES DA MOBILIDADE

Falta de financiamento para a circulação	61,9
Falta de circuitos de mobilidade que permitam sustentar uma turnê em diversos territórios	39,0
Burocracia nas gestões com contrapartes na gestão de fundos	25,5

%

61,9

39,0

25,5

## COLÔMBIA

**65,6%**

Participou em processos de mobilidade

**24,5%**

Há participação de processos de mobilidade internacional.

**53,1%**

Tem conhecimento dos fundos do Estado para a mobilidade em seu país

**16%**

Tem conhecimento de fundos internacionais para a mobilidade

**7,4%**

Indica que seu gênero significou uma diferença em processos de mobilidade

**11,4%**

Indica que seu grupo étnico sociocultural significou uma diferença em processos de mobilidade

### Principais apoios para a mobilidade internacional



**FESTIVAIS**  
20,9%



**ORG. PÚBLICAS**  
15,2%



21,9% Mulheres circularam internacionalmente



23,5% Pessoas afrodescendentes circularam internacionalmente

Nº Total de respostas 277

### Observações:

48% descreve que sua maior motivação é a aprendizagem e o intercâmbio artístico e apenas 4,4% reconhece que sua maior motivação é o reconhecimento econômico

### PRINCIPAIS DIFICULDADES PARA A MOBILIDADE

Desconhecimento de circuitos, possibilidades e suas formas de operar

%

42,6

Falta de contatos ou de acesso a programadores ou redes de circulação

42,2

Financiamento para tudo aquilo não coberto pelos fundos

47,7

### PRINCIPAIS DIFICULDADES DA MOBILIDADE

Falta de financiamento para a circulação

%

57,4

Falta de circuitos de mobilidade que permitam sustentar uma turnê em diversos territórios

36,1

Burocracia nas gestões com contrapartes na gestão de fundos

22,1

## CHILE

**65,7%**

Participou em processos de mobilidade

**37,2%**

Participou em processos de mobilidade internacional

**68,8%**

Tem conhecimento dos fundos do Estado para a mobilidade em seu país

**31%**

Tem conhecimento de fundos internacionais para a mobilidade

**12,4%**

Indica que seu gênero significou uma diferença em processos de mobilidade

**7,3%**

Indica que seu grupo étnico sociocultural significou uma diferença em processos de mobilidade

### Principais apoios para a mobilidade internacional



**FESTIVAIS**  
26,1%



**ORG. PÚBLICAS**  
21,7%



35,4% Mulheres circularam internacionalmente



22,2% Pessoas de procedência indígena circularam internacionalmente

Nº Total de respostas 368

### Observações:

O Chile é o país onde a maior percentagem dos seus agentes reconhece a existência de fundos estatais (68,8%). Em comparação com os outros países, o Chile é o que apresenta maiores dificuldades em termos de falta de tempo para gerir.

#### PRINCIPAIS DIFICULDADES PARA A MOBILIDADE

Desconhecimento de circuitos, possibilidades e suas formas de operar

%

45,1

Falta de contatos ou de acesso a programadores ou redes de circulação

43,8

Financiamento para tudo aquilo não coberto pelos fundos

48,1

#### PRINCIPAIS DIFICULDADES DA MOBILIDADE

Falta de financiamento para a circulação

%

47,3

Falta de circuitos de mobilidade que permitam sustentar uma turnê em diversos territórios

38,3

Burocracia nas gestões com contrapartes na gestão de fundos

29,6

## COSTA RICA

**58,8%**

Participou em processos de mobilidade

**32,6%**

Participou em processos de mobilidade internacional

**40,4%**

Tem conhecimento dos fundos do Estado para a mobilidade em seu país

**34%**

Tem conhecimento de fundos internacionais para a mobilidade

**6,3%**

Indica que seu gênero significou uma diferença em processos de mobilidade

**14,3%**

Indica que seu grupo étnico sociocultural significou uma diferença em processos de mobilidade

### Principais apoios para a mobilidade internacional



**FESTIVAIS**  
29,6%



**ORG. PÚBLICAS**  
13,5%



31,4% Mulheres circularam internacionalmente

Nº Total de respostas 89

### Observações:

A Costa Rica apresenta uma maior dificuldade do que outros países em coordenar os tempos e as agendas dos artistas que viajam (25,8%). 21,3% referiram dificuldades nas transacções económicas no momento da circulação.

#### PRINCIPAIS DIFICULDADES PARA A MOBILIDADE

Desconhecimento de circuitos, possibilidades e suas formas de operar

%

41,6

Falta de contatos ou de acesso a programadores ou redes de circulação

38,2

Financiamento para tudo aquilo não coberto pelos fundos

56,2

#### PRINCIPAIS DIFICULDADES DA MOBILIDADE

Falta de financiamento para a circulação

%

57,3

Falta de circuitos de mobilidade que permitam sustentar uma turnê em diversos territórios

40,4

Burocracia nas gestões com contrapartes na gestão de fundos

27

## EQUADOR

**39,4%**

Participou em processos de mobilidade

**16,6%**

Participou em processos de mobilidade internacional

**37,1%**

Tem conhecimento dos fundos do Estado para a mobilidade em seu país

**12%**

Tem conhecimento de fundos internacionais para a mobilidade

**9%**

Indica que seu gênero significou uma diferença em processos de mobilidade

**14,6%**

Indica que seu grupo étnico sociocultural significou uma diferença em processos de mobilidade

### Principais apoios para a mobilidade internacional



**FESTIVAIS**  
13,2%



**ORG. PÚBLICAS**  
7,3%



18,6% Mulheres circularam internacionalmente



3,3% Pessoas de procedência indígena circularam internacionalmente

Nº Total de respostas 205

### Observações:

O Equador é o país que menos aplica fundos ou estímulos competitivos durante 2019-2022.

22% relatam problemas com vistos e autorizações de processamento para sair/entrar em outros países.

### PRINCIPAIS DIFICULDADES PARA A MOBILIDADE

Desconhecimento de circuitos, possibilidades e suas formas de operar

%

40,5

Falta de contatos ou de acesso a programadores ou redes de circulação

38,5

Financiamento para tudo aquilo não coberto pelos fundos

42,9

### PRINCIPAIS DIFICULDADES DA MOBILIDADE

Falta de financiamento para a circulação

%

58

Problemas com o visto e obtenção de autorizações para sair/entrar a outros países

36,6

Burocracia nas gestões com contrapartes na gestão de fundos

38

## EL SALVADOR



### Principais apoios para a mobilidade internacional



**FESTIVAIS**  
10,9%



**ORG. PÚBLICAS**  
8,7%



6,1% Mulheres circularam internacionalmente

Nº Total de respostas 46

### Observações:

28% aponta a dificuldade da falta de informação sobre formas de financiamento para a circulação.

30,4 % reconhece problemas com vistos e tramitações para obtenção de autorizações para sair/entrar a outros países

PRINCIPAIS DIFICULDADES PARA A MOBILIDADE	%
Desconhecimento de circuitos, possibilidades e suas formas de operar	34,8
Falta de contatos ou de acesso a programadores ou redes de circulação	30,4
Financiamento para tudo aquilo não coberto pelos fundos	58,7

PRINCIPAIS DIFICULDADES DA MOBILIDADE	%
Falta de financiamento para a circulação	50
Problemas com o visto e obtenção de autorizações para sair/entrar a outros países	41,3
Burocracia nas gestões com contrapartes na gestão de fundos	32,6

## ESPAÑA

**53,5%**

Participou em processos de mobilidade

**36,1%**

Participou em processos de mobilidade internacional

**50%**

Tem conhecimento dos fundos do Estado para a mobilidade em seu país

**27%**

Tem conhecimento de fundos internacionais para a mobilidade

**7,7%**

Indica que seu gênero significou uma diferença em processos de mobilidade

**17,7%**

Indica que seu grupo étnico sociocultural significou uma diferença em processos de mobilidade

### Principais apoios para a mobilidade internacional



**FESTIVAIS**  
18,3%



**ORG. PÚBLICAS**  
26,1%



38,3% Mulheres circularam internacionalmente

Nº Total de respostas 180

### Observações:

31,8% reconhece como sua maior motivação o fortalecimento de redes de colaboração e trabalho

27% reconhece a dificuldade da falta de informação sobre formas de financiamento para a circulação.

#### PRINCIPAIS DIFICULDADES PARA A MOBILIDADE

	%
Desconhecimento de circuitos, possibilidades e suas formas de operar	40,6
Falta de contatos ou de acesso a programadores ou redes de circulação	45,6
Financiamento para tudo aquilo não coberto pelos fundos	44,4

#### PRINCIPAIS DIFICULDADES DA MOBILIDADE

	%
Falta de financiamento para a circulação	48,3
Falta de circuitos de mobilidade que permitam sustentar uma turnê em diversos territórios	42,8
Burocracia nas gestões com contrapartes na gestão de fundos	29,4

## GUATEMALA

**37,6%**

Participou em processos de mobilidade

**14,2%**

Participou em processos de mobilidade internacional

**16,4%**

Tem conhecimento dos fundos do Estado para a mobilidade em seu país

**15%**

Tem conhecimento de fundos internacionais para a mobilidade

**11,1%**

Indica que seu gênero significou uma diferença em processos de mobilidade

**13,5%**

Indica que seu grupo étnico sociocultural significou uma diferença em processos de mobilidade

### Principais apoios para a mobilidade internacional



**FESTIVAIS**  
13,7%



**ORG. PÚBLICAS**  
4,4%



15,7% Mulheres circularam internacionalmente



8,3% Pessoas de procedência indígena circularam internacionalmente

Nº Total de respostas 83

### Observações:

22,4% expressa desconhecimento de processos de venda ou oferta. 15% reconhece a falta de materiais de difusão ou marketing adequados, sendo a maior porcentagem de todos os países

#### PRINCIPAIS DIFICULDADES PARA A MOBILIDADE

%

Desconhecimento de circuitos, possibilidades e suas formas de operar

39,3

Falta de contatos ou de acesso a programadores ou redes de circulação

33,3

Financiamento para tudo aquilo não coberto pelos fundos

44,8

#### PRINCIPAIS DIFICULDADES DA MOBILIDADE

%

Falta de financiamento para a circulação

59

Problemas com o visto e obtenção de autorizações para sair/entrar a outros países

32,8

Burocracia nas gestões com contrapartes na gestão de fundos

34,4

## MÉXICO

**53,7%**

Participou em processos de mobilidade

**28,5%**

Participou em processos de mobilidade internacional

**46,8%**

Tem conhecimento dos fundos do Estado para a mobilidade em seu país

**30%**

Tem conhecimento de fundos internacionais para a mobilidade

**13,9%**

Indica que seu gênero significou uma diferença em processos de mobilidade

**11,2%**

Indica que seu grupo étnico sociocultural significou uma diferença em processos de mobilidade

### Principais apoios para a mobilidade internacional



**FESTIVAIS**  
21,5%



**ORG. PÚBLICAS**  
16,5%



21,5% Mulheres circularam internacionalmente

Nº Total de respostas 152

### Observações:

46,6% reconhece como sua motivação principal a aprendizagem e intercâmbio artístico, enquanto apenas 0,9% expressa o reconhecimento econômico como motivação. 32,3% declara a falta de informação sobre formas de financiamento para a circulação

#### PRINCIPAIS DIFICULDADES PARA A MOBILIDADE

Desconhecimento de circuitos, possibilidades e suas formas de operar

%

43,7

Falta de contatos ou de acesso a programadores ou redes de circulação

41,1

Financiamento para tudo aquilo não coberto pelos fundos

51,9

#### PRINCIPAIS DIFICULDADES DA MOBILIDADE

Falta de financiamento para a circulação

%

53,2

Falta de circuitos de mobilidade que permitam sustentar uma turnê em diversos territórios

39,2

Problemas com o visto e obtenção de autorizações para sair/entrar a outros países

37,3

## PANAMÁ

**35,9%**

Participou em processos de mobilidade

**10,8%**

Participou em processos de mobilidade internacional

**10,8%**

Tem conhecimento dos fundos do Estado para a mobilidade em seu país

**10%**

Tem conhecimento de fundos internacionais para a mobilidade

**4%**

Indica que seu gênero significou uma diferença em processos de mobilidade

**12,2%**

Indica que seu grupo étnico sociocultural significou uma diferença em processos de mobilidade

### Principais apoios para a mobilidade internacional



**FESTIVAIS**  
8,1%



**ORG. PÚBLICAS**  
5,4%



9,8% Mulheres circularam internacionalmente



31,3% Pessoas afrodescendentes circularam internacionalmente

Nº Total de respostas 74

### Observações:

48% desconhece a existência de fundos para a mobilidade.  
20,3% admite desconhecimento de processo de venda ou oferta

#### PRINCIPAIS DIFICULDADES PARA A MOBILIDADE

Desconhecimento de circuitos, possibilidades e suas formas de operar

%

48,6

Financiamento para tudo aquilo não coberto pelos fundos

36,5

Falta de informação sobre formas de financiamento para circulação

37,8

#### PRINCIPAIS DIFICULDADES DA MOBILIDADE

Falta de financiamento para a circulação

%

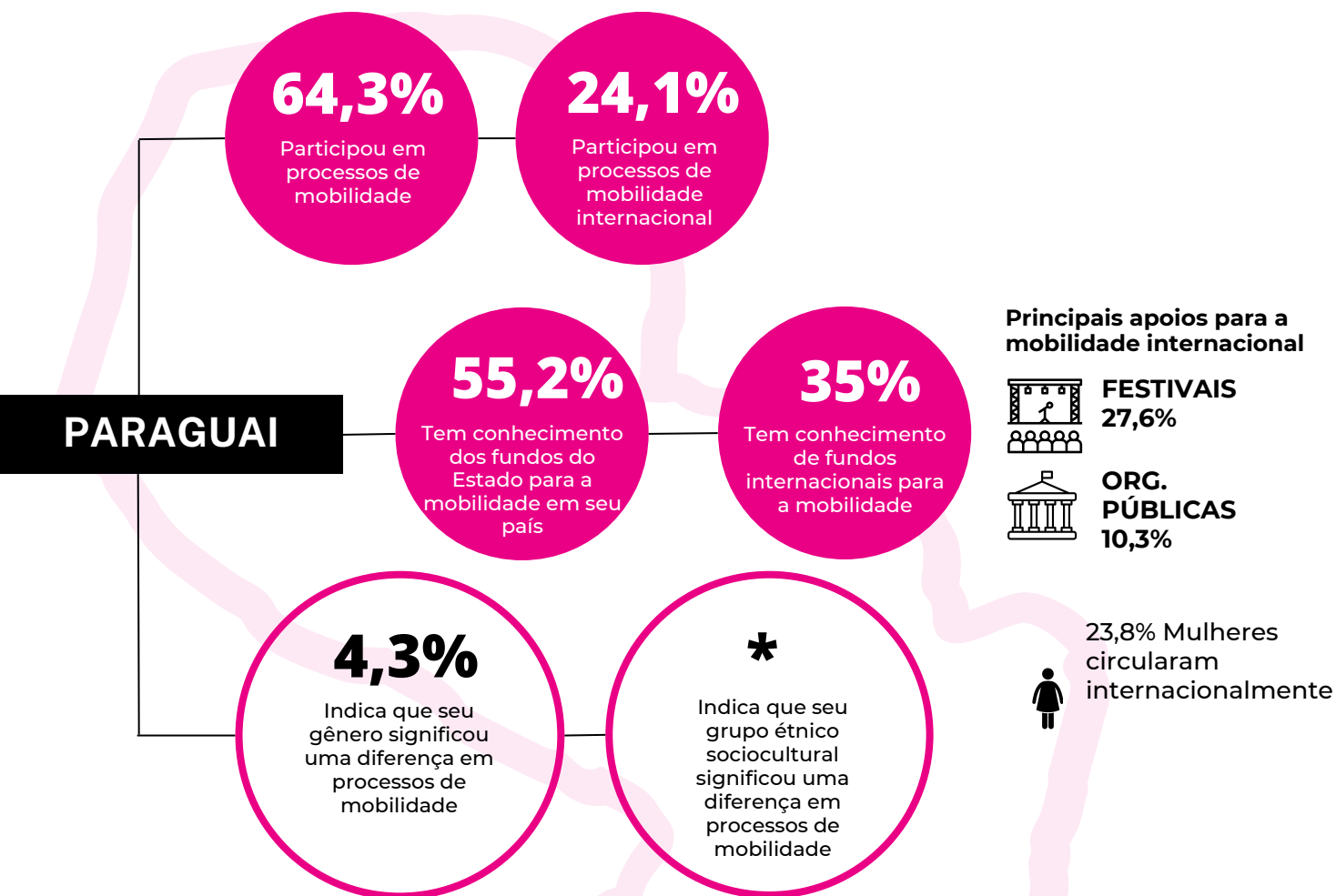
48,6

Falta de circuitos de mobilidade que permitam sustentar uma turnê em diversos territórios

32,4

Burocracia nas gestões com contrapartes na gestão de fundos

24,4



Nº Total de respostas 29

+Ainda não existem dados suficientes para desenvolver alguns percentuais.

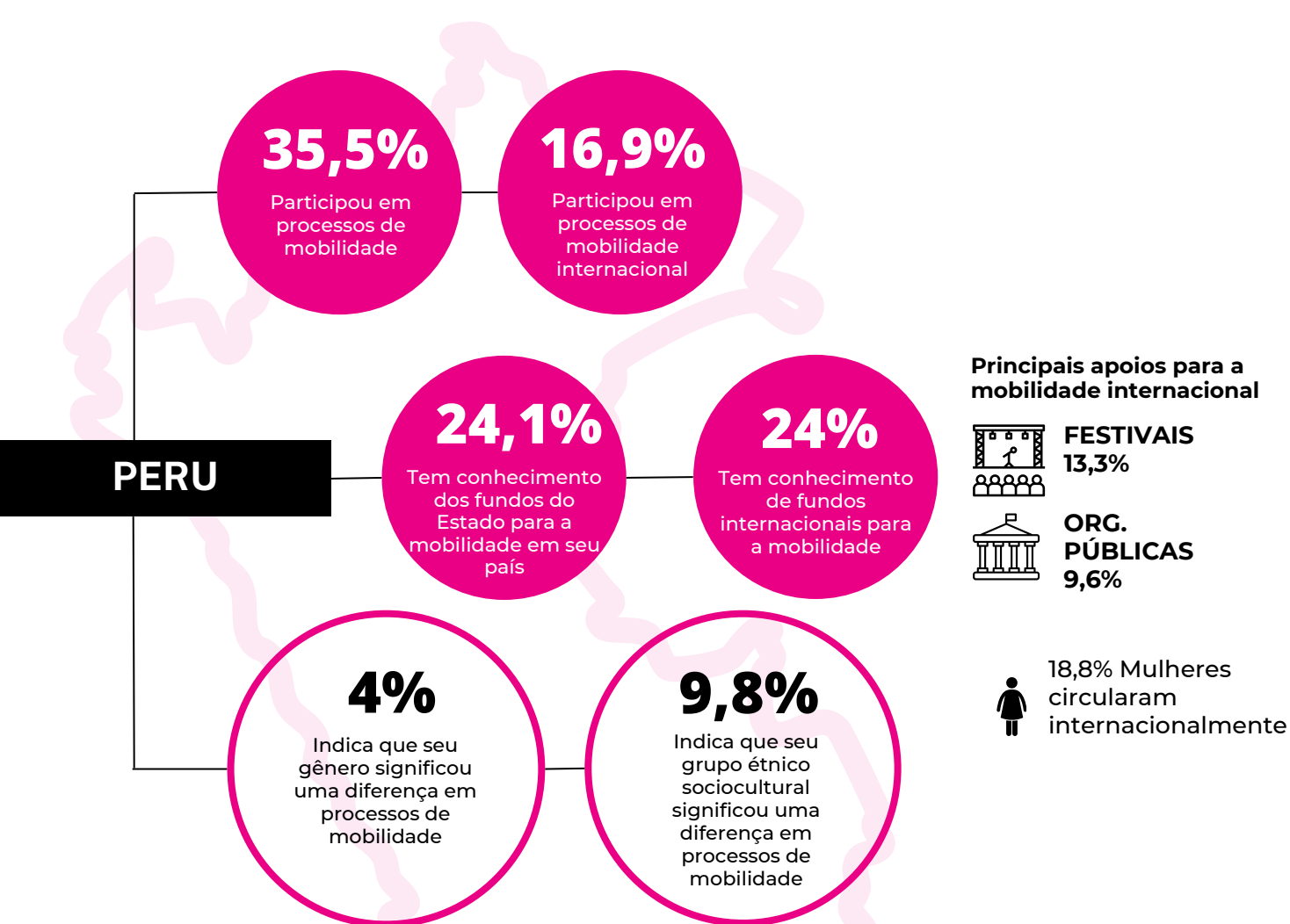
### Observações:

A dificuldade de compatibilizar a vida familiar com os processos de circulação é maior no Paraguai do que em outros países (13,8%).

