



FACULDADE DE LETRAS

UNIVERSIDADE DO PORTO

Clara Riso

2º Ciclo de Estudos em
Português Língua Segunda/ Língua Estrangeira

**Mobilidade artística transnacional:
o caso português visto a partir da experiência prática de um leitorado**

2012

Orientadora: Professora Doutora Rosa Bizarro

Classificação: Ciclo de estudos:

Relatório:

Versão definitiva

RESUMO

A questão da mobilidade transnacional dos criadores e de outros profissionais da cultura tem vindo a ganhar cada vez mais relevo nas políticas e nas discussões recentes sobre a criação artística dentro de um espaço global.

Os circuitos internacionais são hoje procurados por grande parte dos artistas que veem noutros espaços, sistemas e estruturas elementos fundamentais ao desenvolvimento do seu trabalho. Participar em festivais, fazer digressões, encontrar coprodutores, identificar colaboradores, buscar estímulo criativo, investigar, debater são alguns dos motivos que levam os criadores a procurar as condições necessárias para estabelecer contactos fora de Portugal. Trata-se de uma tendência transversal aos diferentes campos artísticos que, nos contextos cultural, político e económico de hoje, muitos consideram basilar.

Ao longo minha experiência como leitora do Instituto Camões, através do contacto com criadores e produtores portugueses, tornou-se evidente que há obstáculos que são recorrentemente apontados no que respeita às possibilidades de circulação internacional, bem como às oportunidades de desenvolvimento de projetos transnacionais.

Reconhecendo, desta forma, determinadas contingências da circulação artística, decidi partir do trabalho levado a cabo no terreno para um estudo mais alargado sobre o tema e daí avançar para a análise interpretativa dos processos mais expressivos da mobilidade dos criadores portugueses, no que respeita especificamente à situação da internacionalização das artes performativas.

Sabendo, portanto, que a movimentação dos artistas portugueses nos circuitos internacionais não corresponde ao que os próprios criadores, mas também os programadores nacionais, consideram ser uma mobilidade satisfatoriamente produtiva e estimulante, e acreditando que essa falta constitui um entrave ao desenvolvimento do setor cultural português interna e globalmente, é nossa intenção identificar as bases do problema que se coloca e procurar as eventuais formas de gradualmente o atenuar.

Palavras-chave: mobilidade; internacionalização; cooperação cultural; ação cultural externa; artes performativas.

SUMMARY

The question of the transnational mobility of artists and other professionals in the cultural domain has received more and more attention in recent politics and discussions about the artistic creation on a global scale.

International circles are sought after by the great majority of artists who see fundamental elements to the development of their work in different spaces, systems and structures. Taking part in festivals, being on tour, finding co-producers and collaborators, searching for creative stimuli, investigation, debates are some of the reasons that make creators look for the necessary conditions to establish contacts outside Portugal. What is in question is a transverse tendency of different artistic fields that is considered vital by many in the current cultural, political and economic context.

Being a lector of Instituto Camões, through the contact with Portuguese creators and producers, it became evident to me that there are recurring obstacles concerning the possibilities of international circulation, and also with regard to the development of transnational projects.

This way, becoming aware of certain contingencies of the artistic circulation, I decided to start from the practical work carried out in the field for a larger study, and then advance to the interpretive analysis of the more significant processes of the Portuguese creators' mobility, with specific focus on the situation of the internationalization of performing arts.

Knowing that the current state does not correspond to what the creators themselves or the national programmers would consider a mobility satisfyingly productive or stimulating, and believing that this shortcoming constitutes an obstacle to the development of the Portuguese cultural sector both internally and globally, our intention is to identify the roots of the aforementioned problem and to seek possible ways of its gradual treatment.

Keywords: mobility; internationalization; cultural cooperation; external cultural action; performing arts.

RÉSUMÉ

La question de la mobilité transnationale des créateurs et d'autres professionnels de la culture a pris de plus en plus d'importance dans la politique et dans les débats récents sur la création artistique au sein d'un espace global.

De nos jours, les circuits internationaux sont recherchés par une grande partie des artistes qui trouvent des éléments fondamentaux pour le développement de leur travail dans d'autres espaces, systèmes et structures. Participer à des festivals, faire des tournées, rencontrer des coproducteurs, identifier des collaborateurs, rechercher de la stimulation créative, discuter, faire des recherches, sont quelques-uns des motifs qui mènent les créateurs à tenter de trouver les conditions nécessaires pour établir des contacts en dehors du Portugal. Il s'agit d'une tendance transversale aux différents champs artistiques que, dans les contextes culturel, politique et économique actuels, beaucoup considèrent comme basilaire.

Tout au long de mon expérience en tant que lectrice de l'Institut Camões, à travers les contacts avec les créateurs et producteurs portugais, j'ai pu constater qu'il y a des obstacles qui sont mis en évidence de façon récurrente en ce qui concerne aussi bien les possibilités de circulation internationale, comme les opportunités de développement de projets transnationaux.

Reconnaissant, de cette manière, certaines contingences de la circulation artistique, j'ai décidé de partir de ce travail effectué sur place pour une étude plus détaillée sur ce sujet et d'arriver, de là, à une analyse interprétative des procès les plus expressifs de la mobilité des créateurs portugais, en mettant l'accent sur la situation de l'internationalisation des arts performatifs.

Tout en sachant donc que le déplacement des artistes portugais dans les circuits internationaux ne correspond pas à ce que les créateurs eux-mêmes, tout comme les programmeurs nationaux, considèrent comme une mobilité suffisamment productive et stimulante, et, tout en admettant que ce manque constitue une entrave au développement interne et global du secteur culturel portugais, notre intention est d'identifier les bases de ce problème et de chercher les éventuelles formes d'atténuation graduelle du problème en question.

Mots-clés : mobilité ; internationalisation ; coopération culturelle ; action culturelle externe ; arts performatifs.

Agradecimentos

Gostava de agradecer a diferentes pessoas que de vários modos contribuíram para a realização deste trabalho. Agradeço o contributo da Cristina Farinha, as suas observações e partilha de informação, a disponibilidade de Risto Kivelä e os esclarecimentos prestáveis do Rui Telmo Gomes e Nuno de Faria. Agradeço a orientação, o acompanhamento e o apoio da Professora Rosa Bizarro.

Agradeço à Sofia Soares, ao André Cunha, ao Joaquim Ramos e ao Francisco Nazareth a proximidade e a sintonia regional e profissional, e a amizade.

À Jussara Rowland agradeço as soluções necessárias e à Clara Rowland, como sempre.

À Kata Varsányi e à Antónia Fodor agradeço a ajuda com as línguas estrangeiras, em tantas e variadas situações.

Agradeço muito à Mónica Bense, à Veronika Gergely, à Gabriela Tavares, ao Leandro Amado e à Ibolya Gergely porque foi com eles que aprendi a trabalhar.

Ao Tiago Baptista e à Alice Samara, que me ajudaram a arrancar.

À Ariana e ao Alexandre Magalhães, que me acolheram nas retas finais.

Ao Stefan Osnowski, que me ajuda todos os dias.

À minha família sempre próxima e agora ainda mais.

Por fim, agradeço aos meus entrevistados, a quem ofereço este trabalho.

Cooperation processes – that aim to go beyond simple exchange and a reciprocal license to manifest one’s own culture across borders – require each party to invest, but also question, modify and further develop their own cultural investment, and to create new cultural experiences, values and goods in the course of interaction with others.

Dragan Klaic, *Mobility of Imagination*

*A arte não é uma questão só dos artistas. (...)
Temos de chegar a um ponto em que se torne claro que as artes fazem parte integral da vida diária de toda a gente e não de uma pequena minoria.*

Programador entrevistado

Introdução	9
CAPÍTULO I A internacionalização na agenda cultural de hoje	16
1. Construção de uma Agenda Europeia para a Cultura	17
1.1. Formação e ação da UNESCO	19
1.2. Desenvolvimento dos sistemas culturais	20
1.3. A cultura na agenda política	22
1.4. Uma multiplicidade de estruturas culturais	23
2. Programas comunitários dedicados à cooperação cultural	24
2.1. Programa “Cultura 2000”	24
2.2. Programa “Cultura 2007-2013”	28
2.3. Programa “Mobilidade dos Artistas”	30
2.3.1. Contexto geral	30
2.3.1.1. <i>Mobility Matters</i>	31
2.3.2. Projeto-piloto para a Mobilidade dos Artistas	35
2.3.2.1. <i>Feasibility study for a European wide system of information</i>	35
2.3.2.2. Redes de apoio à mobilidade em diferentes setores culturais	36
a.) <i>PRACTICS, see Mobile, see Practical</i>	37
b.) <i>e.Mobility: Interactive community to promote artistic mobility</i>	39
c.) <i>SPACE: Supporting Performing Arts Circulation in Europe</i>	40
d.) <i>Changing Room: mobility of non-artistic cultural professionals</i>	43
2.3.3. Continuação do programa “Mobilidade dos Artistas”	44
2.4. Programa “Europa Criativa”	45
CAPÍTULO II O caso português: literatura especializada e apoios específicos	48
1. Literatura especializada	49
1.1. <i>Mobilidade Internacional de Artistas e Outros Profissionais da Cultura</i>	50
1.2. <i>Compêndio de Políticas Culturais e Tendências na Europa</i>	54
2. Apoio às artes e à mobilidade: entidades portuguesas	56
CAPÍTULO III Mobilidade artística transnacional: contributos sobre a experiência portuguesa na internacionalização das artes performativas	59
1. Apresentação do projeto	60
2. Objetivos e metodologia geral da investigação	61
3. Apresentação e análise do material recolhido	63
3.1. Criadores portugueses com experiência internacional	63
3.1.1. Motivação para a mobilidade transnacional	64

3.1.2. Construção de um percurso internacional	65
3.1.2.1. Presença no circuito internacional: tipos de procedimento	65
3.1.2.2. Recomendações	66
3.1.3. Principais obstáculos à mobilidade transnacional	68
3.1.4. Propostas para dinamização da circulação de artistas	71
3.2. Programadores portugueses com vocação internacional	71
3.2.1. O papel da internacionalização	72
3.2.2. Formação de redes de contactos e parcerias	74
3.2.3. Promoção, divulgação e recolha de informação	77
3.2.4. Tendências atuais da programação	78
3.2.4.1. Alcançar visibilidade	78
3.2.4.2. Promover colaborações artísticas	80
3.2.4.3. Percorrer novos circuitos	81
3.2.4.4. Concorrer a projetos europeus	82
3.2.4.5. Acompanhar os artistas e fazer coproduções	83
3.2.4.6. Outras iniciativas concretas	84
3.2.5. Principais obstáculos à mobilidade transnacional	85
3.2.6. Propostas para dinamização da circulação de artistas	88
3.3. Programadores estrangeiros com relação com o setor cultural português	90
3.3.1. Perspetiva exterior sobre a criação artística portuguesa	91
3.3.2. Principais pontos de contacto	92
3.3.3. Principais obstáculos à mobilidade transnacional	93
3.3.4. Propostas para dinamização da circulação de artistas	95
4. Conclusões	98
Conclusões Gerais	99
Bibliografia	105

ANEXOS

Anexo I: Estruturas portuguesas vocacionadas para a mobilidade: 4 casos exemplificativos

Anexo II: Guiões das entrevistas

Anexo III: Transcrição das entrevistas

Anexo IV: Sinopses dos percursos internacionais dos criadores entrevistados

INTRODUÇÃO

O caso húngaro: do trabalho prático no terreno ao trabalho de laboratório

Passaram já oito anos desde que cheguei a Budapeste para exercer funções de leitora do Instituto Camões na Hungria. O trabalho do leitor, denominação por vezes ambígua para quem está menos próximo desta esfera, consiste sobretudo na cobertura de duas áreas fundamentais: 1.) o ensino fora de Portugal, a nível universitário, de Português Língua Estrangeira (PLE), literatura, cultura, história, conforme a especialização da pessoa enviada e as necessidades do(s) Departamento(s) que passa a integrar e 2.) a ação cultural externa, programação e promoção de atividades culturais, quer no domínio académico quer no circuito cultural geral, como agente destacado no terreno.

Foi com base nestas linhas orientadoras que desenvolvi ao longo dos anos, a par da atividade docente e em comunicação com as práticas letivas, um projeto de programação cultural continuado, em articulação com estruturas portuguesas, húngaras e outras na região da Europa Central e de Leste (nomeadamente Sérvia, Croácia, Bulgária, República Checa e Áustria). Institucionalmente, a colaboração entre o Instituto Camões e a Embaixada de Portugal em Budapeste formou a base do projeto; a nível de recursos humanos e de acompanhamento crítico, uma pequena mas muito ativa equipa tornou este plano viável.

É verdade que entre Portugal e a Hungria não existem relações históricas de foro artístico. Os acordos bilaterais em vigor resultam da prática diplomática e estabelecem o vínculo político entre os dois países através do enquadramento jurídico que regula as atividades e iniciativas dos diferentes setores. No entanto, em traços gerais, podemos dizer que as relações bilaterais, nomeadamente as artísticas, são circunstanciais. Existem sim, há mais de três décadas, acordos de cooperação a nível do ensino de língua e cultura, estabelecidos entre universidades húngaras e o Instituto Camões, que se mantêm em pleno funcionamento. Este é provavelmente o elo de ligação mais dinâmico entre as duas comunidades.

Relativamente à ação cultural a desenvolver localmente, a minha função visou, portanto, a dinamização da relação entre as duas comunidades artísticas com o objetivo de abrir canais de comunicação entre profissionais de áreas e estéticas afins: criadores, programadores, produtores. Em primeiro lugar foi necessário procurar conhecer a cena artística húngara – que em grande parte se concentra na capital – através do contacto direto

com agentes do meio, do recurso a agendas culturais ou outras fontes de informação, da consulta de *sites* de criadores ou estruturas, e, naturalmente, enquanto público, na sala de espetáculos, de concertos, de exposição, de projeção. Em segundo lugar, e no seguimento de hábitos que já tinha, foi essencial, apesar da distância, manter-me informada sobre os movimentos da criação artística portuguesa, aproveitando as viagens a Portugal para ver programas, lendo as publicações nacionais, subscrevendo *newsletters*, fazendo perguntas a quem ficou.

Tendo sido estabelecido um primeiro contacto, pude trabalhar em conjunto com os programadores locais de forma a identificar criações ou criadores portugueses cujos perfis mais se adequassem às diferentes programações já existentes, para as quais já havia um público habitual e canais operacionais de promoção e divulgação. Certamente mais eficaz do que a realização de um evento isolado é a integração de um programa português num festival internacional com história e corpo no panorama cultural local. Por vezes, após a passagem pelos circuitos internacionais ou com base em informação recebida através de redes formais ou informais, foram os próprios programadores húngaros a propor determinados programas ou possíveis parceiros, e nesses casos a minha função foi a de intermediário, contribuindo para que o diálogo pudesse depois continuar mais eficazmente entre pares.

Podemos verificar que, entre as duas regiões, o processo se encontra hoje em relativo desenvolvimento, e que atualmente já se registam casos de cooperação de sucesso, como por exemplo, o papel de coprodutor assumido pela Culturgest Lisboa para um dos trabalhos do encenador e realizador Kornél Mundruczó, ou a colaboração, iniciada em 2010, com o IndieLisboa, que anualmente apresenta em Budapeste uma extensão do Festival.

Tratando-se, no entanto, de países periféricos no que respeita aos principais centros de criação artística europeus – como Berlim, Paris, Londres e Bruxelas – e sendo que em ambos o apoio à cultura se encontra presentemente numa situação de fragilidade (nenhum dos dois países tem Ministério da Cultura), compreende-se pois que haja dificuldades sentidas de ambas as partes na construção gradual de um programa cultural partilhado.

Foi então a partir do trabalho prático realizado na implementação de um plano regular de ação cultural externa, no âmbito do leitorado de Budapeste, que cheguei à configuração do campo de investigação que agora me proponho tratar. Através do contacto com programadores, artistas, produtores, público, e perante questões concretas da programação e questões teóricas sobre o estado e lugar da arte, pude por fim identificar um conjunto de problemáticas que considero pertinente observar, de modo a propor o seu tratamento de forma sistematizada e assim mais produtiva.

O caso português visto a partir da experiência prática de um leitorado

A partir de 2004, segundo novas linhas de funcionamento do Instituto Camões, o leitor deixa de ser o professor de PLE que atua unicamente dentro do espaço da sala de aula e passa a ser, de forma explícita, designado como intermediário para a ação cultural, agente destacado no terreno com a missão de abrir ou ampliar a comunicação entre os dois países em que se encontra a atuar diretamente.

Deste modo, o leitor passa a assumir a responsabilidade de se manter atualizado e informado sobre a criação artística nos diferentes sub-setores (da literatura à performance, da música ao cinema, da fotografia à arte urbana), tanto no que respeita à realidade portuguesa – da qual se encontra fisicamente afastado – como no que se refere à dinâmica cultural do país e da região onde passou a viver. A discussão pública sobre arte e cultura, a imprensa, a crítica, a circulação internacional de artistas e outros agentes culturais, a reelaboração de políticas, o posicionamento dos organismos públicos e privados face ao apoio à cultura, integram o campo de conhecimento que fazem do leitor um profissional e um cidadão interculturalmente mais competente.

Ao mesmo tempo, a primeira década de 2000 é também o período em que por parte dos vários órgãos da União Europeia a cultura – em diversos sub-temas desde o multilinguismo à mobilidade profissional e ao diálogo intercultural – é gradualmente dotada de um papel fundamental e transversal no que respeita à partilha de um espaço europeu inclusivo, diverso e sustentável. São tais determinações que vêm a originar a elaboração de uma primeira Agenda Europeia para a Cultura em novembro de 2007.

A dupla função do leitor enquanto docente e agente cultural levanta, na verdade, uma série de questões que convém colocar: de que modo as duas dimensões se complementam ou sobrepõem? Como deve o leitor gerir a acumulação de funções? Como é feita a formação específica do leitor na área da ação cultural? Como pode ser coordenado, acompanhado e aferido o trabalho que realiza como profissional da cultura?

Como docente, nomeadamente de PLE, o leitor conhece o seu objeto de estudo e de trabalho, a comunidade científica é ativa, tem à disposição uma vasta bibliografia e um conjunto crescente de ferramentas, a discussão académica prolífica inclusivamente em diálogo com uma renovada perceção de que o processo de ensino/aprendizagem de uma língua estrangeira não deve fazer-se de forma destacada dos desenvolvimentos experimentados nos campos artístico e cultural. Isto significa também que o leitor, enquanto professor de PLE, é intermediário privilegiado para o desenvolvimento de canais de comunicação entre a sala de aula e os espaços (mentais e físicos) da criação artística que, por

sua vez, é fundamental para a multiplicação de visões que certo grupo de alunos tem sobre o funcionamento da comunidade cuja língua e cultura está a estudar.

Enquanto agente cultural, porém, o leitor, muitas vezes, desenvolve os conhecimentos e competências requeridos apenas quando já está no terreno. Desde a programação à produção e à divulgação de atividades culturais, desde a sua idealização até à sua execução, frequentemente o leitor inicia funções sem ter um tipo de preparação prática que pudesse reforçar os efeitos dos seus esforços e a qualidade do seu trabalho.

A minha proposta de trabalho vai, portanto, no sentido de realçar o papel de agente cultural que é parte relevante do perfil profissional do leitor e que, por vezes, não é consistentemente tido em conta.

Ora, ao longo minha experiência como leitora, através do contacto com os criadores e produtores portugueses que se deslocaram a Budapeste, tornou-se evidente que há obstáculos que são recorrentemente apontados no que respeita às possibilidades de circulação internacional, bem como às oportunidades de desenvolvimento de projetos transnacionais. O próprio *modus operandi* do Instituto Camões como organismo responsável pela implementação da ação cultural externa era desconhecido por parte de alguns dos artistas, que não sabiam da existência de uma rede mundial de leitores que tem como função promover a cultura e os criadores portugueses nos países onde estão estabelecidos.

Ao reconhecer, desta forma, determinadas contingências da circulação artística, decidi partir do trabalho levado a cabo no terreno para um estudo mais alargado sobre o tema e daí avançar para a análise interpretativa dos processos mais expressivos da mobilidade dos criadores portugueses.

Trata-se portanto de um relatório decorrente da minha prática profissional que, no entanto, não se restringe à atividade efetivamente realizada entre 2004 e 2012 na Hungria mas com o qual, baseando-me na experiência adquirida, pretendo contribuir para o alargamento de uma questão com maior abrangência: o caso português na dinâmica da mobilidade artística transnacional.

Mobilidade artística transnacional: apresentação do projeto de trabalho

A questão da mobilidade dos artistas e de outros profissionais da cultura tem vindo a ganhar cada vez mais relevo nas políticas e nas discussões recentes sobre a criação artística dentro de um espaço global. Intensifica-se a circulação, prosperam os festivais internacionais e outras plataformas de encontro, estudar ou trabalhar num outro país passaram a ser práticas recorrentes se considerarmos os últimos 20 anos.

Perante os múltiplos canais disponíveis de propagação de informação e a velocidade a que operam, bem como face à compressão das distâncias resultante do desenvolvimento dos diferentes meios e modos de transporte e comunicação, podemos observar que a criação artística se distende numa trama transnacional de colaborações que, curiosamente, assenta em relações pessoais e afinidades entre pares. De facto, o que parece sobressair dos relatos dos profissionais que veem na mobilidade e na cooperação transnacionais a base dos seus projetos artísticos, é que essa densa rede global é, na sua essência, composta de uma multiplicidade de contactos pessoais, afinidades estéticas e ideológicas, à escala humana mais do que nacional ou regional.

Havendo naturalmente que ter em conta as componentes económica e competitiva do mercado cultural, que como é claro são também ativadas no processo da produção e distribuição artísticas, existem circuitos sustentados por relações de confiança entre profissionais que trabalham com base no rigor, na competência e na transparência das propostas dos seus colegas de ofício.

É certo que presentemente assistimos a constricções transversais no que respeita ao apoio geral às artes, entre outros campos, o que em alguns casos, nomeadamente o português, tem comprometido seriamente as condições de trabalho em determinadas estruturas. Neste quadro, decidimos analisar as especificidades do contexto português e observar os modos como os criadores portugueses participam atualmente nos fluxos da mobilidade transnacional.

Partindo do princípio que a movimentação dos artistas portugueses nos circuitos internacionais não corresponde ao que os próprios criadores, mas também os programadores nacionais, consideram ser uma mobilidade satisfatoriamente produtiva e estimulante, e acreditando que essa falta constitui um entrave ao desenvolvimento do setor cultural português interna e globalmente, é nossa intenção identificar as bases do problema que se coloca e procurar as eventuais formas de gradualmente o atenuar.

Para tentar responder à questão “*como pode a circulação dos criadores e profissionais da cultura portugueses tornar-se mais produtiva e estimulante?*” seguimos quatro **objetivos**:

- 1.) definir o **papel e a relevância** que a mobilidade artística assume atualmente na agenda cultural global;
- 2.) identificar as **tendências** correntes no que respeita à internacionalização;
- 3.) diagnosticar os principais **obstáculos** à mobilidade transnacional de artistas e projetos portugueses;
- 4.) reunir **propostas** para dinamização da circulação de artistas e projetos portugueses, prevendo a sua aplicabilidade.

Optámos por circunscrever o campo da presente investigação com o propósito de aprofundar a análise, adequar o estudo às dimensões esperadas e situá-lo no domínio dos nossos interesses pessoais e profissionais privilegiados. Assim decidimos, dentro da criação portuguesa contemporânea, tratar especificamente a situação da **internacionalização das artes performativas** (dança, teatro, performance).

No **Capítulo I**, intitulado **A internacionalização na agenda cultural de hoje**, é feita uma **panorâmica geral** sobre o desenvolvimento do setor cultural, sobretudo no quadro das políticas europeias. Segue-se a apresentação sistemática dos **programas comunitários dedicados à cooperação cultural**, com a qual pretendemos dar conta da diversas iniciativas e oportunidades existentes, bem como contribuir para facilitar o acesso a informação de carácter pragmático disponibilizada em vários canais.

O **Capítulo II**, **O caso português: literatura especializada e apoios específicos**, é um pequeno capítulo intermédio que opera a passagem da situação global para o caso português em concreto. Faz-se, tal como o título indica, a apresentação de **documentos** produzidos por equipas portuguesas com o propósito de potenciar a mobilidade dos artistas, seguida da referência às linhas de **apoio às artes e à mobilidade** existentes em Portugal.

Por fim, o **Capítulo III**, com o título **Mobilidade artística transnacional: contributos sobre a experiência portuguesa na internacionalização das artes performativas**, concentra a análise temática dos resultados obtidos através de entrevistas semidiretivas realizadas com três grupos de profissionais da cultura (criadores portugueses; programadores portugueses; programadores estrangeiros) com o propósito de ouvir o que têm a dizer sobre os atuais fluxos da mobilidade artística e perguntando o que podem propor para melhorar a situação da internacionalização da criação portuguesa. Aos três grupos foi pedido que se pronunciassem sobre os principais **obstáculos** que se levantam hoje à mobilidade transnacional e que fizessem **propostas** práticas para dinamização da circulação de artistas e projetos.

Seguem-se as **Conclusões** retiradas da articulação entre os diferentes capítulos, onde, ao exercício de reequacionamento das questões tratadas, se alia a experiência decorrente da prática profissional como leitora do Instituto Camões.

Por fim, reúnem-se nos **Anexos** os guiões e as transcrições das entrevistas realizadas, bem como material complementar ao foco central do estudo apresentado.

CAPÍTULO I

A internacionalização na agenda cultural de hoje

CAPÍTULO I

A internacionalização na agenda cultural de hoje

1. Construção de uma Agenda Europeia para a Cultura

Ao observar a consolidação gradual das políticas culturais ao nível europeu nas últimas décadas, acompanhada por um proporcional desenvolvimento no campo da investigação, constatamos que o setor cultural está progressivamente a tornar-se mais consistente e a ganhar maior visibilidade junto dos órgãos de decisão e poder. A par dos sucessivos programas europeus e respetivos concursos lançados pela Comissão Europeia, regista-se o aparecimento de um crescente número de observatórios, centros de excelência e de novos cursos de formação especializados (nomeadamente no âmbito da gestão cultural).

Hoje a cultura é considerada um eixo fundamental nas relações internacionais dentro da União Europeia: o conhecimento sobre a diversidade cultural é estimulado pelos organismos de educação e por programas de intercâmbio; o valor económico da cultura na Europa é sublinhado nomeadamente no que respeita às indústrias criativas e culturais e à sua capacidade de gerar emprego; o multilinguismo é incentivado através de apoios à aprendizagem de línguas estrangeiras e do estabelecimento de quadros de referência e de avaliação de competências comuns a todos os países da União (Quadro Europeu Comum de Referência para as Línguas (QECR)).

Na Resolução do Conselho da União Europeia (UE) de 16 de novembro de 2007 sobre uma Agenda Europeia para a Cultura – o primeiro programa-quadro global para uma política cultural a nível europeu – apresentam-se os seguintes três objetivos estratégicos:

- a) promoção da diversidade cultural e do diálogo intercultural;
- b) promoção da cultura como catalisador da criatividade no âmbito da Estratégia de Lisboa para o crescimento, o emprego, a inovação e a competitividade;
- c) promoção da cultura como elemento vital nas relações internacionais da União¹.

Cada um dos objetivos estratégicos é de seguida desdobrado em objetivos específicos e podemos então encontrar claramente, dentro do primeiro objetivo estratégico subscrito pelo

¹ Ver texto completo em <http://eur-lex.europa.eu/Notice.do?val=460318:cs&lang=pt&list=520272:cs,505497:cs,465351:cs,460318:cs,448792:cs,&pos=4&page=1&nbl=5&pgs=10&hwords=agenda%20europeia%20para%20a%20cultura~&checktexte=checkbox&visu=#texte> [16.08.2012].

Conselho da UE, a menção à mobilidade artística como elemento central dentro do plano proposto:

[O Conselho da União Europeia] ACORDA em que estes três objetivos estratégicos devem ser discriminados como se segue:

A. NO QUE RESPEITA À PROMOÇÃO DA DIVERSIDADE CULTURAL E DO DIÁLOGO INTERCULTURAL:

- incentivar a mobilidade dos artistas e de outros profissionais do campo da cultura,
- promover o património cultural, facilitando nomeadamente a mobilidade das coleções e fomentando o processo de digitalização, com vista a melhorar o acesso do público a diferentes formas de expressão cultural e linguística,
- promover o diálogo intercultural como um processo sustentável que contribui para a identidade europeia, a cidadania e a coesão social, designadamente através do desenvolvimento das competências interculturais dos cidadãos.²

É importante observar, ainda que necessariamente em traços largos, o processo de construção do lugar que a cultura ocupa presentemente no espaço europeu, através do destacamento de diferentes momentos-chave do século XX até hoje: pós-II Guerra Mundial; Guerra Fria; colapso do Muro de Berlim; alargamento da União Europeia em 2004 (dez novos países, cerca de 75 milhões de pessoas) e 2007 (Roménia e Bulgária).

