



UNIVERSIDADE D
COIMBRA

Catarina Tavares de Lemos

DINÂMICAS CULTURAIS E ARTÍSTICAS:
CRIAÇÃO, CURADORIA E PROGRAMAÇÃO,
PRODUÇÃO E DIFUSÃO: RELATÓRIO DE ESTÁGIO
NA BIENAL DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE COIMBRA
ANOZERO

Relatório do Estágio de Mestrado em Estudos Artísticos, orientada pela Professor
Doutor João Maria André, apresentada ao Departamento de História, Estudos
Europeus, Arqueologia e Artes da Faculdade de Letras da Universidade de
Coimbra.

Outubro de 2020

FACULDADE DE LETRAS

DINÂMICAS CULTURAIS E ARTÍSTICAS: CRIAÇÃO, CURADORIA E PROGRAMAÇÃO, PRODUÇÃO E DIFUSÃO:

RELATÓRIO DE ESTÁGIO NA BIENAL DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE COIMBRA ANOZERO.

Ficha Técnica

Tipo de trabalho	Relatório de Estágio
Título	Dinâmicas Culturais e Artísticas: Criação, Curadoria e Programação, Produção e Difusão
Subtítulo	Relatório de Estágio na Bienal de Arte Contemporânea de Coimbra Anozero
Autora	Catarina Tavares de Lemos
Orientador	João Maria André
Júri	Presidente: Doutor Sérgio Emanuel Dias Branco Vogais: 1. Doutor António José Olaio Correia de Carvalho 2. Doutor João Maria Bernardo Ascendo André
Identificação do Curso	2º Ciclo em Estudos Artísticos
Área científica	Artes
Data da defesa	3 dezembro 2020
Classificação do Relatório	18 valores
Classificação do Estágio e Relatório	18 valores

“A arte não serve para nada. A filosofia também não. Exceto como expansão da pessoa que se é, ou seja, do Homem que se é. O que se segue e importa saber é se o Homem serve para alguma coisa.”

— Vergílio Ferreira¹

¹ Vergílio Ferreira, *Pensar*, Lisboa, Bertrand, 1992, n°672, pág. 363.

Agradeço a todos os artistas com quem tive o prazer de trabalhar e acompanhar durante o período da bienal, a Luís Lázaro, Daniel Senise, mas principalmente a Luís Felipe Ortega e Tomás Cunha Ferreira, pela experiência que me proporcionaram e por tudo o que me ensinaram em tão pouco tempo, principalmente no que toca à resiliência, resignação e consistência.

Ao meu orientador, João Maria André, pela orientação e bibliografia disponibilizada, pela segurança e apoio quando necessário.

A Ana Jaleco, pela orientação na Bienal, no decorrer do meu estágio curricular. A Ivone Silva, pela companhia, as longas conversas e ajuda incansável na procura de documentos e bibliografia, que foram pertinentes à concretização deste relatório.

À minha família e amigos, por todo o apoio e paciência incondicional.

Resumo

O relatório de estágio que se apresenta é uma reflexão crítica sobre a experiência tida durante o estágio curricular integrado nas áreas de atuação de Produção e Programação Cultural, realizado no Círculo de Artes Plásticas de Coimbra no âmbito da 3^o edição do Anozero – Bienal de Arte Contemporânea de Coimbra, sendo o estágio curricular do Mestrado em Estudos Artísticos, da Faculdade de Letras, da Universidade de Coimbra.

Principiando-se com uma breve leitura à raiz da instituição, do que foi ao que é, na atualidade, e a sua ação na divulgação e promoção de arte, indicia-se a compreensão sobre uma das suas áreas de programação, a Bienal Anozero, que é lugar e objeto da experiência que consta este relatório. O mesmo debruça-se sobre três áreas de interesse, Mediação, Curadoria e Produção Cultural, permitindo a aproximação das diferentes funções envolvidas nas mesmas, e proporcionando uma compreensão do papel da cultura e da arte na educação de públicos.

Tanto a Bienal como as várias exposições, projetos e atividades que decorrem durante o ano no Círculo de Artes Plásticas, passam por uma gestão e organização de recursos (humanos e materiais), que são um campo de trabalho onde se destaca uma forte dinâmica de políticas urbanas.