PRINCIPAIS DIFICULDADES PARA A MOBILIDADE		%
Desconhecimento de circuitos, possibilidades e suas formas de operar		62,1
Falta de contatos ou de acesso a programadores ou redes de circulação		48,3
Financiamento para tudo aquilo não coberto pelos fundos		51,7

PRINCIPAIS DIFICULDADES DA MOBILIDADE		%
Falta de financiamento para a circulação		65,5
Falta de circuitos de mobilidade que permitam sustentar uma turnê em diversos territórios		51,7
Burocracia nas gestões com contrapartes na gestão de fundos		31



Nº Total de respostas 83

**Observações:**

O Peru apresenta a porcentagem mais Baixa para a dificuldade - falta de financiamento para a circulação – em comparação com a média (34,9%). 15,7% reconhece problemas de carga cenográfica ou de alfândegas

PRINCIPAIS DIFICULDADES PARA A MOBILIDADE		%
Desconhecimento de circuitos, possibilidades e suas formas de operar		37,3
Falta de contatos ou de acesso a programadores ou redes de circulação		26,5
Financiamento para tudo aquilo não coberto pelos fundos		28,9

PRINCIPAIS DIFICULDADES DA MOBILIDADE		%
Falta de financiamento para a circulação		34,9
Falta de circuitos de mobilidade que permitam sustentar uma turnê em diversos territórios		28,9
Burocracia nas gestões com contrapartes na gestão de fundos		16,9

## PORTUGAL

**70,3%**

Participou em processos de mobilidade

**45%**

Participou em processos de mobilidade internacional

**52,5%**

Tem conhecimento dos fundos do Estado para a mobilidade em seu país

**39%**

Tem conhecimento de fundos internacionais para a mobilidade

**10,7%**

Indica que seu gênero significou uma diferença em processos de mobilidade

**10,7%**

Indica que seu grupo étnico sociocultural significou uma diferença em processos de mobilidade

### Principais apoios para a mobilidade internacional



**FESTIVAIS**  
32,5%



**ORG. PÚBLICAS**  
27,5%



44,8% Mulheres circularam internacionalmente

Nº Total de respostas 40

### Observações:

A dificuldade em relação à disponibilidade de infraestruturas ou técnica para as necessidades do projeto, embora não apresente uma percentagem significativa em termos gerais (8,9%), para Portugal é significativamente superior aos restantes (20%). Da mesma forma, os problemas associados à pegada de carbono são uma dificuldade para 10% dos portugueses..

#### PRINCIPAIS DIFICULDADES PARA A MOBILIDADE

Desconhecimento de circuitos, possibilidades e suas formas de operar

%

42,5

Falta de contatos ou de acesso a programadores ou redes de circulação

47,5

Financiamento para tudo aquilo não coberto pelos fundos

37,5

#### PRINCIPAIS DIFICULDADES DA MOBILIDADE

Falta de financiamento para a circulação

%

42,5

Falta de circuitos de mobilidade que permitam sustentar uma turnê em diversos territórios

35

Tempos programáticos para a gestão da circulação ou mobilidade (curtos ou muito longos)

25

## URUGUAI

**60,5%**

Participou em processos de mobilidade

**31,3%**

Participou em processos de mobilidade internacional

**47,9%**

Tem conhecimento dos fundos do Estado para a mobilidade em seu país

**35%**

Tem conhecimento de fundos internacionais para a mobilidade

**6,7%**

Indica que seu gênero significou uma diferença em processos de mobilidade

**8,3%**

Indica que seu grupo étnico sociocultural significou uma diferença em processos de mobilidade

### Principais apoios para a mobilidade internacional



**FESTIVAIS**  
22,9%



**ORG. PÚBLICAS**  
22,9%



31,8% Mulheres circularam internacionalmente

Nº Total de respostas 96

### Observações:

46,7% declara que sua principal motivação é a aprendizagem e o intercâmbio artístico, enquanto só 5% expressa o reconhecimento econômico como sua maior motivação.

21,9% admite falta de informação sobre formas de financiamento para a circulação

### PRINCIPAIS DIFICULDADES PARA A MOBILIDADE

%

Desconhecimento de circuitos, possibilidades e suas formas de operar

38,5

Falta de contatos ou de acesso a programadores ou redes de circulação

45,8

Financiamento para tudo aquilo não coberto pelos fundos

50

### PRINCIPAIS DIFICULDADES DA MOBILIDADE

%

Falta de financiamento para a circulação

50

Falta de circuitos de mobilidade que permitam sustentar uma turnê em diversos territórios

30,2

Tempos e agendas de artistas e/ou agentes que circulam

24

## CUBA

Para obter mais informação sobre Cuba, foi realizada uma entrevista com o REPPi (Representantes dos Programas e Iniciativas da Cooperação Ibero-Americana) do Programa do IBERCENA. A entrevista é estruturada em torno de pontos semelhantes ao diagrama dos sociogramas, procurando coletar informação sobre processos, funções e dificuldades na mobilidade.

Inicialmente, é apresentado um panorama da mobilidade das artes cênicas em Cuba, destacando os contextos em que os e as artistas recebem uma porcentagem de salário fixo para realizar as criações solicitadas pelo Estado e poder circular com esses projetos. Todas as disciplinas artísticas contam com um sistema de circulação local.

Quanto à mobilidade internacional, as dificuldades são maiores. Dada a situação sociopolítica do país, a mobilidade depende exclusivamente de terceiros. Em outras palavras, aqueles que organizam devem cobrir os custos das propostas convidadas. Embora exista uma linha de apoio do Estado, o orçamento é limitado e “não consegue satisfazer o interesse que temos em dar a conhecer o maior número de grupos fora do país”.

Os processos internacionais levados adiante ocorrem devido ao apoio e dependência exclusiva da organização externa, já que Cuba não financia nenhuma companhia, sendo estas algumas das propostas catalogadas pelo próprio Ministério da Cultura. O mecanismo pelo qual podem existir estas instâncias de distribuição é desenvolvido pelo Ministério da Cultura, entidade que estabelece relações com referências internacionais, projetando e executando em conjunto. Atualmente, aqueles que circulam internacionalmente são projetos mais reconhecidos e com uma trajetória mais longa. Graças a isso, contam com vínculos tanto públicos como privados para alcançar uma circulação constante.

Devido à realidade particular de Cuba, suas estratégias se baseiam na multiplicação de suas propostas mediante agentes especialistas e conhecedores (as) da oferta artística Cubana. Em síntese, a perspectiva é promover a cooperação internacional no sistema cultural para alcançar novas fontes de renda econômica e transferência de conhecimento em todos os aspectos do processo de mobilidade.



# CAPÍTULO 3

---

# Os processos da mobilidade

---

Os processos de mobilidade podem ser estudados de acordo com diversas estruturas e perspectivas de análise. Para abordar uma organização prática, o presente estudo examina, a partir das conversações, dos sociogramas e dos grupos de discussão, dois cenários de análise para abordar a discussão sobre os processos:

**i) De acordo com a experiência** das pessoas na internacionalização e na mobilidade: as que nunca circularam, as que têm uma trajetória curta-média e as que têm uma trajetória longa.

**ii) De acordo com o tipo de agente:** onde são definidos programadores (as), especialistas institucionais, especialistas de produção, mas também é definido um foco específico em áreas de perspectivas de gênero e deficiência.

Como descrito na metodologia deste relatório, a perspectiva dos sociogramas permitiu abordar estes parâmetros e contrastá-los com os dados obtidos na pesquisa. A seguir, estabelece-se um mapeamento dos processos de acordo com os critérios expostos, complementado com citações como elementos qualitativos que contribuem anonimamente para a discussão.

## **Análise de acordo com a experiência:**

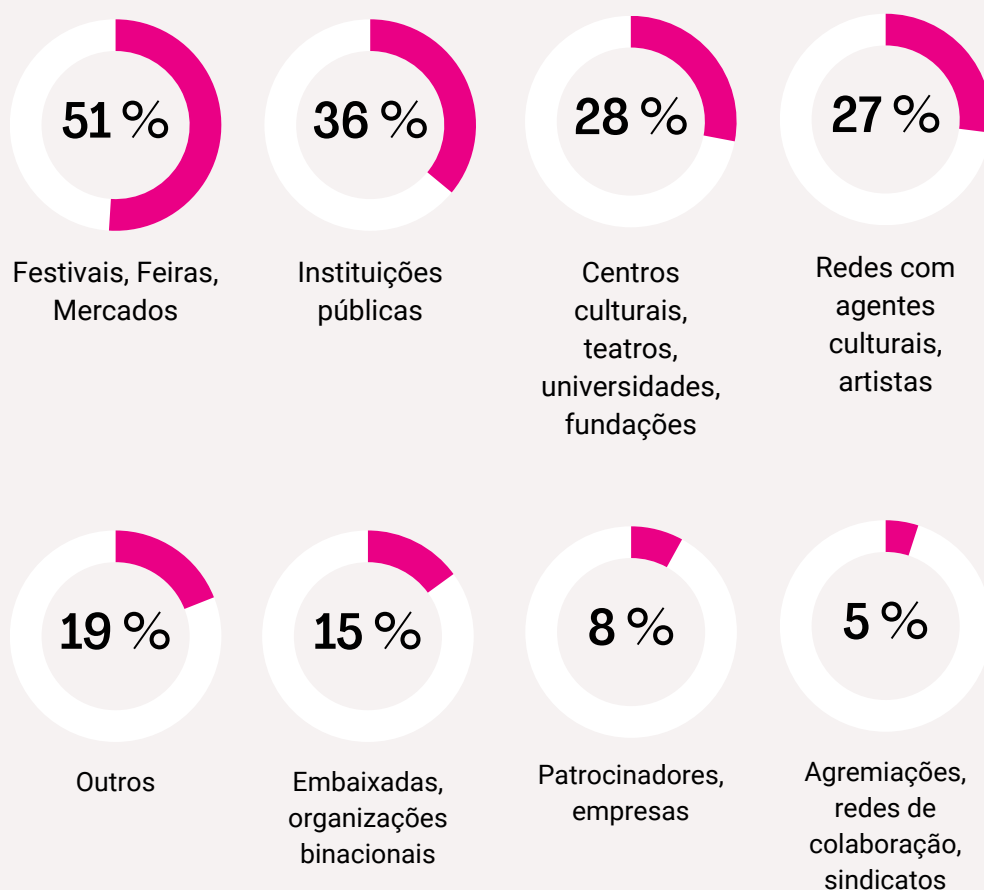
### **Pessoas que ainda não iniciaram processos de mobilidade**

A primeira análise, dá conta da realidade daqueles que ainda não conseguiram iniciar a mobilidade dos seus produtos ou serviços criativos, apesar de tê-la como um dos seus objetivos ou desejos de trabalho. Não ter circulado ainda não implica estar fora do enquadre da análise ou opinião do processo, uma vez que existem dimensões estratégicas e de planejamento prévios à concretização da mobilidade em que se observam barreiras específicas que fazem parte dela.

**Entre os e as agentes que não circularam, segundo a pesquisa, referimo-nos a cerca de 46,2% das pessoas que respondem.** Este segmento faz referência a processos de mobilidade principalmente sob o conceito de traslado de um produto, ou seja, obras acabadas. As motivações para a mobilidade incluem o intercâmbio e o desejo de ampliar as redes de socialização, bem como a visibilidade do seu trabalho.

O contexto de trabalho da mobilidade para estes agentes são os festivais como campo organizacional e plataforma, que geram grandes expectativas em relação aos contextos de internacionalização. Precisamente, no âmbito da Pesquisa, os festivais surgem como uma das plataformas mais relevantes em termos de apoio à mobilidade. Como indicado no gráfico a seguir, podemos observar que 51% dos respondentes veem os festivais como instâncias relevantes, superando inclusive as instituições públicas (36%).

**Gráfico N°11:** Porcentagem de apoios para a mobilidade conforme o tipo de organização ou colaborador



N= 2.018

Contudo, o acesso aos festivais, embora abra as portas para a internacionalização, envolve uma série de ações para entrar no circuito, o que se apresenta como algo complexo entre aquelas pessoas que indicam nunca ter circulado. Assim, a definição da primeira etapa no processo de mobilidade para este segmento acaba sendo a seleção para participar de um festival. Este é o pontapé inicial e, nesta etapa, são indicadas duas modalidades possíveis:

ii) As convocatórias abertas

ii) O convite direto

A primeira modalidade de convocatórias abertas parece ser uma instância com baixa efetividade e para a qual não se declaram grandes expectativas. Esta ação é atravessada por variáveis de desinformação e desconfiança nos próprios processos de seleção, mencionando a falta de disponibilidade de informação tanto nas formas e datas para apresentar projetos quanto nos critérios de programação estabelecidos.

No entanto, e à medida que os agentes vão adquirindo mais experiência em mobilidade internacional, descartam a instância de convocatórias abertas, dimensionando-as como um processo de seleção que, embora apareça disponível, não apresenta um grau suficiente de eficiência e/ou credibilidade.

*“Aqui também me faço uma pergunta: há uma procura por festivais ou são os festivais que nos procuram? (...) Acho que isso de procurar festivais é um pouco utópico e é muito difícil ter acesso a um festival que você encontra na internet”.*

Outro aspecto mencionado entre os processos de seleção de festivais envolve **a falta de clareza curatorial ou programática em vários aspectos, que vão desde as definições de profissionalização dos artistas ou de suas trajetórias até os critérios sobre estilos ou estética sob as quais a estrutura de seleção artística é gerada.**

*“Os artistas que já têm festivais internacionais, prêmios internacionais, digamos que estão em outro nível. Porque, de certa forma, teríamos que falar sobre níveis, que é o que os festivais às vezes consideram. Quando digo níveis, me refiro a níveis segundo a preparação. Eu, por exemplo, não venho de uma preparação formal, faço teatro desde os 13 anos e tenho 60. Então, também acredito que essas coisas têm peso. (...) talvez em outros países há mais formação institucional ou formal. Então, quem não a tem (...) tem muita dificuldade. Pode ser um pouco repetitivo, mas a mobilidade não é para todos. Para quem é a mobilidade? Como esse grupo é definido? (...). Sob quais critérios [é selecionado]? (...) Quem qualifica? O que qualifica? Nunca se sabe, (...) é uma pergunta provocativa”.*

O processo de seleção é cheio de dúvidas e questões abertas neste segmento de análise. Entre outros, um aspecto que chama a atenção nas conversações com pessoas que nunca circularam é o fato de não mencionarem ou apontarem as estratégias de visionamento das obras ou *showcases* ao vivo. Em outras palavras, há uma ideia subjacente de que aos festivais se chega por meio de contato direto ou por envio de materiais ou dossiers promocionais para o processo seletivo. Não se mencionam instâncias em que o trabalho possa, de fato, ser visto por quem tem a missão de programar.

**Quanto à segunda possibilidade, a modalidade de convite, os e as agentes que nunca circularam percebem-na como uma barreira fundamental, onde as redes e os contatos são essenciais para que seja considerada a participação em um festival.**

*“Olha, isso vai ser polêmico. Acho que não chegamos pela nossa gestão, mas sim porque houve alguém que nos recomendou. (...) E isso me faz pensar... quantas vezes conseguimos sair por conta da nossa autogestão (...) pensando bem, o acesso não é tão fácil assim, não é? (...). Que até no campo das artes a gente vê isso de alguém ser amigo de alguém, não é? E é incrível, porque eu achava que isso não acontecia e acabo de descobrir com essa pergunta”.*

Com relação à modalidade de convite, ou convocatória fechada, também são questionadas as razões, além das recomendações e redes de contato. Aqui aparecem mencionados critérios como ser “reconhecidos (as)”, ou seja, ser validado de alguma forma por quem convida.

Vale ressaltar que o reconhecimento não é necessariamente equivalente ao componente da trajetória, mas que envolve princípios dados pela qualidade do trabalho, pela legitimidade conferida por curadorias específicas, pela crítica ou pelas relações de contato interpessoal. De certa forma, é uma fusão de todos esses critérios.

Entre outras barreiras ou dificuldades mencionadas, nas quais aprofundaremos mais adiante, estão as realidades da desigualdade territorial a partir do conceito centro-periferia. **Para este grupo, o problema específico apontado é a dificuldade de renovação ou diversificação das redes para ampliar os contextos de trabalho. De certo modo, existe a expectativa de que a internacionalização sirva como estratégia para abrir circuitos e ampliar espaços colaborativos, consolidando novas comunidades.**

*“Como estamos em países diferentes, não somos concorrentes, mas somos um mesmo conglomerado (...) que tenderá para o coletivo, para a socialização, para construir uma comunidade. Na realidade, as artes são sempre comunitárias, mas nem sempre são entendidas dessa forma”.*

Outro termo que entra em tensão em relação aos agentes é o questionamento do seu papel como “profissionais” das artes cênicas à luz dos processos de convocatórias, seleção e desenvolvimento de festivais e fundos. Apesar de alguns deles se identificarem com uma longa trajetória, que validam a partir da experiência e da expertise, entra em crise a definição de profissionalização. São percebidas novamente, então, algumas estruturas de desequilíbrio. A formalização profissional se estabelece, muitas vezes, como requerimento e constatação de qualidade para festivais e instâncias de financiamento.