Para a apresentação de uma panorâmica global histórica sobre o papel da cultura na Europa, iremos seguir a visão crítica de Dragan Klaic, especialista em políticas culturais e cooperação cultural internacional, professor em diversas universidades (Leiden, Bolonha, Belgrado, Istanbul, Budapeste), analista das instituições culturais contemporâneas e autor de diferentes estudos como *Europe as a Cultural Project* (2005) e *Mobility of Imagination, a Companion Guide to International Cultural Cooperation* (2007), que serve de base (e serviu de motivação) ao presente trabalho³.

² *Idem.*

³ No início desta investigação, considerei a hipótese de contactar diretamente – a respeito de algumas das questões observadas – o professor Klaic, que conheci em Budapeste em 2010 numa conferência regional da Europa Central e de Leste sobre ação cultural, intitulada “Competition or cooperation?”. Esse contacto não veio, porém, a ser aprofundado devido ao seu falecimento em agosto de 2011.

1.1. Formação e ação da UNESCO

Sobre a promoção da cultura a domínio de intervenção dos governos europeus, com a criação da UNESCO no imediato pós-guerra, e a resistência imposta pelas barreiras da Guerra Fria à constituição de um espaço alargado de cooperação, Klaic afirma:

Once the war ended with Allied victory, cultural renewal was initiated with great enthusiasm and much government investment. For the first time, most governments in Europe started looking at culture as a *public* matter, and not as a cause dependent predominantly on private initiative and benevolence. With the systematic commitment of public resources to culture the war wounds were supposedly healed, and the values of peace and understanding reaffirmed.

(...) The United Nations emerged from the Allied victory as an all-embracing international organization, seeking to safeguard peace and strengthen international collaboration. For that purpose, the UN created the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO) in 1945, as an agency to initiate and coordinate international cooperation in the fields stated, with a headquarter in Paris. The effectiveness of this and other UN related organizations was curtailed by Cold War rivalries and distrust, the particular agendas of great powers, which went against the universalist premises proudly proclaimed by the UNESCO. (Klaic, 2007:16)

O projeto programático da UNESCO tem vindo desde então e ao longo das décadas, especialmente após o fim dos regimes totalitários na Europa, a contribuir significativamente para o reconhecimento da diversidade cultural como plataforma para um diálogo dinâmico e polifónico que proporciona o encontro de visões de mundo complementares, em direção a um mais completo exercício da democracia e da cidadania. Ao realizar um trabalho de proteção e divulgação de bens culturais materiais e imateriais, a UNESCO promove o conhecimento da existência de tais legados, ao mesmo tempo que alerta para a necessidade de equacionar a sua sustentabilidade. Entre as principais Convenções para a área da cultura encontramos:

- Convenção para a Proteção de Bens Culturais em Caso de Conflito Armado (Haia, 14.05.1954)
- Convenção relativa às Medidas a Adotar para Proibir e Impedir a Importação, a Exportação e a Transferência Ilícitas da Propriedade de Bens Culturais (Paris, 17.11.1970)
- Convenção Universal sobre Direitos de Autor (Paris, 24.07.1971)
- Convenção para a Proteção do Património Mundial, Cultural e Natural (Paris, 16.11.1972)
- Convenção sobre a Proteção do Património Cultural Subaquático (Paris, 2.11. 2001)
- Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial (Paris, 17.10.2003)
- Convenção sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais (Paris, 18.10.2005).

No que à mobilidade diz mais diretamente respeito, é sobretudo importante a última Convenção, sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais⁴, ratificada em outubro de 2005, que, reforçando os compromissos assumidos na Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural (2001)⁵, apela à cooperação cultural internacional, nomeadamente “apoioando o trabalho criativo e facilitando, na medida do possível, a mobilidade dos artistas dos países em desenvolvimento”⁶.

1.2. Desenvolvimento dos sistemas culturais

Voltemos agora à análise de Dragan Klaic para acompanhar o desenvolvimento dos organismos da atual União Europeia no que se refere particularmente ao plano cultural:

The Council of Europe was established in Strasbourg in 1949, as an intergovernmental organization to advance peace and collaboration, including culture and education, amongst European democracies. (...) In 1954, the Council of Europe adopted its *European Cultural Convention* that was the first effort to codify cultural cooperation among member states, and to set some standards for the role of governments in this field. In the first years of existence, the Council of Europe worked to consolidate the reconciliation process in Europe (...). Later, its efforts were focused on achieving better mutual understanding and appreciation of different cultures in Europe (...). Since most member states kept developing their own cultural systems, it was logical that the Council became a platform to compare approaches and instruments, ultimately to evaluate them and seek more coherence and common points so as to further cooperation among national cultural systems and their protagonists. (Klaic, *idem*:17-8)

Relativamente ao desenvolvimento dos sistemas culturais dos diferentes Estados-Membros, grandes são as diferenças que marcaram a criação dos institutos nacionais para os assuntos culturais e que norteiam, ainda no momento presente, as suas políticas. Hoje agregados, em diferentes cidades dos cinco continentes, em grupos de trabalho (*clusters*) sob

⁴ “Paris, 18 de outubro de 2005. Esta Convenção reforça a ideia anteriormente manifestada na Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural, de 2001, de que a diversidade cultural constitui uma herança comum da humanidade e que a sua salvaguarda deve constituir um imperativo ético, inseparável do respeito pela dignidade humana. Esta Convenção apoia o desenvolvimento de políticas de proteção e promoção de atividades culturais, bem como manifestações artísticas locais.” in http://www.unesco.pt/cgi-bin/cultura/docs/cul_doc.php?idd=17 [16.08.2012].

⁵ “Paris, 2 de novembro de 2001. Adotada unanimemente pelos 185 Estados-parte durante a 31.ª Sessão da Conferência Geral em 2001, pouco após o 11 de setembro, esta Declaração constitui o ato inicial de uma nova ética da UNESCO para o séc. XXI. A comunidade internacional passou a dispor, pela primeira vez, de um instrumento abrangente para questões relacionadas com diversidade cultural e o diálogo intercultural, garantes do desenvolvimento e da paz.” in http://www.unesco.pt/cgi-bin/cultura/docs/cul_doc.php?idd=15 [16.08.2012].

⁶ Ver texto completo em: http://www.unesco.pt/cgi-bin/cultura/docs/cul_doc.php?idd=17 [16.08.2012].

a direção da EUNIC (European Union National Institutes for Culture) partilham a missão de implementar projetos e atividades conjuntos, mas na realidade apresentam percursos muito distintos. A título de exemplo lembremos que a Alliance Française foi fundada em 1883 (atualmente assistimos ao processo de reestruturação de um mais uniformizado Institut Français nas suas múltiplas representações no mundo); o British Council em 1934; o Goethe Institut em 1951; o Instituto Cervantes em 1991. No caso português é interessante lembrar a sequência de entidades que se sucederam no que respeita à assunção da promoção da cultura portuguesa no estrangeiro:

(...) é inegável a existência de um esforço de diplomacia cultural por parte de Portugal, logo nas primeiras décadas do século XX. Com efeito, em janeiro de 1929, (...) foi publicado um decreto que fundava a Junta da Educação Nacional (JEN), organismo que, para além de procurar dar resposta às crescentes necessidades do desenvolvimento científico português, tinha já como tarefa promover a língua e a cultura portuguesas no mundo. Tem-se assumido que esta instituição é o mais antigo antecessor do Instituto Camões (...). (...) em 1936, durante o Estado Novo, esta foi transformada em Instituto para a Alta Cultura e, em 1952, Instituto de Alta Cultura. (...) Após a revolução do 25 de Abril de 1974, o Instituto de Alta Cultura foi extinto e as suas competências divididas entre o Instituto Nacional de Investigação Científica (INIC) e o Instituto de Cultura Portuguesa, criado em 1976, o qual assegurou a promoção da língua e da cultura portuguesa no exterior, até à criação do Instituto de Cultura e Língua Portuguesa (ICALP), em 1980.

Durante os doze anos de vigência do ICALP, extinto com a criação do Instituto Camões, em 1992, abriram-se novos desafios para a política cultural externa portuguesa, por um lado (...) devido à renovação de relações com as ex-colónias, por outro no seguimento da adesão de Portugal à Comunidade Económica Europeia (CEE), em 1986. (Teles, 2009: 37)

Para completar este ciclo de transformações, devemos agora acrescentar a fusão entre o Instituto Camões e o Instituto de Apoio ao Desenvolvimento (IPAD) anunciada em novembro de 2011 e oficializada no passado dia 1 de agosto de 2012, dando origem a um novo organismo: o Camões - Instituto da Cooperação e da Língua.

Quanto à atuação de alguns institutos nacionais de cultura no que toca à cooperação internacional persiste ainda, por vezes, como veremos mais tarde, uma aposta demasiado centrada numa política unilateral de exportação de uma determinada imagem nacional, estratégia que hoje em dia se encontra desatualizada e deslocada dos circuitos que a mobilidade cultural transnacional efetivamente percorre. Retomemos, porém, ainda a análise de Klaic, antes de passar à leitura dos diferentes estudos que mais pormenorizadamente apontam as tendências recentes das diferentes entidades do setor.

1.3. A cultura na agenda política

Seguindo o arco de exposição da ação cultural da UE até chegar aos dias de hoje, importa ver de que forma as questões relativas ao contexto cultural europeu ganharam o lugar que agora ocupam. Tal não era certamente uma das suas prioridades no momento da formação da Comunidade Europeia do Carvão e do Aço em 1950:

Originating as a Commission for Coal and Steel, for a long time this body did not address cultural issues at all, since they were seen as the exclusive prerogative of national governments at the time. Still, in the mid 1970s, the first voices emerged advocating multilateral cultural cooperation among the member states; in 1972 the ministers of culture met informally for the first time; and in 1988, in Berlin, they issued a common declaration of principles, aspirations and solemn promises. (...) In 1985, the European Economic Community initiated an intergovernmental program of European Cultural Capitals [então chamadas Cidades de Cultura, até 1999] (...) seeking to emanate a diffuse, but presumed spirit of European culture.

(...) The disappearance of hard ideological divisions in Europe gave the European Community a new impetus and in its Maastricht Treaty (1992) it envisaged itself as an unencumbered common market of services, goods, capital and labor (...). The treaty contained a new article (128, later renamed 151) about European competence in culture that provides the legal basis for later European Commission programs and actions. (Klaic, idem: 22-3)

Vejamos o que diz o referido parágrafo:

Tratado que institui a Comunidade Europeia (Versão compilada)

Jornal Oficial C 325 de 24 de dezembro de 2002

TÍTULO XII

CULTURA

Artigo 151.º

1. A Comunidade contribuirá para o desenvolvimento das culturas dos Estados-Membros, respeitando a sua diversidade nacional e regional, e pondo simultaneamente em evidência o património cultural comum.

2. A ação da Comunidade tem por objetivo incentivar a cooperação entre Estados-Membros e, se necessário, apoiar e completar a sua ação nos seguintes domínios:

- melhoria do conhecimento e da divulgação da cultura e da história dos povos europeus,
- conservação e salvaguarda do património cultural de importância europeia,
- intercâmbios culturais não comerciais⁷,

⁷ Refira-se, a título de exemplo, a importância que o Programa Erasmus – iniciado em 1987 – tem vindo a assumir como multiplicador de experiências de intercâmbio internacional entre Universidades, contribuindo em

— criação artística e literária, incluindo o setor audiovisual.

3. A Comunidade e os Estados-Membros incentivarão a cooperação com os países terceiros e as organizações internacionais competentes no domínio da cultura, em especial com o Conselho da Europa.

4. Na sua ação ao abrigo de outras disposições do presente Tratado, a Comunidade terá em conta os aspetos culturais, a fim de, nomeadamente, respeitar e promover a diversidade das suas culturas.

5. Para contribuir para a realização dos objetivos a que se refere o presente artigo, o Conselho adota:

— deliberando de acordo com o procedimento previsto no artigo 251.º, e após consulta do Comité das Regiões, ações de incentivo, com exclusão de qualquer harmonização das disposições legislativas e regulamentares dos Estados-Membros. O Conselho delibera por unanimidade ao aplicar o procedimento previsto no artigo 251.º,

— deliberando por unanimidade, sob proposta da Comissão, recomendações⁸.

1.4. Uma multiplicidade de estruturas culturais

Nos últimos 15-20 anos assistimos ao aparecimento de uma profusão de estruturas culturais de diferentes dimensões e escopos: organizações internacionais, intergovernamentais ou não-governamentais, redes e plataformas culturais, fundações privadas, associações profissionais, etc., com missões que se complementam ou sobrepõem, muitas vezes competindo por financiamentos, públicos e atenção dos media. As motivações para integrar os circuitos internacionais são divergentes: “Political, cultural and increasingly, economic interests are entangled with the artistic ideas and creative engagements.” (Klaic, idem: 28).

Terminamos ainda com a análise do professor Klaic, antes de passarmos à apresentação sumária dos grandes programas comunitários para a cultura, para lançar a ideia de que a proliferação e variedade das iniciativas culturais surgidas nas últimas décadas tem vindo a contribuir para a configuração de uma cidadania europeia transnacional:

Neither policies and programs nor public and private budgets have been adjusted substantially to follow the explosion of cultural initiatives following the end of Cold War, this propulsive, dynamic

larga escala para o contacto intercomunitário bem como para o desmantelamento de estereótipos. Na sua recente versão Erasmus Mundus, apoia também projetos de cooperação e mobilidade entre a Europa e países terceiros.

⁸ Ver texto integral em <http://eur-lex.europa.eu/pt/treaties/index.htm> [19.08.2012]. No Tratado de Lisboa que se lhe seguiu (*Tratado de Lisboa que altera o Tratado da União Europeia e o Tratado que institui a Comunidade Europeia, assinado em Lisboa em 13 de Dezembro de 2007*) o artigo é apenas ligeiramente alterado: CULTURA

126) O n.º 5 do artigo 151.º:

a) No prómio, é suprimido o trecho «, o Conselho adota»;

b) No primeiro travessão, o primeiro período começa por «o Parlamento Europeu e o Conselho, deliberando...», o termo «adotam» é inserido antes de «ações de incentivo» e é suprimido o segundo período;

c) No segundo travessão, é suprimido o trecho «deliberando por unanimidade» e o travessão começa por «O Conselho adota, sob proposta...».

energy that has split across Europe and has been turning this once rigidly divided continent into an inclusive, pulsating, polyphonic public space. International cultural cooperation has become, with all its political significance, economic impact and creative achievements, a major trajectory in the construction of a transnational *European citizenship*. (*Ibidem*)

2. Programas comunitários dedicados à cooperação cultural

2.1. O programa “Cultura 2000”

Na página oficial da CE para a cultura encontramos a seguinte versão compacta e abreviada do começo e gradativa consolidação do apoio comunitário a programas especificamente culturais:

In 1993, the enactment of Treaty of Maastricht gave rise to a new article in which cultural cooperation became a recognised aim of EU action, with an accompanying legal basis. As a result, an initial range of pilot programmes and subsequent sectoral programmes was launched. (...) With this experience to build on, preparatory actions were undertaken in 1999 to bring Culture 2000 into play⁹.

O programa “Cultura 2000” decorreu entre 2000 e 2007 e foi o primeiro programa-quadro definido especificamente a favor da cooperação cultural. Destinou-se a apoiar projetos transnacionais com o intuito de impulsionar a “valorização de um espaço cultural comum aos europeus, tendente a favorecer a emergência de uma cidadania europeia”¹⁰. Já neste programa de trabalho a mobilidade e a circulação ocupavam posição de destaque:

O programa “Cultura 2000” fomenta (...) a promoção da criatividade, da difusão transnacional da cultura e da circulação dos criadores e outros agentes e profissionais da cultura, bem como das respetivas obras, reconhecendo igualmente o papel da cultura como fator económico, de integração social e de cidadania. (...) Agentes culturais de 30 países europeus participam atualmente¹¹ no programa "Cultura 2000": os 25 Estados-Membros da União Europeia (...), os 3 países do Espaço Económico Europeu (EEE - Islândia, Liechtenstein e Noruega) e os 2 países candidatos à adesão (Bulgária e Roménia)¹².

⁹ http://ec.europa.eu/culture/our-programmes-and-actions/former-programmes-and-actions_en.htm [16.08.2012].

¹⁰ http://europa.eu/legislation_summaries/culture/l29006_pt.htm [16.08.2012].

¹¹ Última modificação da página: 03.05.2007 [16.08.2012].

¹² *Idem*.

O programa articulou-se em torno de três objetivos específicos:

- promover a mobilidade transnacional dos agentes culturais;
- fomentar a circulação transnacional de obras de arte e produções artísticas e culturais;
- incentivar o diálogo intercultural.

Segundo a informação que consta na página de arquivo do programa “Cultura 2000” no *site* oficial da União Europeia,

este primeiro programa-quadro a favor da cultura é uma ocasião oportuna para pôr em prática uma nova abordagem da ação cultural da Comunidade que lhe permita dar resposta aos desafios contemporâneos e às aspirações dos cidadãos europeus, bem como dos agentes culturais. (...) Foi obtido um amplo consenso entre os Estados-Membros, os deputados, a Comissão, as organizações internacionais (Conselho da Europa, UNESCO) e as organizações culturais, no sentido de considerar que o conceito de cultura abrange atualmente a cultura popular, a cultura industrial de massas e a cultura do quotidiano. Nesta perspetiva, a cultura está estreitamente relacionada com as respostas que importa dar aos grandes desafios contemporâneos como a aceleração da construção europeia, a globalização, a sociedade da informação, o emprego e a coesão social.¹³

Para uma análise detalhada sobre a participação portuguesa no programa “Cultura 2000” é decisiva a leitura do relatório final sobre *Impacto e recetividade do Programa Cultura 2000 em Portugal*, da responsabilidade do Observatório das Atividades Culturais (OAC), realizado em fevereiro de 2002, no quadro de um protocolo com o Gabinete de Relações Internacionais (GRI). Segundo este estudo, “de um modo geral, a participação de Portugal (...) tem-se caracterizado por ser diminuta, nomeadamente no que respeita à apresentação de candidaturas lideradas ou de iniciativa portuguesa.” (Lourenço, 2002: 4).

O estudo procura inventariar os motivos que justificam o escasso número de candidaturas apresentadas e identifica 4 eixos-analíticos principais:

- 1.) a periferização do país;
- 2.) a ausência de divulgação eficaz dos programas comunitários;
- 3.) a carência de apoios para circulação do trabalho a nível internacional;
- 4.) distanciamento do Programa face à realidade portuguesa. (*Idem*: 42)

Importa, porém, referir que precisamente em 2012 foi muito expressiva a percentagem de projetos selecionados para apoio nos quais participam parceiros portugueses. Em contraste com os dados apurados pelo OAC em 2002, vemos agora aumentar significativamente a proporção de entidades portuguesas cobertas pelos apoios comunitários de cofinanciamento, o

¹³ <http://europa.eu/> [16.08.2012].

que pode revelar uma mudança de comportamento por parte dos agentes culturais portugueses relativamente à participação em candidaturas internacionais:

No momento em que se fala da necessidade de internacionalização da cultura portuguesa e, ao mesmo tempo, se assiste a um desinvestimento do Estado no setor, seis entidades nacionais viram projetos de que fazem parte selecionados pela Comissão Europeia para financiamentos ao abrigo do programa Cultura 2013-2017. Das 438 estruturas europeias que se candidataram, 14 projetos foram apoiados. O que quer dizer que Portugal está ligado a quase metade, sendo num dos casos líder de projeto. (Costa, 2012)

É com o programa “Cultura 2000” que são criados os Pontos de Contacto Culturais (PCC), cuja missão era primeiramente a divulgação de informações e a prestação de esclarecimentos sobre este programa em concreto, e gradualmente sobre outros programas da CE, ao mesmo tempo que deveriam concentrar informação e conhecimento específicos sobre as características e necessidades particulares do setor cultural do país onde se encontram:

A principal função desta estrutura é fazer o papel de interface entre as organizações culturais portuguesas e europeias, informando e orientando os operadores culturais no âmbito dos financiamentos comunitários através de um apoio técnico especializado e auxílio na procura de parceiros adequados ao seu projeto. (*Idem*: 28)

No decorrer da minha pesquisa, contactei em diferentes alturas o PCC português para saber qual o seu atual estado de funcionamento e onde se posiciona administrativamente, após a supressão do Gabinete de Planeamento, Estratégia, Avaliação e Relações Internacionais (GPEARI) do Ministério da Cultura, em cuja dependência se encontrava. Recebi a resposta que passo a transcrever:

(...) até que seja definida por diploma legal a orgânica do novo serviço de nome GEPAC, permanece em vigor a legislação anterior pelo que este Gabinete continua a ser o GPEARI do ex-Ministério. Quanto às funções e atribuições, o GEPAC está para o Secretário de Estado como o GPEARI estava para o Ministério, e mantém as mesmas funções a que lhe acrescem por lei algumas atribuições resultantes da fusão ou extinção de outros organismos do antigo Ministério. O PCC permanece, por isso, em funções no GPEARI e manter-se-á no GEPAC quando este passar a existir legalmente. (Faria, 03.04.2012).

Como veremos no decurso deste trabalho, a falta de serviços de provisão de informação acurada e atualizada é uma das dificuldades que maior opacidade imprimem à circulação de artistas e outros profissionais da cultura. Falta informação sistematizada sobre

os diversos requisitos inerentes a uma mobilidade sustentável, desde questões regulamentares a oportunidades para concorrer a bolsas ou aceder a outros esquemas de financiamento.

Na verdade, também o mais recente documento oficial redigido em matéria de mobilidade artística – estudo motivado pelo Plano de Trabalho para a Cultura 2011-2014¹⁴ e realizado pelo grupo de peritos da CE sobre mobilidade – se dedica ao tema da provisão de informação. Intitula-se *Information Standards for the Mobility of Artists and Cultural Professionals* e trata exatamente da importância da criação e do aperfeiçoamento de bancos de dados e de serviços de esclarecimento para que seja promovida a capacidade de os agentes culturais ganharem autonomia e crescente proficiência na consolidação dos seus projetos¹⁵.

O documento dirige-se em particular aos decisores políticos dos Estados-Membros e inclui duas partes: 1.) a primeira parte reproduz uma lista de tópicos sobre informação relevante para a mobilidade transnacional de artistas e profissionais da cultura, sob três categorias principais: questões regulamentares; oportunidades (programas, financiamento, etc.); fontes de informação. Remete ainda para um anexo onde é fornecida uma visão mais aprofundada sobre como a informação detalhada deve ser idealmente apresentada; 2.) na segunda parte, são apresentadas orientações sobre conteúdos específicos, incluindo um conjunto de recomendações sobre como disponibilizar informações de qualidade sobre países de entrada e de saída, e uma lista de boas práticas sobre como superar as dificuldades na prestação de informações. A consulta deste documento pode ser útil tanto para a criação de novos postos de informação, como para responder às pesquisas daqueles que pretendem circular.

Fundamental para o tratamento das questões concretas da circulação artística, e também para enfrentar o défice de informação registado, foi a decisão da CE de determinar 2006 como o “Ano Europeu da Mobilidade dos Trabalhadores” sob o lema “rumo a um mercado de trabalho europeu”. Ao longo de todo o ano, numerosas iniciativas visaram informar os cidadãos dos seus direitos à livre circulação:

Sendo desde a sua fundação uma das pedras de toque do projeto de integração europeia, a liberdade de circulação dos trabalhadores tem sido um dos objetivos com maior dificuldade de implementação, na prática. Estudos recentes revelam que os níveis de mobilidade dos trabalhadores no Espaço Económico Europeu permanecem relativamente baixos. Em Portugal apenas cerca de 13,5% da população já residiu alguma vez num país ou região diferente daquele em que reside atualmente. A

¹⁴ Texto completo em http://www.consilium.europa.eu/uedocs/cms_data/docs/pressdata/en/educ/117795.pdf [19.08.2012].

¹⁵ A investigadora Cristina Farinha, especialista portuguesa em cooperação e mobilidade culturais, integrou este grupo de peritos como representante da plataforma *On the Move*.

persistência de algumas barreiras legais, administrativas e sócio-culturais, bem como o déficit de informação sobre oportunidades de emprego e formação e sobre os instrumentos, a nível nacional e europeu, de apoio e aconselhamento aos cidadãos com potencial de mobilidade, contribuem para esta realidade¹⁶.

Ao trazer para o centro da discussão política o tema da mobilidade profissional e ao estendê-lo às diferentes camadas da sociedade através de variados programas, o projeto “Ano Europeu da Mobilidade dos Trabalhadores” contribuiu para impulsionar o desenvolvimento do debate também sobre as especificidades e as valências da mobilidade artística e cultural.

2.2. O programa “Cultura 2007-2013”

O programa “Cultura 2007-2013” foi iniciado a 1 de janeiro de 2007 e encontra-se atualmente em vigor. Até 31 de dezembro de 2013 será este o “instrumento de financiamento e de programação no domínio da cooperação cultural”¹⁷, a nível transnacional. O objetivo geral do programa é, a exemplo do antecessor, a consolidação de um espaço cultural comum, diverso e inclusivo¹⁸.

São reiterados os três objetivos centrais determinados para a geração anterior do programa mas o atual programa especifica os campos de ação a que passa a dedicar-se, demonstrando que as lições aprendidas foram tidas em conta: “O [atual] Programa Cultura pretende apoiar ações de cooperação cultural e organismos europeus ativos no domínio cultural, bem como iniciativas de recolha e difusão de informação no mesmo domínio”¹⁹.

O presente programa faz uma pertinente combinação entre estratégias práticas de ação e modelos teóricos de investigação, e desenvolve-se em três níveis de intervenção:

1. apoio a **ações culturais** (77% o orçamento geral):

1.1. Projetos plurianuais de cooperação (lançamento ou expansão geográfica); 1.2. Ações de cooperação (criatividade e inovação); 1.3. Ações especiais (diversidade e pertença cultural);

¹⁶ Página oficial de apresentação do “Ano Europeu da Mobilidade dos Trabalhadores”: http://www.eurocid.pt/pls/wsd/wsdwcot0.detalhe?p_cot_id=1808&p_est_id=11399 [19.08.2012].

¹⁷ Ver Apresentação do programa em http://europa.eu/legislation_summaries/culture/l29016_pt.htm [19.08.2012].

¹⁸ Para a implementação do programa, foi previsto um orçamento de 400 milhões de euros, o que representa um aumento significativo relativamente ao programa anterior (para a execução programa “Cultura 2000” foram cabimentados 236,5 milhões de euros).

¹⁹ *Idem.*

2. apoio a **organismos ativos** no âmbito da cultura (10% do orçamento geral); e
3. apoio a **trabalhos de análise** (recolha e divulgação de informação, domínios da cooperação cultural e do desenvolvimento político) (5% do orçamento geral²⁰).

Com a intenção de aliviar a carga burocrática associada aos processos de candidatura aos diferentes programas da UE, apontada pelos operadores culturais como uma das dificuldades de acesso aos financiamentos, “Cultura 2007-2013” pretende ser um programa mais simples de utilizar²¹.

No que respeita à cooperação com países não-membros da UE, refletindo a intenção de gradualmente alargar os mapas da ação cultural comunitária, o programa está aberto à participação dos países não-membros da UE do Espaço Económico Europeu (Islândia, Noruega e Lichtenstein); dos países candidatos que beneficiem de uma estratégia de pré-adesão; e dos países dos Balcãs Ocidentais. Está ainda prevista a possibilidade de cooperação de outros países não-membros da UE que tenham celebrado acordos bilaterais (com cláusulas culturais) com a UE.

Quanto ao contexto legal que acolhe o programa “Cultura 2007-2013”, a base jurídica para a ação da UE em matéria cultural é o artigo 167.º do Tratado sobre o Funcionamento da União Europeia (antigo artigo 151.º do TCE), que visa a promoção da diversidade cultural e a valorização da herança cultural comum no respeito pelo princípio da subsidiariedade²².

Importa referir que, em concordância com os desígnios básicos da Agenda Europeia para a Cultura (2007) e em articulação com os pressupostos do programa “Cultura”, a CE proclamou 2008 como o “Ano Europeu do Diálogo Intercultural”. Segundo as informações disponibilizadas pelo *site* Eurocid (Portal de informação europeia em língua portuguesa):

O Ano Europeu de 2008 tem como principal objetivo o diálogo intercultural e deve servir como instrumento para que os cidadãos europeus e todos os que vivem na União Europeia possam adquirir conhecimentos e capacidades que lhes permitam lidar com um ambiente cultural cada vez mais aberto e complexo. Pretende ainda despertar os cidadãos europeus para a importância de desenvolver uma cidadania europeia ativa, aberta ao mundo, respeitadora da diversidade cultural e baseada em valores comuns na União Europeia. (...) O Ano Europeu do Diálogo Intercultural 2008 reconhece que a

²⁰ Os restantes 8 % destinam-se à gestão do programa.