A alusão à materialização da exposição, no seu processo e ação, consagra nitidez à experiência situada entre a produção e em parte a mediação, atividades que envolveram e fomentaram a minha experiência, num contacto direto com mundo real do setor, ao longo de 4 meses de estágio curricular.

Palavras Chave: Mediação Cultural, Produção Cultural, Bienal Anozero, Arte Contemporânea.

Abstract

The internship report presented is a critical reflection on the experience taken during the integrated curricular internship in the areas of Production and Cultural Programming, held at the Círculo de Artes Plásticas in Coimbra within the scope of the 3rd edition of the Anozero – Coimbra Contemporary Art Biennial, being the internship curriculum of the Master in Artistic Studies, Faculty of Letters, University of Coimbra.

Beginning with a brief reading at the root of the institution, of what it was today, and its action in the dissemination and promotion of art, the understanding of one of its programming areas is indicated, the Anozero Biennial, which is the place and object of the experience contained in this report. It focuses on three areas of interest, Mediation, Curatorship and Cultural Production, allowing for the approximation of the different functions involved in them, and providing an understanding of the role of culture and art in the education of audiences.

Both the Biennial and the various exhibitions, projects and activities that take place during the year in the Círculo de Artes Plásticas, undergo a management and organization of resources (human and material), which are a field of work where a strong dynamic of urban policies stands out.

The allusion to the materialization of the exhibition, in its process and action, gives clarity to the experience between production and in part mediation, activities that involved and fostered my experience, in direct contact with the real world of the sector, throughout 4 months of the curricular internship.

Keywords: Cultural Mediation, Cultural Production, Biennial Anozero, Contemporary Art.

Lista de Abreviaturas

AAC – Associação Académica de Coimbra

CAC – Centro de Arte Contemporânea

CAPC – Círculo de Artes Plásticas de Coimbra

CCB – Centro Cultural de Belém

CES – Centro de Estudos Sociais

CMC – Câmara Municipal de Coimbra

CTT – Correios, Telégrafos e Telefones (Correios de Portugal)

DARQ – Departamento de Arquitetura

DG-AAC – Direção-Geral da Associação Académica de Coimbra

ESTC – Escola Superior de Teatro e Cinema

EILA – Exposição Internacional do Livro de Arte

FCG – Fundação Calouste Gulbenkian

FCSH – Faculdade de Ciência Sociais e Humanas (Lisboa)

FLUC – Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

IQF – Instituto para a Qualidade na Formação

MAM – Museu de Arte Moderna

MASP – Museu de Arte de São Paulo

MNMC – Museu Nacional de Machado de Castro

MOMA – Museum of Modern Art

PIDE – Polícia Internacional e de Defesa do Estado

PSP – Polícia de Segurança Pública

SCUTS – Portagens Sem Cobrança aos Utilizadores *ou* Portagens Sem Custos para o Utilizador

SEC – Secretaria de Estado da Cultura

SKF – Svenska Kullager Fabriken

SWOT – Strengths, Weaknesses, Opportunities, Threats

UC – Universidade de Coimbra

UNESCO – United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization

Índice

RESUMO.....	II
ABSTRACT.....	III
LISTA DE ABREVIATURAS.....	IV
1. INTRODUÇÃO.....	1
1.1. OBJETIVOS	2
1.2. ESTRUTURA.....	2
2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA: A ARTE COMO AÇÃO COLETIVA.....	4
2.1. CURADORIA	5
2.2. PROGRAMAÇÃO CULTURAL.....	8
2.3. PRODUÇÃO CULTURAL	12
2.3.1. Aspectos Concretos da Produção Cultural e Artística	14
2.3.2. Os Produtores Culturais como Intermediários Culturais	20
2.4. EDUCAÇÃO ARTÍSTICA.....	23
3. APRESENTAÇÃO DA ENTIDADE DE ACOLHIMENTO	29
3.1. DEFINIÇÃO DA ENTIDADE.....	30
3.2. PERCURSO HISTÓRICO: DE CAP A CAPC.....	31
3.2.1. Década de ‘60 a ‘70: Movimento Fluxus	34
3.2.2. Década de ‘90	38
3.2.3. CAC: novo espaço do CAPC	42
3.2.4. Arquivo de Documentação Artística (ADA)	43
3.3. ANOZERO – BIENAL DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE COIMBRA	44
3.3.1. A Terceira Margem – The Third Bank.....	47
4. ESTÁGIO – DESCRIÇÃO DE PROCEDIMENTOS	51
4.1. CALENDARIZAÇÃO, PLANEAMENTO E TRABALHO PRÉVIO À CONCRETIZAÇÃO DOS EVENTOS	51
4.2. PRODUÇÃO E ASSISTÊNCIA ARTÍSTICA (“ARTIST SITTING”)	55
4.3. ATIVIDADES NO ÂMBITO DA PRODUÇÃO.....	63
4.3.1. Produção Geral	63
4.3.2. Produção Logística	65
4.3.3. Assistência de Sala	66
4.4. PARTICIPAÇÃO EM OFICINAS E VISITAS	67
4.5. PÓS-PRODUÇÃO	72