*“Então, as pessoas que podem estudar artes... não quero usar a palavra privilégio, mas existe a possibilidade de fazer isso por diversos motivos. E há muitos outros que não têm essa possibilidade, mas o exercício prático lhes deu esse rigor, essa disciplina, estão no terreno há tantos anos, que você não pode dizer que essas pessoas não são profissionais. Então, isso é muito delicado. Quem pode avaliar sua qualidade artística?”.*

“Para mim, ser profissional é viver para o teatro. Não porque hoje viva do teatro, mas sim porque decidi viver para fazer teatro.”

Mas, como se enfrentam essas realidades? Que mecanismos são percebidos como ferramentas nos processos de mobilidade? Um dos termos-chave para os e as agentes culturais é o conceito de **“autogestão”**. A autogestão pode ser definida a partir de um plano multidimensional: do ponto de vista econômico, privilegia o fator trabalho sobre o capital e, neste sentido, declara uma autonomia no que diz respeito à dependência de recursos. Como dimensão política, democratiza os espaços de trabalho e concede liberdades ao não manter uma dependência direta com órgãos ou organizações públicas ou privadas. Por último, do ponto de vista técnico, faz referência à possibilidade de criar novas formas de divisão do trabalho, vinculando, por vezes, o conhecimento científico a áreas de conhecimento comunitário ou popular.

As pessoas que não circularam estabelecem modelos de trabalho autônomos como exercício de resiliência à exclusão dos circuitos pré-estabelecidos. A partir deste lugar, se definem, se autopercebem e abrem plataformas de circulação em nível nacional e por meio de outros circuitos possíveis para a mobilidade. Entre os modelos mencionados, estão aqueles que se correspondem com as dimensões educacionais e/ou comunitárias, seja em espaços de formação ou de desenvolvimento e promoção territorial.

Quanto aos fundos e convocações disponíveis, embora todos e todas declarem que representam uma problemática no contexto da mobilidade, a visão específica de dificuldade varia de acordo com as experiências das e dos agentes. No caso daqueles que ainda não circularam ou iniciaram processos de mobilidade internacional, a barreira da candidatura a recursos públicos é evidente em múltiplos níveis. A seguir, observamos não só o centro e a periferia como indicadores problematizados, mas também a falta de capital cultural e a realidade social na construção de classes.

*“Essas candidaturas têm um rigor acadêmico e de escrita. Exigem que a pessoa tenha as palavras adequadas, que saiba apresentar sua ideia (...). Acontece que simplesmente dizem: bom, isso não foi pensado para nós, portanto, nem temos interesse em participar porque sabemos que não vamos ganhar, porque historicamente tem sido assim. (...) A capacidade de escrita (...) é direcionada apenas para um segmento, que é o segmento capital do país. Se todos tivessem acesso a esse, não sei como chamá-lo, se capital cognitivo de escrita ou essa gestão de documentos (...), muitas outras pessoas poderiam ter acesso”.*

### **Análise de acordo com a experiência: pessoas com experiência baixa - média em processos de mobilidade**

Aqueles que têm curta experiência em contextos de mobilidade internacional se caracterizam por ter um olhar que aprofunda em preceitos como o desenvolvimento de redes e formatos de colaboração. Desse ponto de vista, percebem e valorizam a gestão como ferramenta de trabalho.

Com relação à primeira etapa do processo de mobilidade, este grupo considera que a visualização dos projetos artísticos é uma ferramenta para promover convites ou oportunidades de mobilidade internacional, reconhecendo que festivais, encontros ou mercados, bem como o contato direto com programadores(as), são ações cruciais para esta primeira etapa do processo

*“Pensava que as etapas para que um projeto circule fossem, em primeiro lugar, a visibilidade, os contatos, a possibilidade de que alguém visse seu trabalho em momentos ou lugares em que não há fundos. (...) O que aconteceria? Em outras palavras, se os fundos não existissem, se não tivessem sido geradas políticas públicas como IBERCENA, como as pessoas mais jovens, aqueles que ainda não são conhecidos pelo seu trabalho teriam acesso à visibilidade internacional e à circulação?”*

Entre outras realidades relatadas por este grupo, **é abordado o dilema do contexto de adaptação artística para a circulação.** Embora o processo de mobilidade seja aquele que começa quando o produto já está acabado, este grupo pensa na mobilidade do ponto de vista criativo, desenvolvendo produtos mais fáceis de transportar, mais leves na carga, etc. Mesmo para aqueles que ainda não tinham conseguido iniciar o processo de circulação a obra acabada fosse condição sine qua non para a mobilidade, neste segmento, então, as visões e perspectivas sobre o âmbito da criação se abrem.

*“Hoje acredito que há uma geração mais jovem que já pensa em seus produtos para circular. E como você diz, acho que isso afeta a criatividade porque, de alguma forma, não é a mesma coisa criar sem pensar em condicionamentos que criar para ganhar um fundo, ou criar para ganhar uma convocatória de circulação (...) Se você quer circular e isso se traduz no apoio que pode conseguir, ou seja, se você é uma companhia independente, esqueça que vai conseguir transportar tantos volumes de cenografia ou grandes grupos de pessoas.”*

Essa discussão tem espaços de diferenciação no debate disciplinar. Nos contextos do circo, estas práticas parecem ser mais habituais. O circo, como setor das artes cênicas, está familiarizado com os modelos nômades de trabalho e, por isso, a consciência da mobilidade aparece como algo mais presente e com menos conflito nos processos de criação.

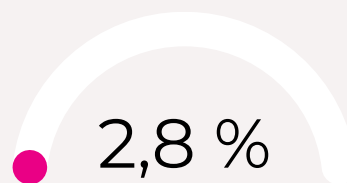
*“Pensando nisso quanto ao circo, (...) ele é criado em função da circulação, porque o artista de rua quer levar sua arte para todos os lugares, então, o pensamento na criação é colocado na circulação e na procura de festivais. (...) são processos diferentes”.*

No entanto, a mobilidade pensada a partir deste segmento não só tem uma reflexão disciplinar no campo circense, mas também na disciplina da dança, onde são delineadas as diferenças conforme tipos e modelos de criação. Dessa forma, a dança contemporânea e a clássica permitem diferentes visões no momento de contextualizar os processos de mobilidade, dando conta de cenários mais precarizados para a dança contemporânea.

No que diz respeito ao que circula, outro elemento que se amplia nos conceitos deste grupo refere-se aos produtos ou serviços em mobilidade. Dessa forma, este segmento não só pensa na mobilidade sob a premissa das obras acabadas, mas também o faz sob o imaginário de outros serviços como as instâncias de formação ou os bens intangíveis, como os direitos autorais.

Entre outros achados que acrescentam conceitualizações neste grupo de conversação, também são percebidas as barreiras dadas pelo gênero e pela mobilidade de pessoas com deficiências, trazendo uma nova perspectiva.

**Um 2,8% dos que responderam à  
Consulta online para este relatório  
declaram algum tipo de deficiência.**



*“Estava pensando em aspectos que nunca aparecem na mobilidade, como a questão da deficiência dos artistas, a questão das famílias e das mães com filhos, a questão das traduções e legendas. Parece que são três questões que habitualmente são problemas e, não sei, não são consideradas e menos na circulação internacional”.*

No entanto, entre os aspectos em comum com as pessoas que não circulam é possível identificar os contextos de centro-periferia. **Este desequilíbrio persiste como dificuldade transversal para aqueles que vêm de territórios que não se localizam no “centro”, seja este entendido a partir de elementos geográficos, geopolíticos, econômicos ou simbólicos.** Embora esta questão específica seja abordada mais adiante neste relatório, a noção de periferia continua fazendo referência ao não pertencimento, à sensação de exclusão de um processo de redes ou de contatos de trabalho, marginando determinados grupos.

### **Análise de acordo com a experiência: pessoas com ampla experiência em processos de mobilidade.**

Os e as agentes com ampla experiência são aqueles que se identificam com uma trajetória recorrente de processos de mobilidade tanto nacional como internacional. Este grupo é tipificado entre pessoas que circularam com 4 ou mais projetos nos últimos 4 anos.

Fica claro na análise do discurso deste segmento o destaque do conceito de colaboração como de alta preponderância, para além da dimensão das redes. Estes processos de colaboração ocorrem tanto no nível económico quanto artístico, e a coprodução como modelo criativo começa a estar presente no exercício da viabilidade para a mobilidade.

**Assim, embora o convite seja mencionado como o primeiro passo do processo, é considerado em uma construção colaborativa na qual se entende que a gestão para a mobilidade dependerá de um processo de trabalho comum, tanto de quem convida como de quem se mobiliza.** Neste caso, o processo de “compra” de um produto parece envolver um campo de negociação colaborativa entrando em um imaginário circular onde artistas e agentes criativos também desempenham um papel na busca e consolidação dos recursos.

*“Há sempre uma outra ou um outro participante para essa mobilidade, que são colaboradores ou alguém que convida ou, dependendo do contexto em que ocorre essa mobilidade; se é para exibição, para uma residência, oficinas, etc. Pode ocorrer que você tenha que cumprir requisitos para ter acesso a um dinheiro, mas para isso é necessário, em primeiro lugar, ter a outra pessoa ou a outra entidade ou sócio colaborador que é quem te convida”.*

Conforme indicado, o modelo de produção por um agente internacional ou de coprodução é abordado com mais força discursiva neste grupo. A referência sobre a qual definem este processo está na associatividade e na visão de “unir forças de projetos que possam ser pensados em conjunto com dois ou mais países (...) dependendo das possibilidades de cada um”.

Entre os elementos de financiamento que se repetem como uma problemática, os que ocupam grande parte das preocupações deste grupo fazem referência às passagens aéreas como tema específico. Nesse sentido, também se observam grandes coincidências com os grupos de programadores(as), que serão expostos posteriormente na discussão.

Isso inclui duas realidades: de um lado, os elevados custos que prevaleceram em um contexto pós-pandemia e, do outro, que o custo das passagens não é um elemento que normalmente possa ser adquirido mediante intercâmbios, patrocínios ou outros mecanismos de troca. O que parece ter incidência no processo de negociação com os colaboradores é a trajetória e o reconhecimento do ou da artista em questão. É consenso que, no caso de pessoas de grande relevância, os processos de gestão implicam convites com custos mais elevados cobertos de antemão.

*“Depende muito dos e das artistas com os que trabalhamos. Eu trabalho com diretoras dramaturgas e elas têm o seu nome, têm um peso, então, há festivais que diretamente, junto com o convite, sei que são incluídas as passagens aéreas. (...) Quando começo a trabalhar com novas dramaturgias e novas direções, sei que aí, até você não ter um nome ou não ter uma base é muito difícil que o interesse seja tal para que a questão dos deslocamentos internacionais venha junto com o convite”.*

Outro âmbito de incidência na questão das viagens aéreas é a diferença de recursos dentro do Espaço Cultural Ibero-americano. Em contextos europeus, muitos apontam que os orçamentos para a gestão desses convites muitas vezes já incluem as passagens para a mobilidade de grupos e agentes.

Em relação aos festivais como plataformas e os espaços que representam, a diferença não se dá apenas pelos territórios ou continentes, mas também existe uma perspectiva que os estrutura por circuitos. Os festivais parecem ser categorizados por sua capacidade econômica, bem como pelo tipo de curadorias que apresentam, estabelecendo um campo de trabalho com agentes emergentes ou de trajetória de formas diferenciadas.

Quanto à mobilidade como processo, vemos que os graus de profissionalização aumentam neste grupo e suas modalidades de trabalho. Esta observação responde não só pelo fato de declararem que a mobilidade é um campo de empregabilidade, conseguindo sustentar artistas e agentes de produção, mas também porque existe a possibilidade, em alguns casos, de investimento de recursos para o desenvolvimento da circulação de obras. Outro elemento nos âmbitos da profissionalização envolve a definição clara de funções de trabalho e de conceitos relativos às economias criativas. Neste sentido, este segmento incorpora à conversação tanto o aparecimento do conceito de "mercado" quanto o de um novo papel nos processos de mobilidade: o (a) agente de distribuição.

*“Acredito que há algo que está se perdendo que acho fundamental que é o papel do distribuidor ou distribuidora, isso é muito importante, porque às vezes acontece que tenho três ou quatro convites de festivais diferentes, mas cada um acontece em um momento diferente do ano. Então, também não é viável juntá-los e aí você tem que aplicar a lógica de montar um circuito”.*

*“Quanto à figura do distribuidor na América Latina, e isso tem a ver com a situação da região, sinceramente, acho que aqui não há mercado, um mercado potente como na Europa, por exemplo, ou nos Estados Unidos ou Canadá. A internacionalização é também uma questão de fonte de renda (...) e nosso mercado é tão pequeno que não é suficiente para nós e menos ainda para coletivos como o nosso que (...) se dedicam ao trabalho e essa é a única coisa que fazemos. Em outras palavras. nós não damos aula; não trabalhamos em outra coisa. Somos apenas criadores, artistas e (...) nossa fonte de trabalho é a obra em si mesma. Portanto, se não temos sessões, não temos forma de sustento”.*

Com relação à ideia de mercado, há pouca clareza sobre este conceito entre os e as agentes. Existe uma discussão e debate sobre a existência ou não de um mercado para a mobilidade das artes cênicas e sua definição. Ao que parece, para os agentes, a noção de mercado tem uma relação direta com a capacidade de demanda e recursos existentes.

**Desta forma, o imaginário dos mercados, conceito que aparece na discussão e que não tinha se apresentado em outro grupo, inclui os públicos como eixo importante para o fortalecimento de mercados de artes cênicas.** Entende-se, então, que a possibilidade de ampliar mercados é diretamente proporcional aos contextos de formação e diversificação de públicos que, de alguma forma, afetam a demanda por esses produtos, bens e serviços.

Por fim, é mencionada outra etapa do processo referida à avaliação. Esta etapa é relevante, já que indica oportunidades de melhoria e fornece indicadores ou números que podem ser utilizados a posteriori para demonstrar impactos ou compensações da mobilidade. Os grupos anteriores não mencionam as avaliações como parte dos processos e, neste sentido, podemos observar que à medida que aumenta a trajetória dos agentes se torna evidente a depuração de um processo que vai crescendo em seu grau de formalização.

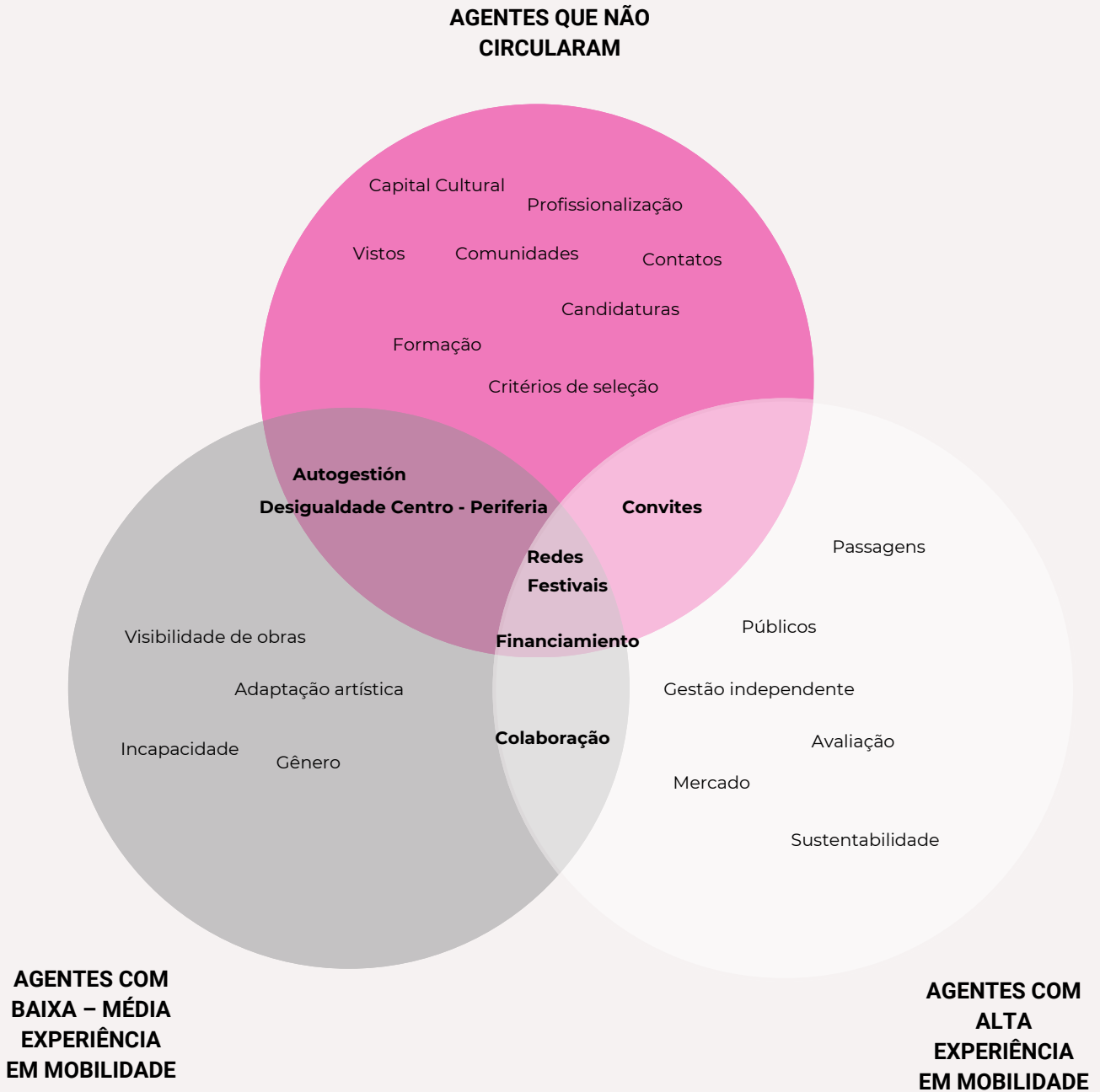
*“Há também uma etapa final que é a parte da compensação e a do impacto da mobilidade. Há uma pergunta que normalmente faz parte de todos os formulários de candidaturas a receberem fundos para a mobilidade ou para a cooperação: qual é o impacto que terá em seu projeto artístico, em sua comunidade e tudo mais. Então, eu diria que é também uma etapa final”*

Para fechar, então, a visão do processo conforme a experiência dos agentes nos contextos de mobilidade, temos a tabela e diagrama comparativo abaixo:

**Tabela N°7:** Comparações entre os três graus de experiência em mobilidade

Grau de Experiência	Identificação etapas do processo	Conceitos	Barreiras ou dificuldades principais
<b>Nenhuma</b>	Seleção de festivais  Busca de financiamentos	Autogestão Comunidades Profissionalização	Centro – Periferia Falta de redes Falta de acesso a contatos Escasso capital cultural Vistos Falta de formação
<b>Baixa – Média</b>	Visualização das obras	Autogestão Colaboração Deficiência Gênero	Centro – Periferia Adaptação Artística Traduções Legendados Gênero – Maternidade
<b>Alta</b>	Convite direto para festivais  Avaliação	Colaboração Investimento Circuitos Coprodução Públicos Distribuidor/a Mercado	Passagens aéreas Financiamento Sustentabilidade da circulação Baixa demanda

Diagrama comparativo de termos



## **Análise por tipos de agente: Quem são os que programam**

As articulações para a mobilidade dependem em grande parte de múltiplos fatores, entre eles, a seleção de conteúdos. Seja mediante uma convocatória aberta, um convite direto, seja simplesmente o desejo de coproduzir artisticamente, o pontapé inicial é a construção de um padrão programático que permita a circulação de produções ou pessoas entre os territórios.