²¹ A Comissão confiou a gestão do programa a uma agência especializada (Agência de Execução relativa à Educação, ao Audiovisual e à Cultura) que pretende simplificar os formulários e tornar mais transparentes os procedimentos relativos à concessão de subvenções. A CE continuará a aplicar um sistema de auditoria que permita controlar a aplicação dos apoios concedidos.

²² Este artigo reproduz, com pequenas alterações, o artigo 151.º do *Tratado que institui a Comunidade Europeia*, já antes citado. O texto integral do *Tratado sobre o Funcionamento da União Europeia* pode ser consultado em <http://eur-lex.europa.eu/pt/treaties/index.htm> [19.08.2012].

grande diversidade cultural europeia representa uma vantagem única.²³

Dirigido sobretudo a jovens e grupos sociais desfavorecidos, mas alargado também à sociedade civil em geral, o Ano Europeu do Diálogo Intercultural pretendeu levar a cabo campanhas de informação e sensibilização sobre a diversidade cultural dentro e fora da Europa, com vista à construção de um ambiente diverso e de não-discriminação.

O programa “Cultura 2007-2013” será substituído pelo seu sucessor “Europa Criativa (2014-2020)” que apresentaremos mais tarde. Agora, porém, passamos a dar a conhecer um projeto-piloto da CE, financiado pelo Parlamento Europeu, com a duração de 4 anos e dedicado particularmente à mobilidade artística e cultural: o programa “Mobilidade dos Artistas”.

2.3. O programa “Mobilidade dos Artistas”

Ao começar a recolher material para a elaboração deste estudo, encontrei um conjunto de quatro projetos-piloto, iniciados em dezembro de 2008, dedicados precisamente ao tema da circulação transnacional de artistas e profissionais da cultura. Foi ao averiguar os motivos para essa profusão que cheguei à página de apresentação do programa geral de um amplo plano de melhoramento das condições para a mobilidade: o “Projeto-piloto para a Mobilidade dos Artistas” que se prolongou até fim de 2011.

O programa “Mobilidade dos Artistas” apresenta-se em três partes: 1.) contexto geral; 2.) o “Projeto-piloto para a Mobilidade dos Artistas” e 3.) continuação do programa depois de 2009.

2.3.1. Contexto geral

Na contextualização geral do programa é reafirmado o papel de relevo da mobilidade transnacional de artistas, salvaguardada já como uma das cinco áreas prioritárias de ação para o período 2008-2010 no texto da Agenda Europeia para a Cultura de novembro de 2007²⁴.

²³ Informações detalhadas em http://www.eurocid.pt/pls/wsd/wsdwcot0.detalhe?p_cot_id=3701&p_est_id=9888 [19.08.2012].

²⁴ 1. *melhorar as condições para a mobilidade dos artistas e de outros profissionais do campo da cultura*; 2. *promover o acesso à cultura, nomeadamente através da promoção do património cultural, do multilinguismo, da digitalização, do turismo cultural, das sinergias com a educação — especialmente a artística — e de uma maior*

Neste texto introdutório, a mobilidade de artistas e profissionais da cultura é tida como “of major importance in helping to make a common "European cultural area" a reality, and to bring about cultural diversity and intercultural dialogue.”²⁵. A natureza do próprio processo criativo está no centro da argumentação a favor da pertinência do programa: “Artists and cultural professionals need to travel beyond borders to extend their scope of activities and meet new audiences, to find new and inspiring sources of inspiration to make their creations evolve, and to exchange experiences and learn from each other with a view to developing their careers.”²⁶.

Como medida adicional (*accompanying measure*) foi encomendado um estudo para fornecer uma panorâmica geral, fazer uma tipologia dos sistemas de mobilidade já existentes na Europa, identificar eventuais lacunas e propor recomendações para a ação possível a nível da UE. Na sequência de um concurso público, o Instituto ERICarts (European Institute for Comparative Cultural Research) foi escolhido para realizar este estudo. O relatório intitulado “Mobility Matters” foi publicado em novembro de 2008 e representa uma das principais fontes do presente trabalho.

2.3.1.1. *Mobility Matters*

(ERICarts, 2008)

O estudo “Mobility Matters/Questões de mobilidade: Programas e ações de apoio à mobilidade dos artistas e profissionais da cultura”, foi realizado pelo Instituto ERICarts para a Direção Geral de Educação e Cultura da CE, e contou com uma equipa composta por membros do Instituto, um grupo de peritos e correspondentes nacionais dos vários países em análise.

Na introdução do relatório final deste estudo, são explicitadas as determinações estratégicas que levaram à sua execução. A identificação de fontes alternativas de financiamento é apresentada como um dos seus principais propósitos e visa responder, em articulação com os programas comunitários, à crescente procura de apoios à internacionalização por parte das redes e agentes culturais:

The present study on mobility funding and schemes for cultural professionals in the Member States

mobilidade das coleções de arte; 3. desenvolver dados, estatísticas e metodologias no setor cultural e incrementar a sua comparabilidade; 4. otimizar as potencialidades das indústrias culturais e criativas, em particular o das PME; 5. promover e implementar a Convenção da UNESCO sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais.

²⁵ http://ec.europa.eu/culture/our-programmes-and-actions/artist-mobility_en.htm [16.08.2012].

²⁶ *Ibidem*.

was launched in order to assess the need for specific Community action. The Commission's increased engagement with artist mobility seeks to respond to demands from networks and cultural operators for other financial opportunities to support their work in addition to that which is provided for trans-national cooperation projects through the Culture Programme 2007-2013. (ERICarts, 2008:1)

No que respeita aos motivos que impelem à mobilidade, o relatório apresenta um interessante quadro contrastivo entre as respostas mais frequentes dos artistas sobre o que os leva a procurar a circulação, em comparação com as razões que movem os financiadores:

O que motiva para a mobilidade?

a.) artistas:

- colaborar com artistas de outros países;
- estabelecer um diálogo com outras culturas locais e com a realidade dos seus quotidianos;
- desafiar os seus próprios pressupostos e práticas;
- ter períodos de tempo ininterruptos para trabalhar e recarregar baterias criativas;
- ter acesso a educação ou programas de formação específicos;
- estabelecer contactos profissionais e criativos;
- alcançar novos públicos e explorar novos mercados;
- obter visibilidade no exterior a fim de obter reconhecimento no país de origem e
- ter acesso à infraestrutura / financiamento que não existe no país de origem. (*Idem*:19)

b.) financiadores:

- promover o intercâmbio intelectual / artístico;
- desenvolver talentos, progressão profissional individual e reforço das capacidades;
- beneficiar das ideias / conhecimentos de artistas convidados;
- seguir as agendas da diplomacia cultural e das relações internacionais;
- aumentar o valor económico do setor cultural;
- proporcionar oportunidades e plataformas para o diálogo intercultural e
- promover o desenvolvimento económico e cultural noutras regiões do mundo. (*Idem*:20)

O estudo apresenta longamente uma proposta de abordagem evolutiva para a mobilidade (*developmental approach*) que me parece ser um dos contributos mais valiosos de todo o relatório. A ideia fundamental é a de que a mobilidade deve ser entendida como um fenómeno que congrega múltiplos agentes e que se desenvolve em diferentes patamares, sendo por isso necessário para o seu aperfeiçoamento ter em conta não só a sua preparação e realização, mas também o que se segue “ao regresso a casa”, ou seja, de que forma a

experiência de mobilidade pode ser consequente e sustentável a longo prazo:

The study recommends maintaining the plurality of actors and funding sources for mobility, but also calls for the adoption of a developmental approach that recognises mobility not simply as an *ad hoc* activity or as a one-off experience required for career advancement or to advance artistic endeavour, but as an integral part of the regular work life of artists and cultural professionals. (...) In recommending a series of action points to enhance mobility, we can identify five key building blocks or pillars on which the successful transnational movement of artists/cultural professionals depends: **intelligence – exploration – resources – fairness - sustainability**. (...) These five building blocks or pillars correspond with an 'ideal' mobility cycle. Artists/cultural professionals need *intelligence*, not just information, to ascertain what opportunities are available for them to *explore* the creative process with their peers in other countries and make productive contacts; but this is dependent on the availability of financial and human *resources* and the appropriate capacity to engage in mobility; it is also dependent on *fairness* in having access to mobility opportunities. Finally, productive engagement internationally often needs to be *sustainable* if it is to be effective in the longer term; one-off grants make it difficult to achieve sustainability or leave a legacy. (*Idem*: 55-6)

O estudo apresenta também exemplos concretos de atividades que podem contribuir para um melhor aproveitamento, e maior rentabilidade, da experiência de mobilidade através da partilha de informação, que no respeita a questões tanto de ordem prática como ao desenvolvimento de competências interculturais:

Generally, the experience of international encounters and travel is often wasted. If artists/cultural professionals shared their insights and experiences directly with their peers through, for example, workshops it could provide greater benefit than the submission of an official report. Such activities could also be seen as providing pretravel training to those artists/cultural professionals planning trips abroad and provide them with intercultural competencies needed to work in another cultural environment. (*Idem*: 53)

The information gained from such sessions [de partilha de experiências] could also provide the basis for a future needs analysis and the subsequent adjustment or development of new mobility funds/programmes; in other words, providing funders with intelligence and not just empirical information or data upon which to base their decisions. (*Idem*: 38)

A partilha de informação não se restringe apenas ao nível do contacto individual entre pares ou grupos de profissionais. Também ao nível dos serviços nacionais, regionais ou europeus de provisão de informação se registam, como foi antes dito, deficiências ou incongruências. A dispersão dos dados e a sua falta de fiabilidade implicam perda de tempo e de meios para estruturas que muitas vezes, no setor cultural, carecem à partida de recursos

humanos para a realização desta parte do trabalho, o que leva por fim a uma menor capacidade de penetração no contexto internacional. Assim, se sublinha a relevância da partilha de conhecimento. O relatório do ERICarts alerta para o seguinte:

Country-wide information dissemination is key! While the information landscape has considerably improved in recent years, it remains patchy. National experts argue that information on national or local mobility schemes is sometimes difficult to find and the criteria for assessing applications is hidden. Although there may be several funding schemes available in a particular country, many artists/cultural professionals may not be aware of their existence. National online information systems which are comprehensive, well structured and transparent are only available in some parts of Europe.

(Idem: 53)

Um segundo aspeto crucial que é focado neste trabalho prende-se com a ação dos organismos nacionais de promoção e divulgação da língua e da cultura. Os institutos governamentais dependentes dos Ministérios da Cultura ou dos Ministérios dos Negócios Estrangeiros aplicam, maioritariamente, os seus esforços e capacidade financeira no apoio unidirecional à representação nacional no estrangeiro, descurando a lógica comprovadamente multicircular da mobilidade cultural que sustenta dinâmicas de encontro e não de exportação:

Mobility is an important component of international and regional cultural cooperation agreements, be they multilateral or bilateral. In this context, mobility is seen as a tool to promote the image of a country abroad and to export culture. Such mobility measures have been criticised for mainly supporting artists or cultural professionals whose work reflects a particular or defined tradition, heritage or brand. Traditional bilateral agreements, where they exist, are seen as outdated and out of step with the practices of artists and cultural professionals. *(Idem: 50)*

Segundo a análise proposta por este estudo existem, contudo, formas de conciliar os objetivos da classe política com os da comunidade artística, e refere-se o surgimento de algumas iniciativas nesse sentido:

A dance company wishing to tour abroad or an artist wishing to exhibit in a major art biennale could be seeking professional benefit related to their international profile as well as the creative experience, whereas a foreign ministry or cultural institute is likely to be more concerned that the cultural activity reflects well on the nation's image. Is this potential clash of motives simply a reality that both funder and practitioner must continue to live with, or are ministries of culture and foreign affairs prepared to rethink their diplomacy strategies in future? For example, a move away from one-way showcasing of national culture, to activities which promotes a genuine two-way dialogue or encounter between cultural professionals can still meet cultural diplomacy objectives while enabling the artist to fulfill their creative ambitions. Examples throughout this study indicate that a shift of thinking in this direction is emerging through strategies aimed at promoting cultural diversity and intercultural

dialogue via creative works/coproductions. (*Idem*: 21-2)

Retomando agora a descrição do programa “Mobilidade dos Artistas”, do qual o estudo “Mobility Matters/Questões de mobilidade”²⁷ fez parte, passemos à apresentação do corpo central do projeto, o “Projeto-piloto para a Mobilidade dos Artistas”.

2.3.2. Projeto-piloto para a Mobilidade dos Artistas

O Projeto-piloto para a Mobilidade dos Artistas estabeleceu duas linhas centrais de ação. Por um lado, foi encomendado, no seguimento do trabalho do ERICarts, um estudo de detalhe sobre sistemas de informação – intitulado “Feasibility study for a European wide system of information/ Estudo de viabilidade para um sistema europeu alargado de informação” – e por outro foi lançado um concurso para projetos que visassem a criação de redes entre estruturas já existentes de apoio à mobilidade em diferentes setores culturais. Os quatro projetos-piloto que mencionei no início deste sub-capítulo foram os projetos selecionados entre as 33 propostas apresentadas a concurso.

2.3.2.1. *Feasibility study for a European wide system of information*

(ECOTEC, 2009)

O “Estudo de viabilidade para um sistema europeu alargado de informação”, com o título original completo “Information systems to support the mobility of artists and other professionals in the culture field: a feasibility study”, foi comissionado pela DG da Educação e da Cultura e foi realizado entre julho de 2008 e fevereiro de 2009 pela equipa do ECOTEC (empresa de consultoria do campo das políticas públicas, chamada atualmente Ecorys UK) com a contribuição de três peritos. O relatório final deste estudo foi apresentado em março de 2009.

O estudo faz um levantamento dos obstáculos mais resistentes à circulação transnacional, concretamente no que respeita a questões regulamentares, e apresenta uma proposta de construção de postos de informação especializada, os “Cultural Mobility Knowledge Centre” (CMKC), cujo fim seria o de eliminar essas barreiras e de estabelecer conexões eficazes entre os diferentes níveis do setor cultural: nível das organizações culturais nacionais, nível regional ou do Estado-Membro e nível pan-Europeu.

Segundo o texto de introdução, a irregularidade e inconsistência da provisão de

²⁷ Ver Relatório completo em <http://www.mobility-matters.eu/web/index.php> [17.08.2012].

informações constituem-se como o grande opositor a uma mobilidade de sucesso:

In the era of globalisation and easy travel, the European Union provides an historical opportunity for such exchanges and cross-fertilisation to take place on an unprecedented scale. But important obstacles remain. This study examines one of these obstacles – one, indeed that arguably plays *the* pivotal role in enabling cross-border mobility to happen - the uneven and inconsistent availability of information. (ECOTEC, 2009:1)

A contribuição, eventualmente, mais relevante a destacar deste “Estudo de viabilidade para um sistema europeu alargado de informação” é a chamada de atenção para os efeitos desastrosos da falta de informação em geral e, em particular, da não resolução de indefinições a nível regulamentar, descritas de forma clara e sucinta no seguinte parágrafo:

The biggest effect of poor information about opportunities for cross-border coproductions or funding is on determining whether people find out about mobility opportunities in the first place. In the regulatory field, by contrast, poor information can have a range of effects: it can stop mobility that would otherwise have happened from taking place (by being refused entry to a country at a border control for instance); it can financially penalise people (for example by paying taxes twice); it can place them in jeopardy of breaking the law (where the wrong health and safety information is provided); or it can influence the artistic endeavour itself (perhaps where incorrect insurance information results in some potentially dangerous activities being removed from a performance). (*Idem*: 13)²⁸

2.3.2.2. Redes de apoio à mobilidade em diferentes setores culturais

A segunda linha de ação do projeto “Mobilidade dos Artistas” foi a abertura de um concurso para apresentação de propostas que favorecessem a criação de redes entre estruturas já existentes de apoio à mobilidade. As contribuições dos quatro projetos-piloto selecionados concorreram em grande medida para o alargamento do escopo do presente trabalho.

O convite para apresentação de propostas foi publicado em junho de 2008. O seu objetivo foi promover a mobilidade, capitalizando o conhecimento e a experiência já existentes entre as organizações de apoio à mobilidade, fomentando a troca de experiências e a aprendizagem mútua. Foram escolhidos os projetos PRACTICS; e-mobility; SPACE; e Changing Room, que receberam apoio para três anos de trabalho.

²⁸ Ver Relatório completo em http://ec.europa.eu/culture/our-programmes-and-actions/feasibility-study_en.htm [17.08.2012].

a.) **PRACTICS, see Mobile, see Practical: a pilot project for cultural mobility**

O projeto PRACTICS (coordenação: TINFO Finnish Theatre Information Centre, Finlândia) foi criado para abordar concretamente a dificuldade de encontrar informação fiável e completa sobre as questões relacionadas com a mobilidade. O relatório final deste estudo redigido pelo perito independente Richard Polácek, autor de um anterior trabalho na mesma matéria²⁹, foi publicado em novembro de 2011. Neste relatório o projeto é apresentado da seguinte forma:

The main aim of PRACTICS was to pilot four ‘Mobility Infopoints’ to offer artists and cultural professionals who want to be mobile across borders *information advice* in order to help them overcome obstacles in pursuing an international career. (...) On the basis of the concrete piloting of Infopoints and the mapping research the project *identified key mobility stimulators* and formulated *recommendations* for overcoming obstacles to mobility and for continuing the PRACTICS Infopoints network in the future. (Polácek, 2011: 5)

Da experiência retirada deste projeto, interessa trazer para a nossa análise três importantes elementos, quer para consulta quer como base para a construção de estratégias: 1.) o estabelecimento de um quadro de referência de qualidade para informação a disponibilizar; 2) a apresentação de duas ferramentas *online* de grande utilidade; 3.) a sistematização dos diferentes padrões de mobilidade identificados ao longo do projeto.

A seguinte lista de 10 critérios foi apresentada para assegurar a disponibilização de informação de qualidade nos existentes ou futuros postos:

Quadro de referência de qualidade para a facultação de informação:

1. A informação é fiável e precisa
2. A informação é atualizada regularmente
3. A informação é facultada em várias línguas da UE
4. A informação é facultada *online* bem como através de contacto pessoal
5. A informação é o mais ajustada possível às necessidades específicas
6. A informação é facultada dentro de um tempo-limite razoável
7. A informação é facultada de acordo com a política de privacidade e de proteção de dados
8. A informação é facultada sem discriminação
9. Recolher o *feedback* dos utilizadores sobre a qualidade dos serviços de informação
10. Recolher informações estruturais sobre a prestação de serviços (*Idem*: 12)

No que respeita às ferramentas desenvolvidas pelo programa, estas podem ser encontradas na página da plataforma *On the Move*³⁰, uma excelente rede de informação *online* sobre mobilidade cultural, que aloja o material elaborado pelo PRACTICS em espaço

²⁹ *Impediments to Mobility in the EU Live Performance Sector and Possible Solutions*, 2007. Ver texto completo em <http://on-the-move.org/news/article/13903/impediments-to-mobility-in-the-eu-live/> [17.08.2012].

³⁰ <http://on-the-move.org/> [17.08.2012].

próprio (PRACTICS *Infotools*). Duas ferramentas para a mobilidade externa foram desenvolvidas: um manual sobre “As questões mais frequentes colocadas por artistas, e as respetivas respostas, sobre os Direitos do Cidadão Europeu”³¹ (lançado pelo European Citizens Action Service – ECAS) e um extenso “Guia de Oportunidades de Financiamento para a Mobilidade Internacional de Artistas e Profissionais de Cultura na Europa”³² (da responsabilidade do PRACTICS e do *On the Move*), que, ao longo de 410 páginas, faz a descrição sistematizada de fontes de financiamento públicas e privadas para a mobilidade dos artistas e profissionais da cultura em 35 países europeus, bem como a nível da UE, incluindo 750 programas de mobilidade, concebidos ou geridos por cerca de 500 organizações diferentes. Estas ferramentas estão disponíveis para *download* gratuito.

Por fim, resgatamos da lista dos padrões de mobilidade apresentada no relatório as informações mais interessantes para o nosso estudo:

- regista-se uma alta percentagem de interesse de residentes dos países dos *Infopoints* em deslocar-se para outros países da UE (42%). Muitos dos países-alvo mais populares encontram-se em situação de grande proximidade geográfica e/ou linguística relativamente aos *Infopoints*;
- existe um interesse consideravelmente alto na mobilidade para países terceiros, demonstrado pelos utilizadores dos *Infopoints* do País de Gales e da Holanda, mas baixo ou muito baixo no que concerne aos utilizadores dos *Infopoints* da Bélgica e de Espanha;
- os países-alvo de mobilidade fora da UE são extremamente diversos;
- os países fora da UE que são alvos mais populares de mobilidade têm indústrias culturais e criativas relativamente fortes e/ou níveis crescentes de desenvolvimento económico;
- parece haver interesse nos *hotspots* culturais mundiais: China, Brasil, Japão, Turquia e EUA (para além dos países-alvo na UE);
- existe algum interesse na mobilidade para países com relações históricas, incluindo ex-colónias. (*Idem*: 38)

É necessário sublinhar que o contexto de que a mobilidade depende é um complexo de fatores e agentes em constante transformação, e que, por isso, o seu estudo e análise implicam uma atenção acrescida às condicionantes exteriores ao processo criativo – políticas, económicas, sociais –, ele próprio infixável. O relatório inclui, logo no início, uma

³¹ “*Most frequently asked questions by artists and answers about their European Citizens' Rights*”. Ver documento completo em <http://on-the-move.org/mobilityprojects/article/14179/most-frequently-asked-questions-by-artists-and/?category=49> [17.08.2012].

³² “*Guide to Funding Opportunities for the International Mobility of Artists and Culture Professionals in Europe*”. Ver documento completo em <http://on-the-move.org/funding/> [17.08.2012].

advertência para uma série de possíveis mecanismos inibidores da mobilidade cultural decorrentes das circunstâncias externas ao setor cultural. Hoje, mais até do que no momento da publicação deste estudo, é conveniente repensar esses mecanismos:

The world in which cultural mobility is possible in 2011 is not the same as it was when the pilot project started at the end of 2008. The economic, political and social environment of the culture sector has changed significantly and become increasingly challenging for cross-border mobility. The sector is undergoing severe unprecedented financial cuts in many EU Member States and this is impacting heavily on operators, artists and their desire and financial ability to be mobile. The cuts also force operators and artists to become increasingly mobile and look for funding sources abroad - just to be able to survive - regardless of their wish to be mobile or not. (*Idem*: 5-6)³³

b.) e.Mobility: *Interactive community to promote artistic mobility*

O projeto e.Mobility (coordenação: Pépinières Européennes pour Jeunes Artistes, França) consistiu na criação de uma plataforma *online*, que se mantém ativa³⁴, para fomentar o encontro de jovens artistas e a construção de novas parcerias. Tem por objetivo “melhorar o ambiente para a mobilidade no setor cultural e aumentar as oportunidades de mobilidade”³⁵. Para tal, construiu uma plataforma interativa e inovadora onde, através de um dispositivo de combinação de interesses (*matching box*), a comunidade artística pode identificar e entrar em contacto com os interlocutores mais adequados para o desenvolvimento dos seus projetos:

To find a residency, an artist, an interpret, a producer, a technician or anyone else from another artistic field you want to imagine a new artistic project with. **To submit** an artistic project, a residency, a production project to artists, technicians or producers. **To exchange** information, meet each other, discuss, show movies or images, imagine new projects or invent new forms together.³⁶

O e.Mobility facilita o intercâmbio entre diferentes agentes, artistas e lugares e estimula a mobilidade através da geração de novas oportunidades de circulação, aumentando assim a oferta global disponível e permitindo o acesso à mobilidade por parte de um maior

³³ Os parceiros do projeto PRACTICS decidiram prolongar a sua cooperação após o término do projeto-piloto e apresentaram uma candidatura ao programa “Cultura” para continuar a sua investigação no terreno da provisão de informação. Contactados por email (02.08.2012), os coordenadores do projeto revelaram que o PRACTICS 2 não foi, no entanto, selecionado para cofinanciamento.

³⁴ <http://www.emobility.pro/> [18.08.2012].

³⁵ http://ec.europa.eu/culture/our-programmes-and-actions/networking-of-mobility-support-structures%282008%29_en.htm [18.08.2012].

³⁶ <http://www.emobility.pro/e.Mobility> [18.08.2012].

número de profissionais, nomeadamente daqueles, possivelmente mais jovens, que ainda não tiveram tempo para progressivamente construir uma rede consistente de contactos pessoais.

c.) *SPACE: Supporting Performing Arts Circulation in Europe*

O projeto SPACE (coordenação: ONDA – Office National de Diffusion Artistique, França) reuniu dez instituições culturais que partilham uma posição entre a política e a esfera artística nos seus países, funcionam como centros de informação, promovem as artes performativas a nível nacional e internacional e têm experiência acumulada em financiar e desenvolver projetos culturais europeus. Acreditam que um dos pilares de uma Política Cultural Europeia é facilitar a circulação das artes (performativas) na Europa e chamam a atenção para o facto de que há ainda uma série de desequilíbrios no circuito transnacional das artes, entre países, regiões, artistas, disciplinas e operadores culturais. Os objetivos do projeto são dar prioridade à mobilidade da criação artística e combinar mobilidade cultural com diversidade cultural, desenvolver uma cidadania europeia e investir nas gerações emergentes³⁷.

O projeto SPACE desdobrou-se em três dimensões complementares: 1.) desenvolvimento de um projeto experimental de identificação e mapeamento da documentação existente sobre mobilidade internacional das artes performativas (Travelogue); 2.) organização de programas de formação para diferentes grupos de profissionais; 3.) reforço de capacidades (*capacity building*) a nível institucional.

1. Travelogue

O projeto Travelogue foi iniciado com a intenção de criar um dispositivo interativo para mapear o atual estado da divulgação internacional de realização de produções artísticas, identificar disparidades e gerar propostas para o desenvolvimento de modelos inovadores e ferramentas com vista à criação de uma situação mais equilibrada.

Para além da publicação de um relatório sobre o estudo realizado, o projeto incluiu ainda a construção de um protótipo *online*, que deverá ser capaz de harmonizar, combinar, partilhar e comparar dados entre países e setores. No *site* que aloja o projeto está disponível um conjunto de ferramentas para organizações que queiram partilhar os seus dados a nível europeu, fazendo assim crescer o volume de informação acessível³⁸. Através deste

³⁷ http://www.spaceproject.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=8&Itemid=10 [18.08.2012].

³⁸ <http://www.arts-mobility.info/> [18.08.2012].

dispositivo será possível visualizar os fluxos de circulação das artes performativas na Europa, identificar a formação e eventual diluição de *hotspots*, reconhecer comportamentos padrão, circunscrever desequilíbrios e assim planejar estrategicamente a sua gradual eliminação:

International exchanges have changed performing arts practice in Europe substantially during the last decades. Political, technological and economic developments have helped turn Europe into a seemingly self-evident biotope for producing and presenting performing arts. Exhaustive data at European level is lacking, but partial studies indicate that international exchange has increased in recent times. (...) Clearly, the traditional image of ‘work going from one country to another’ is becoming obsolete. Networking, reciprocity and partnerships are keywords in a complex, transnational network environment. (Janssens & Magnus, 2001: 7)

2. Programas de formação e desenvolvimento

O projeto SPACE previu a participação de aproximadamente 80 profissionais emergentes (programadores, diretores e escritores/críticos,) de distintos países europeus em programas de formação sobre mobilidade, a realizar por toda a Europa. O objetivo foi criar uma rede de profissionais com a ambição comum de projetar e experimentar novas formas de mobilidade cultural, adquirir um conhecimento aprofundado sobre o contexto de cada país, ganhar experiência a nível europeu, comparar e avaliar ferramentas de trabalho e desenvolver uma melhor compreensão da Europa e da sua diversidade cultural e política³⁹.

3. Reforço de capacidades

Por fim, com a intenção de contribuir para o aumento da capacitação dos agentes envolvidos nos trâmites da circulação artística transnacional, o programa SPACE promoveu a elaboração de um estudo pioneiro sobre as estruturas intermediárias na Europa, tendo em conta a sua função decisiva na modelação das lógicas de produção, distribuição e receção do processo artístico. O estudo chama-se “Exploratory mapping of intermediary organisations” e foi efetuado pela investigadora portuguesa Cristina Farinha.