5.	ANÁLISE DOS DADOS DE PROGRAMAÇÃO.....	73
5.1.	SÍNTESE GERAL DA AGENDA CULTURAL.....	73
5.2.	OFICINAS, EVENTOS E EXPOSIÇÕES	76
6.	AVALIAÇÃO	81
6.1.	ANÁLISE SWOT	81
6.2.	BALANÇO CRÍTICO.....	82
7.	CONCLUSÃO	88
	BIBLIOGRAFIA.....	91
	WEB-GRAFIA.....	94
	ANEXOS	98

Índice de Gráficos

GRÁFICO 1 – Programação das Três Vertentes Constituintes da Bienal.....	73
GRÁFICO 2 – Percentagem de Atividades constituintes do Anozero.....	74
GRÁFICO 3 – Número de atividades constituintes da Programação Geral.....	76
GRÁFICO 4 – Número de atividades constituintes da Programa de Ativação.....	77
GRÁFICO 5 – Número de atividades constituintes da Programação Convergente.....	79

Índice de Anexos

ANEXO 1 – Carta de pedido de apoio financeiro à Fundação Calouste Gulbenkian.....	99
ANEXO 2 – Estudantes Fundadores do CAPC e outros colaboradores.....	100
ANEXO 3 – Esfera CAPC e Círculo Aberto.....	103
ANEXO 4 – Curadores da Bienal Anozero'19.....	104
ANEXO 5 – Email de Désirée Pedro.....	106
ANEXO 6 – Conto <i>A Terceira Margem do Rio</i>	108

ANEXO 7 – Performance de Luís Felipe Ortega: Diário de Bordo.....	113
ANEXO 8 – Registo fotográfico, entre outros documentos, das Obras.....	119
ANEXO 9 – Fotografia das Oficinas.....	133
ANEXO 10 – Logótipos e páginas de apresentação do Anozero.....	138
ANEXO 11 – Ficha Técnica e Parceiros.....	139
ANEXO 12 – Organigrama.....	145
ANEXO 13 – Tabelas de organização de Estadias e Refeições, mais um exemplo de Orçamento.....	146

1. Introdução

No momento de transição para o segundo ano de Mestrado, decidi seguir pelo caminho de estágio, na cidade de Coimbra. No meu caso em específico, não cheguei a realizar o preenchimento da lista de instituições e envio do boletim de candidatura, pois durante o verão de 2019 foi-me reencaminhado um email, vindo do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra (CAPC), com uma proposta de estágio curricular ou voluntariado, no Anozero – Bienal de Arte Contemporânea de Coimbra. A partir desse momento, estabeleci contacto com a entidade e com a Faculdade, para assegurar esse mesmo estágio.

Quando obtive resposta por parte do CAPC, foi marcada uma entrevista com uma das produtoras da Bienal do ano 2019, Ana Jaleco, para discutir tarefas, objetivos e horários. Foi no decorrer da conversa que surgiu o meu entusiasmo para ingressar como assistente de produção no Anozero. Depois de garantido o primeiro objetivo de ingressar neste projeto, dei início ao meu estágio no final de setembro de 2019.

O relatório de estágio que se apresenta corresponde à conclusão do Mestrado em Estudos Artísticos, da Faculdade de Letras de Coimbra, decorrendo de 23 de setembro de 2019 a 17 de janeiro de 2020. O estágio teve lugar no CAPC, no âmbito do Anozero – Bienal de Arte Contemporânea de Coimbra, tendo sido coordenado pelo Prof. Doutor João Maria André.