Sob essa visão, programadores e programadoras, como pessoas responsáveis pela limitação da demanda, aparecem como parte crucial no processo e, portanto, surge a necessidade de considerá-los para a análise. A reflexão feita pelos programadores tem o intuito de modelar o processo com um nível de profundidade e expertise que abre novos paradigmas para analisar a mobilidade no âmbito ibero-americano.

Em princípio, parece ser muito importante no discurso dos programadores(as) esclarecer que, no que diz respeito ao trabalho com artistas e projetos de natureza cultural, **este processo não é aquele que envolve apenas o intercâmbio de bens e serviços. Estes intercâmbios também possuem uma dimensão simbólica que é altamente relevante.** Deste ponto de vista, e na construção destes espaços mais inconstantes, existe a pergunta: Por que e sob que critérios decidem mobilizar determinados(as) artistas e/ou produtos?

Com relação às obras acabadas, estas não são avaliadas apenas sob aspectos materiais, como a carga cenográfica, a quantidade de artistas em cena e outras. Apesar de constituírem um determinante económico, como veremos mais adiante, serão apenas uma medida de prospecção de projetos. A seleção de repertórios, portanto, é atravessada também por elementos transversais como as relações interpessoais, as pesquisas artísticas e curatoriais, o propósito e pertinência em relação ao público. Tudo isso faz parte da conversação entre programadores(as) como veremos a seguir:

*“Nós nos especializamos em experiências sublimes, que tem a ver com uma seleção de materiais, de conteúdos na obra, (...) que tenham um propósito que vá além de uma questão estética, mas também que envolvam a transformação dos públicos que irá impactar”.*

*“Essa ideia de que os mercados são lugares de compra-venda para mim é incorreta. Eu não vou a nenhum mercado com uma cesta de compra para ver quanta companhias consigo. Vou para estabelecer contatos, para gerar um espaço de relacionamento e, portanto, de confiança, que pode dar seus frutos um tempo depois, criando essa conexão e a possibilidade ou as oportunidades de ter um financiamento adequado para programar esse trânsito”*

**Para quem está em funções programáticas, as definições das etapas da mobilidade reforçam a ideia do fortalecimento do visionamento das obras como ponto crucial.** No entanto, aqui acrescentam uma camada que, mais uma vez, não tem apenas relação com o produto, mas sim com o conhecimento dos contextos e os marcos de referência simbólicos e culturais que transcendem a realidade artística do projeto, envolvendo também os campos cognitivos, culturais e simbólicos dos territórios. Do ponto de vista de processos, é evidente a relevância da promoção de instâncias de mercados, viagens de prospecção, festivais ou outras que permitam a mobilidade de agentes (compradores(as), programadores e programadoras) para visualizar obras, conhecer suas referências contextuais, tecer laços e redes de associatividade e sociabilidade.

*“Se eu tivesse que dizer quais são os fatores que determinam, para mim [é] o conhecimento do contexto das companhias que estão operando em um território determinado. É por isso que vou a festivais, plataformas e mercados. (...) Não gosto desses formatos de showcase. Prefiro ver o espetáculo completo e, a partir daí, estabelecer relações que têm a ver não só com a qualidade artística, obviamente, mas também com o interesse que esse projeto tem em meu projeto curatorial, em meu diálogo intercultural, que é o que realmente ofereço aos cidadãos de meu território”.*

*“Assistir a uma peça ao vivo e que ressoe na programação, são as situações em que sinto que, como organização, podemos fazer um acompanhamento mais ativo de gestão, um apoio aos grupos que precisam buscar ajuda para se mobilizar”.*

**Um dos apoios que são importantes e justificam a mobilidade de programadores(as) para participar desse estado de prospecção é a consolidação de redes ou parcerias colaborativas para o trabalho.** As redes ou parcerias são elementos críticos da conversação. Neste grupo são apontados aspectos que esclarecem e definem a noção colaborativa em perspectivas mais detalhadas de análise. Desta forma, as parcerias ou redes de trabalho incidem nas quatro perspectivas a seguir:

**1) Parcerias comerciais para a distribuição:** Embora entre aqueles com mais trajetória o papel da distribuição surja como fundamental para o contexto da mobilidade internacional e sua sustentabilidade, esta figura intermediária é reforçada no grupo de programadores(as) e, em sintonia com os artistas, esse papel não só é valorizado, mas também é declarado escasso. Em múltiplas ocasiões, parte da gestão da mobilidade envolve a consolidação destas estruturas de distribuidores que permitam passar mais tempo em circulação. Quanto à falta de profissionais nesta função, os e as responsáveis pela programação apontam que é preciso preencher essas tarefas de gestão de redes a fim de permitir a eficiência de recursos e ampliar das possibilidades de trabalho com artistas.

*“Uma das coisas com as que mais tenho que trabalhar é precisamente as parcerias; parcerias entre festivais, entre possíveis programadores. (...) Cabe a mim conseguir certos festivais ou certas pessoas que tenham a possibilidade de pagar passagens, trazer os grupos. (...) Muitas vezes, os grupos dizem que fazem, mas na verdade não, quer dizer, eles não têm expertise ou a possibilidade de saber quem pode estar interessado em seu trabalho”.*

As parcerias comerciais também têm um papel específico na eficiência econômica para a mobilidade. Desse ponto de vista, o compartilhamento de despesas é uma estratégia de trabalho comum para os programadores(as), especificamente para itens como passagens aéreas, que trataremos detalhadamente mais adiante.

**2) Estruturas de confiança:** As redes não só permitem espaços de associatividade, mas também de sociabilidade, justapondo processos de confiança, familiaridade e amizade com aqueles que têm incidência na tomada de decisões programáticas. Este enfoque apresenta uma “faca de dois gumes”, já que não podemos deixar de observar que embora seja um elemento positivamente preponderante entre o grupo de programadores (as), ao mesmo tempo, apresenta críticas nos contextos de alguns agentes criativos.

Em certo sentido, estas estruturas baseadas na sociabilidade – que permitem confiança no trabalho – também são indicadores de possíveis modelos de exclusão na medida em que não deixam que novas pessoas participem nos processos de mobilidade.

*“Há uma parte importante que tem a ver com as redes e com os convênios (...) que são as recomendações e as conversações e os materiais que você pode receber das contrapartes com as que você trabalha constantemente, com as que fazemos parte de uma rede há muitos anos e que conhecemos os critérios, temos projetos de longo prazo, etc.”.*

*“No sentido de haver uma transferência cultural de valores, que possam nos aproximar como família e transcender a parte (...) então, quando surge esta amizade que transcende a institucionalidade das nossas companhias ou instituições, então, surge uma familiaridade em que eu começo a pensar no outro como parte da minha equipe e o esse outro também”.*

Nos discursos que endossam os processos dessas estruturas de trabalho, observa-se que o ponto culminante dos contextos associativos faz referência a instâncias de coprodução ou cocriação artística. Estas realidades, implicam processos longos e de altos graus de risco, em que a familiaridade entre os agentes é um elemento fundamental.

*“A cocriação é um aspecto onde encontramos uma possibilidade de nos conectarmos com outros territórios, com outras geografias e, portanto, com outros criadores e criadoras. Através dessa colaboração artística, na qual de fato toda a mobilidade que estamos gerindo tem muito mais a ver com a possibilidade de encontrar, de gerar um espaço de confiança, esse espaço de confiança através das redes, através de companheiros e companheiras de viagem que estão em outros festivais, outros mercados e outras plataformas que tornam possível a geração desse lugar de confiança a partir de muito diálogo, de muita negociação e de muito tempo”.*

**3. Permanência e constância no trabalho a longo prazo:** Um terceiro elemento que abre a perspectiva das redes e parcerias faz referência a sustentabilidade dos processos de mobilidade. Está estipulado que a mobilidade é uma instancia baseada no tempo, na medida em que suas modalidades de prospecção envolvem vários parâmetros de trabalho. Por isso, as gestões a longo prazo indicam uma instância crítica sobre a qual as redes também atuam.

Quanto a esta permanência e constância, o trabalho em colaboração institucional aparece como um ethos compartilhado. Deste ponto de vista, a relevância de organizações como festivais ou órgãos públicos ou privados contam com um importante papel na geração destes espaços de vínculos a mais longo prazo.

*“A primeira etapa tem muito a ver com a prospecção, o poder e a gestão do conhecimento (...) sobre a importância do trabalho em rede entre organizações, que acho que dá maior sustentabilidade à circulação (...) que quando trabalhamos com convocatória pública para artistas internacionais. A verdade é que acho que a experiência é muito diferente para os artistas que aceitam ser programados através destes convênios e onde existem organizações que respaldam”.*

A associatividade em relação às organizações, a permanência e a constância no tempo de trabalhos não estão isentas de problemas. Desta forma, articulam-se duas dificuldades neste modelo associativo por parte dos e das agentes de programação. A primeira tem a ver com as mudanças constantes ou rodízio entre as pessoas que fazem parte das agências públicas ou organizações, o que impede consolidar estratégias baseadas em relações públicas de trabalho:

*“Em algum momento tivemos – e fomos forçados a participar de certo lobby político – devido a mudanças administrativas tanto em uma cidade como em outra, mesmo em ambos os continentes”.*

*“Aí também se mistura o contato de longo prazo com as instituições privadas, que muitas vezes fazem convênios com instituições públicas. As mudanças políticas fazem com que as relações sejam complicadas e se quebrem, se reiniciem depois de anos e se quebrem novamente. As mudanças, quando existem relações entre particulares são muito mais fáceis e mais duradouros”.*

O segundo inconveniente tem a ver com uma das etapas mais frágeis do processo da mobilidade: a avaliação. Tanto para o trabalho com organizações privadas como públicas, que fazem referência a um exercício associação financeira ou de incentivos, a falta de estratégias de monitoramento de impacto é um elemento crítico do trabalho.

*“Acho que não há algo que de alguma forma articule essa experiência de estar programado no exterior que seja um monitoramento do impacto real que isso tem na carreira profissional dos”.*

*“Se você é emergente é muito difícil essa contraparte, (...) nem sempre é fácil e fica sempre muito invisibilizado, então, na mobilidade não é fácil gerar um currículo onde você mostre que o produto foi visto”.*

**4) Desenvolvimento criativo:** As parcerias também definem, como já vimos, o processo de criação. Nos modelos de coprodução ou colaboração artística, os e as programadoras gerem um intercâmbio que também faz parte dos modelos de circulação.

*“A prestação de serviços artísticos e culturais também será uma dinâmica de fluxo de intercâmbio entre os territórios e não devemos esquecê-los. (...) Circular é, primeiro, conhecer, aprofundar no conhecimento mútuo e, a partir daí, gerar parcerias de cocriação ou de relação entre festivais (...) em uma mistura muito mais fértil e muito mais feliz. (...) É um trabalho complicado, mas acho que pelo menos para mim é muito mais interessante que o simples fato de intercâmbio de produto da companhia que contrata e vem para seu festival; ocorre e pronto, mas não fica nenhum processo real no território e com os criadores e criadoras do seu próprio território”.*

Aponta-se que os campos criativos na mobilidade internacional contêm especificidades que não são visibilizadas pelas convocatórias e incentivos, por modelos de intercâmbio e mesmo pela compreensão das formas de trabalho entre os próprios agentes.

*“[Há que] dividir o foco entre criação e produção, que muitas vezes se juntam em um mesmo âmbito de pesquisa, de pensamento e acho que é muito importante separá-los, porque são duas linhas que têm uma vida, dificuldades e peculiaridades muito diferentes entre elas”.*

Sob essas possibilidades de desenvolvimento criativo, as residências surgem como modelo e começam a prevalecer nos discursos de programadores(as). As residências cumprem uma finalidade que aprofunda nestas dimensões colaborativas - principalmente com artistas -, mas ao mesmo tempo também resultaram em elementos facilitadores para a permanência mais sustentável dos processos de intercâmbio.

*“Falamos sempre e muito da mobilidade das obras ou dos processos acabados e, às vezes, esquecemos dessa etapa prévia dessa residência, essa etapa de criação em que, precisamente,(...) se gera um processo que faz com que esses projetos voltem a circular pelos países. Nós colaboramos muito com projetos levando companhias residentes, que são as que, depois, geram essa prospecção, um público e parcerias nos territórios. (...) Depois, podem gerar turnês mais sustentáveis e não simplesmente o fato de ir e fazer uma ou duas funções e ir embora, sem deixar uma marca nem na companhia nem no espaço que a recebe”.*

Por último, em relação às redes de trabalho, é importante destacar que nem todas se referem a redes intersetoriais. **Existe a necessidade de abordar também o trabalho colaborativo com agentes de outros setores produtivos e comerciais, que podem ser estrategicamente agregados aos processos de mobilidade e circulação.** Embora em alguns casos sejam nomeados colaboradores sob a modalidade de patrocinadores, isso se articula mais como uma condição de desejo, abordando este vínculo como uma instância de desafios no campo da programação artística.

*“Às vezes, esses filtros deixam de fora parte da população que nos interessa mobilizar e devemos atuar a partir de outros lugares. (...) Então, temos convênios com empresas privadas, (...) com alguns institutos que não necessariamente estão relacionados com a cultura, mas sim com questões de turismo, artesanato, editoras, etc. A partir disso, conseguimos sobreviver depois da pandemia e foi difícil”.*

No que diz respeito ao contexto da pandemia, este grupo de agentes é aquele que apresentou a crise sanitária como tendo muita importância nas mudanças de contextos para o exercício da mobilidade internacional. Os parâmetros que foram abordados pela pandemia não se referiram per se apenas a componentes artísticos, mas também a indicadores econômicos como a alta do preço das passagens, os traslados e o impacto na baixa disponibilidade de fundos e recursos de financiamento externo. As premissas artísticas, só entraram na conversação como efeito residual desta contingência econômica, sob o paradigma da necessidade de adaptação das obras como alternativa à redução de custos.

*“A partir da pandemia, o nosso foco de mobilidade também mudou. (...) Mudou de estar muito centrado na obra e apoiar a circulação das obras, para tentar nos abirmos para apoiar mais a circulação de pessoas. Na pandemia houve muito de contingência, com uma situação que, nesse momento, era muito difícil deslocar grandes equipes. Percebemos que era um universo de mobilidade no qual não tínhamos prestado atenção, que tem a ver precisamente deslocar pessoas e não obras para participarem em processos criativos locais em outros países, para prestar assessoramento, para ministrar atividades de formação, para ter viagens de pesquisa cultural, para residências artísticas, para intercâmbio com outros artistas”.*

*“Acho que também é importante considerar que há obras que são adaptáveis e outras que não. Há obras que têm que circular como são. (...) Também há uma questão com a pegada de carbono, a questão dos voos, de aproveitar a presença dos grupos para outras ações e para estender as turnês, obviamente”.*

Quanto as formas de financiamento para a mobilidade internacional, elas têm um papel na configuração de modelos, processos e mercados. Inclusive, fazem parte das variáveis das decisões curatoriais. Os custos e a capacidade de manter um equilíbrio entre as possibilidades do território e seus recursos são fatores determinantes que estão presentes na narrativa dos programadores (as).

*“Sobre os fatores que determinam a escolha das obras e do projeto, sem cair em qualquer tipo de romanticismo, adoraria dizer que é só e exclusivamente a qualidade artística, mas receio que os custos de oportunidade, a maioria das vezes são vistos como um fator determinante. Esse intercâmbio não só é econômico, do meu ponto de vista, a mobilidade artística tem um longo caminho para percorrer para alcançar a equidade que é citada em algum momento. Como voar se há países que não contam com programas que estimulem a circulação?”*

Outro dos componentes econômicos e de custos para a mobilidade que ganham relevância na conversação entre programadores(as) é novamente o das passagens aéreas, percebida pelos e pelas agentes de programação como uma dimensão de alta complexidade. Isso deve-se a que, em certa medida, é um custo que não foi possível cobrir mediante estratégias colaborativas. Desta forma, e apesar de que se sugerir que haja parcerias e convênios institucionais de colaboração com linhas aéreas para aliviar esse custo, não foi possível, para muitos, estruturar um formato de patrocínios ou trocas.

*“Quais são os problemas que encontramos e que não podemos eliminar em termos de despesas em dinheiro? A questão dos aviões e comunicações. É o único que nos faz falta como vínculo sensível em que, talvez, IBERCENA poderia abrir sua capacidade de estabelecer convênios ou relações com as linhas aéreas”.*

*A questão das passagens aéreas se tornou complexa. Não acredito que a solução sejam as companhias aéreas. Eu já tentei y não é por aí. Tem a ver com orçamentos que saiam do Estado, Ministérios das Relações Exteriores, Ministérios da Cultura. As companhias aéreas não vão dar passagens de graça nem cobrá-las mais baratas”.*

A crise das passagens parece ter tido consequências nas mudanças de paradigmas para a mobilidade. De um lado, em relação à alteração ou adaptação de produtos (a partir do momento que são criadas obras mais “leves” em equipes ou elencos) e do outro, em mudanças de modelos de trabalho que alteraram a realidade dos artistas.

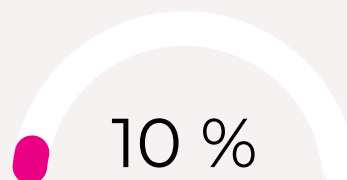
Na Europa, destaca-se a prevalência de políticas de teatros e centros culturais que percebem os deslocamentos de avião como um problema ecológico e econômico. A partir desse fator, as estratégias promoveram instâncias de longa permanência para os e as artistas, atualizando, conseqüentemente, novos parâmetros de mobilidade e gerando uma nova discussão migratória. Neste grupo de programadores(as), esta discussão foi definida com o título “extrativismo”. Embora esta palavra faça referência a um termo económico que se sobrepõe às relações históricas sob perspectivas colonizantes, os e as agentes a utilizam como termo para referir-se a contextos de trabalho ou condições para a exploração de recursos, afetando modelos sociais, ambientais e políticos, como expõe a citação abaixo:

*“Principalmente na Europa, há um movimento Crescente de teatros que considera que as viagens internacionais são um problema econômico imenso, sendo uma questão realmente importante. Estes custos acabam isolando ainda mais o sul do mundo. Meu festival trabalha com esse sul global e estão sendo criadas algumas perversidades que eu entendo como extrativismo intelectual. Muitos artistas que seriam programados naturalmente na Europa se mudam para a Europa. Já não é só uma questão de migração por falta d oportunidades; é uma migração artística. Por quê? Porque alguns teatros europeus já têm como critério a redução das viagens e, por isso, os artistas sul-americanos – muitos deles – já têm agências operando na Europa. Ou seja, temos extrativismo cultural e intelectual, mas também econômico”.*

Finalmente, entre outras questões que afetam os projetos de forma econômica e que foram nomeados pelo grupo de programadores(as), está a perspectiva de gênero e a conciliação familiar. Neste contexto de trabalho, apesar de tratar este tema de forma pontual mais adiante, aqui também foram citados elementos cruciais que motivam ou afetam negativamente os formatos de mobilidade e circulação internacional.