***Exploratory mapping of intermediary organisations* (2011)**

Para o desenvolvimento do presente trabalho, foi sobretudo importante a contribuição do estudo “Exploratory mapping of intermediary organizations/ Levantamento exploratório de organizações intermediárias” em três aspetos concretos. Em primeiro lugar no esclarecimento da definição de estrutura intermediária e das suas funções pivotais; em segundo lugar no que respeita à assunção da mobilidade como traço estrutural transversal aos

³⁹ Informação detalhada em http://www.spaceproject.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=14&Itemid=16 [18.08.2012].

diferentes planos institucionais; e por fim na insistência na desconstrução da dicotomia nacional/internacional a favor de estratégias realmente sustentáveis para a amplificação e amadurecimento do fenómeno da mobilidade.

As organizações intermediárias são apresentadas como estruturas que podem assumir raios de intervenção distintos e responder a estatutos legais diversos. Na verdade trata-se de um conjunto heterogéneo de entidades que, contudo, coincidem enquanto mediadores indispensáveis:

Taking in view the artistic process, like any other production chain or system, intermediaries act as go-betweens, agents bridging creation to reception or supply and demand, undertaking mainly (not necessarily only) tasks that are essential to the production, promotion, distribution and sale of artistic work. (...) These operations gain in complexity and multiplicity of layers in an international environment, therefore intermediaries are crucial to foster mobility. (Farinha, 2011: 20-21)

Quanto a práticas específicas da circulação internacional, são avançadas algumas propostas concretas de promoção de uma mobilidade sustentável a longo prazo:

When moving from a local to an international scale, contexts of creation and production change and it is important to make stronger links between professionals, as well as between professionals and audiences across borders. More than collecting passport stamps, it becomes more important to invest on thoughtful and adapted international strategies also in view of diminishing environmental impacts. Professionals ought to stay longer, deepen contacts and mutual awareness, improving informal learning and establishing longer-term connections in view of sustainable collaborations. (*Idem*: 81)

A mobilidade é tida não apenas como a circulação de artistas, profissionais da cultura e dos seus trabalhos, mas também como superação das categorias nacional/internacional ou exportação/importação de bens culturais, e é considerada em última instância veículo de ideias e desafios, ou seja, como uma efetiva “mobility of imagination” para usar os termos de Dragan Klaić:

The claim from the setor to overcome the dichotomy cultural export and import and invest on longer-term cooperation and collaboration is closely related with the need to overcome the dichotomy international and national. (...) It is essential to input internationalisation into discourse and formal actions in a structured way to fully embrace the transnational reality within cultural programmes and diplomacy systems. (...) This attitude requires an overall redefinition of the setor organisations too, their mission and scope of activities so to inscribe them within this international dimension. (...) The promotion of mobility goes beyond the support to the movement of professionals and artworks, to include the promotion of the exchange of ideas and contents across borders. (*Idem*: 79)

d.) *Changing Room: mobility of non-artistic cultural professionals in Europe*

Changing Room (coordenação: Trans Europe Halles, Suécia) foi um projeto dedicado a potenciar e a avaliar o contacto entre profissionais da cultura não-artistas, através de programas de intercâmbio entre diversas organizações culturais pertencentes à rede do Trans Europe Halles (Rede Europeia de Centros Culturais Independentes)⁴⁰. Não é frequente que este grupo profissional ocupe o centro de estudos e análises sobre mobilidade, no entanto, e é justamente essa a argumentação central deste projeto, trata-se de uma multifacetada parcela de profissionais de cultura que efetivamente viabiliza a produção e a distribuição artísticas. No estudo que acompanhou o decorrer do projeto, encontramos os pressupostos que o nortearam:

The target group for Changing Room was non-artistic cultural professionals (NACP's), from young volunteers to leaders of cultural organizations. This is the group of cultural workers who facilitate the production of art, support and development of artists and manage arts buildings. (...) NACP's means cultural leaders, managers, producers, programmers, curators, technicians, administrators, and those working in marketing, finance and catering. (...) By combining both theory and practice in Changing Room, its results were intended to produce information that could assist in informing the formulation of future mobility policies, projects and schemes. (Lassko & alii, 2010: 10)

Os objetivos-chave apresentados pelo projeto são:

- Estimular e apoiar organizações culturais independentes para aumentarem o compromisso para com a mobilidade de profissionais da cultura.
- Facilitar e desenvolver um programa de intercâmbio para a mobilidade de profissionais culturais para fornecer tanto a trabalhadores como a empregadores conhecimento acrescentado e experiência dos benefícios da mobilidade.
- Realizar um estudo académico para examinar e identificar os principais fatores que aumentam a mobilidade dos profissionais da cultura, o que poderia estimular a mobilidade, como se poderia avaliá-la mais corretamente, quais são os seus benefícios e qual a melhor forma de aumentar o seu valor.
- Criar um conjunto de ferramentas (*toolkit*) *online* para profissionais da cultura, estudantes e organizações para aumentar, dar assistência e apoiar a mobilidade.
- Contribuir para uma maior compreensão das questões da mobilidade dos trabalhadores não-artistas do setor cultural em toda a UE através da divulgação dos resultados de *workshops* e

⁴⁰ <http://www.teh.net/> [18.08.2012].

do debate sobre mobilidade nos *fora* da rede Trans Europe Halles. (*Idem*: 10-11)⁴¹

Para terminar, resta dizer que os responsáveis dos quatro projetos-piloto que aqui descrevemos se reuniram para coligir e contrastar os resultados obtidos por cada uma das equipas, tendo depois redigido um documento conjunto, bastante pertinente e acurado – *Recommendations on Culture Mobility*⁴² – onde apresentam recomendações gerais dirigidas ao grupo de peritos em mobilidade da UE. Citamo-las agora para encerrar este sub-capítulo, como sistematização sucinta dos resultados obtidos:

- 1. Garantir um enquadramento político coerente para a mobilidade cultural a nível da UE.**
- 2. Desenvolver ferramentas adequadas para supervisionar e avaliar convenientemente a mobilidade.**
- 3. Reduzir os obstáculos regulamentares e administrativos à mobilidade.**
- 4. Estabelecer um sistema coerente que assegure informação transparente, acessível e de alta qualidade aos profissionais da cultura interessados na mobilidade.**
- 5. Melhorar a capacitação do setor para apoiar a mobilidade.**
- 6. Garantir financiamento coerente a nível europeu e nacional para apoiar a mobilidade.**

(Changing Room, 2010: 3)

2.3.3. Continuação do programa “Mobilidade dos Artistas”

No final de 2008, o Parlamento Europeu novamente aprovou para 2009 a continuação do projeto-piloto sobre a mobilidade artística, implementado em 2008. O objetivo geral do novo concurso é a exploração de formas alternativas para o financiamento da mobilidade ao nível da UE. A participação de artistas de diferentes países de origem e a formulação de novos tipos de programas, formatos ou iniciativas de mobilidade, foram especificamente valorizados. A CE recebeu 102 propostas e selecionou para cofinanciamento nove projetos⁴³.

⁴¹ A continuação do projeto Changing Room, o Engine Room Europe, encontra-se atualmente a decorrer e, com base nas lições retiradas da experiência antecedente, pretende incentivar a construção de um futuro sustentável para o setor cultural independente europeu através do investimento no desenvolvimento dos profissionais da cultura não artistas e nos seus próprios processos criativos.

⁴² Ver texto completo em <http://www.labforculture.org/en/users/site-users/site-members/site-committors/site-moderators/dea-vidovic/51506/66948> [18.08.2012].

⁴³ Art Farers: apoio à mobilidade, teatro, dança, música, belas artes e arte digital; Bridge between European Cultural Centres (BECC): programa de residências, países da Europa central e de leste; Compagnonnage artistique á travers l'European: programa de residências baseado numa rede de “houses” que estimula a circulação espontânea de artistas e outros profissionais; Convergent territories: apoio à mobilidade de arquitetos;

2.4. O programa “Europa Criativa” (2014-2020)

A proposta para um novo programa de apoio à cultura, o programa “Europa Criativa”, foi apresentada em dezembro de 2011 pela Direção Geral de Educação e Cultura e propõe alterações substanciais relativamente aos programas que a antecederam. Encontra-se ainda em fase de aprovação.

Em primeiro lugar, o novo programa aponta para um aumento de 37 % no que concerne ao financiamento concedido a programas e iniciativas dos setores da cultura e das indústrias criativas. Face aos 400 milhões de euros atribuídos ao programa “Cultura 2007-2013”, o “Europa Criativa” deverá contar, entre 2014 e 2020, com 1,8 mil milhões de euros.

Num momento em que, tanto a nível nacional como europeu, numerosos setores veem os seus orçamentos sofrer reduções, o fortalecimento do investimento na cultura surge como uma surpresa positiva para todos os intervenientes do terreno cultural. Em termos gerais do orçamento da UE, este aumento não implica um acréscimo muito avolumado de verba, no entanto é extremamente significativo também pelo impacto simbólico que acarreta, pois revela uma redefinição de estratégias.

Focando em particular a circunstância de o setor cultural ter sido um dos poucos setores em crescimento comprovado ao longo dos últimos anos, o programa “Europa Criativa” ambiciona viabilizar o desenvolvimento transversal das estruturas culturais para que estas contribuam o mais possível para atingir as metas da estratégia Europa 2020: 1. crescimento sustentável; 2. criação de empregos; 3. maior coesão social:

O “Creative Europe” é o novo programa de financiamento apresentado pela União Europeia (UE) e que vê na cultura, neste momento de recessão económica generalizada, um importante motor para o desenvolvimento de cada país. (...) Numa altura em que os agentes artísticos têm sofrido duros cortes nos seus orçamentos, (...) a UE deu a conhecer o maior apoio financeiro de sempre para a cultura, que abrangerá todos os países da UE, e todas as áreas culturais. (...) Segundo o comunicado oficial, é fulcral que num momento de crise se aposte na cultura, que “desempenha um dos principais papéis na economia da Europa dos 27”. Neste sentido, a UE recorreu a vários estudos que mostram que a cultura é um dos poucos setores em crescimento e com potencial para gerar emprego e retorno económico. (Carvalho, 2011)

MusXchange: orquestras nacionais de jovens músicos; House for Open Mobility Exchange (H.O.M.E.): programa de residências, intervenção no espaço público; Rendez-Vous: intervenção no espaço público, articulação com as comunidades locais; HALMA grants programme for writers: programa de bolsas para escritores; Retooling residency: programa de residências, países do sul da Europa de leste. Ver descrição completa dos projetos em http://ec.europa.eu/culture/our-programmes-and-actions/doc2417_en.htm [18.08.2012].

O programa esclarece em que pontos esta proposta difere das anteriores e salienta os benefícios que a sua aplicação poderá trazer. Segundo a página oficial do programa:

“Europa Criativa” pode fazer a diferença:

- mais financiamento para artistas e profissionais da cultura para desenvolver capacidades e trabalhar além fronteiras;
- mais financiamento para atividades culturais transnacionais dentro e fora da UE;
- apoio a programas adaptados às necessidades específicas do audiovisual e dos setores culturais na UE;
- acesso facilitado a financiamento privado através de garantias que poderão gerar mais de mil milhões de euros em empréstimos;
- aumento da especialização bancária nos setores cultural e criativo;
- desenvolvimento da competitividade da Europa na cultura e no cinema, salvaguardando a diversidade cultural e linguística⁴⁴.

A abertura de novos mercados para os artistas, para lá das fronteiras nacionais, com a consequente criação de novos públicos, esteve também presente nas declarações de Androulla Vassiliou, Comissária Europeia para a Educação, Cultura, Multilinguismo e Juventude, aquando do lançamento do programa: “The cultural and creative sectors offer great potential to boost jobs and growth in Europe. EU funding also helps thousands of artists and cultural professionals to reach new audiences. Without this support, it would be difficult or impossible for them to break into new markets.”⁴⁵.

O programa prevê a aproximação entre os programas MEDIA e “Cultura” através de um enquadramento comum, levando à fusão dos postos de atendimento e fornecimento de informação, até agora dependentes de estruturas diferentes: os MEDIA *desks* e os Pontos de Contacto Culturais, respetivamente⁴⁶.

No entanto, no que respeita concretamente à mobilidade, segundo as declarações de Ann Branch, chefe de Divisão da Direção Geral da Educação e Cultura, o novo programa prevê uma adaptação dos objetivos principais antes adotados, feita com base no relatório de

⁴⁴ http://ec.europa.eu/culture/creative-europe/index_en.htm [19.08.2012].

⁴⁵ *Idem.*

⁴⁶ A distribuição do orçamento comprova a prioridade concedida ao setor do filme e do audiovisual: 900 milhões de euros para o cinema e o audiovisual, 500 milhões para as artes visuais e performativas (mais 100 milhões do que agora) e o restante para projetos e iniciativas de outras áreas.

Avaliação Interina do Programa “Cultura 2007-2013”⁴⁷. Declara que, apesar de a sua relevância (“omnipresença”) não ser posta em causa, o apoio à mobilidade artística e cultural não pode ser visto como um fim em si, uma vez que os projetos realizados até agora “não otimizaram o foco e o impacto esperados”⁴⁸. No entanto, novos programas serão apoiados sob o propósito comum de criar um ambiente transnacional favorável ao desenvolvimento crescente da arte e da cultura na Europa.

Podemos assim concluir, tendo em conta os princípios fundadores do programa “Europa Criativa”, que novas estratégias serão desenhadas em breve em matéria de mobilidade. É provável que os projetos futuramente apoiados abordem a circulação transnacional de forma integrada, mas não específica. Possivelmente, a investigação centrada em particular na análise dos fluxos de artistas e profissionais da cultura irá, para já, abrandar com a chegada ao fim dos programas ainda em curso.

Como vimos, houve trabalho realizado, houve experiência que foi recolhida e analisada, produziu-se conhecimento. Trata-se, no entanto, de conteúdos que com grande probabilidade não atingiram o nível de divulgação requerido, pois ao enfrentar uma barreira que eles próprios tentam desmontar – a da dificuldade da difusão da informação – acabam por permanecer distantes de muitos dos agentes para os quais poderiam ser úteis e esclarecedores.

Por essa razão, se fez aqui uma resenha dos diferentes estudos e iniciativas realizados, bem como uma descrição dos programas de apoio e dos seus objetivos, levando à apresentação das principais conclusões a que chegaram os especialistas, tal como à exposição das ações que podem recomendar com base na experiência aferida.

Esperamos que este seja um passo em direção a uma maior partilha de esforços no que respeita à colaboração para uma mobilidade artística mais eficaz, mais desafiante, mais completa.

⁴⁷ *Interim evaluation of the Culture Programme 2007-2013*, relatório elaborado por Ecorys UK, 2010. Texto integral em http://ec.europa.eu/dgs/education_culture/evalreports/index_en.htm#cultureHeader [19.08.2012].

⁴⁸ http://ec.europa.eu/culture/creative-europe/video-interviews_en.htm [19.08.2012].

CAPÍTULO II

O caso português: literatura especializada e apoios específicos

CAPÍTULO II

O caso português: literatura especializada e apoios específicos

1. Literatura especializada

Os estudos de que em seguida nos ocuparemos foram efetuados entre 2010 e 2011 e visam justamente as questões da circulação transnacional da comunidade artística portuguesa. São ambos da responsabilidade da equipa do Observatório das Atividades Culturais (OAC) e representam uma melhoria significativa quanto à qualidade de informação agora disponível: *Mobilidade Internacional de Artistas e Outros Profissionais da Cultura* (OAC, janeiro 2010) e *Compêndio de Políticas Culturais e Tendências na Europa: Portugal* (Conselho da Europa/ERICarts com OAC, junho 2011).

Trata-se de um trabalho de recolha e sistematização de dados, que responde à necessidade expressada pelos organismos europeus de disponibilizar informação atualizada e de forma uniformizada abrangendo o maior número de Estados-Membros possível. Podemos dizer que são estudos que seguem as recomendações feitas pelos especialistas em mobilidade quanto aos passos a dar para combater o défice de informação a que nos referimos no capítulo anterior. Com base no cálculo estatístico e na recolha de dados, estes trabalhos descrevem de modo objetivo a situação portuguesa no que concerne às últimas tendências da internacionalização cultural.

A leitura de textos sobre o papel e o lugar da cultura nos dias de hoje, sejam relatórios, como estes, sejam textos de natureza ensaística ou crítica, nas áreas da sociologia e antropologia da cultura, da gestão cultural, da teoria da performance, entre outros, seria igualmente favorável a uma discussão alargada sobre os temas que pretendemos aqui explorar. No entanto, tendo em conta o foco central deste trabalho e a sua dimensão, iremos concentrar a nossa análise em materiais que reflitam as circunstâncias mais recentes e que tratem particularmente a questão da mobilidade de e para Portugal, no domínio das artes performativas.

1.1. *Mobilidade Internacional de Artistas e Outros Profissionais da Cultura*

(Observatório das Atividades Culturais, 2010)

No início de 2010, o Observatório das Atividades Culturais⁴⁹ publicou o relatório final do estudo dedicado à averiguação da experiência de mobilidade de artistas e estruturas portuguesas no domínio das artes performativas. O objetivo pragmático deste trabalho foi “fornecer informação sistematizada e útil para a participação portuguesa no grupo de trabalho de peritos europeus dedicado ao tema da mobilidade internacional de artistas e outros profissionais da cultura, no âmbito da Agenda Europeia da Cultura.” (Gomes, 2010: 2).

O relatório apresenta uma primeira parte onde são reunidos indicadores estatísticos provenientes de diversas fontes⁵⁰. No segundo capítulo é feito o tratamento dos dados recolhidos através de um inquérito eletrónico dirigido pelo OAC às entidades culturais sobre as práticas de internacionalização levadas a cabo a nível institucional. Por fim, a última parte apresenta alguns estudos de caso sobre experiências de internacionalização variadas (diferentes setores, formatos, orçamentos).

A leitura deste documento permite identificar os contornos principais da mobilidade artística em 2010 que, cremos, não apresenta grandes transformações de conteúdo relativamente à situação atual, excetuando eventuais efeitos decorrentes da reavaliação dos apoios antes concedidos (determinação da Direção-Geral das Artes em novembro de 2011). É igualmente importante destacar o aumento gradual do número de candidaturas portuguesas a programas comunitários (em 2012, dos 14 projetos aprovados para apoio da UE, seis incluem estruturas portuguesas).

Apesar de se registar um crescimento gradual do mercado das artes performativas nos últimos dez anos, destacamos os seguintes aspetos entre as principais tendências elencadas:

1. o grau de internacionalização de instituições e agentes culturais portuguesas é em geral

⁴⁹ “O Observatório das Atividades Culturais (OAC), criado em setembro de 1996, é uma Associação sem fins lucrativos, tendo por associados fundadores o Ministério da Cultura, o Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa e o Instituto Nacional de Estatística. Ocupa-se da produção e difusão de conhecimentos que possibilitem dar conta, de uma forma sistemática e regular, das transformações no domínio das atividades culturais, com destaque para estudos de públicos, eventos culturais e respetivos impactos, políticas culturais, agentes (artistas, utentes de equipamentos culturais, etc.) e estudos de levantamento de instituições culturais (bibliotecas, museus, etc.)” em <http://www.oac.pt/menuobservatorio.htm> [22.08.2012].

⁵⁰ Instituto Nacional de Estatística, Inspeção-Geral das Atividades Culturais, Ministério dos Negócios Estrangeiros, Ministério do Trabalho e Segurança Social, Ministério da Cultura (MC) – Direção-Geral das Artes, e de um estudo sobre o *Setor Cultural e Criativo em Portugal* realizado por uma agência de consultoria (Mateus e Primitivo, 2009) encomendado pelo GPEARI (Gabinete de Planeamento, Estratégia, Avaliação e Relações Internacionais), organismo que funcionava na dependência do MC. Este último estudo não será aqui analisado uma vez que se centra especificamente sobre a relevância económica dos setores cultural e criativo, apresentando propostas de investimento e estratégias de obtenção de lucro, o que não é o âmbito da presente investigação.

- reduzido;
2. o mercado nacional é o contexto fundamental da atividade desenvolvida;
 3. entre os países Europeus, a Espanha é o parceiro privilegiado tanto como destino como quanto origem;
 4. existe uma relação relativamente estável, mas pouco explorada, com os países de língua portuguesa nomeadamente com o Brasil;
 5. o número de espetáculos estrangeiros comprados é claramente superior ao número de espetáculos portugueses vendidos. Ainda assim, a programação internacional em Portugal representa apenas um quinto das atividades realizadas;
 6. no que respeita a planeamento estratégico e adjudicação de verbas são poucas as estruturas que veem a mobilidade como uma prioridade;
 7. existe uma séria lacuna no que concerne ao trabalho de documentação e de disponibilização de informações relativas à circulação internacional por parte de instituições e agentes.

Vejamos com mais detalhe os dados compilados no sumário executivo do estudo do OAC, complementados com alguns valores:

- Verifica-se uma tendência genérica de crescimento do mercado das artes performativas na última década: 108% em valor económico entre 2000 e 2006; 86% em número de sessões de espetáculo realizadas entre 2002 e 2007.
- Internacionalização da programação de espetáculos limitada: o número de espetáculos de origem internacional licenciados aumenta 38% entre 2002 e 2007, mas a sua proporção não aumenta significativamente, mantendo-se em redor dos 20% ao longo desse período.
- Instituições e agentes culturais portugueses apresentam um grau de internacionalização fraco, (...) quanto a:
 - a.) recursos humanos: o contingente de profissionais de origem estrangeira a trabalhar no setor das artes performativas em Portugal durante 2008 foi de 24% (...);
 - b.) recursos financeiros: [apenas] 31% das instituições e agentes realizaram em 2008 alguma despesa com atividades de internacionalização e apenas 11% afetaram mais de um décimo do seu orçamento a este fim. Em termos de receita, esses indicadores diminuem: 28% das instituições e agentes obtêm receitas da atividade internacional, dos quais 7% numa proporção superior a um décimo do respetivo orçamento;
 - c.) circuitos internacionais:
 - o mercado nacional constitui esmagadoramente o contexto da atividade desenvolvida: ao longo dos últimos dez anos verifica-se um aumento dos espetáculos vendidos em circuitos internacionais, mas que não ultrapassam 7% das vendas realizadas em 2008,
 - a Espanha é claramente o principal destino dos espetáculos vendidos para o exterior (38%),

perfazendo o conjunto dos países europeus 76% das vendas internacionais,

- os países lusófonos representam 18% dos espetáculos vendidos para o exterior, o Brasil 15%,
 - desproporção evidente entre espetáculos vendidos e comprados em circuitos internacionais em 2008: 2,4 comprados por cada espetáculo vendido para o exterior,
 - maior diversidade na entrada que na saída de espetáculos: Espanha é de novo o país mais referido (...) (15% dos espetáculos internacionais comprados). Os países europeus totalizam 47%,
 - fora da Europa, 9% dos espetáculos vêm dos Estados Unidos e 6% do Brasil (3% do conjunto dos restantes países lusófonos.
- Os países europeus e especialmente a Espanha são os principais países de intercâmbio (...).
 - A língua é um capital pouco explorado: o horizonte europeu é claramente privilegiado (...). É de realçar que o potencial do Brasil enquanto parceiro e enquanto mercado não se traduz num intercâmbio efetivo⁵¹.
 - Em termos de sub-domínios das artes performativas, a música surge claramente como setor mais internacionalizado, em contraste com o teatro. Um caso particular de internacionalização é o do setor dança, ainda que o volume de atividade seja inferior.
 - É atribuída pouca importância a estratégias proativas de internacionalização: apenas 14% consideram ser muito influente liderar projetos com parceiros internacionais; 30% consideram ser muito influente ser convidado a participar em projetos liderados por parceiros internacionais⁵².
 - Por último, sobre o conhecimento deste domínio: na grande maioria dos casos, instituições e agentes culturais não têm informação específica e sistematizada sobre a sua própria atividade de internacionalização. (Gomes, 2010: 7-9)

A leitura integral do estudo do OAC permite evidentemente encontrar outros valores e percentagens expressivos sobre as práticas de mobilidade de e para Portugal, relativamente aos diferentes domínios das artes performativas. No entanto, o que mais relevo tem para o nosso trabalho são as conclusões que os especialistas retiram da análise contrastiva dos números apurados, bem como a sistematização que fazem dos comentários livres deixados pelos respondentes no final do inquérito (balanço da experiência de internacionalização; grau de influência de algumas estratégias; observações).

Quanto ao balanço feito pelos vários grupos de profissionais inquiridos no âmbito do estudo do OAC, podemos referir os seguintes dados:

⁵¹ Refira-se que entre 7 de setembro de 2012 e 10 de junho de 2013 decorre a iniciativa “Ano de Portugal no Brasil” e “Ano do Brasil em Portugal” que tem por objetivo a dinamização do intercâmbio cultural e o fortalecimento dos laços históricos entre os dois países. O financiamento da parte portuguesa advém maioritariamente de privados.

⁵² Incluímos em anexo (Anexo I), a título de exemplo, descrições sumárias da ação desenvolvida por quatro estruturas culturais internacionalmente ativas, escolhidas por destacarem a mobilidade como uma das suas prioridades tanto a nível conceptual como estratégico e por representarem casos ilustrativos de diferentes perfis.

- As estruturas com experiência de internacionalização identificam-se principalmente com as frases ‘A atividade internacional é esporádica’ e ‘A conjugação da atividade nacional e internacional é muito variável de acordo com os anos’ – reafirmando-se, pois, o carácter pouco frequente e desenvolvido da participação das entidades culturais portuguesas em cenário exterior. (...).
- (...) Se as estruturas cuja atividade se situa predominantemente no Teatro aderem em maior número às frases acima mencionadas, já as entidades cujo domínio principal de atividade é a Música se reveem mais na frase ‘A internacionalização tem funcionado como via alternativa às limitações encontradas no mercado nacional’ – denotando, deste modo, indícios de um caminho na internacionalização mais trilhado. (*Idem*: 58)

Sobre as estratégias mais influentes ou menos para a circulação transnacional, o estudo menciona que

- (...) aquelas a que é reconhecida maior influência são ‘Ser convidado para participar em projetos liderados por parceiros internacionais’ e ‘Investir em formas de comunicação que intensificam contactos com eventuais parceiros’. Note-se que são as opções que denotam uma maior passividade. ‘Estabelecer uma parceria com uma entidade que lhe permitiu a participação numa rede internacional’ é apontada simultaneamente como muito e nada relevante, o que não deixa de ser intrigante. (...).
- As estratégias apontadas como menos influentes (‘Liderar projetos que envolvem parceiros de outros países’ e ‘Elaborar planos de venda em circuitos internacionais para cada espetáculo’) são justamente as que implicam maior proatividade – indiciando afinal o distanciamento da maior parte das estruturas inquiridas em relação a circuitos de internacionalização. (*Idem*: 61)

Como principal obstáculo à internacionalização, os inquiridos indicam a “falta de meios financeiros. Os custos de deslocação e a falta de apoios públicos nacionais – ainda que os apoios públicos sejam também assinalados como principal fonte de financiamento – constituem os fatores negativos que, na perspetiva dos respondentes, mais contribuem para as perceções e opiniões sobre a sua experiência de internacionalização.” (*Idem*: 63).

Por outro lado, o fator positivo apontado como preponderante “não é – ao contrário do que se observou relativamente aos fatores negativos – de natureza económica mas simbólica (não sendo mensurável a contrapartida financeira que lhe está, ou não, associada): ‘Reconhecimento obtido em mercados internacionais’.” (*Idem*: 64).

Para terminar, podemos recortar das observações finais deixadas pelos respondentes, de forma menos dirigida, os quatro aspetos seguintes:

- (...) Há agentes que apontam o Ministério da Cultura – e o que consideram ser a sua incompleta intervenção – como responsável pela manutenção das desigualdades do acesso das entidades culturais à internacionalização. Outras estruturas atribuem a falta de investimento e a falta de informação às “instituições portuguesas”. (...).

- Defesa da criação de **instrumentos de trabalho** promotores da disseminação de informação e da agilização de procedimentos – na continuidade do que tem sido identificado como fraquezas da internacionalização.
- Identificação, por estruturas teatrais, do **fator ‘Língua’** como sendo menos favorável à mobilidade internacional. Diferentemente do Teatro, são outras artes, como a dança, que têm mais possibilidade de desbravar esses circuitos.
- Valorização da intervenção do **Instituto Camões**, havendo agentes que referem a necessidade da revisão dos critérios de atribuição de apoios. (*Idem*: 65)

1.2. *Compêndio de Políticas Culturais e Tendências na Europa*

O *Compêndio de Políticas Culturais e Tendências na Europa* do Conselho da Europa / ERICarts é um sistema *online* de informação e supervisão sobre políticas culturais nacionais na Europa. Permanentemente atualizado, é usado como ferramenta de trabalho, consultado diariamente por autoridades, instituições e indivíduos envolvidos na elaboração e investigação de políticas culturais. É um projeto de longo prazo que visa incluir os 50 Estados-Membros que colaboram dentro do quadro da Convenção Cultural Europeia (1954). Trata-se de uma iniciativa transnacional, iniciada pelo Comité de Cultura do Conselho da Europa, e funciona desde 1998 em ação partilhada com o ERICarts. Opera em parceria com uma rede de especialistas independentes de políticas culturais, organizações não governamentais (ONGs) e governos nacionais⁵³.