Este relatório pretende dar a conhecer a atividade da instituição em questão, apresentando a sua influência cultural e a forma de como tem contribuído para a ação de divulgação e promoção da arte contemporânea em Coimbra, desde a sua fundação até à atualidade. A sua dinâmica com a cidade em que se insere tem vindo a proporcionar a concretização de eventos e ações multidisciplinares que contribuem para o enriquecimento cultural dos públicos no campo artístico. O projeto mais prestigioso do CAPC é sem dúvida a Bienal Anozero, que contou com a sua terceira edição em 2019, e sobre a qual iremos expor e refletir neste relatório de estágio, descrevendo também a minha experiência na mesma. A experiência de estágio, por ser ampla, engloba em si a participação em diversas atividades ligadas à programação da Bienal Anozero para as artes visuais e plásticas, das quais se dará conta.

1.1. Objetivos

No seguimento da introdução e como seu complemento, apresento os objetivos pretendidos com este estágio, sendo o primeiro e principal garantir a minha formação científico-pedagógica, através da qual pudesse desenvolver as minhas capacidades e autonomia, ou seja, desenvolver um maior sentido de responsabilidade, tentando aplicar os conhecimentos adquiridos no meu percurso académico e escolar. E agora os objetivos que foram definidos antes e ao longo do meu estágio curricular:

- Acompanhar artistas durante a sua residência artística/estadia em Coimbra;
- Acompanhar e participar em oficinas, apresentações, visitas, performances e outro tipo de atividades no âmbito da Bienal;
- Compreender diferentes públicos;
- Compreender a diversidade do leque cultural e artístico da entidade de acolhimento e o trabalho das diferentes áreas artísticas;
- Relacionar-me diretamente com a área de Produção Cultural em que se insere o Estágio, desempenhando os diferentes papéis e funções na assistência da Produção, tais como, produção executiva e técnica (logística, comunicação e imagem, relações públicas, montagens, assistência artística);
- Compreender a relação da identidade do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra com o respetivo Anozero – Bienal de Arte Contemporânea de Coimbra.

1.2. Estrutura

O presente relatório encontra-se organizado, na sua estrutura, em sete capítulos, incluindo cada vertente da experiência do estágio. Começa com esta Introdução, onde apresento genericamente o trabalho desenvolvido nas seguintes páginas do documento, bem como os meus objetivos para este estágio curricular.

De seguida, no segundo capítulo, teremos a Fundamentação Teórica, que oferece uma contextualização sobre quatro das bases deste estágio e da própria Bienal, abordando curadoria, programação e produção cultural, intermediários culturais e educação artística. Apresento, ainda, algumas considerações introdutórias para compreender o contexto cultural em que se insere o Anozero.

No terceiro capítulo, irá abordar-se o CAPC, percorrendo o seu percurso histórico, o seu projeto e a sua respetiva definição, terminando com a apresentação e a história da Bienal Anozero. Pretendo assim situar territorialmente e culturalmente o CAPC, dando a conhecer a sua génese e o papel que tem vindo a assumir na cidade de Coimbra. Na sequência desta introdução, irá ser abordado o *Anozero'19 – A Terceira Margem*, descrevendo esta edição da bienal, desde a sua conceção à sua realização.

Teremos, a seguir, o quarto capítulo onde irei descrever os procedimentos e atividades que realizei ao longo de cerca de quatro meses no CAPC, no âmbito do Anozero, referindo o trabalho na pré-produção, na produção e na pós-produção, completando sempre esta descrição com uma perspetiva crítica.

O quinto capítulo procura analisar detalhadamente e avaliar os dados de programação recolhidos. E de seguida, no capítulo seis, procuro fazer uma análise SWOT da entidade de acolhimento e desta iniciativa, terminando com as minhas considerações finais no capítulo sete. Concluimos com uma bibliografia, web grafia e anexos, onde poderemos encontrar as fontes consultadas que serviram de apoio para a escrita deste relatório.

2. Fundamentação Teórica: A Arte como Ação Coletiva

“Quando uma inovação dá origem a uma rede de cooperação de envergadura nacional, ou mesmo internacional, tudo o que é necessário para criar um verdadeiro mundo da arte consiste em persuadir os outros membros de que aquilo que essa rede produz é arte e que, portanto, tem direito a todos os privilégios associados a esse estatuto.”