*“Como espaço para residências, estamos trabalhando esta questão porque são cada vez mais as companhias que têm o pai ou a mãe, têm um bebê e precisam de uma atenção especial nesse processo de criação. Acho que, muitas vezes, é muito difícil encontrar os recursos tanto para a criação como para o centro que acolhe, para poder realmente ter essa tranquilidade de poder estar conciliando. Para mim é uma parte que também deveríamos começar a trabalhar e considerar nos fundos e nas ajudas”.*

**Um 10% dos que respondem à consulta consideram que seu gênero tem representado uma dificuldade nos processos de circulação.**



## **Análise por tipos de agente: Quem produz**

Para o grupo de agentes considerados(as) especialistas nos contextos da mobilidade, aqueles que produzem são, sem dúvida, os que mais se relacionam e vinculam com a realidade da execução dos processos. Um dos âmbitos que chama a atenção deste grupo faz referência ao forte interesse em abordar os discursos a partir da visão da política pública, em que a percepção de rigidez dos modelos imperantes são um ponto importante para definir e esclarecer as etapas do processo.

Em relação às políticas, a primeira questão que surge é a rotatividade dos agentes governamentais e como isso tem um impacto nos processos de mobilidade e sua continuidade. Parece que com as mudanças de ciclos políticos também se modificam estruturas e prioridades quanto ao trabalho, impactando a realidade da gestão e dos recursos.

Da mesma forma, apesar da rotatividade dos governos, **existem condicionantes de trabalho que prevalecem no mundo artístico e que dificultam o desenvolvimento produtivo do setor. Esses condicionantes fazem referência, principalmente, a realidades de instabilidade econômica, de escassa seguridade social e a outras que dificultam a continuidade do trabalho criativo ou a dedicação exclusiva a ele.** Este grupo faz referência às características de informalidade e precarização do trabalho.

*“Para falar de mobilidade no nível internacional, temos que falar de estabilidade laboral dos elencos, que estão continuamente apresentando obras, confrontando ideias e pensamentos contemporâneos para poder estar no fluxo que se observa internacionalmente. É aí que estamos atrasados”.*

*“As pessoas que já vêm com muita trajetória estão na mesma circunstância [dos emergentes] de não terem fundos e não poder aceder à produção de seu espetáculo. Então, acaba sendo uma produção feita com o próprio esforço, com todo o amor que temos pela arte, tentando ter algum lucro por meio da arrecadação de ingressos. O pagamento para os artistas muitas vezes é a borderô e, muitas vezes, por ter que fechar o espaço do pagamento para a produção, os dançarinos ficam sem receber uma remuneração por seu trabalho e claro que consideramos a dança como um trabalho”.*

*“De forma sistemática e planejada foram cerceando o orçamento do Ministério e isso tem um impacto absoluto no trabalho artístico. O desenvolvimento artístico tem sido caracterizado pelo seu vínculo com o Estado. Digo isso porque em um momento em que há tanta produção independente em dança, em música, (...) nas áreas em que eu atuo, (...) não houve mecanismos nem do Estado nem da organização das próprias disciplinas para contar com as ferramentas certas para poder ser autossuficientes”.*

Como em outros grupos de discussão, aqueles que se desempenham na produção artística colocam as alternativas de trabalho colaborativo ou o desenvolvimento de redes como um formato que pode superar algumas das problemáticas de cada setor. Mas, ao contrário de outras discussões, param para definir e aprofundar nos âmbitos da colaboração, insistindo que estes implicam possibilidades de trabalho mais amplos do que a simples reciprocidade. É aqui onde surge um conceito mais amplo para descrever a colaboração e que resulta interessante nos modelos de trabalho artístico: a solidariedade. A solidariedade faz referência a um valor de colaboração e de trabalho compartilhado que possibilita a superação de individualidades como a citada a seguir:

*“Portanto, acho que isso é muito importante, muito relevante, porque fala da solidariedade na dança para além dos egos, que muitas vezes estão instalados nas artes cênicas em geral. (...) Então, acho que esta é uma mudança de pensamento que tem sido muito favorável”.*

Mas, no que diz respeito às redes de trabalho, este segmento coloca uma visão crítica em relação ao próprio setor das artes cênicas. **Nas conversações, coloca-se o ativismo como uma estratégia potencial de avanço setorial, em que a visibilidade do trabalho em conjunto pode conseguir fazer pressão em instâncias da política cultural.** Diante disso, tem-se uma opinião clara a respeito dos processos que conseguem não só visibilizar o trabalho entre agentes, mas também envolver as comunidades e atores da sociedade civil.

*“Falta de maior visibilidade das experiências. Comunicação relacionada à mobilidade. (...) Maior pressão dos agentes do setor para conseguir mais fundos destinados à mobilidade curatorial artística.”*

*“Neste momento, o governo que temos não tem interesse na cultura e não a entende. Então, a luta que travam os artistas no dia a dia é a sobrevivência. Portanto, devemos dar esse outro passo fundamental, porque realmente nos fortalece, que é do diálogo com outros artistas que ganhamos coragem e podemos colocar nossas questões. Isso não está acontecendo”.*



# CAPÍTULO 4

---

# Dificuldades da mobilidade

---

Embora a realidade dos processos de mobilidade seja diversa e se encontre profundamente enraizada nos contextos territoriais, políticos, sociais e econômicos dos países, em geral, múltiplas dificuldades foram observadas em nível global.

Organismos internacionais, como as Nações Unidas, são um marco de referência na observação destas limitações. Assim, um dos seus relatórios (UNESCO, 2018) identificou quatro empecilhos que barram a mobilidade de artistas:

- i) medidas de segurança internacionais
- ii) procedimentos complexos para a obtenção de vistos
- iii) regulamentações inadequadas em matéria de autorizações para o trabalho
- iv) ausência de financiamento e apoios suficientes

Com relação a este último, aponta-se que a desigualdade no financiamento é atrelada aos territórios e áreas geográficas de procedência dos artistas, frisando que países do hemisfério sul recebem somente 18% das subvenções para mobilidade se comparados com os países do hemisfério norte.

Este modelo de desigualdades e desequilíbrios quanto aos recursos dos países é acrescido também por realidades e contextos como a crise sanitária e a pandemia. A crise provocada pela COVID-19 gera um ecossistema de alterações, particularmente para os processos de exibição e mobilidade. Entre as alterações, observa-se de maneira positiva “um aumento no uso de ferramentas digitais como substitutas das opções de mobilidade física, (...) abrindo novas oportunidades para reimaginar uma mobilidade acessível no ambiente digital, mais sustentável e de maior respeito ao meio ambiente” (UNESCO, 2022, p. 146). No entanto, também são estabelecidos parâmetros críticos que referem ao fechamento de fronteiras, novas disposições para vistos e evidentes carências em matéria econômica que fazem da mobilidade e da circulação processos cada vez mais complexos.



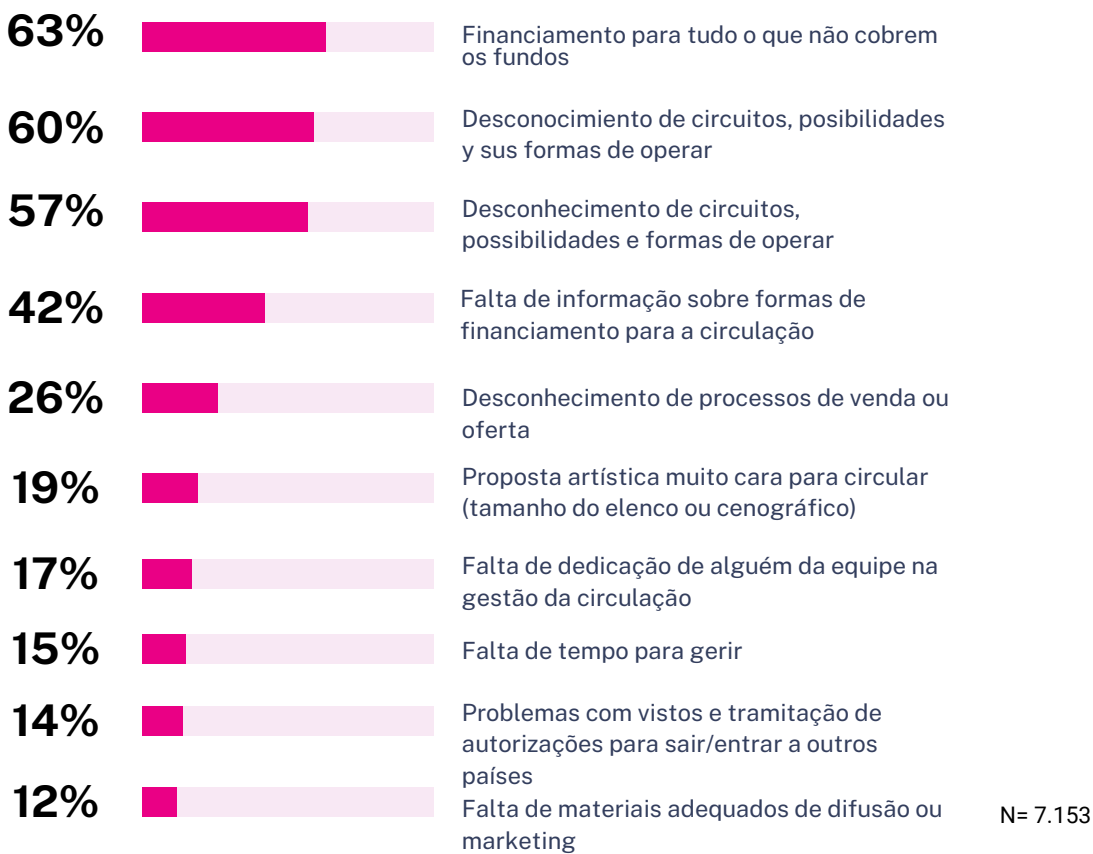
**A cultura e as artes têm o potencial de despertar esperança, restaurar o tecido social e oferecer ideias para construir um futuro melhor. Elas inspiram as pessoas para perceberem as coisas de diversas perspectivas, promovem a curiosidade pelo outro, reconhecem as diferenças entre as pessoas e as comunidades e estabelecem pontos em comum.**

Os desafios da mobilidade não podem ser descritos sem identificar realidades globais que condicionam as práticas e processos de circulação, a exportação e a mobilização de pessoas. O mundo está passando, por sua vez, uma poli crise face a desafios como a instabilidade geopolítica, as novas estruturas econômicas, a crise climática, os processos migratórios e as brechas geradas pelo crescente desenvolvimento tecnológico, entre outros. Por isso, pesquisas sobre fenômenos de trabalho criativo resultam urgentes para trazer ideias e reflexões de mudança, pelo menos para o segmento das Artes Cênicas

Ibero-americanas. Mas também é importante considerar os contextos descritos previamente nos territórios ibero-americanos, aos quais nos referimos explicitamente no Capítulo 2 deste relatório.

Analisaremos, assim, algumas dificuldades detectadas na Consulta Participativa, que foram divididas entre dificuldades para a circulação e da circulação. No primeiro caso, nos referimos a problemas explicitados por aqueles segmentos que ainda não conseguem iniciar processos de mobilidade. No segundo, consideramos respostas de pessoas que já têm alguma experiência e, portanto, visualizam outros problemas no exercício do processo.

**Gráfico N°12:** Dificuldades para a mobilidade de acordo com as respostas da Pesquisa



**Gráfico N°13:** Dificuldades da mobilidade de acordo com as respostas da Pesquisa



A partir dos discursos dos grupos de discussão, é possível analisar mais profundamente as dificuldades da mobilidade em sete grandes dimensões, considerando os contextos e perspectivas das pessoas que participaram do estudo: artistas e agentes setoriais sem experiência em mobilidade, com baixa experiência e com alta experiência, além de especialistas de instituições culturais e de políticas públicas, bem como da função do papel da gestão de espaços para exibição.

As dimensões construídas para tratar das dificuldades de mobilidade quanto às temáticas são:

1. Dificuldades relacionadas ao financiamento e à gestão de recursos
2. Ausência de políticas culturais em torno da mobilidade, e dificuldades quanto aos marcos legislativos e normativos
3. Ausência de informações, redes e organização do setor
4. Dificuldades associadas a fatores territoriais e estruturais
5. Precarização e ausência de profissionalização das artes cênicas
6. Dificuldades associadas ao gênero
7. Dificuldades relacionadas à acessibilidade de pessoas com deficiência

## **1) Dificuldades relacionadas ao financiamento e gestão de recursos**

O problema do financiamento da mobilidade é transversal e crítico. Neste ponto, são analisados especificamente tópicos levantados pelos e pelas agentes que referem a modelos de acesso a verbas ou incentivos.

Analisa-se a dificuldade quanto à estrutura destes instrumentos, seus requisitos e categorias de financiamento. São também tratadas as lógicas impostas pelos concursos e que, conforme apontam, não promovem a sustentabilidade do setor. Além disso, mencionam-se as limitações dos recursos providos por esses fundos em proporção à alta demanda e às necessidades para atender ações de circulação e mobilidade.

### *a) A dificuldade de acesso aos fundos*

A dificuldade para ter acesso aos fundos está presente em maior grau nos discursos daqueles que não circularam. Menciona-se que há determinantes excludentes para o acesso a recursos, relacionadas com variáveis estruturais.

Dentre as mencionadas, surge, especificamente, o nível de formação, a trajetória, e o nível de formalidade dos grupos. Frisa-se, assim, que existem desigualdades quanto à disponibilização de ferramentas para a candidatura de fundos para mobilidade. Desta forma, observa-se que os fundos aumentam e reproduzem essa mesma desigualdade, pois as pessoas que têm acesso são as que possuem maior capital cultural e econômico, além de formação acadêmica.

Assim, conclui-se das conversações que o acesso à mobilidade das artes cênicas não é possível para todas as pessoas, de fato, contém em suas lógicas elementos excludentes em termos de classe, gênero, realidades territoriais (centro-periferia) e capacidades (exclusão de pessoas com deficiência).

*“A mobilidade não é para todos (...), é para os que atingem certa pontuação. É possível ter acesso a verbas regionais, mas não nacionais, (...). Quem tem educação formal, recebe prêmios, já participou de outros festivais... essa é uma vantagem muito importante. Pessoas que, por sua vez, têm acesso a festivais por convite, independentemente de estes serem abertos”.*

Quanto à dificuldade de acesso segundo os territórios de procedência, aparece uma diferença substancial entre os que moram nos grandes centros dos seus países, comparados aos que moram em outras cidades ou em áreas rurais. Esta diferença centro-periferia é reconhecida e apontada pelos e pelas agentes e, mais uma vez, é especialmente levantada por aqueles que não conseguem articular o acesso a recursos para mobilidade.

*“(...) e a região do litoral tem como uma espécie de divórcio da região da serra, porque na região serrana está a presidência, o poder político medular, e também o Ministério da Cultura, então acontece que simplesmente dizem, bom, isso não foi pensado para nós, então nem sequer nos interessa participar, porque sabemos que não vamos vencer, porque historicamente tem sido assim, porque a capacidade de escrita acadêmica destas propostas, que têm todas essas asperezas, não foi socializada com todas as regiões, é orientada a um segmento do país.”*

*“O meu questionamento é sobre quem escreve essas bases e quem pode ter acesso, quem tem as possibilidades acadêmicas para esse acesso”.*

Há diferenças adicionais nas determinantes para o acesso aos fundos para financiamento dentro das diferentes disciplinas das artes cênicas. Isto se observa quanto ao nível de desenvolvimento das disciplinas em cada um dos países e na compreensão de que nem todas atingem os mesmos níveis de profissionalização dentro do seu setor. Este tópico será tratado mais à frente, porém, é relevante constatar que os níveis de profissionalização também têm incidência nas barreiras que dificultam se candidatar para obter os fundos disponíveis.

#### *b) Dificuldades sobre como os fundos são estruturados*

Identificam-se dificuldades associadas às características dos fundos para financiamento da mobilidade, que, em sua maioria, têm a ver com lógicas administrativas. Entre essas lógicas se insere a duração da execução dos projetos em um tempo menor ao necessário. Geralmente, as perspectivas de desenvolvimento de projetos em órgãos públicos são estruturadas sobre ciclos anuais, dificultando a projeção dos e das agentes em estratégias de longo prazo.

Enfatiza-se também a necessidade de que os financiamentos considerem categorias de continuidade de projetos para processos de maior duração. Além disso, menciona-se que as categorias de financiamento são muito segmentadas conforme os tipos de mobilidade, não se ajustando às necessidades e atividades de desenvolvimento internacional dos projetos.

Por exemplo, há fundos que permitem apenas a circulação de obras, excetuando as opções de mobilização sob outros paradigmas de trabalho. Por isso, muitas vezes são necessários processos de adaptação das criações, limitando ou alterando os propósitos ou objetivos principais do projeto.

*“Infelizmente estes prazos de aplicação, às vezes nos levam a movimentar recursos por outro lado, muitas vezes próprios. Nesse sentido, o orçamento é fundamental”.*

*“Muitas vezes, os fundos para circulação são segmentados e direcionados para ações específicas: são apenas para pesquisa, ou apenas para residências, ou apenas para exibição. Cobrem uma despesa e não outra”.*

Ainda com relação a isto, estão os critérios de escolha e priorização dos fundos existentes nos países. Por um lado, considera-se que estes critérios são excludentes para artistas e gestores(as) emergentes, e por outro, mencionam-se casos em que certos critérios extra-artísticos não são ponderados ou considerados relevantes. Por exemplo, alguns fundos requerem formalização de agentes, ou devêm em obrigações fiscais. Isto representa uma dificuldade para os agentes de grupos menos formalizados, sendo uma barreira para receber fundos como ferramenta de financiamento.

*“Há requisitos que não têm nada a ver com as artes, por exemplo, se você tem sua contribuição em dia, ou se pagou a taxa municipal... uma série de documentos que tornam o processo complicado e longo, para se candidatar você passa um dia inteiro, mas a gente faz mesmo assim; mas, quando pedem estes outros requisitos, há um número enorme de pessoas que não consegue se candidatar. Eu não posso participar, além do mais, são requisitos que não têm nada a ver com as artes cênicas”.*

Quanto à estrutura dos fundos, também são identificadas despesas que, em geral, não são consideradas nas bases e que dificultam a mobilidade de certas pessoas ou tipos de projetos. Por sua vez, são mencionadas despesas relativas a traduções em suas diversas formas (do conteúdo artístico, de materiais de difusão, de portfólios ou dossiers de artistas, websites, etc.).