Os perfis nacionais sobre política cultural que dão forma ao Compêndio abordam as questões prioritárias do Conselho da Europa: a diversidade cultural, o diálogo intercultural e a coesão social. Os perfis dos países fornecem informações sobre o desenvolvimento histórico, estrutura atual, quadro jurídico, aspetos financeiros e debates em curso nas políticas culturais próprias. Novos indicadores são constantemente introduzidos para controlar regularmente a evolução política na Europa.

Os perfis de cada país são geralmente elaborados e atualizados por peritos independentes, sob consulta com os respetivos ministérios. As informações provêm de uma variedade de fontes, incluindo trabalhos de investigação, documentos governamentais, relatórios de diferentes entidades, testemunhos de artistas e programadores, imprensa, etc. A equipa do OAC é responsável pela construção e atualização do perfil português.

O Compêndio dirige-se a um público variado de decisores políticos e administradores, instituições e redes artísticas, investigadores e profissionais de documentação, jornalistas e

⁵³ Aceder a informação detalhada em <http://www.culturalpolicies.net/web/compendium.php> [23.08.2012].

estudantes. As informações apresentadas *online* ajudam a contextualizar a construção de novas políticas, servem de base para o estudo comparado de políticas culturais vigentes, para acolher dados recolhidos e para divulgar exemplos de boas práticas. Todos os perfis estão disponíveis em inglês.

Para cada país, paralelamente ao perfil, existe uma entrada para visualização rápida que concentra, por um lado, informações sintéticas e dados estatísticos gerais e ainda sobre mercado, emprego, financiamento, entre outros itens, concretamente na área da cultura; por outro lado, oferece um resumo histórico do desenvolvimento das políticas culturais nacionais nos últimos 60 anos. No caso português, esta breve descrição (também incluída no texto do perfil) termina com transformação do Ministério da Cultura em Secretaria de Estado. A última atualização desta página data de 13.07.2011:

In 2006, as part of the reforms which took place under PRACE (the Seventeenth Government's Programme to Reform the Central Government Administration⁵⁴), the Ministry of Culture underwent significant reorganisation. This reorganisation was implemented as a rationalisation of resources, and basically involved a reduction in the number of departments through the merging or abolition of some of them - with a resulting loss of independence for sectoral policies. The Nineteenth Government (in office since June 2011) took this trend further, downsizing the administrative structure of the Ministry of Culture to a Secretary of State⁵⁵.

O perfil de Portugal agora disponível carece igualmente de atualização, pois data de junho de 2011, não dando, portanto, conta de todas as alterações resultantes da reestruturação dos organismos públicos para a cultura no último ano⁵⁶. No entanto, concentra já uma série de informações relevantes – uma importante plataforma-base para subsequente investigação e complementação – claramente expostas segundo o modelo comum estipulado pelo

Compêndio:

1. HISTORICAL PERSPECTIVE: CULTURAL POLICIES AND INSTRUMENTS
2. GENERAL OBJECTIVES AND PRINCIPLES OF CULTURAL POLICY
3. COMPETENCE, DECISION-MAKING AND ADMINISTRATION
4. CURRENT ISSUES IN CULTURAL POLICY DEVELOPMENT AND DEBATE
5. MAIN LEGAL PROVISIONS IN THE CULTURAL FIELD
6. FINANCING OF CULTURE
7. PUBLIC INSTITUTIONS IN CULTURAL INFRASTRUCTURE

⁵⁴ Programa de reestruturação da Administração Central do Estado do XVII Governo.

⁵⁵ Ver texto integral em <http://www.culturalpolicies.net/web/portugal.php> [23.08.2012].

⁵⁶ Aceder aos perfis de países em <http://www.culturalpolicies.net/web/countries-profiles-download.php> [23.08.2012].

8. PROMOTING CREATIVITY AND PARTICIPATION

9. SOURCES AND LINKS⁵⁷

Previsto para junho de 2012, o trabalho sobre o novo perfil português será retomado apenas em meados do mês de setembro⁵⁸.

2. Apoio às artes e à mobilidade: entidades portuguesas

Em junho de 2011, o GPEARI (Gabinete de Planeamento, Estratégia, Avaliação e Relações Internacionais) do Ministério da Cultura – reestruturado e renomeado Gabinete de Estratégia, Planeamento e Avaliação Culturais (GEPAC) no início do ano – publicou um guia detalhado com a apresentação e descrição dos programas de financiamento acessíveis aos profissionais da cultura portugueses, residentes em Portugal ou em relação com outros países de língua portuguesa: o *Guia de Apoios à Cultura e Criatividade*.

Trata-se de um documento de grande utilidade, disponível para consulta *online*⁵⁹, esclarecedor do número e tipo de apoios existentes, seguindo uma tipologia que facilita a procura, mas que, porém, necessita de atualização. Podemos encontrar no texto introdutório a seguinte declaração de intenções:

Com este Guia pretendemos ajudar a ultrapassar alguns dos constrangimentos provocados pelo desconhecimento sobre os instrumentos existentes, cuja informação – abrangendo áreas muito distintas e diferentes mecanismos de apoio - se encontrava dispersa e pouco acessível.

Assim, coube à Direção de Serviços de Planeamento do GPEARI reunir e sistematizar pela primeira vez, num único documento, o conjunto de apoios, incentivos, iniciativas e mecanismos financeiros, nacionais como internacionais, que estão ao dispor do setor. (GPEARI, 2011: 6)

Neste *Guia*, que sem dúvida é uma ferramenta de trabalho importante, consta ainda, no entanto, a referência a um *Fundo para a Internacionalização da Cultura Portuguesa*, criado pelo MC em parceria com o Ministério dos Negócios Estrangeiros, através de um protocolo de cooperação estabelecido entre o GPEARI e o Instituto Camões e que, na verdade, nunca chegou a existir. A iniciativa, contudo, era válida e merecia ser relançada:

⁵⁷ Ver grelha completa em <http://www.culturalpolicies.net/web/countries-profiles-structure.php> [23.08.2012].

⁵⁸ Informação cedida, via *email*, por Rui Telmo Gomes do OAC que, no entanto, gentilmente se prontificou a responder a questões concretas que surgissem no decorrer do nosso estudo.

⁵⁹ Pode ser encontrado na página do GEPAC <http://www.gepac.gov.pt/> [24.08.2012].

A necessidade de uma estratégia concertada de apoio à internacionalização da cultura portuguesa levou o Ministério da Cultura a criar o Fundo para a Internacionalização da Cultura Portuguesa, no quadro de uma parceria com o MNE, através do Instituto Camões.

Este Fundo visa promover a mobilidade internacional de artistas e de obras portuguesas e vem dar respostas muito concretas à necessidade que os criadores nacionais sentem de se movimentarem no espaço internacional, angariando parcerias para a criação e divulgação da sua atividade. Para o triénio de 2011-2013, foi disponibilizado um montante de 3 milhões de euros, encontrando-se em curso a elaboração do respetivo Regulamento.

Em preparação. (GPEAR, 2011: 45-6)

Outro documento que apresenta igualmente dados sistematizados sobre os apoios concedidos por entidades portuguesas e estrangeiras, agora especificamente para a circulação, é o já mencionado *Guide to Funding Opportunities for the International Mobility of Artists and Culture Professionals in Europe*, elaborado no quadro do projeto-piloto PRACTICS e igualmente disponível *online*. Neste guia encontramos cerca de 15 páginas sobre Portugal, com a apresentação de programas de apoio e de bolsas. Entre outras, são referidas as seguintes entidades: DG Artes, Instituto Camões, Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, Fundação Oriente, Centro Nacional de Cultura, Gestão dos Direitos dos Artistas e Clube Português de Artes e Ideias.

Não sendo nossa intenção reproduzir a lista exaustiva de programas de financiamento que visam especificamente a mobilidade transnacional de artistas e profissionais da cultura, uma vez que a informação detalhada pode ser encontrada nos documentos mencionados – ambos acessíveis *online* e gratuitamente descarregáveis –, convém no entanto referir o novo programa de Apoio à Internacionalização lançado em março deste ano pela Direção-Geral das Artes.

O restabelecimento de um gabinete específico para a internacionalização, repetidamente previsto e adiado, continua suspenso. No entanto uma nova linha de financiamento para a mobilidade internacional vem reposicionar o debate quanto à pertinência e necessidade da circulação dos artistas, não por acaso em momento de crise:

Esta Portaria [de Apoio à Internacionalização das Artes] visa a concessão, já a partir de 2012, de apoios financeiros a projetos artísticos que se desenvolvam no estrangeiro, tendo em conta que, no atual contexto, a existência de dispositivos de internacionalização dirigidos às artes é crucial para o fomento do empreendedorismo e para o alargamento de mercados do setor artístico. (...) Com uma dotação financeira de 600 000,00 euros destinada a um universo de 100 projetos artísticos a apoiar, esta linha de apoio permitirá à DGArtes consolidar uma estratégia concertada de apoio à

internacionalização, projetando a arte contemporânea portuguesa nos principais circuitos internacionais⁶⁰.

O novo apoio à internacionalização levantou certas críticas por parte da classe artística que viu na escolha do júri do concurso e nomeadamente na parceria com o AICEP (Agência para o Investimento e Comércio Externo de Portugal) a priorização de linhas estratégicas com as quais muitos não concordam⁶¹. Para além disso, a própria lógica de existência de um concurso anual a partir do qual sejam internamente escolhidos os criadores ou grupos merecedores de apoio foi também questionada.

Os resultados do novo concurso de apoio à internacionalização foram anunciados a 14 de agosto de 2012 e revelam como destinos preferenciais os países de língua portuguesa e ainda Argentina e China, ao lado da habitual Espanha que, no entanto contabiliza apenas um projeto:

A DGArtes anunciou (...) que 61 entidades culturais vão receber apoios, num valor total de 600 mil euros, para levar 74 projetos a 25 países, sendo o Brasil, Cabo Verde e Argentina os destinos mais representativos. (...) Segundo a DGArtes, os projetos artísticos selecionados têm como destino 25 países, principalmente Brasil (37), Cabo Verde (sete) e Argentina (quatro), seguidos por Espanha, Angola, Moçambique e China, que vão receber dois projetos cada um, até ao final do ano. (...) A DGArtes anunciou, entretanto, a intenção de realizar dois concursos semestrais para a internacionalização das artes em 2013, com um investimento total de um milhão e duzentos mil euros. (Lusa, 15.08.2012)

⁶⁰ <http://www.portugal.gov.pt/pt/os-ministerios/primeiro-ministro/secretario-de-estado-da-cultura/mantenha-se-atualizado/201200316-sec-internacionalizacao.aspx> [24.08.2012].

⁶¹ Não foi na verdade este o primeiro ponto de discórdia entre profissionais independentes e a atual Direção-Geral das Artes que em novembro de 2011 anunciou o corte de 38 % sobre os valores antes contratualizados mediante concurso. O fim do programa *Inov-Art*, um dos programas de mobilidade mais elogiados dentro e fora do país, marca também a ação corrente da DG Artes.

CAPÍTULO III

Mobilidade artística transnacional: contributos sobre a experiência portuguesa na internacionalização das artes performativas

CAPÍTULO III

Mobilidade artística transnacional:

contributos sobre a experiência portuguesa na internacionalização das artes performativas

1. Apresentação do projeto

A partilha de informação e experiências é, como vimos, fundamental para o desenvolvimento coerente das práticas de mobilidade artística como, aliás, para inúmeras outras práticas profissionais. São os indivíduos com experiência profissional prolongada que melhor podem refletir sobre os circuitos, as dificuldades e os efeitos da internacionalização, bem como elaborar propostas, baseadas em anos de trabalho.

Desta forma, foi considerado determinante para a realização deste trabalho passar da leitura de estudos e relatórios para o contacto direto com profissionais da cultura, ouvindo o que têm a dizer sobre os atuais fluxos da mobilidade artística transnacional e perguntando o que podem sugerir para melhorar a situação da internacionalização da criação portuguesa.

Foram definidos três grupos-alvo de profissionais: 1. artistas portugueses escolhidos por terem significativa experiência de internacionalização; 2. programadores portugueses ou residentes em Portugal cujos planos de trabalho assumem a mobilidade como fator essencial para o crescimento e aprofundamento artístico de uma comunidade; 3. programadores estrangeiros que têm contacto com o setor cultural português e podem, portanto, comentar e avaliar de um ponto de vista exterior a participação dos profissionais portugueses nos circuitos internacionais, para além de facultarem as suas visões sobre as questões gerais da mobilidade e da programação.

Ao combinar a informação resultante da pesquisa e da investigação feita anteriormente sobre esta matéria com os testemunhos recolhidos agora propositadamente para este estudo, conhecendo os programas comunitários e nacionais em atividade e relembrando os comentários informais feitos pelos artistas que se deslocaram a Budapeste entre 2004 e 2012, esperamos assim contribuir para a reflexão sobre o estado e a relevância da mobilidade artística nos nossos dias.

2. Objetivos e metodologia geral da investigação

Considerámos determinante para o desenvolvimento desta investigação abordar diretamente profissionais especializados, com o propósito de recolher testemunhos atuais especificamente relacionados com o objeto de estudo aqui tratado: a situação dos criadores portugueses da área das artes performativas, no que respeita à mobilidade transnacional.

O projeto de realizar entrevistas com um conjunto de informantes que tivesse experiência de internacionalização e que pudesse contribuir, com uma perspetiva interna ao setor, para a sua análise visou, assim, três objetivos principais:

- descrever o papel e o relevo que a circulação internacional representa hoje no desenvolvimento das artes performativas portuguesas;
- identificar os principais obstáculos que se levantam à mobilidade transnacional e
- formular propostas para a resolução ou desmontagem desses obstáculos, com vista à dinamização da circulação de artistas.

Para poder observar a questão da mobilidade a partir de diferentes ângulos de posicionamento, foram definidos três diferentes grupos de profissionais a inquirir:

- criadores portugueses com experiência internacional;
- programadores portugueses (ou residentes em Portugal) com vocação internacional;
- programadores estrangeiros com relação com o setor cultural português.

O universo de entrevistados, para cada um dos três grupos, foi determinado tendo em conta os seguintes critérios:

- experiência prolongada e/ou significativa a nível de internacionalização;
- assunção da mobilidade transnacional como princípio artístico, criativo, estratégico e político de trabalho;
- conhecimento do setor cultural português (aprofundado no caso dos profissionais portugueses ou residentes em Portugal e relativo no caso dos programadores estrangeiros).

Dentro desta delimitação, procurou-se selecionar informantes com perfis variados, o que levou ao número final de 17 entrevistas, transcritas no Anexo III, distribuídas da seguinte forma: seis criadores, seis programadores portugueses, cinco programadores estrangeiros. Sendo que dentro de cada grupo se intentou incluir profissionais com experiências/perfis complementares e uma vez que esta análise privilegia a abordagem pessoal, logo única, sobre os temas em causa, pode assim compreender-se que o número entrevistas trabalhadas seja elevado, considerando o âmbito do presente estudo.

Os dados recolhidos para análise foram suscitados através de entrevistas semidiretivas, realizadas entre abril e agosto de 2012, orientadas por três guiões diferentes,

um para cada grupo específico, previamente enviados aos informantes (reunidos no Anexo II). Os guíões foram produzidos com base no estudo prévio sobre a matéria, na experiência prática enquanto agente cultural ao serviço do Instituto Camões e no conhecimento geral do tema em análise, recolhido através da imprensa, outros meios de comunicação e conversas em contexto informal com artistas e especialistas.

Num primeiro contacto anterior à realização da entrevista, em que o guião foi facultado, fez-se a contextualização e a apresentação dos objetivos do estudo em curso. A maior parte das entrevistas foi, por escolha dos inquiridos, efetuada via *Skype*, e teve a duração média de uma hora. As entrevistas foram gravadas com o conhecimento dos entrevistados e mais tarde transcritas. No que respeita às entrevistas aos programadores estrangeiros, recebi apenas respostas por escrito, à exceção de uma que foi feita diretamente.

A existência de um guião permitiu orientar o diálogo de forma a que este não se afastasse demasiado das problemáticas que foram propostas. No entanto, tratando-se de respostas a questões abertas, foi possível flexibilizar a comunicação de modo a integrar comentários, observações e mesmo certas derivações que possibilitaram a captação mais nítida de traços particulares da visão de cada respondente.

Na fase de preparação das entrevistas foi possível entrever determinados blocos de questões que com grande probabilidade seriam abordados pelos entrevistados ou que conviria suscitar. No entanto, estas orientações conduziram apenas à elaboração dos guíões tendo sido efetivamente a partir do material recolhido que se avançou para uma primeira grade de categorias que, visando os objetivos enunciados, permitisse fazer o tratamento temático das respostas dos inquiridos, segundo uma metodologia qualitativa.

Considerando o todo das informações recolhidas junto de cada grupo de informantes, diferentes grelhas de análise foram sendo gradualmente afinadas até atingir conjuntos de tópicos que, a nosso ver, permitem tratar com atenção os temas desenvolvidos pelos vários grupos de inquiridos, dando ainda conta das suas argumentações próprias.

Regressando diversas vezes ao material original e procurando sistematizá-lo o mais produtivamente possível com base no cotejo dos diferentes contributos coligidos, as alíneas de análise a ter em conta foram sucessivamente remodeladas (Esteves, 2006:110) até conseguirmos apresentar, em grandes linhas temáticas, o material considerado pertinente dentro do escopo deste estudo.

Observemos então as respostas dos profissionais entrevistados e vejamos de que forma se articulam com os dados apresentados nos capítulos anteriores.

3. Apresentação e análise do material recolhido

Passamos agora a fazer a apresentação e análise dos dados recolhidos através das entrevistas realizadas aos três grupos de profissionais descritos acima.

3.1. Criadores portugueses com experiência internacional

Os circuitos internacionais são hoje procurados por grande parte dos artistas que veem noutros espaços, sistemas e estruturas elementos fundamentais ao desenvolvimento do seu trabalho. Participar em festivais, fazer digressões, encontrar coprodutores, identificar colaboradores, buscar estímulo criativo, investigar, debater são alguns dos motivos que levam os criadores a procurar as condições necessárias para estabelecer contactos fora de Portugal. Trata-se de uma tendência transversal aos diferentes campos artísticos que, nos contextos cultural, político e económico de hoje, muitos consideram basilar.

Os percursos profissionais que os caracterizam são bastante distintos, bem como a experiência que têm no contexto internacional. No entanto, todos os artistas entrevistados trabalharam ou trabalham fora de Portugal, alguns mais pontualmente, outros em circuitos menos comuns, outros ainda como potenciais cartões de visita de uma imagem de cosmopolitismo que culturalmente o país ainda precisa de reabilitar. Encontram-se em diferentes momentos do arco de desenvolvimento das suas carreiras artísticas, têm visões alternativas sobre o relevo e os efeitos da mobilidade e partilham algumas convicções sobre o que há ainda a fazer para que os criadores portugueses atinjam um reconhecimento internacional e nacional mais justo.

Os criadores entrevistados serão identificados pela sigla CP (Criadores Portugueses) e diferenciados numericamente de 1 a 6. O tratamento das respostas recolhidas foi feito com base numa grelha de grandes questões: que motivos os levaram a procurar o contexto internacional?; que procedimentos viabilizaram a sua incursão nos circuito internacional?; que recomendações podem fazer aos criadores que pretendem aproximar-se dos circuitos internacionais?; quais são os principais obstáculos à mobilidade transnacional ainda difíceis de ultrapassar?; que iniciativas poderiam propor para impulsionar a circulação dos artistas?

3.1.1. Motivação para a mobilidade transnacional

Enquanto que para metade dos artistas entrevistados a mobilidade internacional surgiu após uma relativa consolidação e maturação do trabalho desenvolvido em Portugal, para os três restantes a experiência no estrangeiro foi à partida o que motivou a sua profissionalização enquanto criadores.

É assim natural que encontremos descrições de diferentes perceções sobre o papel que essa mobilidade representa na construção dos seus planos de trabalho. Foram obtidas respostas que apontam muito diretamente para a necessidade de expandir as hipóteses de trabalho para lá de um mercado limitado e “estrangulado” (CP2) como é o português, alegando a motivação financeira como a que de facto impele à circulação. Por outro lado, o contacto com linguagens de artistas estrangeiros e o desenvolvimento de colaborações transnacionais foram considerados, por outros entrevistados, decisivos não só para a formação de uma identidade criativa própria mas também, segundo um dos criadores, para a construção de uma entidade cultural supranacional na Europa:

Eu não existia sem a mobilidade. (...) A linguagem que eu tenho hoje não teria existido sem a mobilidade. (...) Fala-se de crise (...), fala-se do fim da Europa (...). (...) e tu percebes que há um lado da Europa que não tem fim, porque nós já estamos todos baralhados uns com os outros e esta mobilidade dos artistas, dos cientistas, dos estudantes, leva a que seja muito complicado desfazer um tipo de Europa. (...) As relações que temos não as tínhamos antes desta noção de mobilidade e isso está feito, isso existe. (CP4)

O entrevistado identificado como CP5 refere que a “mudança de contexto” pode ser um estímulo privilegiado à criação, sublinhando que a deslocação do meio doméstico tem a capacidade de ativar uma certa “moldura de atenção” que pode ter efeitos muito produtivos:

A mudança de contexto acaba por funcionar como mais um estímulo à criação. Quando estamos a criar, há um estado de uma certa permeabilidade ao meio e muitos elementos do contexto influenciam inevitavelmente o decurso do processo criativo. (...) A mudança da rotina, sair da nossa zona de conforto, o poder alhear-se das ocupações diárias e rotineiras são um estímulo à atenção. (CP5)

Assumir a mobilidade transnacional como prática integrada do trabalho tanto de criação como de produção é a finalidade descrita por um dos entrevistados. Ao não ser tomada como uma área destacada, a internacionalização perde o seu carácter de exceção

programática e passa a ser entendida como um dos elementos-base na construção de qualquer projeto artístico:

... a internacionalização para nós (...) é cada vez menos um *dossier* e faz agora parte de uma realidade mais aberta do nosso trabalho. (...) De alguma forma (...) quando olhamos para o mapa do nosso trabalho já não há uma divisão entre Portugal e o estrangeiro. (...) O facto de um teatro não ser em Portugal já não é uma barreira prática ou mesmo psicológica que exista para nós. A internacionalização está desperta no nosso trabalho e as relações são muito mais um a um. (...) O que queremos é criar relações com sítios que querem acompanhar o nosso trabalho e dialogar connosco sobre esse trabalho. (CP6)

3.1.2. Construção de um percurso internacional

Pedimos aos entrevistados que descrevessem sumariamente a prática profissional realizada fora de Portugal para que pudéssemos desenhar um esquema de tipos de procedimento que concorreram para a sua presença no circuito internacional. Em seguida foi-lhes perguntado que recomendações poderiam fazer, com base na experiência pessoal e conhecimento acumulados, a artistas que pretendam também internacionalizar-se.

3.1.2.1. Presença no circuito internacional: tipos de procedimento

Decidimos apresentar esquematicamente as experiências dos criadores entrevistados no que respeita à relação com espaços e agentes estrangeiros, através do levantamento dos procedimentos referidos como importantes para a incursão nos circuitos internacionais⁶².

Fazendo uma análise transversal das respostas dadas, podemos identificar determinados tipos de procedimento que sustentam a experiência pessoal dos seis inquiridos:

- formação, enquanto formando, no estrangeiro:

- formação superior (CP1)
- formação pontual (*workshops*) (CP4)

- formação, enquanto formando, em Portugal com profissionais estrangeiros:

- formação pontual (*workshops*) (CP6)

- formação, enquanto formador, no estrangeiro (*workshops*) (CP1, CP2)

- participação em conferências/feiras no estrangeiro (CP2, CP4)

- realização de viagem de prospeção (CP2)

- trabalhar fora de Portugal:

⁶² Incluímos, no Anexo IV, as sinopses descritivas do percurso de cada um dos criadores.

- em permanência, alternando com períodos passados em Portugal (CP4)
- temporariamente (CP1, CP6)
- estágio profissional (CP1)
- **participação em colaborações artísticas com criadores de diferentes países** (CP1, CP2, CP4, CP5, CP6)
- **realização de residências artísticas** (CP3, CP5, CP6)
- **integração em redes europeias** (CP5, CP6)
- **relação continuada com programadores/produtores nacionais/estrangeiros** (CP1, CP2, CP4, CP5, CP6)
- **participação em festivais com grande capacidade de irradiação** (CP2, CP3)
- **realização de *tournées*** (CP1, CP6)

3.1.2.2. Recomendações

Perguntámos aos criadores seleccionados que recomendações poderiam fazer com vista a desencadear a mobilidade de outros artistas com menor presença nos circuitos internacionais. Ou seja, no seu entender e considerando o seu percurso, quais são as abordagens que se mostraram vantajosas ou, pelo contrário, inoperantes.

Apresentamos sucintamente o conjunto das diferentes recomendações coligidas:

- fazer **formação** fora do contexto de origem é imprescindível para a abertura dos horizontes criativos dos profissionais;
- promover as **colaborações artísticas** com base em afinidades estéticas e criativas;
- participar em programas de **residências** internacionais;
- paralelamente à apresentação dos espetáculos é relevante organizar ou participar **em encontros e reuniões** onde se debata a situação da arte e dos artistas;
- fazer uma **lista de contactos personalizada**, ou seja, identificar teatros e festivais que tenham uma programação e capacidades técnicas onde as produções próprias se possam mais facilmente introduzir, e direccionar os esforços de difusão para esses agentes, evitando o desperdício de recursos;
- contactar **diretamente os profissionais** em Portugal que têm uma sólida rede de contactos internacionais e os profissionais estrangeiros que já têm relações artísticas com Portugal;
- muito raramente um produtor/programador se interessa por um trabalho/criador de que tenha tido conhecimento apenas através de um contacto despersonalizado (*emails*, propostas espontâneas, envio de convites, etc.). O **contacto direto é fundamental**;

- fazer um esforço permanente de **manutenção dos contactos** estabelecidos;
- produzir **material de divulgação específico** para os propósitos da mobilidade (fazer *trailers* dos espetáculos, filmar, traduzir parte do espetáculo que se quer internacionalizar, ter um *site* e uma *newsletter* bilingues);
- recorrer a suportes adequados e elaborar **materiais promocionais rigorosos, criativos, atualizados** e com **traduções profissionais** para inglês;
- **diversificar o universo dos apoios**;
- explorar o contacto com **outros circuitos**, entre eles com **países de língua portuguesa**, especialmente com o Brasil;
- a propensão atual de certos programadores/estruturas para criar com os criadores relações de **acompanhamento do trabalho artístico**, sob a forma, a título de exemplo, de “artista associado”, é um ótimo recurso para fazer circular esses criadores;
- **ver muitos e distintos espetáculos.**

Relativamente aos dois últimos pontos (acompanhamento do trabalho artístico por parte do programador; ver muitos e distintos espetáculos), um dos entrevistados expôs mais alongadamente as suas perceções. Reproduzimos as suas notas:

Neste momento assiste-se a uma transição em que os programadores e o discurso que criam sobre os artistas é essencial. É quando deixam de falar sobre aquela obra muito interessante que querem mostrar e passam a falar sobre aquele um artista que querem mostrar. Há uma relação nova de confiança e de responsabilidade que se cria. De alguma forma, empossa-se o artista da sua identidade artística e não as obras. (...) O facto de a filiação dos programadores não ser com a obra mas ser com o artista é muito interessante e penso que (...) é uma característica que será muito discutida no futuro a nível académico e que é muito sintomática da evolução das artes performativas nos últimos 20, 30 anos. (CP6)

E a respeito do trabalho dos outros criadores:

Muitas vezes eu tenho mais afinidade artística, cultural, até política, de cidadania, com alguém que está no Rio de Janeiro ou em Beirute do que com um outro artista das artes performativas que more na minha rua. (...) Esta noção de que o nosso irmão de armas (...) pode estar na outra ponta do planeta e que podemos ter muito mais afinidade com alguém do Sri Lanka do que com alguém do nosso bairro é uma coisa que a internacionalização acentua e torna possível. (...) Quando estamos em circulação internacional estamos de

olhos bem abertos, sabemos que só estamos ali por alguns dias e que ali pode estar essa pessoa. (CP6)⁶³

3.1.3. Principais obstáculos à mobilidade transnacional

Ao longo das experiências que tiveram nos circuitos internacionais, os artistas entrevistados foram confrontados – e ainda são – com determinadas barreiras que procuraram desmontar ou contornar. Partindo de um ponto de vista prático, que é o de quem conhece por dentro as circunstâncias do meio, foi possível sistematizar o conjunto dos principais obstáculos que se levantam hoje à mobilidade transnacional.