Um ponto específico nesse sentido refere a pessoas com deficiência, para as quais não são contempladas traduções ou interpretações inclusivas, nem a possibilidade de contar com alguns elementos próprios para acessibilidade.

**Quanto aos honorários de artistas, menciona-se particularmente o formato de residências, que muitas vezes não incluem um pagamento formal pela experiência de mobilidade, mas apenas despesas com deslocamento ou manutenção.**

*“As residências nem sempre são remuneradas como honorários, isto é, muitas vezes é: aqui tem o espaço, e tem a técnica, e você pode fazer o que quiser, e é como... sim, que bom, mas não posso ir um mês para um lugar e fazer coisas e não ter uma entrada”.*

Além disso, embora se expresse que alguns fundos começaram a considerar o custo de trabalhos de cuidado na mobilidade, isto ainda não é generalizado e deve ser considerado como categoria de financiamento pelas instituições e organizações que estipulam as bases e modelos das convocatórias ou incentivos.

*“Quando companhias são convidadas, por exemplo, muitas vezes surge o problema de querer levar minha filha ou meu filho, porque dependem de mim, e você tem que arcar com os gastos, e isso também é muito estranho. Como o lugar que está convidando você não vai levar em consideração sua realidade?”*

### *c) Lógicas paternalistas e de concursos para financiamento*

A modalidade de concursos é um problema, pois cria relações de concorrência que dificultam a colaboração entre os e as agentes. Da mesma forma, aponta-se que é um modelo que entrega recursos com base em estruturas de gestão e de elaboração de projeto, constituindo uma barreira para quem não atingiu ainda essa habilidade. Principalmente, agentes com menor trajetória.

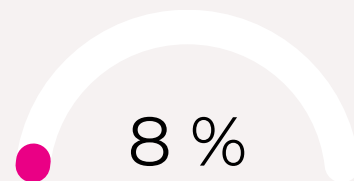
Além disso, as estruturas concursáveis instalam a crítica ao paternalismo dos fundos da parte dos Estados. Menciona-se que estes mecanismos de financiamento geram uma co-dependência para existir, limitando o apoio a outros processos ou ferramentas de autogestão.

Embora, em rigor, as políticas sociais de um Estado paternalista limitem a liberdade de ação das pessoas, interferindo nas bases de promoção próprias do Estado de bem-estar, os e as agentes se referem a este termo a partir de uma construção ideológica mais específica. Das conversações surge que o paternalismo envolve, para este grupo, a coesão de um sistema de gestão distributivo, promovido pelos Estados para avançarem em políticas de circulação em que a hegemonia das estruturas tem se consolidado de maneira tão robusta que alternativas de autogestão, desvinculadas das políticas do Estado, apresentam uma maior dificuldade.

Como contraproposta a este formato de distribuição de recursos, prevê-se financiamentos para mecanismos que desenvolvam ferramentas para a sustentabilidade de grupos e projetos. A lógica paternalista acarreta, entre outras coisas, que o amadurecimento dos projetos não prospere ao longo do tempo e, portanto, as trajetórias das organizações e dos grupos sejam limitadas.

Outra dificuldade relativa à sustentabilidade dos projetos é a escassa participação ou parceria com privados para a mobilidade das artes cênicas. Apesar de algumas sugestões de apoios sob modelos de mecenato serem mencionadas, e de que algumas pessoas dizem manter certas instâncias de colaboração mediante patrocínios, em geral, nos discursos dos agentes não se observam tópicos relevantes quanto ao plano da mobilidade.

**De acordo com a consulta, 8% dos agentes apontam empresas ou patrocinadores como principais apoios.**



d) A demanda é maior do que a oferta

**Em todos os grupos se enfatiza a ausência de financiamento para mobilidade e de programas específicos para a profissionalização do setor em termos de gestão.** Além disso, há um diagnóstico generalizado sobre a redução de orçamentos públicos para estes fins, o que aumentou após o período da pandemia. Nesse sentido, identifica-se uma menor oferta de incentivos disponíveis para a mobilidade e, por conseguinte, um aumento na demanda de agentes que procuram formas de se financiarem. Muitas das pessoas consultadas mencionam o Programa IBERCENA como única possibilidade de financiamento para a internacionalização das artes cênicas.

*“Há algum tempo estávamos melhor quanto aos fundos e orçamentos, hoje estamos em um momento de retrocesso dos fundos, não dá para pagar as passagens.”*

**Os programadores concordam quanto a alta do custo das passagens aéreas como um problema que se agravou pós-pandemia e, em geral, destacam a importância deste item para os processos de mobilidade.** Assim, e como consequência da ausência de financiamentos disponíveis, aponta-se que os custos e a possibilidade de financiar os projetos são, algumas vezes, um elemento mais importante do que a própria proposta artística. Desta forma, a escassez de recursos impacta diretamente nos modelos curatoriais.

A redução de financiamento significou também um exercício de adaptação de projetos, ao repensar na criação em função dos recursos disponíveis e das possibilidades. Isto se traduziu em uma redução de elencos, um aumento de propostas unipessoais, na busca de novas linguagens, na simplificação de cenografia, entre outros.

*“A partir da pandemia, houve uma virada para projetos mais unipessoais ou em duplas, onde todos faziam de tudo. Nesse sentido, os projetos são reduzidos para gerar sustentabilidade no futuro”.*

*“Falando em gestão, nosso programa deu uma guinada com a chegada da pandemia, os artistas de todos os projetos se tornaram performers e dramaturgues. Isso moldou os novos tempos e todos [os projetos] foram unipessoais, muito leves para se movimentar, e introduzimos isso nas bases, colocamos: sugerimos que você tente reduzir seu projeto para ter uma vida mais lógica na realidade”.*

## **2) Ausência de políticas culturais em matéria de mobilidade, e dificuldades quanto aos marcos legislativos e regulatórios**

Geralmente, percebe-se que as políticas culturais são fracas quanto à mobilidade e o desenvolvimento de mercados das artes cênicas. Especialistas de instituições culturais diagnosticam dentre as dificuldades para a mobilidade a falta de rumo e de objetivos concretos em torno do assunto, o que impacta e acarreta a ausência de políticas (planos) definidas pela maioria dos Estados dos Países-membros.

**Um fator que age contra o processo de planejamento é a instabilidade política dos territórios, dado que estas ações dependem de vontades de governos, que vão mudando e, portanto, os apoios também se tornam instáveis.** Nesse sentido, menciona-se como dificuldade a falta de vontade política e de compreensão sobre a potencialidade da mobilidade para o desenvolvimento dos países em seus diferentes âmbitos, para além do próprio setor das artes cênicas.

*“A política, no lugar de apenas conceder fundos para interesses pessoais de cada companhia, deveria implementar ações de médio e longo prazo: acompanhamento estratégico, avaliação e monitoramento, vínculo coordenado com outras instituições do Estado, democratização do acesso a fundos e espaços, e não apenas para aqueles que têm a possibilidade de ter acesso.”*

As políticas existentes se resumem ao financiamento (parcial e total) de projetos para mobilidade mediante incentivos ou convocações a concursos, mas carecem de linhas estratégicas e de objetivos amplos para a promoção e fortalecimento da mobilidade que considerem ações de médio e longo prazo.

Existe, além disso, uma compreensão limitada de certas agências governamentais quanto ao que a mobilidade significa, muitas vezes reduzida a turnês de obras ou projetos. Parte disso refere a que, em ocasiões, os processos de financiamento público envolvem agências externas aos Ministérios ou Departamentos de Cultura, tais como relações internacionais, comerciais ou outras.

**Por último, menciona-se que, em alguns países, as instituições de cultura instalaram uma visão de desenvolvimento das artes cênicas na qual a internacionalização perde espaço e prioridade face outras necessidades de desenvolvimento local, sem uma compreensão integrada sobre os alcances e benefícios deste processo para o desenvolvimento nacional e internacional.**

Gestores(as) institucionais mencionam que a ausência de objetivos para a mobilidade e, portanto, de políticas públicas, dificultam a elaboração de critérios de priorização para a concessão de financiamento.

*“Há uma compreensão que ainda não foi socializada, ou não foi compartilhada, a da internacionalização. Por exemplo, se diz que antes de internacionalizar as artes cênicas, é preciso colocar a casa em ordem. Então, a política de desenvolvimento das artes cênicas é vista à parte, por estamento, separadamente, e não ligada àquilo que inclui o nacional, o internacional, as residências, etc.”*

Programadores(as) também declaram a dificuldade de expressar o valor e a dimensão das artes cênicas em termos econômicos para poder avançar na justificativa e na compreensão da mobilidade como um mercado de trabalho. Isto é importante para contribuir para a argumentação sobre a necessidade de políticas e planos para a mobilidade a partir das instituições públicas, bem como para estabelecer relações com o setor privado.

*“Um dos desafios é traduzir a linguagem econômica. Há uma brecha entre as necessidades do setor, como elas são colocadas e justificadas para o setor mais produtivo-econômico, suas particularidades.”*

*“O mercado deveria ser identificado, pode ser que o mercado das artes cênicas não esteja tão definido assim, mas é necessário definir com quem e onde você vai trabalhar, porque a partir daí é possível estabelecer relações de confiança, fazer acompanhamentos e avaliações.”*

**Outra dificuldade associada à fragilidade das políticas públicas é a ausência de acompanhamento, monitoramento e avaliação de projetos e experiências em matéria de mobilidade**, bem como o registro e análise de dados sobre agentes que se mobilizam e seus circuitos, o que permitiria visibilizar os processos e seu impacto local, bem como melhorar e contribuir para a elaboração de planos e políticas conforme as necessidades dos seus agentes.

*“A política cultural em torno da internacionalização (...) deveria considerar para além da concessão de fundos, é uma articulação, porque o que eu dizia é que a política, na verdade, focaliza na concessão de fundos para interesses pessoais de cada companhia. Para que exista uma política real de cultura ou de exportação das artes cênicas, deveria, precisamente, integrar ações que vão mais a médio e longo prazo. Por exemplo, acompanhamento estratégico, articulação com outras instituições do Estado, e um estudo de impacto ou análise sobre a volta [dos agentes que circulam], ou seja, ir monitorando, e democratizar o acesso aos fundos.”*

A burocracia institucional é mencionada também como uma dificuldade, apontando-se que os processos administrativos para conseguir apoios, muitas vezes limitados, são longos. Isso restringe as possibilidades de mobilidade, além de dificultar a ativação e o diálogo entre instituições.

Por último, menciona-se que as políticas públicas devem garantir a democratização para o acesso a financiamento para mobilidade. Ultrapassando, em parte, algumas das barreiras mencionadas.

### **3) Ausência de informações, redes e organização do setor**

*“É necessário ter conhecidos para poder sair a circular”.*

Há diferentes níveis mencionados quanto à ausência de informações e à possibilidade de estabelecer redes de contatos e/ou colaboração, sendo ambos os aspectos considerados fundamentais para alcançar e desenvolver processos de mobilidade. Por sua vez, aqueles que não conseguiram circular ou circularam menos, identificam o acesso à informação como uma de suas principais barreiras. Nesse sentido, aponta-se que esta carência dificulta conhecer mecanismos disponíveis para apoios, como também modalidades de convocações e formas para participar de festivais e instâncias internacionais.

Também mencionam, especificamente aqueles que não circularam internacionalmente, a dificuldade para conseguir tramitar convites de festivais ou contrapartes, o que é um requisito para a obtenção de recursos. Assim, o desconhecimento de circuitos, das possibilidades e das suas formas de operação é mencionado como uma das principais dificuldades para circular por mais da metade das pessoas que participaram da Pesquisa (60%).

Desta forma, fazer parte de certas redes de contatos, ou ter acesso a instâncias de intercâmbio para traçar o caminho para a mobilidade de maneira colaborativa se torna inatingível para alguns(as), sendo estes círculos acusados de serem herméticos, muitas vezes baseados na informalidade dos “favoritismos”.

Quanto às redes, os e as especialistas em produção logística também mencionam à falta de diálogo e de instâncias de coordenação e organização do setor, surgindo, assim, a necessidade de ativação de redes setoriais e gremiais que exerçam pressão a partir do setor cultural em prol de melhorias. Sobre este mesmo assunto, adiciona-se a necessidade crítica de engajar a comunidade e outros setores da sociedade civil para apoiar estas demandas pelo desenvolvimento das artes cênicas e sua internacionalização.

Outro elemento mencionado a respeito das redes de trabalho é a falta de posicionamento de agentes mediadores que se identificam como agentes de distribuição. A ausência deste papel na cadeia produtiva restringe as possibilidades de abrir redes de trabalho internacional.

*“Acho que para gerar maior apoio da comunidade, maiores possibilidades de que não seja apenas uma discussão dentro do nosso mundinho, que a sociedade possa saber, possa construir junto e entender a importância da mobilidade das artes. (...) Para mim é tão importante como política de Estado, porque as políticas de Estado são construídas com muita luta organizada e, a meu ver, qualquer luta organizada também deve ter apoio de toda a sociedade, não só do setor.”*

*“Então, dar esse outro passo, que é fundamental, porque nos fortalece efetivamente, é de fora e do diálogo com outros artistas que vamos tomar coragem e vamos poder levantar estes temas, isso não está acontecendo.”*

Também se menciona uma problemática associada ao fluxo de informações e coordenação de instituições que promovem a internacionalização dentro dos países e entre países, como os Ministérios e as organizações de Relações e Comércio Exterior. Sobre este aspecto, menciona-se a possibilidade de tornar mais explícitos os critérios de priorização e os mecanismos para uma melhor divulgação dessas informações. Novamente, há uma relação direta com medidas que organismos internacionais como o IBERCENA podem promover em prol de melhorar as informações de maneira transversal.

*“Também me parece importante que haja um intercâmbio entre a rede e o IBERCENA, que seja possível identificar em cada país quais são as prioridades em função dos espaços onde é possível montar espetáculos de maior porte, onde seja possível viajar prioritariamente, porque há dinâmicas que favorecem a chegada de certos espetáculos.”*

Sobre o anterior, novamente vem à tona a falta de análise de dados gerados pelos países. A informação é poder e, desse ponto de vista, seu levantamento e distribuição poderia favorecer a tomada de decisões quanto a critérios de priorização e formas de mobilidade. Da mesma forma, outras organizações definem que essa informação é fundamental para a construção de argumentos estatísticos que avaliem os serviços e o impacto destes processos na economia e na vida social.

**Os países-membros enfrentam, assim, desafios na hora de quantificar e mensurar as relações de impacto. Geralmente, há uma carência de infraestrutura estatística adequada ou de mecanismos que permitam ter acesso a fontes de dados potenciais.** Outras informações que também não estão disponíveis referem a modelos e experiências concretas de mobilidade em diversos formatos e disciplinas artísticas, como questões operacionais e práticas de funções. A visibilidade dessas experiências e processos, bem como a possibilidade de que sejam compartilhadas entre agentes, poderia orientar grupos ou artistas emergentes que precisam de referências e treinamentos.

*“Compartilhar ou ter uma rede de informação mais robusta é uma necessidade para a gente se apoiar no processo de estabelecer valores.”*

#### **4) Dificuldades associadas a fatores territoriais e estruturais**

Identificam-se brechas territoriais associadas ao nível de desenvolvimento de políticas públicas para a mobilidade, principalmente, entre os países do continente americano em comparação com a Espanha e Portugal. Por sua vez, também se identifica que os países da América Central e do Caribe se distanciam das condições dos países da América do Sul.

Dentro dos países-membros existem diferenças entre as práticas que definem o território geopolítico daquilo que determinamos como centros e periferias. Para as pessoas que moram fora das capitais dos países, a mobilidade internacional se torna mais difícil, identificando-se uma complicação para o acesso à informação e o desenvolvimento de redes de contato com programadores(as), bem como para a geração de relações sustentadas com outras pessoas ou organizações devido à distância física.

A mobilidade de artistas e agentes que moram fora das capitais é incorporada como processo de gestão dos seus projetos, dado que a infraestrutura disponível é reduzida em suas localidades, além de haver poucos espaços de exibição e, ao mesmo tempo, o número de apresentações ser menor se comparado ao que se pode ter nas capitais (devido, normalmente, à baixa demanda de públicos). Por esse motivo, os e as agentes devem se deslocar para outros lugares e espaços próximos para que uma temporada seja sustentável. Por conseguinte, a mobilidade se dá, majoritariamente, em nível nacional, e não internacional.

*“Os acessos que existem para colocar a circulação em andamento no nosso país são desiguais. Quando na cidade uma temporada é prolongada e se fala de 10 apresentações, na região (...) não dá para mais de duas. (...) Por isso, a estreia de uma obra é sempre estreia e circulação ao mesmo tempo.”*

*“Gostaria também de destacar certas coisas que têm a ver com as características geográficas em que os trabalhos se desenvolvem, os acessos que existem para poder colocar a circulação em andamento é desigual no nosso país. (...) Quando surge a pergunta sobre a circulação é fundamental o contato com programadores, mas, muitas vezes, os festivais já têm uma inclinação a certas obras que gostariam de exibir; muitas vezes, nós da região não temos acesso a isso. [Embora] tenhamos acesso à reunião com o programador, tenhamos acesso para mostrar o nosso trabalho nas rodadas de negócio que geralmente se fazem (...), mas daí a que o programador vá, sente na poltrona e veja o trabalho, tem sido uma tarefa impossível. Nacionalmente, ainda não temos acesso a plataformas internacionais.”*

**O problema com vistos e o processo de licenças para deslocamentos é uma das principais dificuldades para 19% daqueles que responderam à Pesquisa.** A esse respeito, é necessário considerar que este problema se torna maior para pessoas migrantes ou que vêm de países com contextos políticos e sociais complexos, como Cuba e Venezuela.

*“Em meu grupo trabalhamos com refugiados e com muitas pessoas que são de Cuba, então, por exemplo, agora estão no Brasil, e para fazer nosso trabalho agora que vamos à Argentina, eles não vão conseguir ir. Talvez um apoio de organizações internacionais para autorizar mais dias em outros países, acho que isso seria muito interessante.”*

**Uma dificuldade especial também foi identificada devido à falta de normas e regulamentações para o carregamento e traslado de cenografias. Esta é uma dificuldade para 18% dos que responderam a Consulta.**

*“Há uma falta enorme de regulamentação em todos os países da Ibero-América (...) havia muitas dificuldades para certo tipo de carga que ficava detida em cada estação, da caminhonete ou do avião, ou do que fosse onde estávamos, por causa do narcotráfico, então, era muito complicado. E em geral a questão alfandegária é algo que tem sido tratado com total e absoluto fracasso.”*

## **5) Precarização e ausência de profissionalização das artes cênicas**

A ausência de reconhecimento e valorização das artes cênicas como atividade profissional e, portanto, do setor como agente econômico e como indústria, bem como a falta de desenvolvimento do ecossistema cultural em geral, são motivos e contextos para entender a precarização do segmento. Entre os pilares da precarização são assinalados a informalidade do trabalho, a multiplicidade de tarefas realizadas pelos agentes para realizar seus projetos artísticos, e a falta de profissionalização.

Em virtude das brechas existentes entre as disciplinas artísticas, menciona-se que as pessoas dedicadas ao circo apresentam um nível maior de precarização e um menor nível de profissionalização. Vale a pena destacar que isto refere aos parâmetros tradicionalmente entendidos como “profissionais”, assumindo que as realidades de formação são diversas e que o circo, em particular, lida com uma realidade de transferência de conhecimentos que contém outras práticas e premissas. No entanto, vale a pena mencionar isso, já que o nível de profissionalização nessas dinâmicas está diretamente associado à possibilidade de aproximação a instituições e à obtenção de financiamentos.

Como muitas pessoas não conseguem viver e trabalhar apenas nos seus projetos, elas mantêm outras relações empregatícias, o que dificulta as possibilidades de mobilidade. Outros empregos permanentes ou esporádicos significam que precisam tirar licenças, ou abrir mão de fontes de renda para assumir a mobilidade. Isto, apesar da existência de financiamentos para a mobilidade e circulação, é uma barreira, pois estar fora do próprio território leva a ter custos extras.

*“Pelo menos aqui acontece exatamente o mesmo; no meu caso, a minha renda provém de outro lugar, então, na hora de me apresentar para um projeto de residência ou de bolsa, sempre tenho que considerar o impacto que pode ter na minha renda.”*

*“Só queria dizer algo em relação a última coisa que você disse sobre a formalização: muitas vezes, dentro da informalidade do trabalho, acontece que o convite exige que você pague as passagens e eles só depois vão devolver o dinheiro, ou esse tipo de práticas um pouco mais informais. Às vezes a gente pode adiantar esse dinheiro e outras vezes não pode, o que acontece então? Com certeza, essa é uma dificuldade.”*

A profissionalização é um assunto e um debate instalado nos discursos daqueles que não circularam. **Segundo é salientado, a profissionalização não é determinada apenas pelos estudos, mas também ocorre na prática e na pesquisa das disciplinas. No entanto, a profissionalização é associada a certos circuitos mais reconhecidos ou que são exibidos em espaços mais formais, sendo esta uma condição para alcançar a mobilidade internacional.** Menciona-se que o conceito de “profissional” ainda não é claro nem bem definido pelas políticas públicas e pelos organismos de Estado, representando uma limitação na hora de promover projetos e participar de bolsas ou incentivos.

*“É claro que o intercâmbio nos interessa, poder mostrar o nosso trabalho, conhecer outras realidades dos fazedores de teatro nas diferentes comunidades. Acho que isso é o mais importante. Nós não manejamos isso a partir de um circuito profissional, porque acreditamos que não atingimos as exigências que, normalmente, os circuitos profissionais exigem.”*

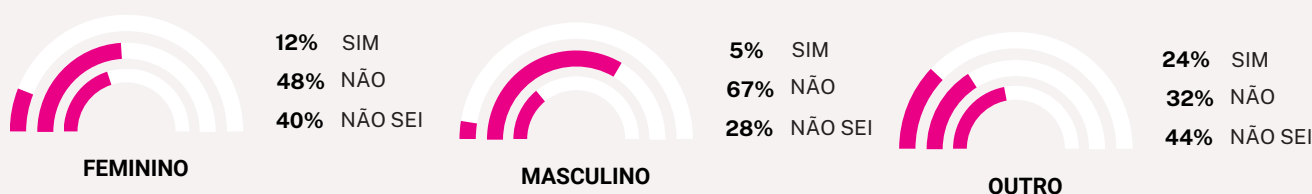
“Não sei se a palavra certa para usar é profissionalização dentro das artes, mas [a internacionalização] é como se fosse um processo, um trabalho artístico, que eles consideram em um nível profissional, por assim dizer. (...) Talvez, de repente, eu me considere profissional, mas, além disso, pedem que a gente se considere emergente; mas se você tiver mais de 5 anos, não é emergente, é profissional, mas ainda não conta com os pontos... porque não há tantos festivais internacionais, você não recebeu tantos prêmios internacionais, tantos reconhecimentos. Então, também há um tipo caracterização dentro do que seria o profissional, e acho que essa é uma outra limitação.”

“Afinal, também cabe perguntar o que é ser profissional, o que é não ser profissional. Geralmente, quando a gente fala que, nas artes cênicas, o tema da formação, o tema da experiência, muitas vezes parece que se relativiza. Para mim, ser profissional é viver para o teatro.”

## 6) Dificuldades associadas ao gênero

As dificuldades associadas ao gênero das pessoas nos processos de mobilidade mostram que as desigualdades entre homens, mulheres e pessoas de identidades sexo-genéricas presentes na sociedade e que são próprias de uma realidade machista e patriarcal têm suas expressões e repercussões particulares nos processos de mobilidade. 12% do total das mulheres que responderam à Pesquisa consideram que seu gênero significou uma diferença a respeito das dificuldades dos processos de mobilidade. Esta porcentagem dobra entre pessoas não-binárias, trans e outras de identidade sexo-genérica (24%).

**Gráfico N°14:** Percepção de que seu gênero significou uma diferença a respeito das dificuldades presentes nos processos de mobilidade conforme o gênero



Na Pesquisa, bem como nos grupos de conversação, diversas dimensões sobre as dificuldades associadas ao gênero vieram à tona. **Entre elas, em primeiro lugar, se encontra a feminilização das funções dentro das diferentes disciplinas das artes cênicas. Assim, as mulheres são mais associadas a funções administrativas, de organização, como também a cuidados dentro do âmbito profissional.** Por sua vez, se evidencia maior presença de homens em funções de direção, unido a uma percepção de menores empecilhos e exigências para o desenvolvimento do seu trabalho, se comparado com as mulheres.

*“A maioria dos gestores culturais convidados para mercados, festivais e feiras são homens, e o potencial das mulheres não é reconhecido neste tipo de encontros e, especialmente, no âmbito cultural da Ibero-América.”*

*“Para nós, mulheres, é mais difícil pelo fato de ser mulheres. É mais difícil para nós liderarmos nossos projetos e que a nossa trajetória seja valorizada do mesmo modo que acontece com os homens. Felizmente, isso parece estar mudando, mas, na maioria das vezes, concorreremos com projetos liderados por homens que tiveram maiores possibilidades e facilidades de trabalho do que nós, mulheres.”*

*“Ainda existe uma brecha salarial nas contratações de homens e mulheres, e há mais espaços para diretores homens do que para mulheres em festivais e teatros oficiais no mundo.”*

Além disso, está presente nos discursos que, embora se tenha avançado em questões de gênero no setor durante os últimos anos, existe ainda uma invisibilização do trabalho das mulheres e, pontualmente, da interseccionalidade de mulheres lésbicas. A isso se soma a estigmatização das comunidades de diversidade sexual e de gênero.

*“A comunidade LGBTQIA+ é estigmatizada no nível artístico e cultural na Ibero-América, os espaços são super fechados.”*

*“E como diretora lésbica também tenho contato com os movimentos Queer LGBTI, mas, de qualquer jeito, o tema mulheres e artistas lésbicas sempre é invisibilizado. No início, acho interessante salientar, para minha geração foi um tema muito difícil.”*

**Um dos temas mais mencionados refere à maternidade. As agentes afirmam que, segundo as possibilidades existentes na atualidade para a mobilidade internacional, esta se torna incompatível com a maternidade e os trabalhos de cuidado.**

Isto acontece principalmente por duas razões: de um lado, custos associados à mobilidade de filhos, filhas e cuidadores (pais) não são considerados no financiamento dos projetos. De outro, festivais ou contrapartes que recebem aqueles que têm que viajar com suas famílias também não consideram as condições necessárias (condições estruturais).

Isso tem duas consequências: ou as mulheres se retiram da mobilidade, ou, se tiverem recursos, elas mesmas arcam com essas despesas. As duas realidades impactam diretamente em sua projeção e desenvolvimento profissional, e no aumento da brecha econômica entre mulheres e homens existente no setor.

*“Sou mãe, me afastei há vários anos das possibilidades de residências, congressos, etc., para as quais, se eu me candidatasse, certamente seria escolhida. Não posso me separar um mês de meus filhos pequenos.”*

*“Sou mãe de uma menina pequena e minhas colegas também são mães, e quase nenhum festival leva em conta a necessidade de viajar com as pessoas que estão sob a nossa responsabilidade nem com acompanhantes; portanto, os homens é que viajam, eles não se sentem culpados por deixar suas famílias, pois isso é socialmente aceito, é seu trabalho; enquanto para a mulher, ela é egoísta por priorizar sua carreira.”*

O sistema de cotas de gênero de instituições e organizações é visto como um avanço; porém, há um olhar crítico quanto a que este mecanismo também homogeneiza. **Afirma-se que, para avançar na democratização do acesso de maneira equitativa, as políticas de cotas não são suficientes, é necessária também uma compreensão que considere a diversidade de contextos de produção e suas necessidades.**

Isto aplica tanto para as exigências das convocações, que resultam excludentes por serem gerais e iguais para todas as pessoas, sendo que nem todas as pessoas são iguais nessa dimensão, quanto para as condições oferecidas por contrapartes nos processos de mobilidade (festivais, espaços para exibição, por exemplo) relativas à infraestrutura, requisitos administrativos, financiamento, composição das equipes de trabalho, tempos de execução, em termos linguísticos, etc.

**É necessário, então, adotar uma abordagem interseccional na análise das dificuldades para a mobilidade, como também das propostas para avançar na diminuição das brechas de gênero.**

*“Em todos os sentidos, a gente se apresentar como artista mulher, negra e capaz de ter uma infinidade de ideias para a criação de uma cena é difícil, ainda mais quando quem está no comando das necessidades que a gente tem é homem.”*

*“Há um fator interseccional (...) há a questão da etnia e que, em geral, sempre somos mulheres brancas... a interseção de gênero e etnia, povos originários, populações afro, é algo que eu acho fundamental, e atravessar isso de maneira interseccional com a questão da deficiência, porque se, além disso, você for uma mulher afro e com alguma deficiência, você se tornará totalmente invisível.”*

*“O discurso transmitido é que vêm feministas, pessoas de todas as partes, e, de certa maneira, quem participa é colocado nas mesmas condições, e tem pessoas que vêm de lugares com contextos muito perigosos, de contextos econômicos difíceis. Também essas interseções que mencionavam agora, de raça, de classe, etc. então... eu, como agente que convida, não posso colocar todos os convidados no mesmo contexto.”*

Por sua vez, há que considerar também que artistas que abordam temáticas de gênero, como o feminismo e diversidade a partir do ativismo, têm lógicas de trabalho coletivo que, muitas vezes, são incompatíveis com as convocações para residências e festivais, por causa do número de pessoas que os projetos devem incorporar.

*“Uma dimensão de gênero para nós, pelo menos, é que muitas vezes são pensadas [as convocações] para artistas que vão trabalhar sozinhas ou sozinhos, um artista é convocado, e muitas vezes, especialmente em coletivos feministas como o nosso, trabalhamos em coletividade, então, acontece muito que não entramos nessas convocações, isto é, não podemos entrar porque somos grupos, somos grupos de pessoas. Acho que isso se dá bastante entre mulheres e dissidências, esta ideia de trabalhar em coletivo (...), pelo menos aqui, no sul, isso está acontecendo muito.”*

Surge outro tema em torno às dificuldades, que tem a ver com a questão de gênero da parte de festivais e marcos programáticos. Há uma crítica por se cair em uma visão superficial do problema e, no parecer das agentes, muitas vezes se observa como utilitarista e associada à ideia de extrativismo cultural dos discursos e estéticas. Menciona-se que uma abordagem mais aprofundada, especialmente por países de maiores recursos e com políticas mais robustas de mobilidade, seria um acompanhamento ou apoio sustentado para artistas que pesquisam e divulgam conteúdo sobre gênero e diversidade.

*“Há certas lógicas de programação estando em residências, em festivais, em outro tipo de espaços onde se buscam certos grupos que estão na moda. E, então, tem coisas que são programadas porque são corretas. Não é que não devam ser programadas, mas não há um trabalho profundo para que certos grupos possam construir uma carreira; nós, apesar de tudo, somos mulheres que conseguimos ter uma carreira, ou estamos tendo, mas tem outras que nem sequer chegam lá.”*

*“Pelo menos nós tivemos essa sensação em alguns espaços, como essa ideia de extrativismo, pensando em atender a essa cota, algo como que o tema do ano do festival X é o feminismo; então, um pouco é isso, ou é das dissidências sexuais, e um pouco estão aqueles que mais poderiam representar essa temática (...) Então, talvez às vezes fique um pouco essa ideia de extrativismo ou de usar esses discursos, essas estéticas. (...) Portanto, talvez pensar em como o trabalho dessas pessoas que estão produzindo esses conteúdos poderia ser apoiado, além de apenas programar no ano em que essa temática deve ser tratada, pensar em como poderíamos ajudar de algum modo a sustentar para que esse trabalho continue sendo realizado.”*

Por último, menciona-se que nas artes cênicas existe uma exigência para ter corpos hegemônicos, das escolas de formação até no campo profissional, o que é muito mais acentuada para as mulheres; resultando na exclusão de projetos, pela aparência física ou pela idade, especialmente na disciplina dança.

## **7. Dificuldades relacionadas à acessibilidade de pessoas com deficiência**

Pessoas com deficiência foram incluídas em alguns grupos abordados de maneira específica para a análise. Entre os principais problemas neste segmento está a falta de conhecimento sobre o assunto no campo das artes cênicas, e a invisibilização de parte da sociedade em geral, incluindo instituições e políticas públicas. Perante isso, propõe-se como estratégia a sensibilização, na qual as artes desempenham um papel fundamental e social além do artístico.

Dessa forma, os discursos manifestam que ações de sensibilização e visibilização devem ser alavancadas, em primeiro lugar, pelas mesmas pessoas interessadas em avançar para a acessibilidade, esperando, assim, uma reação do ambiente, no campo das artes cênicas, para estabelecer diálogos com instituições e com o Estado. As pessoas com deficiência que participaram do grupo de discussão sobre este assunto mencionam que a deficiência incomoda, mas é justamente essa provocação que desencadeia a reflexão nos espaços.

**Há a necessidade de gerar maior demanda para projetos acessíveis, de gerar um mercado e corredores internacionais. Para isso, considera-se necessário começar pela criação de espaços de encontro e de organização entre os próprios e as próprias agentes e artistas com deficiência, ou pessoas que trabalhem tratando desse assunto.** Além disso, os geradores dessas ações ou estratégias deveriam ser principalmente agentes e organizações do Estado.

*“Acho que as dificuldades são não conhecer e não gerar espaços de sensibilização. Isso que você diz, de propor espaços de formação ou de intercâmbio, acho que é realmente importante como antecedente para poder realizar, até poderia pensar, um corredor de artistas ou de obras com deficiência.”*

A infraestrutura e condições não acessíveis dos espaços são uma dificuldade presente nos processos de mobilidade; os espaços não são, em sua maioria, adaptados com antecedência para a chegada de artistas e agentes com deficiência; geralmente os problemas são revelados no momento, surgindo complicações evitáveis e atritos. A respeito dos espaços, também se menciona a necessidade de fiscalização em matéria de acessibilidade.

*“Acho que é importante que o Estado ou algum outro grupo fora do Estado, mas que trabalhe com pessoas com deficiência, fiscalize os espaços: que exista uma fiscalização de acessibilidade do espaço. Que tenha um banheiro acessível!”*

**Outro aspecto importante é que o financiamento, os projetos artísticos dos quais participam pessoas com deficiência, devem considerar certos itens para seu desenvolvimento que, de não serem incluídos, deverão ser pagos por elas próprias, aumentando as brechas para sua participação.**

Sobre este tema, a equipe deve pagar a alguém para dar assistência a cada pessoa que precisar. Esta função, geralmente e por causa das condições atuais, deve ser desempenhada por outra pessoa do grupo que, por sua vez, já tem outras tarefas. Este problema se resolve no momento, naquilo que é identificado como multifunção dos integrantes do grupo para reduzir custos e atingir o objetivo da circulação de projetos, levando, mais uma vez, à precarização do trabalho.

*“Não adaptam o chão onde vão ser feitos os ensaios, não disponibilizam uma rampa, não se leva no “colo” nem o operador de microfone, nem o engenheiro de som, nem o iluminador, para que possam ir ao banheiro, comer ou ensaiar. Reconhecer as necessidades dos novos agentes requeridos para que a proposta possa ser levada a termo, contar com dotações orçamentárias destinadas para isso.”*

*“Poder contar com recursos e financiamento para que as obras possam circular, se concretizar com tudo o que acarretam as novas tarefas, necessárias para que isto seja realizado e não nos autoprecarizar, onde o intérprete tem que ser, além de tudo, assistente.”*

Além disso, é preciso considerar que os tempos de todos os processos de criação e de mobilidade são mais lentos por múltiplas variáveis. Isto, às vezes, se apresenta como uma dificuldade com as contrapartes programáticas e com os produtores, ao lidar com tempos de ensaios, residências e montagens.

*“Os produtores, por exemplo, veem a deficiência a partir do conhecimento, porque eles sentem que contratar uma pessoa com deficiência é um problema. É necessário tomar consciência e aprender a mudar a lógica dos tempos, por exemplo, os processos são mais lentos e muitas vezes isso nos detêm um pouco, e quando você entende, é até saudável.”*

**Também há uma crítica aberta sobre a palavra inclusão, pois as ações dificilmente podem incluir todas as pessoas e, muitas vezes, essa palavra é usada do ponto de vista do marketing ou propõe uma reflexão vazia de conteúdo.** O olhar inclusivo é associado a instâncias “especiais”, e o que se procura é que as pessoas e os artistas com deficiência possam acessar quaisquer espaços, não apenas os inclusivos. Diante disso, propõe-se um olhar focado na singularidade.

*“Não fazer coisas especiais, mas universalmente acessíveis, que os espaços institucionais e formais possam pensar no intercâmbio e no compartilhamento entre artistas, criadores, centros culturais, etc.”*

*“O que falavam antes da palavra inclusão, eu detesto essa palavra com todo meu ser. Fico chateada quando me incluem em palestras, em eventos ou em peças inclusivas. E como eu digo, não, o que eu faço não é inclusivo. Porque não estou trabalhando com gênero, por exemplo. Não estou trabalhando com povos originários. Portanto, meu projeto não é inclusivo. Sinto muito. É acessível para certos grupos. Mas acho que a palavra inclusivo, além de eu não gostar dela, é muito inapreensível. É muito ambiciosa.”*

*“Acho que a palavra inclusivo não me convence muito, para mim tem a ver com fazer parte da singularidade. A palavra inclusão é muito bonita, mas se ela é usada como marketing para nos diferenciarmos, acaba esvaziando os projetos de ternura, de amor.”*



# ACHADOS E RECOMENDAÇÕES

---

O Futuro da Mobilidade

Ao longo do presente estudo, vários achados foram contextualizados entre as conversações e dados estatísticos da Pesquisa participativa:

### 01

#### **Os impactos da Covid-19**

Não parece novidade dimensionar que a COVID 19 e o fechamento do campo cultural, produziram um estado de retrocesso para as artes em geral e, especificamente, para as artes cênicas e seu desenvolvimento. Contudo, como consequência da pandemia e a justaposição de outros elementos econômicos, os agentes observam modificações artísticas que ainda não contam com parâmetros de medição e que são identificadas como realidades pós-pandemia. Entre outras, é mencionada a necessidade de modificar ou criar com menos recursos, estruturar e projetar instâncias criativas mais volúveis e passíveis de serem deslocadas.