Para analisarmos a questão objetivamente, podemos distinguir os problemas encontrados sob três ordens principais: política, económica e estratégica.

A **supressão do Ministério da Cultura** é considerada sintomática de um desapossamento da cultura e das artes. Segundo alguns dos entrevistados, existe, por esta razão, uma imagem de descuramento da cultura por parte do Estado português, da qual deriva a inferência de que, em condições desfavoráveis, mais dificilmente surgem criações sólidas e de qualidade.

Ao mesmo tempo é apontada a **inexistência de uma política cultural** ajustada à realidade do tecido cultural nacional, por ausência de decisores políticos que tenham um contacto próximo com os artistas e um conhecimento empírico sobre as suas circunstâncias: “Faz falta uma geração de pessoas que venha dos estudos e do pensamento e que ocupe os lugares vazios da política. Gente que tenha vontade, conheça o funcionamento dos aparelhos de administração e que vá ver espetáculos e que goste dos artistas.” (CP3). Seria necessária uma **reabilitação da imagem** que Portugal tem no exterior para que um certo descrédito que paira sobre a criação portuguesa pudesse ser substituído por uma apreciação imparcial, em primeira mão, por parte dos programadores estrangeiros, eventuais coprodutores.

⁶³ Reproduzimos uma outra passagem em que a importância de ver produções de outros artistas é aliada a uma lógica de planeamento: “Estarmos em Portugal junto dos espaços que têm uma programação internacional (...) faz com que nós também olhemos para esse exterior que vem cá visitar-nos. (...) Achamos que a internacionalização se faz em dois sentidos. Se se fizer apenas num sentido é puramente estratégico, é uma questão de sobrevivência, de afirmação internacional e de prestígio mas quando se faz em dois sentidos tem consequências artísticas profundas. (...) Olhar para o trabalho nestes termos substitui aquilo que poderíamos fazer a nível de planeamento. Se formos consequentes com este tipo de comportamento enquanto artistas e produtores, e tivermos diariamente em conta estas questões, conseguimos, de alguma forma, colmatar a fragilidade de não termos capacidade de fazer planeamento. Ao exercer espontaneamente e diariamente estas práticas, as relações que se poderiam criar planeadas no papel com grande antecedência começam a criar-se para lá de nós, apesar de nós.” (CP6).

A **distância entre as instâncias políticas e culturais** é também observável, aponta um dos criadores, no modo como o Estado reconhece a qualidade das propostas de determinado artista ou grupo:

A análise das instituições, falo do Governo português, (...) é uma análise (...) pouco preocupada com o percurso das estruturas e mais preocupada com o reconhecimento que as estruturas têm. (...) A análise que o Estado faz é muito mais condicionada pela forma como somos olhados nos teatros portugueses e estrangeiros do que efetivamente pela qualidade do trabalho. Ou seja, há um jogo de espelhos em que há uma série de festivais e de teatros que reconhecem a qualidade do nosso trabalho e depois há um Estado que só reconhece a qualidade do nosso trabalho porque há uma série de festivais e de teatros que o reconhecem. (CP6)

Naturalmente que a distribuição das verbas e a atribuição de subsídios decorre também de orientações políticas. Desta forma, os fatores mencionados acima acabam por, sobretudo em situação de crise financeira como a que agora atravessamos, traduzir-se num **débil sistema de apoios**, refletido nos cortes operados em 2012, e que ameaça seriamente um número considerável de estruturas mais pequenas. A redução das equipas leva a que haja menos tempo para a criação, sabendo que, no entanto, a atribuição do apoio implica a criação de três novas peças por ano:

[A produção] é um trabalho minucioso e gigantesco que não pode ser feito pelos artistas sem apoio. A pessoa deixa de poder criar para passar o tempo todo ao telefone e provavelmente com resultados negativos. (...) Quanto menos apoio receberem os criadores, mais sofrem os espetadores. (...) Se não há condições para divulgar um trabalho, para o mostrar, para o apresentar, obviamente que menos pessoas têm a oportunidade de encontrar aquele objeto que foi criado para elas e isso é um desperdício. (CP4)

Os cortes dos últimos anos levaram a que a estrutura tivesse de ser reduzida e (...) com uma estrutura mínima de produção não temos capacidade de fazer tudo e sabemos que neste momento, na nossa estrutura, a internacionalização é um ponto fraco. Não temos capacidade. (CP1)

Obviamente que o que toda a gente queria era uma espécie de superprodutor, que fosse capaz de pensar estratégias, de organizar, de fazer trabalho de sapa e ao mesmo tempo fazer trabalho inteligente, mas isso até agora foi impossível, nunca encontramos. (...) Alguém que seja capaz de libertar os artistas para a criação. (CP2)

Do ponto de vista estratégico, os artistas entrevistados apontaram uma série de lacunas que entravam o trabalho artístico e a sua difusão. À questão “**o que é que falta?**”, para além de uma política concertada e de maior apoio financeiro, responderam que falta:

- informação e sessões de esclarecimento, sendo mencionada a passividade da comunidade artística que não arroga essa missão às entidades públicas;
- interlocutores nacionais que informem os programadores estrangeiros;
- coordenação entre a Direção-Geral das Artes e o Camões – Instituto da Cooperação e da Língua;
- apoio às reposições e à itinerância nacional para exponenciar a visibilidade dos trabalhos;
- público;
- massa crítica;
- discussão pública;
- atenção dos *media*.

Gostaríamos de destacar ainda dois últimos aspetos focados como elementos que dificultam o sucesso da prática internacional. Uma questão muito concreta é a complexidade de que se revestem as **candidaturas aos programas comunitários**. Não havendo recursos humanos suficientes, esses apoios acabam por não ser devidamente aproveitados. Um dos entrevistados diz que:

Nós não conseguimos [fazer candidaturas aos programas europeus] porque não temos estrutura para isso. É preciso ter uma estrutura, conhecimentos e advogados para preencher aquela papelada toda. É um dos grandes défices de Portugal em geral... [todos] têm muita dificuldade em preencher aquelas papeladas e inscrever-se nessas coisas... (...) Nós não temos tempo, nem estrutura, nem conhecimentos, nem *know-how*. (CP2)

O outro aspeto citado tem um carácter subjetivo mas que, para além de nos parecer igualmente significativo, tem a vantagem de a sua resolução não implicar custos. O criador que o refere chama-lhe “**tempo emocional**”:

As coisas às vezes passam por questões que não são apenas institucionais mas são também protocolares e emocionais. Receber uma carta ou um postal pode ser tão importante como receber um apoio, embora o apoio seja necessário para viver... É fundamental a questão emocional. (...) Os artistas não precisam só de dinheiro, precisam também de ser ouvidos, de alguém que os entreviste, que os oiça, (...) que lhes dê atenção. Neste aspeto o trabalho das instituições pode melhorar muito. (...) O tempo emocional deixou de existir. (CP3)

3.1.4. Propostas para dinamização da circulação de artistas

Para terminar, pedimos aos criadores entrevistados que apresentassem propostas para impulsionar a circulação qualitativa dos artistas, tendo em conta as suas experiências e a reflexão sobre o estado atual da cultura e das artes.

Estas são as suas sugestões:

- programa de **apoio a viagens**, aberto todo o ano e de resposta rápida, ágil, desburocratizada;
- criação de uma **base de dados** com informação sobre criadores, festivais e espaços;
- **apoio à tradução** dos materiais promocionais;
- desenvolvimento de **pontos de contacto culturais**;
- formação de uma **equipa de agentes** que conhecesse bem a linha dos artistas e que participasse nas redes e nos festivais internacionais;
- reativação do **serviço de relações internacionais da DG Artes** (gabinete de internacionalização);
- **reconhecimento e legitimação**, aos níveis estratégico e financeiro, **do trabalho já feito** e em curso no campo da internacionalização:

Acho que o grande perigo quando se fala de melhorar a dinâmica da mobilidade artística em Portugal é criarem-se programas artificiais completamente deslocados da realidade, que são bandeiras políticas com efeitos muito superficiais (...). Deveria conhecer-se primeiro o que já existe, investir uma grande parte do dinheiro naquilo que já existe e a melhorar as condições do que já existe. (...) Também não faz sentido pensar a mobilidade dos portugueses no estrangeiro sem incluir neste debate e nesta reflexão o estrangeiro onde os portugueses já se movem. Era preciso ir falar com os programadores, teatros e festivais que já programam trabalho português e perguntar-lhes porque é que o fazem. Estas pessoas podem, de uma forma mais assertiva, chamar a atenção para as dificuldades de trabalhar com Portugal ou com portugueses. (CP6)

3.2. Programadores portugueses com vocação internacional

A internacionalização da arte contemporânea, na área das artes performativas e não apenas, é hoje em dia considerada por grande parte dos profissionais da cultura uma prática essencial da própria criação. Em alguns casos, porém, como vimos antes com base no estudo do Observatório das Atividades Culturais sobre mobilidade artística, as estruturas portuguesas não optam pelo desenvolvimento de programas que cruzem as práticas nacional e

internacional, seja devido a orientações artísticas próprias, seja por desconhecimento, seja por constrangimentos orçamentais.

Observando os perfis, as declarações de intenções, os projetos realizados ou em curso e as programações de um conjunto de estruturas culturais portuguesas de dimensão média/grande, identificámos seis que apresentam uma vocação internacional integrada, consistente e contínua. São responsáveis por grande número das apresentações de grupos ou criadores estrangeiros nos últimos anos, são impulsionadores de programas de encontro ou intercâmbio entre artistas, são os promotores das mais significativas iniciativas que atraem programadores estrangeiros a Portugal, são aqueles que têm uma mais sólida rede de contactos internacionais, quer formais através de redes, quer informais/pessoais, baseados em anos de trabalho, experiência e viagens.

Os programadores entrevistados serão identificados pela sigla PP (Programadores Portugueses ou residentes em Portugal) e diferenciados numericamente de 1 a 6. O material recolhido foi organizado em seis tópicos: considerações gerais sobre o papel da internacionalização; formação e manutenção de contactos internacionais e parcerias; formas de promoção, divulgação e recolha de informação; tendências atuais da programação; obstáculos mais frequentes à internacionalização de artistas portugueses; propostas concretas para dinamização da circulação de artistas.

3.2.1. O papel da internacionalização

Considerando que o grupo de inquiridos foi formado com base na propensão internacional dos seus projetos, é evidente que todos assumem a internacionalização como princípio fundamental de trabalho. O modo como expõem essa relevância permite-nos entender melhor de que formas a mobilidade transnacional é vista como condição base para a criação: “A arte contemporânea hoje em dia vive-se a nível internacional. Uma programação meramente nacional não faz sentido.” (PP3). Um dos entrevistados refere-se a mecanismos fundadores de uma “sociologia da cultura” (PP1):

Do ponto de vista simbólico o que nós temos é acesso a um conjunto de fantasias, de imaginários, de técnicas e de linguagens trazidas pelos grupos e criadores [estrangeiros] e que de uma forma ou de outra são disseminados entre os públicos, sendo que entre públicos há artistas, sendo que entre públicos internacionais há artistas internacionais, e portanto este é um efeito que não é mensurável no imediato mas é o efeito mais importante desta circulação. (PP1)

Uma programação que fosse exclusivamente nacional teria como efeito a retração do impulso criativo e correria o risco de, alheando-se e isolando-se, contribuir para a standartização gradual das propostas artísticas e seu consequente esgotamento. Sobretudo em situação de crise, a tendência para um certo “protecionismo cultural” acabaria por ter, na opinião de vários respondentes, consequências muito negativas para os artistas portugueses:

Em situações de crise, os países tendem a enveredar por opções que são muito nacionalistas e populistas. Não há dinheiro, portanto temos de apoiar apenas os artistas portugueses. É uma atitude populista de fechamento sobre si próprios, excluindo tudo o que é programação internacional. (PP1)

Tendencialmente, os países numa situação de crise financeira concentram os apoios nos projetos nacionais e deixam de parte os internacionais, que obviamente são mais caros. (...) Eu acho que se trata de um erro enorme. Sobretudo numa área como a das artes performativas, se não existe um cruzamento constante com outras realidades, o universo artístico torna-se naturalmente mais pobre, muito autorreferente. (...) Se a programação estrangeira desaparecer, os artistas perdem a possibilidade de conhecer outros trabalhos, identificar semelhanças, encontrar potenciais parceiros. (PP4)

Da mesma forma, uma lógica focada apenas na produção nacional pode redutoramente ver na procura de apoios internacionais uma forma de sobrevivência, um tipo de “mobilidade à força” sem um projeto de sustentabilidade: “A internacionalização é uma questão que funciona nos dois sentidos. (...) Hoje em dia existe o perigo de traduzir internacionalismo no sentido de encontrar dinheiro lá fora para os artistas portugueses, que é o resultado de um reflexo protecionista. Trata-se de um processo muito mais complexo do que isso.” (PP6).

Quanto à natureza local/global dos projetos artísticos criados em contextos de contacto intercultural, um dos entrevistados expõe uma interessante tese, já conhecida de outros campos de estudo, segundo a qual é exatamente a dimensão local de um projeto que pode ativar o seu reconhecimento a nível internacional. Uma proposta diferenciada, inovadora, imprevisível, em diálogo:

As artes performativas em Portugal só podem ter uma vida equilibrada e rica num biótopo saudável que será sempre internacional. (...) Isto não implica minimamente perder uma identidade local. Muitos dos grandes artistas que conheço hoje em dia na Europa são especificamente pessoas que trabalham à volta de temas locais, mas que o fazem num contexto internacional. Por exemplo, não consigo imaginar nada mais

húngaro do que o Béla Pinter, mas é o que faz do Béla Pinter um verdadeiro artista internacional. (...) É uma espécie de nacionalismo internacional: nacionalismo porque tem a ver com um certo orgulho e consciência do próprio valor cultural e é internacional porque coloca essas questões em diálogo com outras culturas e outros países. Nunca como uma área protegida mas sempre como uma proposta de diálogo. (PP6)

3.2.2. Formação de redes de contactos e parcerias

Todos os programadores entrevistados estão de acordo quanto à importância de uma rede de contactos pessoal, construída ao longo de anos de trabalho com base em afinidades estéticas e preferências. Uma rede de colegas a quem podem informalmente pedir informações e pareceres sobre artistas de outros países e aos quais podem recomendar o acompanhamento do percurso de um dado criador ou grupo português.

Perante a profusão de programas e festivais em diferentes pontos do mundo, considerando a impossibilidade de darem de resposta (quer logística, quer financeira) a todas as solicitações relevantes que recebem e tendo em conta a sua responsabilidade como intermediários entre criadores e públicos, os programadores recorrem ao conhecimento e às viagens de colegas cujos perfis se aproximam do seu. Trata-se de uma questão de “confiança artística, um relacionamento de um para um” (PP5) que se forma naturalmente:

Depois de uma série de anos como programador ganha-se um perfil (...). É absolutamente impossível conhecer tudo e ver tudo. Por isso, é absolutamente fulcral receber informação de colegas sobre espetáculos que viram e artistas que considerem relevantes. Eu consigo ver cerca de 5% do que gostaria de ver, porque é um grande investimento em termos de dinheiro e de tempo. Se falo com colegas cujo trabalho admiro, eles ajudam-me a fazer a seleção daquilo que é importante ir ver lá fora. (PP3)

Segundo as respostas recolhidas, esta rede informal de informação sustenta significativamente o trabalho de programação internacional. Acompanhar os programas dos maiores festivais internacionais ou seguir as escolhas de teatros esteticamente próximos das suas estruturas são também procedimentos recorrentes, não sendo no entanto fontes únicas:

É importante saber o que se passa nos festivais [internacionais] mas não chega porque então estaríamos só a reciclar o que os outros apresentaram (...). Obviamente estamos um pouco dependentes dos programadores que têm mais orçamento para viajar, que têm acesso a espetáculos a que nós não temos. O conhecimento que vão angariando dessa forma serve também aos que não viajam tanto. (...) Os festivais são portas de entrada ou

maneiras de conhecer artistas mas não são necessariamente, ou não sempre, uma espécie de supermercado onde se vai comprar espetáculos. São fontes de informação. (PP2)

Parece, com efeito, que as práticas apresentadas acima são mais eficazes do que a promoção feita diretamente pelas organizações artísticas através de *email*, programas impressos ou contactos espontâneos. Isto não significa que o trabalho de produção seja despiciendo, pelo contrário, seria importante que os produtores tivessem condições para trabalhar com maior rigor e mais tempo. No entanto é preciso definir o alcance que estes meios têm de facto e, pelo que ficámos a saber, tornam-se realmente relevantes num momento posterior a um primeiro contacto entre programador e artista: ou, preferencialmente, depois de um trabalho já ter sido visto, ou por terem sido recomendados por um outro programador. Os *emails* podem rapidamente tornar-se *spam*, os vídeos não substituem a presença na sala de espetáculos – falamos de artes performativas:

Podem-me dizer para ir ver mas só funciona se eu souber que estiveram no festival x, se o artista y tiver dito que gostou muito, ou seja, não chega ter um único ponto de referência. (...) A ideia é diversificar as fontes de informação ao máximo, não ter só uma porque é isso que permite fugir a uma standardização da programação. (PP2)

Como podem então os artistas passar a integrar o conjunto de propostas que os programadores trocam entre si? Trata-se de potenciar o mais possível a visibilidade dos trabalhos artísticos, o que é conseguido através de programas de apoio à circulação nacional e internacional, como digressões, residências e plataformas, e, antes ainda, através da garantia de condições de trabalho favoráveis.

Vejamos algumas das entidades tidas como referências – ou “laboratórios de visibilidade” (PP4) – e que muitas vezes são também núcleos de irradiação de talentos, capazes de “catapultar criadores” (PP4), na consideração dos programadores inquiridos. Os festivais são vistos como “montras concentradas” (PP3) e os teatros por onde passam os programas dos festivais são considerados os mais bem situados. Os festivais citados foram:

Kunstenfestivaldesarts (Bruxelas, Bélgica) (<http://www.kfda.be/>)

Festival de outono (Paris, França) (<http://www.festival-automne.com/>)

Festival de Avignon (Avignon, França) (<http://www.festival-avignon.com/en/>)

Montpellier Danse (Montpellier, França) (<http://www.montpellierdanse.com/>)

Springdance (Utrecht, Holanda) (<http://www.springdance.nl/>)

Performing Arts Festival Groningen (Groningen, Holanda) (<http://www.noorderzon.nl>)

Tanz im August (Berlim, Alemanha) (<http://www.tanzimaugust.de/>)

Theaterformen (Hannover-Braunschweig, Alemanha) (<https://www.theaterformen.de/home/>)
Theatertreffen (Berlim, Alemanha) (<http://www.berlinerfestspiele.de>)
Kampnagel (Hamburgo, Alemanha) (<http://www.kampnagel.de/>)
Wiener Festwochen (Viena, Áustria) (<http://www.festwochen.at/index.php>)
Impulstanz (Viena, Áustria) (<http://www.impulstanz.com/>)
LIFT (Londres, Reino Unido) (<http://www.liftfestival.com/>)
Festival de Edimburgo (Edimburgo, Escócia) (<http://www.eif.co.uk/>)

Foram referidos inúmeros programas fora da Europa (Estados Unidos da América, Canadá, Argentina, Paraguai, Marrocos, Congo, Líbano, África do Sul, Moçambique, China, entre outros) com especial destaque para o Brasil:

Festival Panorama (Rio de Janeiro, Brasil) (<http://panoramafestival.com/>)
Rio Cena Contemporânea (Rio de Janeiro, Brasil) (<http://www.cenacontemporanea.com.br/>)

Foram mencionadas também as redes formais europeias a que pertencem algumas das estruturas inquiridas, uma vez que se trata de grupos que têm acordos ou compromissos de programação:

Rede NextStep

Kunstenfestivaldesarts (Bruxelas, Bélgica); Alkantara Festival (Lisboa, Portugal); Baltoscandal (Rakvere, Estónia); Göteborg Dans & Teater Festival (Gotemburgo, Suécia); De Internationale Keuze van de Rotterdamse Schouwburg (Roterdão, Holanda); Steirischer Herbst Festival (Graz, Áustria); Théâtre National de Bordeaux (Bordéus, França).

Rede Départs

PARTS (Bruxelas, Bélgica); Alkantara (Lisboa, Portugal); Archauz – Centro Coreográfico (Aarhus, Dinamarca); Bimeras (Istambul, Turquia); Centro Coreográfico Galego (Santiago de Compostela, Espanha); CDC – Centre de Développement Chorégraphique (Toulouse, França); Forum Dança (Lisboa, Portugal); Hebbel am Ufer (Berlim, Alemanha); Kunstencentrum Vooruit (Gent, Bélgica); PACT Zollverein (Essen, Alemanha); Springdance (Utrecht, Holanda); Trafó – House of Dance (Budapeste, Hungria).

Rede House on Fire

Teatro Maria Matos (Lisboa); Bergen Internasjonale Teater (Bergen, Noruega); Kaaitheter (Bruxelas, Bélgica); Hebbel am Ufer (Berlim, Alemanha); ARCHA Theatre (Praga, República Checa); LIFT-London International Festival of Theatre (Londres, Reino Unido);

Théâtre Garonne (Toulouse, França); Frascati (Amesterdão, Holanda); MALTA Festival (Poznan, Polónia); BRUT (Viena, Áustria).

O Instituto Goethe e o Instituto Francês de Lisboa surgiram também, no decorrer das entrevistas, como parceiros ativos e bem informados.

Serve esta enumeração para dois fins: por um lado, forma um ponto de partida para os interessados em recolher informação sobre os circuitos que os entrevistados consideram preponderantes, por outro, podemos com base nesta lista desenhar um mapa de tendências no que respeita à mobilidade transnacional.

No destacamento de parceiros privilegiados ou de eventos considerados “trend setters” (PP2), podemos começar a observar a redefinição de áreas geo-estratégicas para a circulação artística, o que, de resto, é uma das tendências da programação atual, como veremos.

3.2.3. Promoção, divulgação e recolha de informação

Perguntámos aos programadores entrevistados quais são os canais de comunicação que mais privilegiam no que respeita tanto à divulgação como à recolha de informação. A par da prioridade dada às redes informais de contactos pessoais e às redes formais de parcerias, os inquiridos indicaram as ferramentas a que mais recorrem.

Quer para promover as suas atividades quer para aceder a dados sobre outros programas, os programadores fazem uso sobretudo dos *sites* próprios das estruturas, festivais ou de redes internacionais (por exemplo a do IETM: International Network for Contemporary Performing Arts), recorrem à redação/subscrição de *newsletters* internacionais (foi mencionada a importância de produzir materiais bilingues), ao *Facebook*, a *blogs*, ao *Twitter*, ao dispositivo *RSS (Rich Site Summary)*, ao *Youtube*, ao *Vimeo* (muitos dizem que nunca escolhem espetáculos através de vídeos mas que estes podem ser uma base útil para uma segunda opinião ou para a justificação de uma viagem). Alguns consultam e enviam dados para a plataforma *On the Move*.

Foram também mencionadas as conversas diretas com artistas como fonte de informação privilegiada. Foi referida a produção/leitura de materiais impressos, programas, brochuras, cadernos e foram destacadas como especialmente interessantes as publicações da organização francesa sem fins lucrativos Onda - Office national de diffusion artistique, que

promove a disseminação em França de projetos internacionais através da construção de uma rede nacional de programadores.

Um dos inquiridos (PP5) apontou para a necessidade de divulgar e melhorar os serviços dos pontos de contacto disponíveis, nomeadamente do Ponto de Contacto Cultural oficial português, criado segundo as orientações da Comissão Europeia. Referiu também que recorre a uma pequena equipa de “agentes no terreno” (PP5), a nível nacional e internacional, a quem solicita assistência sobre financiamentos ou outros programas de apoio (entre eles o “project manager” dos projetos europeus em que está envolvido e cuja função é exatamente a de esclarecer os membros associados).

A leitura e recolha de informação, bem como a produção e distribuição de conteúdos informativos criativos e de qualidade, requerem um trabalho diário contínuo que ocupa uma parte considerável do tempo destes profissionais.

3.2.4. Tendências atuais da programação

Através da identificação dos projetos mais relevantes e distintivos no percurso profissional dos programadores entrevistados e a partir da discussão sobre a pertinência e efeitos que têm, foi possível inferir traços de certas tendências que parecem estar hoje a ganhar nitidez no que respeita à prática da programação nas artes performativas.

3.2.4.1. Alcançar visibilidade

Em primeiro lugar, identifica-se a relevância de criadores, trabalhos e estruturas alcançarem **visibilidade**. Dentro e fora do país, as criações devem ter as condições necessárias para serem vistas por um público diversificado, participativo, progressivamente mais informado e crítico, incluindo o público especializado formado por artistas, programadores, jornalistas, formadores.

Neste sentido concorre a **coerência da programação internacional** de certas estruturas portuguesas que, ao colocarem-se no mapa do circuitos internacionais com um perfil artístico bem definido, chamam igualmente a atenção de programadores estrangeiros para os criadores portugueses programados por si.

Na mesma direção vão as iniciativas como **os festivais e as plataformas** que concentram num intervalo de tempo reduzido um grande número de apresentações, o que

umenta muito significativamente as possibilidades de programadores estrangeiros se deslocarem a Portugal para participar nestes programas⁶⁴.

Sabendo que a mobilidade gera mais mobilidade e mais financiamento através do surgimento de possíveis coprodutores, existem, segundo as respostas obtidas, **duas linhas de ação prioritárias**: 1.) estimular e apoiar a presença de criações portuguesas nos circuitos internacionais e 2.) promover o modelo de programa que tem potencial para atrair os programadores estrangeiros a Portugal.

Na primeira situação, os entrevistados aludem a apoios financeiros que deveriam ser disponibilizados quase automaticamente no caso de haver propostas de apresentação de trabalhos fora de Portugal, ou seja, um tipo de apoio à internacionalização liberto dos trâmites burocráticos característicos de um concurso⁶⁵.

Na segunda situação, seja uma questão de distância real ou psicológica, o facto é que muito raramente os programadores estrangeiros se deslocam a Lisboa e ainda menos a outras cidades portuguesas, sendo por isso fulcral que esses programas sejam cuidadosamente elaborados, promovidos e realizados⁶⁶.

O desenvolvimento de **mecanismos alargados de reposição ou de construção de reportórios**, até agora inexistentes, foi explicitamente mencionado como forma de potenciar a visibilidade das criações. Com a exceção da Plataforma Portuguesa de Artes Performativas, os outros programas de vocação internacional não contam com uma lógica de reposições, baseando-se pelo contrário na apresentação de estreias que, apesar da carga positiva que uma estreia concentra, podem efetivamente não fazer justiça ao trabalho de determinado artista, acabando por deixar essa marca no programador que a vê. As plataformas de reposição ou uma nova lógica de manutenção de peças em reportório, que lhes permitisse circular dentro e fora do país, surgem como possíveis multiplicadores de visibilidade. No entanto, não estão ainda adequadamente contextualizadas:

⁶⁴ Destaca-se o Alkantara Festival, que articula propostas portuguesas em estreia e estrangeiras, e a Plataforma Portuguesa de Artes Performativas d'O Espaço do Tempo, que condensa uma seleção das consideradas melhores criações portuguesas recentes.

⁶⁵ Refere-se também neste ponto a importância da ativação, nestes casos concretos, da rede de contactos informais: se uma criação portuguesa vai ser apresentada num festival do centro da Europa, essa informação deve ser convenientemente difundida porque as hipóteses de ter outros programadores na assistência são incomparavelmente mais altas do que no caso de o mesmo espetáculo ser feito em Lisboa.

⁶⁶ Com a intenção de amplificar a visibilidade dos artistas portugueses, na edição de 2012, pela primeira vez, o Alkantara Festival optou por concentrar as apresentações portuguesas num fim de semana alargado, para o qual convocou também reuniões das três redes europeias das quais fazem parte estruturas portuguesas e organizou ainda um programa especial para uma delegação de cerca de 20 programadores da ONDA. Com esta nova abordagem, o Alkantara Festival logrou apresentar as criações portuguesas a um número muito elevado de programadores estrangeiros, esforço refletido no subsequente agendamento de alguns desses espetáculos em espaços internacionais. Para a edição de 2014, a organização do Alkantara Festival considera a montagem de uma plataforma de reposições.

A ideia de teatro de repertório não é uma ideia que tenha muita implantação cá, nunca houve. (...) Não é uma ideia com muitas raízes cá e não ajuda também o tipo de imprensa cultural que temos porque é uma imprensa sem memória, muito virada para a próxima coisa, só dão notícia do que é estreia, nunca do que é reposição. (...) A memória da imprensa cultural em Portugal é muito curta: o último ano. (...) A falta de memória, a falta de crítica, fazem com que seja difícil que os espetáculos tenham notoriedade para lá do momento da estreia. (PP2)

3.2.4.2. Promover colaborações artísticas

Diferentes tipos de mobilidade têm objetivos, contextos e efeitos distintos. Se os festivais partem de uma dinâmica de quantidade e concentração, outros projetos, como as **residências artísticas**, têm condições para proporcionar uma mobilidade com maior qualidade e sustentabilidade, defendem alguns programadores (PP3 e PP6).