## 02

### **Festivais e mercados, os circuitos desejados**

Os festivais e suas estruturas de trabalho e relação são elementos fundamentais para a mobilidade dos e das agentes, independentemente do grau de mobilidade em que se encontrem. Até certo ponto, estas instâncias são valorizadas como espaços de encontro, networking e contato com programadores(as) ou outras redes.

Onde existem diferenças que se referem aos graus de experiência e trajetória na mobilidade, é na forma de acesso e de contato para participar nessas plataformas. Aqueles que ainda não alcançaram processos de internacionalização continuam vendo no dossier ou portfólio de trabalho um instrumento válido para promover o trabalho, enquanto os mais experientes estão dando mais preponderância a instâncias nas que seu trabalho pode ser visto ao vivo.

### 03

#### **A relevância de agentes comunitários e da sociedade civil**

As organizações da sociedade civil e os circuitos de arte comunitária aparecem como espaços e plataformas relevantes para a consolidação de redes e intercâmbios.

Como exemplo, estes circuitos se abrem como espaços alternativos (não em termos de vanguarda) às plataformas e instâncias como festivais ou mercados nos quais o acesso parece estar limitado a grupos específicos.

### 04

#### **A mobilidade é um trabalho**

Parece evidente, mas é necessário constatar entre as conclusões que a mobilidade é um sistema que permite o fluxo de economias e que consegue se posicionar no contexto das indústrias culturais ou criativas.

Para algumas pessoas, isso determina estruturas muito importantes no campo do reconhecimento econômico e da sustentabilidade do seu trabalho.

## 05

### **Sociabilidade e amizade como elemento dual**

Os espaços de sociabilidade, de trabalho em rede e estratégias que se fortalecem mediante o processo de confiança e relações interpessoais entre agentes é um ponto de conflito sobre o qual é preciso aprofundar.

Para aqueles que têm mais experiência em mobilidade, bem como para as pessoas que parecem pertencer a um determinado circuito ou status quo, independentemente de como seja definido, os processos de sociabilidade não são apenas preferíveis, mas também são utilizados como estratégia de trabalho. Valoriza-se a possibilidade de ampliar processos, em continuidade com as pessoas com as que estão familiarizados.

Ao contrário, para os e as agentes com menor acesso a redes de contato, ou que por algum motivo percebem estar fora deste circuito de trabalho, a sociabilidade é percebida como uma barreira e como um elemento de exclusão. Em certa medida, isso promove visões de trabalho únicas e determinadas por estas relações, impedindo a diversificação do ecossistema ou o posicionamento daqueles grupos mais emergentes.

## 06

### **Ver para crer, ver para comprar**

Quando falamos de produtos ou bens, visualizar e experimentar uma peça de dança, teatro ou circo, parece ser um marco fundamental no processo da mobilidade.

As pessoas responsáveis pela programação ou conformação de modelos curatoriais estipulam na conversação que este é um processo especialmente relevante nos contextos e critérios de seleção. Em parte, porque uma das descobertas deste relatório é que as obras e os conteúdos artísticos não são apenas produtos estéticos, mas também supõem uma carga em sua dimensão simbólica e territorial. Entre as tarefas de alguém que programa está entender este contexto e ver como se sobrepõe a sua realidade e seus públicos.

## 07 Vistos

Os conceitos de vistos e trabalho transfronteiriço têm grande peso nas conversações e métricas internacionais. A falta de apoio e as barreiras legais que muitos devem enfrentar é um ponto de preocupação importante no nível internacional. Dentro do Espaço Cultural Ibero-americano, existem, principalmente, limitações associadas a alguns países que apresentam estruturas e modelos políticos de maior controle, como Cuba. Por sua vez, alguns países membros declaram uma carência de tratados ou acordos internacionais específicos para a mobilidade de artistas da Ibero-América. Esta é uma estratégia que espera a contribuição do IBERCENA com uma perspectiva mais ativa.

Mesmo assim, os vistos de trabalho são um fator fundamental entre os elementos a serem abordados. Uma das possíveis respostas é que os altos graus de informalidade que ainda prevalecem em nosso ecossistema e que, possivelmente, podem estar invisibilizando a magnitude deste problema.

## 08

### A linguagem, o idioma

As barreiras idiomáticas foram citadas somente de forma transversal pelos agentes que pertencem ao Brasil ou Portugal. Contudo, não demarcaram um elevado grau de dificuldade ou um determinado eixo de referência.

Com relação às línguas, não foram identificadas referências às línguas indígenas, dado que, provavelmente, no nível estatístico na Pesquisa, os e as agentes e artistas de procedência indígena tiveram menor participação. Um dos motivos para isso vem constatar que a Pesquisa online como processo metodológico é em si mesma um mecanismo excludente. Presume-se que realidades como a conectividade a internet ou a forma em que as comunicações são geradas nas redes sociais são instâncias que afetam a possibilidade de chegar a obter maior quantidade de respostas neste segmento.

Finalmente, outro fator a ser observado é que os e as agentes do Espaço Cultural Ibero-americano, não estão participando ativamente nos mercados dos países de língua inglesa, como o Canadá ou os Estados Unidos. Este é um fator observável e analisável em futuros espaços de diagnóstico, bem como oportunidades latentes de trabalho colaborativo.

## 09

### **Algumas diferenças: perspectivas de cada território**

Existem algumas diferenças e problemas detectados que apresentam um modelo de diferenciação entre os países do continente americano e os do continente europeu.

Especificamente, é colocado o problema da ecologia e dos modelos de desenvolvimento sustentável no campo do meio ambiente. Embora seja um ponto reconhecido nos discursos associados à reflexão atual sobre a mobilidade, é possível observar que é uma preocupação sobretudo para os mercados e agentes da Europa. O continente americano reconhece a urgência de contar com políticas ambientais, no entanto, em relação com outras realidades esta parece ser uma discussão postergada em relação às políticas culturais.

## 10

### Onde estão os públicos?

As audiências ou públicos são os grandes agentes invisíveis no processo da mobilidade. Apesar de serem nomeados excepcionalmente, isso ocorre só em dois grupos: aqueles que declaram ter uma alta trajetória em mobilidade e aqueles dedicados à programação.

Chama a atenção que, se contássemos com um mapa de agentes, os públicos estão em uma dimensão que tem baixos níveis de influência sobre o processo. Isso parece pouco coerente do ponto de vista das estratégias de trabalho com foco nos territórios ou temas, como a ênfase em processos de desenvolvimento comunitário.

Os públicos, são participantes que podem apoiar processos de vinculação com outros setores, agentes da sociedade civil e particulares. Portanto, é evidente a tarefa de trazê-los para a dimensão do trabalho para a mobilidade.

## 11

### O mundo privado, o mundo comercial

Outros ausentes nas conversações sobre mobilidade e circulação internacional parecem ser aqueles que participam no setor privado; grupos pouco mencionados nos discursos e narrativas da análise.

Os modelos de internacionalização são um campo de ação em que entram em tensão agentes criativos e públicos. Destaca-se o interesse e a estreita relação que os Ministérios e agências do Estado devem ter em relação a esses processos, mas os privados não são apontados como parte fundamental das lógicas e balanços no exercício da política pública.

A relação mais crítica neste sentido surge com os espaços de exibição, como as salas onde se desenvolve o trabalho dos e das artistas, bem como com as empresas aéreas, empresas das quais dependem os custos e possibilidades de deslocamento.

## 12

### A importância do cuidado

A relevância dos problemas de gênero ficou refletida no relatório naqueles contextos em que aparece de forma discursiva uma importância nas questões de cuidados e reconciliação familiar.

Entre aquelas agentes que respondem na Pesquisa que o gênero é um problema no momento de estabelecer parâmetros de mobilidade, encontramos principalmente mulheres que indicam especificamente a barreira da maternidade.

Foi abordada não só esta dimensão de cuidados, mas também no que diz respeito a outras pessoas que precisam ser acompanhadas nos deslocamentos transfronteiriços, nomeadamente, pessoas idosas e agentes com mobilidade reduzida por outro tipo de deficiências.

Normalmente, os mecanismos existentes de financiamento não estipulam nem consideram estas realidades, fazendo com que sejam as pessoas as que assumem os custos mediante o trabalho da mesma companhia ou coletivo, ou investindo parte dos recursos econômicos acordados no mesmo projeto.

## 13

### **Lógicas de reprodução de desigualdades**

Entre as pessoas consultadas aparece a seguinte frase: "A mobilidade não é para todos. Para quem é a mobilidade?"

Sob esta premissa poderíamos enquadrar um dos achados mais relevantes desta pesquisa e que faz referência à forma como as lógicas de trabalho na mobilidade das artes cênicas reproduzem padrões de desigualdade social e estrutural.

Com isso queremos dizer que ao longo do processo de diagnóstico foram exemplificados elementos e experiências que dão conta de modelos de discriminação no trabalho da mobilidade de agentes dados pelo gênero, lógicas de classe, realidades territoriais, componentes culturais, identidades raciais ou étnicas.

Esta reprodução de desequilíbrios é exercida em vários níveis do processo da mobilidade: partindo da seleção e formação de redes, as dinâmicas da informação, os processos de candidaturas para receber fundos ou incentivos que deveriam ser democráticos em seu acesso, inclusive nas dinâmicas e relações entre os mesmos agentes.

Em parte, a maior quantidade de problemas expressados pelos e pelas agentes que ainda não conseguem internacionalizar seu trabalho, estão vinculados com estruturas patriarcais, hegemônicas ou, como alguns relatam na conversação, extrativistas.

Não são mencionados conceitos como a descolonização, preceitos que têm uma posição firme não conversações sobre a mobilidade internacional, mas que, pelo menos neste contexto, não foram explicitamente mencionados.

## Recomendações

---

Algumas recomendações para abordar processos de melhoria na mobilidade das Artes Cênicas Ibero-americanas.

**01**

### **Os produtos devem ser vistos**

No percurso e demarcação dos processos de mobilidade, pelo menos aqueles que estão relacionados com a circulação das obras, é imprescindível envolver os compradores e os programadores na visualização direta do produto. Portanto, recomenda-se desenvolver investimentos mais consistentes e robustos para o exercício de mobilidade destes agentes, visando estratégias que diversifiquem a opção de redes e, sobretudo, estabeleçam vínculos com circuitos mais emergentes.

Da mesma forma, sugere-se a inovação e a promoção de estruturas e modelos de showcases, festivais ou mercados em que as pessoas não só possam se encontrar, mas também ver e experimentar os processos criativos de primeira mão.

# Recomendações

---

## 02

### **Desenvolvimento da informação, dados e monitoramento para a mobilidade**

A melhoria dos processos de mobilidade para as Artes cênicas Ibero-americanas, exige estruturas e financiamentos permanentes para estudos, monitoramento e coleta de dado estatísticos.

Esses dados, por sua vez, devem manter uma visão transversal e longitudinal (para serem medidos no decorrer do tempo e indicar variações) ao mesmo tempo que devem permitir instâncias e marcos comparativos entre os países.

## 03

### **Capacitar mais e melhor**

No que diz respeito à profissionalização das pessoas, recomenda-se ampliar espaços e instâncias de capacitação em internacionalização em contextos de produção e gestão.

Isso não só envolve mais oportunidades de capacitação, mas também novos processos e estruturas mais relevantes para a realidade dos contextos da internacionalização. Uma recomendação implica expor modelos em que as experiências dos e das agentes envolvidos são compartilhadas. Instâncias em que as informações possam ter uma metodologia de transferência experiencial e que propiciem a reflexão e a geração de conhecimento das áreas dos envolvidos(as). É possível continuar promovendo instâncias de manuais ou workshops, mas sugere-se reforçar campos de transferências de conhecimento baseados em modelos de estudo de casos.

## 04

### **Outras perspectivas do que é "profissional"**

As estruturas e definições do que é "profissional" ainda são pouco claras para a maior parte das pessoas do campo das Artes Cênicas Ibero-americanas, especialmente, para aqueles que estão em um estado emergente ou que têm pouca experiência em processos de mobilidade. O profissional, não necessariamente define a trajetória, mas sim adiciona outros elementos, limitando a estruturação de circuitos.

O termo, por ser difuso, constitui uma barreira para o exercício de redes e para a consolidação de estruturas de candidaturas para receber fundos e incentivos. É importante que os modelos que levam a processos de convocatórias abertas (financiamento ou seleção de festivais, entre outros) definam com a maior clareza possível o que entendem por profissionalização, ao tempo que reduzam os critérios que apresentem barreiras de formalidade e burocracia. Esse é um passo necessário se o intuito é conseguir uma maior diversificação.

## 05

### **Mais redes e com novos(as) amigos(as)**

Embora a promoção e o incentivo de redes seja uma recomendação permanente em nosso ecossistema, sugere-se que as formas de estabelecer e incentivar estes processos aponte a novas lógicas em termos de territórios e agentes.

Existe uma dimensão de trabalho entre circuitos pré-estabelecidos com dinâmicas de sociabilidade que precisam ser quebradas e diversificadas. É necessário procurar estruturas e promover novos financiamentos em projetos que tendem a abrir novos mercados, apostando em novas relações de trabalho ou que contenham perspectivas interdisciplinares.

Não se deve perder de vista a continuidade de outros processos e mercados, já que não se trata da substituição das redes existentes que são efetivas em termos de laços afetivos, mas sim de propor ações adicionais que contribuam às conversações e ao diálogo.

## 06

### **Ajustar desequilíbrios entre países**

Frente a questões e estruturas de desigualdade que aparecem como achados deste relatório, surge a necessidade de ter perspectivas mais transversais que permitam a colaboração entre os Países-Membros.

São observadas e declaradas diferenças económicas, políticas e estruturais dentro do Espaço Cultural Ibero-americano que devem ser consideradas nos projetos e mecanismos de financiamento ou programas específicos de trabalho ou vinculação.

Essa mesma lógica, promove o diálogo sobre a criação de novos programas específicos que orientem graus de priorização por tipos de circuitos, trajetórias, gêneros ou disciplinas, entre outros.

## 07

### **Formalizar redes com novos setores produtivos**

Nenhum dos 17 Países Membros do IBERCENA supera 21% de contribuições do setor privado para o desenvolvimento da mobilidade. Desta forma, sugere-se estabelecer programas, pesquisas ou espaços de reflexão coletiva no contexto do fortalecimento dos processos da economia criativa para incorporar novos setores produtivos.

Devem ser abertos processos de inovação que permitam dialogar em conjunto com esses parceiros estratégicos e/ou assinatura de convênios entre agentes públicos e privados para ampliar ações de participação nas estruturas de mobilidade internacional.

## 08 **Ativismo**

Muitos mencionam dinâmicas de ativismo social e político que permitem permear nas discussões de desenvolvimento de políticas públicas e a realidade cultural de seus próprios países.

Estas instâncias são células de trabalho que não estão formalizadas como redes internacionais, onde organizações como IBERCENA podem prestar acompanhamento em campos de defesa e promoção da mobilidade junto com artistas e agentes da sociedade civil, entre outros.

Existem diversos modelos e exemplos organizacionais que entendem e declaram o ativismo como uma estratégia fundamental para a promoção das artes e a mobilidade internacional, a partir dos paradigmas que devem incluir o direito. Os processos de ativismo são também instâncias de visibilidade para a atividade cultural entre os públicos, sendo uma forma de inclusão em uma escala mais participativa.

## 09

### **Empoderamento e não paternalismo**

Sugere-se, entre as recomendações aos Países-membros, que contem com linhas de financiamento para a mobilidade, que considerem critérios que incorporem um enfoque de gênero e de interseccionalidade, mas não a partir de estruturas paternalistas que incorporem apenas cotas de visibilidade e participação.

Isso significa que tanto os recursos como os requisitos para a seleção levem em conta contextos de produção diversos e realidades associadas às características socioculturais e econômicas de certos grupos que são relegados do status quo.

Isso deve ser pensado a partir da elaboração de programas que incorporem as comunidades e suas vozes aos processos de forma inclusiva. Da mesma forma, devem ser consideradas linhas de ação que possam ter consistência e permanência no tempo, que influenciem nas definições da política e que consigam quebrar as barreiras da exclusão.

# BIBLIOGRAFIA

---

# Bibliografía

---

Bashiron Mendolicchio, H. (2013). Art and Mobility: an introduction, Interartive 5. <https://artmobility.interartive.org/art-and-mobility-editorial>

Colbert, F., & Cuadrado, M. (2013). Marketing para las Artes. Editorial Ariel. Buenos Aires.

Farinha, Cristina. (2012). BOUND TO MOBILITY: The building up of a performing arts community in the European Union. Dissertação (Tese de Doutorado) Universidade do Porto.

IBERCENA. (s.f.) Origen y Objetivos. <http://www.iberescena.org/institucional/que-es-iberescena>

López, P., & Kalawski, A. (2012). Programación Teatral, Libertad y Silencio. Editora Oso Liebre.

On the Move. (s.f). Cultural Mobility. 6 de janeiro de 2023. Disponível em <https://on-the-move.org/about/cultural-mobility>

On The Move. (2019). Mobility Scheme for Artists and Culture Professionals in Creative Europe countries i-Portunus Operational Study. [https://on-the-move.org/sites/default/files/library/2023-03/OTM\\_iportunus-operational-study\\_2019.pdf](https://on-the-move.org/sites/default/files/library/2023-03/OTM_iportunus-operational-study_2019.pdf)

Teatron (s.f.) De Lazaro Rodríguez a Jérôme Bel. Carta abierta. <http://www.teatron.com/txalotoloza/blog/2021/02/25/de-lazaro-rodriguez-a-jerome-bel-carta-abierta/>

UNCTAD. (2022). Perspectivas de la Economía Creativa 2022. <https://unctad.org/es/publication/perspectivas-de-la-economia-creativa-2022>

UNESCO. (1980). Recomendación de 1980 relativa a la condición del artista. <https://es.unesco.org/creativity/governance/1980-recommendation>

# Bibliografia

---

UNESCO (2010). Informe Artists Moving & Learning. Proyecto (143380-LLP-2008-BE-KA1-KA1SCR (2008-3601).

[https://www.researchgate.net/publication/50382781\\_Artists\\_Moving\\_Learning\\_European\\_Report](https://www.researchgate.net/publication/50382781_Artists_Moving_Learning_European_Report)

UNESCO. (2022). RE | PENSAR LAS POLÍTICAS PARA LA CREATIVIDAD: Plantear la cultura como un bien público global.

[https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000380498\\_spa](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000380498_spa)

Urry, J. (2000). Sociology Beyond Societies: Mobilities for the Twenty-First Century. London: Routledg.