A organização regular de residências, num programa aberto durante todo o ano, parece ser uma forma privilegiada de viabilizar e impulsionar o encontro entre artistas de diferentes *backgrounds*, propiciar a integração de criadores estrangeiros na cidade, convocar possíveis coprodutores. Ou seja, com a construção de uma atmosfera de trabalho onde existam condições e tempo para experimentar, investigar e criar em conjunto, em simultâneo ou a paredes-meias com profissionais artisticamente afins, atinge-se um maior nível de complexidade, de profundidade, na escala da internacionalização.

As diferentes formas de **colaboração artística** levam frequentemente a que os novos projetos sejam apresentados nos países de origem dos diferentes artistas envolvidos, onde estes têm melhores redes de contacto, e a partir dessa circulação surgem por vezes novos percursos já exteriores aos das nacionalidades dos artistas.

Um dos entrevistados aponta concretamente a relação direta entre artistas como base de sustentabilidade da carreira artística, em particular para o caso português. Ao mesmo tempo, sublinha a necessidade de ter experiências de trabalho no estrangeiro:

Como efeito das iniciativas de mobilidade vejo (...) também algo que é muito importante que é [os artistas portugueses] abrirem o seu horizonte criativo ligando-se em termos de colaboração com outros artistas. Isto é talvez o mais importante porque daqui resulta a sustentabilidade das suas carreiras. Portugal tem um mercado pequeno e na periferia da Europa, apesar de ser no centro do mundo, e isso é um estigma, apesar de tudo, para os criadores portugueses. É uma distância difícil de cruzar por isso é fundamental que eles próprios se liguem com criadores internacionais (...). Os portugueses hoje são mais provincianos do que eram há 20 anos, na minha geração (...). As pessoas (...) só

começaram a sair agora, há uns três anos. Não é que seja bom partir mas em termos criativos é. Se a pessoa quer ficar em Portugal deve ter condições para estar, mas é muito bom para um artista com 20 ou 30 anos ir embora, passar 3, 5, 10 anos lá fora e voltar. (PP5)

3.2.4.3. Percorrer novos circuitos

Ao indicar os parceiros com que mais vezes trabalham ou outras estruturas cujo funcionamento lhes interessa e agrada, os programadores entrevistados chamaram a atenção para a gradual configuração de um novo espaço internacional no campo das artes performativas. Vários apontam para um deslocamento já em curso do predomínio eurocêntrico para diversas áreas geo-estratégicas noutras regiões e que formam, no seu conjunto, um “circuito paralelo” de grande potencial:

Estamos tão focados na Europa Central e em ir aos festivais certos que [nem sempre reparamos que] existe um outro circuito paralelo ou nas margens que pode ser tão ou mais interessante do que esse: o circuito da Europa do norte, da Escandinávia, que é extremamente interessante em termos culturais, o circuito dos países da Europa de Leste que está a surgir e que não deve ser menosprezado (...). Há uma relação muito óbvia, por vezes esquecida, com o Brasil, com Moçambique e com os outros países de língua portuguesa. (...) Pela posição estratégica histórico-cultural que Portugal tem, acho que há ligações que deviam ser feitas noutra direção que não a unicamente com a Europa. (PP4)

Sobretudo o Brasil é visto como um parceiro privilegiado por motivos históricos, culturais e linguísticos, se bem que os laços profissionais entre os dois países tenham começado apenas recentemente a ganhar consistência⁶⁷.

No entanto, outros espaços marcam o seu lugar no mapa da arte contemporânea e, segundo a tese particular de um dos inquiridos, redefinir as prioridades geográficas para o circuito artístico português pode convergir para o aumento da visibilidade dos criadores nacionais:

(...) do meu ponto de vista, na atual situação internacional, e não falo só na situação económica mas também no que respeita à paisagem cultural, acho prioritário e muito mais eficaz os artistas que vivem e trabalham em Portugal apresentarem-se naqueles que são os países emergentes. (...) Acho mais importante porque tem uma visibilidade que não terá em outros países. Do ponto de vista da comunicação é muito mais fácil porque quando se apresenta alguma coisa em Paris é mais uma entre as muitas outras que se

⁶⁷ Estamos, aliás, em plena comemoração do Ano de Portugal no Brasil / do Brasil em Portugal (07.09.2012 – 10.06.2013).

apresentam nesse dia. (...) Enquanto que nos países emergentes existe uma enorme curiosidade e estão muito mais disponíveis para ousar e arriscar do que os países muito eurocêntricos (...). Se compararmos a rede de teatros de Santiago do Chile com a de Lisboa, a de Santiago é muito melhor; se comparamos as galerias de arte da Cidade do México com as portuguesas, elas estão anos-luz à frente. Acho que Portugal não tem essa noção. (PP1)

Numa nova perspetivação espacial, Portugal poderá vir a assumir a posição de ponte, há vários séculos reivindicada. Para já, esta posição não se mostra produtiva numa escala alargada, pois como veremos a localização geográfica do país continua a ser um obstáculo à mobilidade. Certos programadores, porém, pensam que se pode falar de um momento de (lenta) viragem em que Portugal virá de facto a posicionar-se como plataforma intermédia entre a Europa e o resto do mundo.

3.2.4.4. Concorrer a projetos europeus

Como foi referido no Capítulo II deste trabalho, a tendência atual é a de que cada vez mais estruturas e criadores portugueses apresentem candidaturas a projetos e fundos europeus. A participação portuguesa, descrita no relatório do OAC (*Impacto e recetividade do Programa Cultura 2000 em Portugal, 2002*), foi durante longos anos muito fraca, no entanto recentemente começou a registar-se uma inflexão desses valores.

Apesar de certos programadores, e principalmente os artistas, continuarem a realçar a extrema complexidade dos processos de candidatura, alguns dos entrevistados com experiência na preparação da documentação necessária afirmam que é preciso “desmistificar” o processo e que “fazer uma candidatura ao programa Cultura é tão complicado como fazer uma candidatura a nível nacional.” (PP4). Um dos inquiridos defende que se trata de uma atitude de resistência infundada relativamente a matérias que se encontram *online* em inglês e que apenas requerem tempo e atenção, e fala de um problema de iliteracia e falta de empenho (PP5) por parte dos profissionais da cultura.

Um dos programadores entrevistados é neste momento líder de um projeto europeu de cinco anos – a duração máxima abrangida pelo Programa Cultura – e partilha a sua visão sobre a questão:

Há diferentes tipos de dificuldades no processo de criar, sustentar e levar uma candidatura até ao fim. Um problema é a dificuldade do próprio preenchimento da candidatura e da recolha de todo material. Outro pode ser juntar parceiros internacionais (...). Outro problema é que muitas vezes as estruturas não são suficientemente fortes para

investir trabalho na preparação de uma candidatura (...). Lá fora há muitos teatros e estruturas que simplesmente contratam alguém para fazer este trabalho mas aqui em Portugal ninguém tem dinheiro para isso. (...) Por fim, outro problema que muitas estruturas enfrentam é o de encontrar participação nacional para apoiar a candidatura porque, em princípio, o subsídio europeu é no máximo de 50 % (...). Sei que há vários países, sobretudo da Europa de Leste, onde também há menos meios, onde existe esta figura: quem consegue apoio de um programa europeu tem garantida a participação nacional através de um subsídio estatal, mas aqui em Portugal isso não existe. (...) Seria uma grande ajuda se o Estado pudesse assumir à partida, automaticamente, esta participação. (...) O processo de candidatura é complicado mas não é impossível. (...) Com a continuidade, torna-se cada vez mais fácil, é um processo de aprendizagem ao longo dos anos. (PP3)

Fazer parte das redes formais europeias e ser membro de projetos internacionais multiplica a visibilidade das estruturas e consolida a sua rede de contactos, o que naturalmente vai contribuir para a circulação transnacional e apoiar o lançamento e a regularidade de artistas portugueses na cena internacional.

3.2.4.5. Acompanhar os artistas e fazer coproduções

Mais do que fazer uma apresentação isolada do trabalho de um criador, certos programadores têm optado por estabelecer com os artistas uma relação mais continuada e consequente, na medida em que participam e se interessam pelo próprio processo criativo e não somente pelo resultado final. Através de compromissos de programação, de definição de coproduções, de sessões de discussão sobre o trabalho em curso, criadores e programadores formam vínculos formais ou informais sustentados por princípios de trabalho e convicções comuns.

A importância do diálogo com os artistas foi muitas vezes citada pelos programadores entrevistados: as sugestões que fazem para a programação, as propostas de colaborações artísticas e a discussão teórica sobre a criação são elementos com que os criadores podem informar e acurar o trabalho dos programadores.

A coprodução implica que são dadas aos criadores as condições e a confiança necessárias para assegurar que o trabalho que ainda não existe será produzido, apresentado e idealmente internacionalizado. O processo parte assim de um compromisso estabelecido entre criador e programador e implica a existência de um relacionamento direto e de um acompanhamento que não existem no caso dos espetáculos comprados: “É sobretudo a partir

dos artistas, e não dos outros parceiros, que se fazem as coproduções. Co-produzem-se os artistas que já se conhecem e que faz sentido apoiar.” (PP2). Quando à partida as coproduções são construídas entre produtores de diferentes países a circulação fica desde logo agendada.

A relação profissional entre programador e criador deve superar as diretivas logísticas e económicas, e atingir o “nível humano” (PP4) da lógica de programação. Na opinião de um dos respondentes, em situação de apresentação de uma criação no estrangeiro,

... é importante que os artistas promovam, procurem, o encontro com o programador que os escolheu e que ultrapassem a barreira do contacto formal (...). A partir do momento em que a pessoa deixa de ser um nome num *email* e passa a ser uma cara, uma conversa, uma vida, isso altera bastante, ainda que inconscientemente, a relação que se pode estabelecer no futuro. (PP4)

A este contacto deve seguir-se um esforço de manutenção da relação, reforçando a base de continuidade que torna sustentáveis as experiências de internacionalização:

[É importante] manter e alimentar a relação com determinado programador que apresentou um trabalho de um certo grupo ou artista português, relativamente aos trabalhos seguintes desse mesmo grupo ou artista. (...) O programador, por seu lado, deve apostar numa relação contínua com os artistas a nível de programação, em vez de consumir um projeto e nunca mais falar com esse artista. É também uma questão de fidelização de público: o público que segue o artista. (PP4)

3.2.4.6. Outras iniciativas concretas

Paralelamente a estas tendências gerais, foram mencionadas outras iniciativas concretas que preveem, a nível de programação, o melhoramento das condições de circulação dos artistas e que é oportuno referir como boas práticas ou boas ideias:

- **formação avançada** feita por/entre criadores (“informal coaching” interpares) (PP5);
- organização de **plataformas de discussão**, reflexão e difusão de teses e teorias sobre temas específicos da questão da mobilidade (análise do seu impacto positivo, suas limitações e dificuldades) (PP1);
- partilha entre programadores de um **calendário comum** (*google*) para analisar possibilidades de aproximar, combinar ou fasear programas, com vista a potenciar visitas de programadores estrangeiros fora de contexto de festivais/plataformas (PP2);
- criação de uma **rede nacional de programadores** com reuniões regulares sem intenções comerciais, para desenvolver ações de reflexão teórica sobre curadoria e programação, que vise melhorar, entre outros aspetos, a relação com as autarquias (PP4);

- apresentação de diferentes espetáculos de um mesmo criador ou coletivo em diferentes salas da cidade: fomenta a **cooperação entre casas**, mantém ou abre o relacionamento com vários parceiros portugueses, complexifica a receção que o público pode ter de um artista ou grupo de artistas (PP2);
- lançamento do projeto *Mais Crítica*, um seminário de formação para críticos de artes performativas⁶⁸, com início marcado para setembro de 2012 (PP2);
- realização da bienal *Artista na Cidade*, que visa homenagear um artista escolhido pelo relevo da sua carreira⁶⁹ (PP2).

3.2.5. Principais obstáculos à mobilidade transnacional

Os problemas mencionados pelos programadores coincidem em parte com os que foram referidos pelo grupo dos criadores entrevistados. Neste caso, podemos agrupar os obstáculos destacados em cinco categorias diferentes:

- obstáculos de natureza política e económica;
- obstáculos de natureza geográfica;
- obstáculos de natureza estratégica;
- obstáculos de natureza linguística;
- obstáculos de natureza administrativa.

Todos os entrevistados referiram a fragilidade do sistema de **atribuição de apoios** públicos decorrente da **inexistência de uma política cultural** concertada como o principal obstáculo à mobilidade de artistas e outros profissionais da cultura. Foram criticados o modelo de funcionamento do recém formado Apoio à Internacionalização lançado pela DG Artes em março de 2012 e também a decisão recente, tomada pela mesma entidade, de aplicar cortes aos subsídios que cobrem estruturas menos consolidadas:

⁶⁸ “Visando contrariar o progressivo e notório desaparecimento da crítica de artes performativas do espaço público, quatro instituições lisboetas [Culturgest, Maria Matos, São Luiz, Alcantara] juntaram-se de forma a criar as condições de produção necessárias para a realização do seminário Mais Crítica. Pretende-se assim promover a multiplicação das vozes críticas existentes no nosso país e o surgimento de novos espaços que possam amplificar o discurso sobre as artes e o impacto que estas têm no terreno das relações sociais em geral.” em <http://maiscritica.wordpress.com/about/> [11.09.2012].

⁶⁹ “A bienal “Artista na Cidade” é uma programação cultural que se realiza em Lisboa e tem por objetivo homenagear um artista através da apresentação da sua Obra. 2012 é o ano da coreógrafa belga Anne Teresa De Keersmaeker, uma das mais consagradas representantes da dança contemporânea a nível mundial. “Artista na Cidade, Anne Teresa De Keersmaeker, Lisboa 2012” é um programa da responsabilidade das seguintes entidades: Alcantara Festival, Centro Cultural de Belém, Companhia Nacional de Bailado, Culturgest, EGEAC, Festival Temps d’Images, Fundação Calouste Gulbenkian, Teatro Maria Matos e Teatro São Luiz.” em <http://www.artistanacidade.com/artistanacidade/> [11.09.2012].

De alguma forma, os instrumentos já existem e falta o apoio político que, em primeiro lugar é financeiro. (...) Num momento em que está em causa o futuro do país, é muito estranho que o primeiro reflexo seja cortar nos artistas que vão ser o futuro, pois muitos dos cortes não são feitos a um nível mais estabelecido mas sim nos apoios anuais e pontuais. (PP6)

E concretamente sobre os concursos:

Não pode ser o Estado a decidir quem é que deve ser internacionalizado. Acho que o interesse tem de partir, sobretudo, de fora. Poderia ser da seguinte forma: um programador estrangeiro está interessado num espetáculo, contacta o Camões e recebe apoio para as viagens (...). Devia ser quase automático. (...) o melhor talvez fosse apoiar o que já existe (...) em vez de ser a DG Artes a fazer escolhas (...). Acho que tem de haver apoio à divulgação, apoiando o que já existe e quem já está no terreno mas não deveriam inventar uma cultura de Estado. Um concurso anual não faz sentido (...), o que faria sentido era um sistema aberto para quando surgisse uma oportunidade. (PP2)

Relativamente ao Instituto Camões é também dito que poderia ser aberta uma linha de apoio que previsse a mobilidade no sentido de fora para dentro de Portugal, uma vez que tem uma rede externa significativa de agentes no terreno. Apesar de não ser essa a missão prioritária do instituto, poderiam ser analisados casos concretos – entre eles os programas com potencial de gerar mobilidade.

A **localização geográfica** de Portugal foi igualmente apontada, ainda que não seja compreendida por todos os inquiridos como argumento determinante.

Os inquiridos estão de acordo quanto ao facto de que é realmente difícil atrair programadores para verem espetáculos. A proximidade entre as capitais do centro da Europa significa um tipo de facilidade, rapidez, custo e conforto nas deslocações que uma vinda a Lisboa nunca terá. Quanto à saída de criadores residentes em Portugal para outros espaços geográficos, havendo para tal condições e meios, parecem não existir impedimentos de outra ordem:

Não é por acaso que Portugal é um país de emigrantes e isso sente-se na comunidade artística. A distância não é um argumento decisivo. Penso que é um problema de visibilidade dos portugueses. A situação geográfica e psicologicamente periférica de Portugal faz com que tenhamos mais dificuldade para propagar o trabalho dos artistas a nível internacional. (...) É muito raro conseguir convencer um programador a vir a Lisboa fora do contexto de um festival ou de uma plataforma de mostra. Vejo um problema de

mobilidade muito maior neste sentido – programadores estrangeiros que venham fazer prospeção – do que no sentido de saída dos artistas portugueses. (PP6)

No entanto, como vimos antes, é possível reavaliar a posição geográfica de Portugal a partir de uma mudança de eixo no que respeita aos centros de criação artística e projetar para o futuro uma eventual melhoria:

É uma questão complexa a muitos níveis: é uma questão geo-política. De facto, num contexto europeu, somos um país na margem. (...) Mas no quadro das novas realidades geo-políticas Portugal pode ser um país bastante central. Sinto que há uma lentidão na entrada destes novos conceitos numa mentalidade cultural europeia, ainda estamos a pensar muito em termos da Europa o que, artisticamente, não faz sentido nenhum. Alguém que trabalhe na área das artes performativas contemporâneas nota que o ponto central deixa de ser o ocidente e desloca-se, por exemplo, para o Brasil ou para certas partes de África. Dentro deste novo contexto cultural, Portugal pode ganhar outro papel e pode tornar-se um eixo para viajar entre a Europa e os outros continentes. O que já acontece: uma pessoa que queira viajar para o Brasil passa, muitas vezes, por Lisboa ou pelo Porto. (PP6)

Uma espécie de distância ou **barreira psicológica** que desloca Portugal dos circuitos culturais foi mencionada por metade dos respondentes. Existe de facto a noção que há algo mais para além dos obstáculos concretos como custo e tempo da viagem. Trata-se porém de um aspeto intuitivo mais difícil de analisar:

Há uma sensação estranha que tenho com os meus colegas programadores europeus. Nós insistimos imenso para que venham a Portugal ver espetáculos (...) e há algo psicológico, que não sei explicar muito bem, de resistência à viagem. (...) Como se estivessem a ir ao fim da Europa ou à África do Sul! Às vezes sinto que é algo mais do que a distância e o preço do bilhete, apesar de não saber explicar muito bem esta impressão. (PP4)⁷⁰

⁷⁰ Na perspetiva do mesmo inquirido, a relativa falta de sintonia entre os panoramas português e espanhol quanto à criação contemporânea contribui também para dificultar os contactos fora da Península: “Exceto algumas situações especiais e alguns espaços – Barcelona, Valência, País Basco – sinto que em geral há um certo desfasamento com o resto da Europa. E acho que tem a ver com uma política protecionista que a Espanha tem desenvolvido. Falando com artistas e programadores espanhóis encontro por vezes uma atitude nacionalista de querer apoiar os artistas espanhóis e não convidar ninguém. Isso faz com que o país e a cena artística se comecem a fechar.” (PP4).

Do ponto de vista estratégico, a **ausência de uma rede nacional ou regional de itinerância** é indicada como entrave à visibilidade dos criadores e como mecanismo limitador do amadurecimento das próprias criações:

Em alguns países os artistas têm redes nacionais e aqui em Portugal isso é ainda muito frágil. Por exemplo, se há um artista interessante em Bruxelas mas por alguma razão não é possível vê-lo em Bruxelas, muito provavelmente será possível vê-lo em Antuérpia, em Gent, em Amesterdão porque têm digressões nacionais/regionais já bastante desenvolvidas, de 20 ou 30 espetáculos. Ou seja, estão disponíveis para serem vistos durante mais tempo, enquanto que em Portugal muitos artistas apresentam-se apenas em Lisboa. O tempo de exposição dos trabalhos é muito reduzido. (PP3)

Uma rede nacional operacional de estruturas para a apresentação de criações – não apenas nacionais – permitiria partilhar custos, otimizar investimentos, e ainda, o que é fundamental, ampliar o potencial artístico dessas criações, que teriam assim a possibilidade de estender a sua carreira, geralmente muito curta⁷¹.

É também realçada a **falta de capacidade de dar continuidade** aos contactos internacionais estabelecidos, acabando por redundar todo o esforço de internacionalização na apresentação de um espetáculo que se esgota depois de terminar:

Outro problema tem a ver com a falta de continuidade e tem a ver com a fragilidade das estruturas. Há muitos artistas que se apresentam no estrangeiro uma vez e depois não têm capacidade de manter os contactos. As estruturas são tão frágeis que os artistas não têm tempo para o fazer. Esta falta de continuidade é um grande problema no desenvolvimento de uma carreira internacional: dão o primeiro passo mas muito dificilmente conseguem manter a visibilidade internacional. (PP3)

Por fim, foram ainda referidas a relativa inacessibilidade da **língua** e as **questões regulamentares** (vistos, segurança social e impostos) como responsáveis por dificultar da mobilidade transnacional.

3.2.6. Propostas para dinamização da circulação de artistas

No seguimento da identificação das tendências atuais da programação artística e do levantamento dos obstáculos mais recorrentes à mobilidade transnacional, pedimos aos

⁷¹ Naturalmente que a itinerância organizada a nível nacional teria em primeiro lugar a grande vantagem de chegar a novos lugares e novos públicos, muitas vezes arredados dos circuitos da criação contemporânea, e de contribuir para o processo de descentralização das artes.

programadores que sugerissem medidas com vista a uma prática internacional mais conseguida.

Diferentes propostas foram lançadas, algumas de carácter muito pragmático outras com implicações políticas profundas. Passamos a expô-las esquematicamente:

- criação de um **apoio específico para viagens**: para artistas, para programadores e para transporte de material (PP3 e PP4);
- definição de estratégias de **apoio a programas e artistas que já têm uma posição de visibilidade** no circuito internacional (PP2, PP5 e PP6);
- desenvolvimento de programas de **formação avançada**: universidades de verão, *workshops*, intercâmbio de artistas (PP5);
- lançamento de um programa de **bolsas de estudo** para artistas e profissionais da cultura (por exemplo, reativação do programa *Inov-art*) (PP5);
- formação de uma **rede nacional de programação** que reúna os programadores portugueses para articularem as suas programações internacionais (a partir do modelo do grupo da Onda) (PP3);
- operacionalização e divulgação alargada dos serviços prestados pelo **Ponto de Contacto Cultural português** e realização de sessões de esclarecimento regulares (PP5) com vista ao melhoramento da **provisão de informação** disponível (PP3 e PP5);
- composição de uma **newsletter geral** sobre circulação de artistas portugueses (datas e locais) enviada para um conjunto de contactos estratégicos (PP2);
- construção de uma **base de dados** abrangente e atualizada sobre criação (à imagem do banco de dados do Goethe Institut⁷²) (PP2 e PP3);
- **dedicação exclusiva**, quando possível, de um membro da equipa de cada estrutura para fazer recolha e difusão de informação (apesar de ser raro por motivos de falta de recursos, está provado que tem um retorno grande) (PP3);
- reabilitação da **função do agente artístico** que representa um determinado grupo de artistas a nível internacional (PP3);
- consolidação do **apoio à criação** (PP5).

Para terminar, escolhemos a observação de um programador que coloca a questão essencial da necessidade de atrair para o centro da atenção política o debate sobre as artes e o seu papel social. Na sua opinião, trata-se de um processo que ultrapassa claramente a esfera dos artistas e dos profissionais que concretamente se dedicam ao desenvolvimento da cultura:

⁷² <http://www.goethe.de/kue/enindex.htm> [12.09.2012].

A grande questão é mesmo a posição das artes dentro do Orçamento de Estado. (...) É uma questão política geral e há outras pessoas e entidades mais bem situadas do que os próprios artistas para defender um papel mais importante para as artes (...). É uma questão de pressionar os partidos para dar mais atenção à posição das artes dentro dos programas. Temos de encontrar um apoio mais geral e não apenas vindo da comunidade artística, tem de vir também das escolas, de pensadores... A arte não é uma questão só dos artistas. (...) Temos de chegar a um ponto em que se torne claro que as artes fazem parte integral da vida diária de toda a gente e não de uma pequena minoria. (...) Para mim o essencial é saber como é que podemos colocar a questão das artes numa posição central da agenda política. O facto de já não termos Ministério da Cultura diz tudo. (PP6)

3.3. Programadores estrangeiros com relação com o setor cultural português

Como veem os programadores estrangeiros a criação portuguesa no campo das artes performativas, o que sabem e pensam sobre o setor cultural português, que artistas e projetos conhecem, como chegaram até eles e quem foram aqueles que convidaram para os seus festivais e teatros, aqueles que coproduziram e aqueles cujos nomes indicaram a outros programadores?

Através dos contactos mais privilegiados pelos programadores e artistas portugueses entrevistados – pela qualidade do trabalho que fazem, pelo conhecimento e experiência que têm, pelas afinidades estéticas e artísticas que partilham – foi possível chegar a um conjunto de cinco programadores estrangeiros, que, através de um inquérito de seis questões, descreveram a relação que têm com o sub-setor das artes performativas em Portugal e comentaram a situação específica da criação portuguesa no que respeita ao circuito internacional.

São profissionais de cinco países diferentes (Alemanha, Bélgica, França, Hungria e Irlanda), serão identificados pela sigla PE (Programadores Estrangeiros) e diferenciados numericamente. Veremos os comentários que fazem sobre a situação em que as artes performativas portuguesas se encontram a nível internacional; quais são as entidades com que trabalham e que os aproximam da criação artística portuguesa; em seguida apresentaremos a sua perspetiva pessoal sobre barreiras impostas à mobilidade de e para Portugal; e por fim registaremos as propostas que fazem com vista a uma maior dinamização da mobilidade transnacional, quer seja relativamente ao caso particular português, quer seja a partir de observações gerais feitas com base em experiências pessoais.

3.3.1. Perspetiva exterior sobre a criação artística portuguesa

Os programadores estrangeiros inquiridos fizeram observações pertinentes no que respeita aos traços distintivos que alguma criação artística portuguesa parece ter e ainda sobre a transformação nas tendências e abordagens que, vindo de fora, a comunidade artística portuguesa tem vindo a demonstrar.

Um dos entrevistados (PE5) considerou impressionante a capacidade de alguns dos seus colegas portugueses se manterem informados sobre novos artistas e tendências na cena internacional, outro (PE4) referiu como fundamental a boa integração de artistas portugueses nos circuitos belga e francês.

Um dos programadores faz uma análise muito positiva das propostas inovadoras que, a seu ver, caracterizam o coletivo com que trabalha:

Il nous semble que [X] marque un changement important dans le Théâtre au Portugal. C'est une nouvelle écriture, avec des faiblesses mais une force aussi. Si on prend la création de [Y], nous avons été impressionnés par la grande qualité de la production qui était extrêmement complexe. Le langage théâtral est original et apporte au théâtre européen une tonalité inédite nouvelle. (PE3)

Um outro entrevistado que, no entanto, ainda não conta com participações portuguesas na programação do seu festival afirma entrever na criação portuguesa uma abertura gradual às questões centrais da discussão artística global, se bem que, como dirá mais tarde, considera a atenção à cena local o ponto de partida decisivo para uma criação de qualidade:

In my very subjective perception, I do have the feeling that a Portuguese scene of contemporary art has significantly developed in the past years. It seems to me that there are more companies that do not refer to traditional theatre forms but to a European or even global discourse concerning performing arts. There is of course also a danger of just following urban fashions and losing some kind of particular local cultural identity. But in general I have the feeling that more young makers in Portugal are following questions and debates within a more international field, which I believe is good and leads to more innovative forms of performing art. (PE1)

Outro respondente aponta para a especificidade da criação portuguesa, destaca a visibilidade que alguns profissionais e lugares obtiveram nas duas últimas décadas e, por fim, alerta para as eventuais consequências do recente desinvestimento no setor a nível de apoio estrutural:

I always considered that the Portuguese scene, in the field of the contemporary performing arts, is quite specific and interesting. A certain generation of artists (...) acquired a relative good international visibility/mobility at the turn of the '90's, beginning of the years 2000. And some institutions/festivals/houses established themselves as places of reference (...). I observe, many difficulties in the last months. And I fear a change in this situation if the artists, the theatres and the festivals in Portugal are less and less supported. That will reduce their activity and ability to be seen and to radiate. (PE2)

3.3.2. Principais pontos de contacto

Podemos constatar que os contactos existentes entre programadores estrangeiros e portugueses são de dois níveis: informais, baseados em relações pessoais sustentadas por afinidades profissionais e que surgem ocasionalmente em encontros internacionais (reuniões, festivais); e formais ou organizados, decorrentes da participação em redes ou de convites para aceder a programas específicos.

Um dos entrevistados explica muito bem a natureza da relação pessoal que aproxima curadores vindos de diferentes contextos:

They are mainly colleagues, i.e. curators from Portuguese institutions whom I have met at relevant events abroad. So they are informal contacts that started more or less accidentally and function very much on a human-to-human level. By discussing you find out about common interests in questions of aesthetics and artistic procedure. I definitely listen to recommendations by a certain number of curators, amongst them are also Portuguese. (PE1)

Quanto aos programas organizados que proporcionam encontros com profissionais portugueses são citados o Alcantara Festival, a Plataforma Portuguesa das Artes Performativas organizada pelo Espaço do Tempo, o IETM (International Network for Contemporary Performing Arts), e a rede *Next Step* (NXSTP).

As entidades citadas como interlocutoras – cuja identificação permite reconhecer os focos em Portugal com maior tendência e experiência de internacionalização, segundo o universo de entrevistados – são: DuplaCena, Fundação Calouste Gulbenkian, Culturgest, Teatro Maria Matos, Alcantara Festival e Artistas Unidos. Alguns dos entrevistados indicam que não fazem uma enumeração exaustiva.

O primeiro contacto com criadores portugueses pode ainda decorrer de referências feitas por programadores de outros países que conhecem diretamente os trabalhos que aconselham seguindo a lógica de passagem de informação que não se restringe a artistas nacionais⁷³.

Sobre o modo como decorreram os contactos estabelecidos com os produtores e/ou artistas portugueses, dois dos entrevistados referiram o profissionalismo e a afabilidade dos seus interlocutores, num caso foi referida uma pequena falta de experiência ao nível da produção (compreensível, contudo, tendo em conta as grandes dimensões do espetáculo em causa) e foi ainda dito que não sobressaem especificidades nestas relações quando comparadas com outras colaborações. Um dos inquiridos ofereceu um modelo esquemático para o desenvolvimentos destas colaborações:

In each case, the same process can be described as follows:

- getting to know the artistic practice/the work by going to see performances in Portugal or other countries. Seeing the work and talking with the artists;
- starting an artistic discussion from there;
- discussing the possibility to collaborate on a new project (in the 3 cases it has been a coproduction of a new work still to be created);
- the Kunstenfestivaldesarts engaged itself as coproducer of the new work;
- the Kunstenfestivaldesarts presented the piece in Brussels, after its premieres in Portugal. (PE2)

3.3.3. Principais obstáculos à mobilidade transnacional

A respeito da questão sobre os possíveis motivos do carácter esporádico das deslocações de programadores estrangeiros a Portugal para verem espetáculos ou participarem em programas, dois dos entrevistados dizem que não reconhecem nenhuma dificuldade em viajar particularmente para Portugal, três dizem que consideram problemático atrair programadores para qualquer destino que seja. Significa que, em ambos os casos, no

⁷³ Como ilustrativo do carácter casual e imprevisível da internacionalização reproduzimos o episódio narrado por um dos programadores entrevistados: “[X], grande senhora do teatro alemão, trabalhadora discreta dos bastidores da Volksbühne durante os grandes anos desse histórico teatro berlinense, guiou-nos, com o seu modo sempre discreto, até ao [grupo Y]. Sugeriu-nos simplesmente: “talvez devesse ir vê-los, conhecêmo-los”. Foi pouco antes de uma partida para Lisboa, onde ia tratar dos pormenores de uma temporada dedicada a um escritor português (que detesta o teatro). Seria aliás interessante perguntar o que acharia o escritor-ignorante-do-teatro do trabalho [deste grupo]: com certeza que nada, dado que arrumava o teatro na prateleira “noites mundanas com álcool e champanhe”. (PE3).

que concerne à deslocação de programadores estrangeiros a Portugal, a **localização geográfica do país não é entendida como obstáculo específico**.

Todos estão de acordo na questão essencial de que, em primeiro lugar, é a qualidade dos projetos que atrai os programadores, e a sua afinidade com as propostas estéticas apresentadas.

Quanto à visibilidade que os projetos podem ou não obter, os programadores estrangeiros apontam certos constrangimentos que podem realmente influenciar a divulgação da criação portuguesa:

- **fragilidade do apoio** às artes:

C'est l'originalité des créations et la qualité de la production qui peuvent convaincre des programmeurs européens à se rendre au Portugal pour voir des spectacles. Rien d'autre. Après je dirai que c'est une question d'évolution, d'expérience. (...) Il y a toujours beaucoup de hasard dans les échanges artistiques. Et il ne faut jamais considérer les choses du point de vue d'un hypothétique marché. Le problème vient beaucoup aussi du manque incroyable de moyens pour les artistes Portugais. (PE3)

- **centralização** da atividade cultural em Lisboa e falta de empenho na circulação nacional:

... it seems that the activity is too much concentrated in Lisbon. Porto, at least, would deserve a more developed network for the contemporary performing arts (...). This should be an important issue: to develop a good network of cultural houses, with an international profile, that support and promote the Portuguese performing arts in Porto, which is a city with a strong potential, well located, with many students and contemporary vibes. (PE2)

- **número reduzido** de trabalhos produzidos:

Portugal, like Hungary, is a small community, so the presenters are not so interested to go and look around. Because in a small community very often there is less talent. (...) In a smaller country it is more difficult to find a work that can communicate with the audience of another country. (PE4)

- dificuldade de **estar a par das tendências** que mais interessam os programadores convidados:

I think the barriers are awareness and relevance to programmers' contexts. (PE5)

- a **inexistência de "key artists"** que tenham, conjuntamente, a capacidade de atrair a atenção internacional:

I'm afraid it is difficult to bring programmers and directors to any destination. (...) Seen from your perspective: the concurrence is huge. I do not think there is a special disadvantage for Portugal (...). The only thing is: there have not really been these two or three key artists that 'make it' worldwide, so that programmers get curious to know where they come from (as this has happened for instance in Belgium in the 90ies). (PE1)

3.3.4. Propostas para a dinamização da circulação de artistas

Foi solicitado aos programadores entrevistados que pensassem em estratégias ou programas concretos com o objetivo de maximizar as possibilidades de circulação internacional a partir de uma situação geográfica intermédia ou semiperiférica como, nos termos de Alexandre Melo (2002:88), é a de Portugal.

Antes de mencionar algumas propostas práticas para aumentar as situações de encontro entre programadores estrangeiros e profissionais portugueses, os entrevistados são categóricos ao salientar que, mais do que qualquer outro passo, é a criação que tem de receber o máximo de atenção, de apoio e de condições.

O **incentivo à criação artística** e a construção de um ambiente propício ao seu desenvolvimento são os princípios fundamentais para o surgimento de trabalhos inovadores, de qualidade, com consistência e maturidade. Só depois poder-se-á avançar para projetos de mobilidade. É a qualidade das propostas que gera a mobilidade e é a própria mobilidade que vai, depois, gerar mais mobilidade. Desta forma, é a criação que em primeiro lugar deve estar no centro do debate e da política:

From my opinion, the most important is to develop strategies and opportunities to make possible grounded and qualitative artistic practices and works, AT FIRST. Then, as a second step, I would think about strategies to extend the visibility/mobility of these practices and works. And I believe that the quality and originality of the works produced will have as a consequence that foreign curators would develop a special interest in what is produced in Portugal. (...) I insist on this, the priority for a cultural politics is to increase the possibility to develop creativity and originality, to make possible the development of artistic visionaries. (PE2)

O facto de as circunstâncias da criação condicionarem os mecanismos da mobilidade implica, segundo um dos entrevistados, um recuo aparentemente paradoxal e um reforço das condições locais de crescimento artístico:

It may sound paradox but I think the most important is to strengthen local artists, local infrastructure and most of all local audiences. I believe the international touring can always only be the extra, the cream on top. Make relevant art about concrete issues, develop aesthetics together with local audiences, then the international attention might follow. In my experience, only very few companies can really live on their incomes of international touring, so I would not recommend to build on that. A French institution made a similar inquiry to yours a few years ago, asking why French theatre is touring so little, and my main answer was: because it is not good enough. I cannot say that about Portuguese theatre, as I have seen too little, and what I have seen was interesting, but I guess you know what I mean. (PE1)

Paralelamente ao investimento na criação a nível ainda nacional ou local, os programadores sublinham a necessidade de, continuamente, acompanhar o passo dos artistas internacionais, **reconhecendo tendências**, participando em debates, analisando programações de outros contextos, recolhendo informação e opiniões sobre as diferentes linhas de ação e de questionamento existentes, seus argumentos e contradições. Apenas desta forma os programas organizados para aumentar a visibilidade dos artistas (plataformas, *show-cases*, festivais) podem ganhar consistência e eficácia:

This would, of course, also request regular contacts between local and international scenes and implicate an awareness towards the international circuit; but the investment in strategies to promote artistic projects can only come as a consequence of the projects themselves, their needs, their radiance, their quality. (PE2)

Quanto às propostas práticas recolhidas, podemos enumerar as seguintes:

- **fazer bons espetáculos** (PE3);
- organizar **festivais originais**, ou seja, com programações diferentes das dos outros países europeus (PE3);
- organizar **plataformas de apresentação de projetos portugueses** onde se possam ver vários espetáculos e não apenas um (PE5);
- oferecer **incentivos de viagem** aos programadores, por exemplo bilhetes ou alojamento (PE5⁷⁴);
- **combinar o perfil dos artistas com os interesses dos programadores**, na construção de uma mostra como uma plataforma de vários criadores (PE5);
- saber, sobretudo, **identificar os artistas que podem interessar a outros países** (PE3);

⁷⁴ “I have many opportunities to travel and my budget for this isn’t very big so the cost of some nights’ hotel stay could make a difference.” (PE5).

- **definir claramente o perfil das estruturas culturais ou dos coletivos artísticos** de forma a encontrar os parceiros mais adequados e a ser encontrado por eles (PE4);
- **pedir a opinião dos artistas** sobre outros artistas e projetos que considerem interessantes e assim chegar a nomes antes desconhecidos através de uma cadeia de afinidades (PE4⁷⁵);
- apoiar as **coproduções** (PE3);
- organizar **reuniões de órgãos culturais internacionais** no país em questão (PE5).

Resta referir a importância que o diálogo internacional tem enquanto via de dois sentidos. Um dos inquiridos sublinha que a apresentação de projetos estrangeiros em Portugal é também elementar para o desenvolvimento do setor artístico, tanto no campo da criação como no da formação de novos públicos:

I believe it is also important to really get into an international dialogue, i.e. not only trying to bring Portuguese artists abroad but also inviting foreign artists to show their work in Portugal. This I believe is very important to strengthen a local scene, by broadening their as well as local audiences experiences. (PE1)

Por fim, para terminar o sub-capítulo em que sistematizámos os comentários, observações e propostas partilhados pelos programadores estrangeiros entrevistados, fica a crítica de um programador para quem a análise das estratégias de promoção internacional dos artistas pode ser, afinal, um ponto de partida equivocado, ou uma perda de tempo. Em todo o caso, serviu o percurso para encontrar esse fim. Efetivamente, é sempre de criação que falamos:

Ce que je veux exprimer c'est que quelque soit l'efficacité de la stratégie que vous mettez en oeuvre pour promouvoir tel ou tel creation artistique, ce ne sera qu'une stratégie: elle ne peut à elle seule remplacer la production artistique. Je crois sincèrement que c'est perdre de son temps de penser en ces termes. Par contre, tout ce qui peut contribuer à informer, faciliter la venue (sans excs.), promouvoir, faire que les professionnels et les artistes se rencontrent, etc... ça c'est utile. (PE3)

⁷⁵ “Many times, good artists have very good eyes, critical eyes. I ask them: what would you recommend me? Did you see good stuff? What did you hear?” (PE4).

4. Conclusões

Após o cotejo dos contributos dos três grupos de profissionais entrevistados (criadores portugueses, programadores portugueses ou residentes em Portugal e programadores estrangeiros) foi possível observar os mais significativos pontos de contacto.

Concentrando a atenção nos principais temas focados, não incluindo agora os variados argumentos expostos e comentários tecidos de forma mais particular ou de natureza mais restrita, podemos concluir que, no que respeita aos grandes obstáculos identificados pelos entrevistados como entraves ao desenvolvimento alargado da mobilidade transnacional dos criadores portugueses, se encontram as seguintes três falhas:

1. inexistência de uma política cultural ajustada à realidade e às necessidades específicas do setor;
2. fragilidade do sistema de apoios (à criação, ao funcionamento, à circulação); e
3. carência de uma rede nacional de programação e itinerância que viabilize o aumento de visibilidade das criações e o devido aproveitamento dos recursos implicados.

Estas são, com base nas respostas obtidas, as principais áreas do setor que necessitam de urgente revisão. É interessante referir que a localização geográfica é considerada uma desvantagem significativa por parte dos inquiridos portugueses, enquanto que os estrangeiros dizem que esse não é um argumento decisivo.

Relativamente ao lançamento de propostas que visem o melhoramento da qualidade da circulação transnacional, os entrevistados mostram-se de acordo quanto à aplicabilidade de um número significativo de medidas, sintetizadas nas seguintes alíneas:

1. apoiar prolongada e consistentemente a criação artística;
2. impulsionar os projetos que já têm representação no circuito internacional;
3. abrir um programa de apoio a viagens; e
4. desenvolver sistemas de provisão e difusão da informação (Ponto de Contacto Cultural, equipa de agentes, construção de uma base de dados sobre criação contemporânea portuguesa).

Com a sistematização das relevantes contribuições que acabamos agora de analisar, esperamos ter concorrido para o avanço do debate em torno das questões da mobilidade artística transnacional, discussão que, como vimos, atravessa as esferas da criação e da programação para se situar num espaço partilhado de diálogo, questionamento e experimentação que é o da arte contemporânea e que, idealmente, não teria fronteiras.

CONCLUSÕES GERAIS

Repensar o binómio nacional/internacional

Os três capítulos que compõem o corpo deste trabalho permitem, ao encontrar-se numa mesma plataforma de leitura, perspetivar a questão central aqui estudada – a mobilidade artística transnacional – a partir de diferentes ângulos.

No primeiro capítulo é feita uma apresentação panorâmica sobre a evolução da cultura como disciplina no quadro das políticas europeias. Atualmente, a cooperação cultural é cada vez mais multilateral do que bilateral, a circulação mais transnacional do que internacional. Vimos que o setor advoga a superação da dicotomia exportação/importação de cultura, uma vez que na lógica de uma internacionalização sustentável e consequente termos como colaboração e cooperação são mais produtivos e ajustados às realidades artísticas de hoje.

Ao mesmo tempo, é interessante pensar que essa superação implica, na verdade, o reequacionamento do próprio binómio nacional/internacional, sendo assim preferível o recurso ao conceito de transnacional neste contexto.

O segundo capítulo permite relacionar o caso concreto português com o contexto europeu apresentado antes, através da explanação de documentos e iniciativas que observam especificamente o modo como esse diálogo opera aos níveis da provisão da informação e no que respeita a financiamentos.

No terceiro capítulo, são os profissionais portugueses e estrangeiros do setor cultural que se pronunciam diretamente sobre o papel e a relevância da circulação internacional nas suas práticas de trabalho e o que podemos observar é que, também a seu ver, a própria arte contemporânea só pode existir num “biótopo” permeável a cruzamentos e influências variados e distintos, para lá de quaisquer fronteiras oficiais.

A apresentação de diferentes projetos europeus especialmente dedicados aos temas da cooperação e mobilidade artísticas, feita no Capítulo I, permitiu reunir e tornar acessível informação objetiva, sistematizada e, o que é fundamental, validada através de experiências-piloto. Os resultados apurados, bem como as ferramentas construídas, podem efetivamente ser usados de forma a, nomeadamente, melhorar o acesso a programas comunitários de apoio (por exemplo, os guias de financiamento) ou a planear iniciativas com vista a uma mobilidade de qualidade (a partir das experiências partilhadas).

Os relatórios destes projetos, tal como os estudos portugueses convocados no Capítulo II, foram, por esta razão, considerados a bibliografia privilegiada para analisar uma questão que é essencialmente prática, pois depende justamente da sua adequabilidade à realidade do setor: *como pode a circulação dos criadores e profissionais da cultura tornar-se mais produtiva e estimulante?*

O recurso a esta literatura recente e especializada contribuiu para contextualizar a preparação das entrevistas tratadas no Capítulo III, através da identificação de blocos temáticos-chave na abordagem ao tema da mobilidade, preparação que foi igualmente suportada pela experiência prática de agente cultural destacada, portanto também móvel, que adquiri enquanto leitora.

Com a realização de entrevistas a criadores e programadores, inquirindo-os sobre as especificidades do caso português, pude diagnosticar os principais obstáculos à mobilidade transnacional de artistas e projetos nacionais e também reunir propostas para os ultrapassar, para além de ter tido o privilégio de conhecer melhor as conceções pessoais destes profissionais sobre o trabalho – de qualidade, inteligência e sensibilidade – que desenvolvem.

Na verdade, podemos concluir que entre as recomendações apontadas pelos grupos de especialistas cujos estudos analisámos e as observações feitas pelos profissionais entrevistados não há discrepâncias significativas, sendo que a necessidade de garantir um enquadramento político coerente e um financiamento consistente para a mobilidade cultural, tanto a nível nacional como europeu, é sintomaticamente apontada por todos. Seguindo a argumentação do grupo de trabalho que reuniu as equipas dos quatro projetos-piloto que demos a conhecer no Capítulo I: “The culture sector has done its homework: we are now asking for the policies and programmes which will allow our sector to work under optimal conditions in order to achieve its full potential in compliance with EU goals.” (Changing Room, 2010:3).

Reconhecimento político do setor cultural

Se é certo que hoje em dia os artistas e outros profissionais da cultura têm à sua disposição um volumoso banco de conhecimento baseado em análises e experiências anteriores que poderão consultar e estudar; têm acesso a guias práticos e ferramentas *online* que resta saber manusear convenientemente; e dispõem de serviços de informação à espera de serem consultados (para serem melhorados), bastando para isso saber da sua existência, é igualmente verdade que determinados impedimentos à circulação não podem ser

solucionados do lado do agente independente. Ou seja, se por um lado é evidente que presentemente um profissional bem informado e atualizado tem mais possibilidades de reunir as condições necessárias para realizar os seus projetos, por outro lado há barreiras que só podem ser desmontadas a nível da concertação de políticas comunitárias e nacionais, e do reconhecimento do lugar do setor cultural nas comunidades de hoje.

Neste quadro, podemos concluir que o apoio à criação – reunião de condições de trabalho favoráveis – prova ser, como de resto é natural, aquele que mais urge. Não havendo um apoio consistente e contínuo à criação não poderá haver, evidentemente, nem visibilidade, nem mobilidade, nem internacionalização.

Outra inferência significativa que se pode retirar deste estudo é a de que a mobilidade gera mais mobilidade. Podemos assim defender que a circulação gera condições de visibilidade e a visibilidade gera oportunidades de maior circulação, de forma que a recomendação de dar apoio acrescido às estruturas e criadores que já têm trabalho realizado internacionalmente é também uma prioridade a seguir. Num dos relatórios aqui estudados – *Mobility Matters* – é registado o esforço de internacionalização demonstrado pelo setor cultural português, apesar da ausência de apoio/retorno a nível financeiro:

In Portugal, while there has been a greater interest politically in international engagement and, at the level of cultural professionals, in mobility and collaboration, resources have neither corresponded with political ambitions, nor with practitioner demand.

Notwithstanding resource constraints, international collaboration appears to be increasing in all the countries, eg in Portugal there is an emerging trend for national organisations and training schools to invite foreign counterparts – primarily in dance and multidisciplinary art – to cooperate and share experience in projects. (ERICarts, Annex 4, 12)

Existem naturalmente medidas concretas que foram apontadas para o contexto português e que são valiosos contributos para o melhoramento da situação da criação em Portugal, algumas delas de carácter muito pragmático e de implementação viável ao nível das estruturas, e não na dependência das instâncias de poder. A recolha feita pode bem servir de enquadramento ou fonte de informação para estruturas e criadores que procurem formas de iniciar ou fortalecer a sua participação nos circuitos internacionais e trata-se, novamente, de conhecimento já filtrado pela empiria.

No entanto, é preciso realçar que o universo de entrevistados coberto neste estudo representa, como demonstra o relatório sobre *Mobilidade Internacional de Artistas e Outros Profissionais da Cultura* no Capítulo II, uma minoria de profissionais que assume a internacionalização como princípio artístico, criativo, estratégico e político de trabalho, nomeadamente no que respeita a estruturas portuguesas de programação.

Mobilidade transnacional à escala humana

Vários dos estudos analisados focam a questão de que neste momento o conhecimento sobre o estado atual do setor cultural no que respeita à mobilidade de artistas e de profissionais da cultura está razoavelmente desenvolvido e apetrechado, quer de análises quer de ferramentas. Persistem, como é natural, campos que ainda carecem de aprofundamento e que são possíveis contextos de investigação para trabalhos futuros nesta área, como, por exemplo, o mapeamento rigoroso da circulação existente, a avaliação de efeitos da mobilidade de uma perspetiva não apenas estatística, a aferição da eficácia e adequabilidade dos projetos e programas, entre outros.

Estão, todavia, criadas condições favoráveis à comunicação transnacional, existem redes e outras organizações intermediárias que põem em contacto estruturas e profissionais, há plataformas cuja função primordial é a provisão de informação específica sobre o tema da mobilidade (inclusive através de atendimento personalizado), foram diagnosticados os principais entraves à realização de uma cooperação mais equilibrada e justa.

Na verdade, ficámos a saber sobretudo através da análise das entrevistas feitas para esta investigação, que as redes pessoais de contacto entre profissionais são fundamentais para que a comunicação transnacional se estabeleça e para que a disseminação de informação ocorra. Gostaria assim de propor a ideia de que a cooperação artística, não só no que respeita ao estímulo à criação, mas também nos círculos da programação e do trabalho em rede, é ao mesmo tempo amplamente e necessariamente transnacional e, em igual medida, articulada e viabilizada à escala das afinidades profissionais interpares. Ou seja, é global na sua essência, mas justamente porque é feita de encontros entre pessoas singulares com percursos próprios, com base na discussão de ideias, na reflexão conjunta, em tempo real, e muitas vezes, embora na era do virtual, em presença: vendo, participando, experimentando. Estamos ainda na esfera do humano que, de resto, é a esfera onde a cultura e a arte se movem.

Foi também ao nível da experiência pessoal e profissional que me aproximei gradualmente das matérias que me propus tratar neste Relatório. Ao longo de oito anos de prática na direção do leitorado do Instituto Camões na Hungria, tive a oportunidade de lidar de perto com a criação portuguesa contemporânea e de promover o diálogo entre criadores portugueses de diferentes setores e profissionais húngaros ou da região. Pude assim aperceber-me da existência das problemáticas que selecionei para analisar. Com esta análise espero contribuir para o aprofundamento e sistematização da reflexão que já existe sobre

mobilidade artística, pontuando-a agora com as observações e intuições dos profissionais portugueses e estrangeiros com quem tive o gosto de trabalhar diretamente no campo da ação cultural.

Enquanto agente cultural, o leitor é muitas vezes confrontado com questões práticas que surgem no terreno e para as quais nem sempre se encontra preparado. A formação específica em áreas como políticas culturais, programas em curso, história, cultura contemporânea, diplomacia, competência intercultural, etc., representa, na realidade, uma importante base de especialização profissional para o leitor ou professor de PLE, e poderá, eventualmente, vir a ganhar relevo e espaço próprio nos currícula de PLE.

Desta forma, foi também minha intenção com este estudo partilhar a experiência adquirida no âmbito do leitorado de Budapeste, esperando que se revele um contributo útil para quem, enquanto leitor ou professor de PLE, enverede pelo campo da ação cultural.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

BALTÁ Jordi (2011). *Guide to Funding Opportunities for the International Mobility of Artists and Culture Professionals in Europe* (Coord.). Barcelona/Brussels: Fundación Interarts/Practics e On the Move.

BARDIN, Laurence (2009). *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70.

CANELAS, Lucinda (2012). “Os suspeitos do costume na próxima temporada do Maria Matos”. *Público*, 25.06.2012.

CARVALHO, Cláudia (2012). “UE cria o maior programa de sempre de financiamento para a cultura”. *Público*, 21.12.2012.

CHANGING ROOM; E.MOBILITY; PRACTICS; SPACE (2010). *Recommendations on Culture Mobility. From the 4 Mobility Pilot Projects*.

CHANGING ROOM; ON THE MOVE; PRACTICS; SPACE (2011). *Operational Proposals for the New EU Culture Programme (2014-2020) to Improve the Support of Mobility in the Culture Sector in Europe*.

COSTA, Tiago Bartolomeu (2012). “Metade do Programa Cultura da Comissão Europeia passa por Portugal”. *Público*, 10.04.2012.

DEPUTTER, Mark (2011). *HOUSE on FIRE: Detailed description of the action*. Texto de candidatura ao programa “Cultura.”

ECORYS (2010). *Interim evaluation of the Culture Programme 2007-2013*, Birmingham: European Commission, DG Education and Culture.

ECOTEC (2009). *Information Systems to Support the Mobility of Artists and Other Professionals in the Culture Field: a feasibility study, Final report*. London: European Commission, DG Education and Culture.

ERICARTS (2008) *Mobility Masters. Programmes and Schemes to Support the Mobility of Artists and Culture Professionals*, Bonn: European Commission.

ESPECIAL, Luísa (2012). Prosopografias curatoriais: propostas para uma análise sociológica sobre a profissionalização do curador. In Ana DELICADO, Vera BORGES & Steffen DIX, *Profissão e vocação: ensaios sobre grupos profissionais* (pp. 179-208). Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.

ESTEVES, Manuela (2006). Análise de conteúdo. In Jorge Ávila de LIMA & José Augusto PACHECO (Orgs.), *Fazer investigação: Contributos para a elaboração de dissertações e teses* (pp. 105-126). Porto: Porto Editora.

FARINHA, Cristina (2011). *Exploratory mapping of intermediary organizations*. Brussels: SPACE project.

GOMES, Rui (2010). *Mobilidade Internacional de Artistas e Outros Profissionais da Cultura*. Lisboa: Observatório das Atividades Culturais.

GOMES, Rui & MARTINHO, Teresa (2011). Country profile: Portugal. Council of Europe/ERICarts: "Compendium of Cultural Policies and Trends in Europe", 12th edition. Available from World Wide Web: <[http:// www.culturalpolicies.net](http://www.culturalpolicies.net)>.

GPEARI (2011). *Guia de Apoios à Cultura e Criatividade*. Ministério da Cultura.

GUERRA, Isabel (2006). *Pesquisa qualitativa e análise de conteúdo: sentidos e formas de uso*. Cascais: Príncipia Editora.

JANSSENS, J. & MAGNUS, B. (2011). *Travelogue. Mapping Performing Arts Mobility in Europe*. Brussels: SPACE project.

KLAIC, Dragan (2005). *Europe as a Cultural Project*. Amsterdam: European Cultural Foundation.

----- (2007). *Mobility of imagination, a Companion Guide to International Cultural Cooperation*. Budapest: Centre for Arts and Culture/Central European University.

LASSKO, Rekola, TANNINEN-KOMULAINEN, Vilén & WULFF (2010). *Changing Room – Mobility of Non-Artistic Cultural Professionals in Europe: a Mobility Pilot for Cultural Professionals by Trans Europe Halles, Research Report* (Eds.). Helsinki: Sibelius Academy.

LOURENÇO, Vanda (2002). *Impacto e recetividade do Programa Cultura 2000 em Portugal, Relatório Final*. Lisboa: Observatório das Atividades Culturais.

MATEUS & PRIMITIVO (2009). *O Sector Cultural e Criativo em Portugal*. GPEARI, Ministério da Cultura.

MELO, Alexandre (2002). *Globalização cultural*. Lisboa: Quimera.

POLÁČEK, R. (2007). *Impediments to Mobility in EU Performance Sector and Possible Solutions*, Brussels: Mobile.Home, IETM/Pearle Performing Arts Employers Associatons League Europe.

POLÁČEK, R. (2011). *PRACTICS: a pilot project for cultural mobility, Final Report* (Ed.). S.l.: PRACTICS.

TELES, Ana Filipa (2009). *A Dimensão Cultural da Política Externa Portuguesa: da década de noventa à atualidade*. Tese de Mestrado, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Lisboa, Portugal.

ANEXOS

ANEXOS

Encontram-se reproduzidos no CD que acompanha este Relatório os seguintes anexos:

Anexo I: Estruturas portuguesas vocacionadas para a mobilidade: 4 casos exemplificativos

Anexo II: Guiões das entrevistas

Anexo III: Transcrição das entrevistas

Anexo IV: Sinopses dos percursos internacionais dos criadores entrevistados