Howard S. Becker²

Visitar um museu, uma galeria, ou até mesmo uma Bienal como o Anozero, é uma atividade que a maioria das pessoas já fez, pelo menos uma vez. Em qualquer um destes espaços, existe um diálogo cultural artisticamente multifacetado, baseado no que está em exposição. “A presença da cultura na cidade foi sempre um elemento fundamental do funcionamento dos circuitos culturais. Foi sempre, também, um ingrediente essencial da modelação dos ambientes urbanos, (...) e da maneira como as cidades se identificam e distinguem umas das outras.”³ A exibição da Bienal, enquanto unidade, apresenta uma proposta de reflexão sobre: a cidade em que se insere, a arte contemporânea e as suas manifestações. Esta proposta surge numa sociedade onde se multiplicam, por toda a parte, tensões geradas pelas exigências sociais contraditórias. Não é possível prever as reações do público a uma dada obra ou atividade, mesmo com todos os estudos de mercados e sondagens realizados na sociedade – tornando-se impossível criar e expor obras que se adaptem ao gosto de todos os públicos – sendo o público muito vasto e leigo, em alguns casos. Daí o trabalhoso papel de um curador, que iremos abordar mais à frente.

“Os mundos da arte são constituídos por todas as pessoas cujas atividades são necessárias à produção das obras que esse mundo, bem como outros, define como arte.”⁴

Uma exposição de arte é uma atividade minuciosa, que para além de despender trabalho, requer um conjunto de ações organizadas de administração, logística e salvaguarda das obras a ser apresentadas ao público e, por isso, necessita de uma equipa de pessoas qualificadas para concretizar todas estas ações e de uma rede de cooperação entre os vários agentes (desde financiadores a voluntários).

² Howard S. Becker, *Mundos da Arte*, Lisboa, Edições Livros Horizonte, 2010, pág. 276.

³ Claudino Ferreira, “Intermediários Culturais e Cidade”, in Carlos Fortuna e Rogério Proença Leite (Org.), *Plural de Cidade*, Coimbra, Edições Almedna, 2009, pág. 319.

⁴ Howard S. Becker, *Mundos da Arte*, pág. 54.

O setor cultural, em Portugal, tem vindo a registar um desenvolvimento e um acompanhamento de uma forte presença de um conjunto heterogéneo de intermediários culturais, que se desdobram em várias tarefas da difusão e da cultura, criando uma articulação entre produção e consumo.⁵ Esta reflexão irá conceder especial atenção aos processos de intermediação cultural (curadoria, programação e produção) que se estabelecem no quadro do grande evento que tem marcado recentemente o panorama cultural da cidade de Coimbra, como é a Bienal Anozero.

2.1. Curadoria

Etimologicamente, a palavra “curadoria” tem origem no latim “*curator*” que significa *aquele que cuida ou que tem cuidado e apreço*. *Curador*, na sua íntegra definição, é o “profissional responsável pela conceção, organização e supervisão de uma exposição de carácter artístico”, sendo também designado como o “profissional responsável pelas obras que constituem o património de uma instituição (como museus e galerias) e pela organização e supervisão da sua exposição”.⁶

“Fazer uma exposição em vários locais de uma cidade corresponde a ativá-la, como se fosse possível construir uma composição que se desenvolve no espaço e no tempo e que mobiliza várias dimensões do espaço urbano.”⁷

O cargo de curador, ou seja, a responsabilidade da curadoria, pode ser assumido por mais do que uma pessoa, correspondendo assim a uma diretoria que tem a finalidade de debater, organizar e concretizar os eventos artísticos, como, neste caso específico, a Bienal Anozero, que contou com a curadoria geral de Agnaldo Farias e curadoria-adjunta de Lúcia Afonso e Nuno de Brito Rocha. Portanto, exercer curadoria nos domínios artísticos (curadoria de arte) é o processo de organização, cuidado e montagem de uma exposição artística que será formada por uma combinação de obras e artistas, a partir de uma seleção prévia feita pelo curador ou curadores.⁸ “O projeto é portanto, em primeiro lugar, ‘uma

⁵ Claudino Ferreira, *Intermediação Cultural e Grande Eventos*, Oficina do CES nº 167 (janeiro 2002), pág. 1.

⁶ Significado de ‘Curadoria’, disponível em [significados.com](https://www.significados.com.br/curadoria/): <https://www.significados.com.br/curadoria/>

⁷ Delfim Sardo, “Curar e Reparar”, *Catálogo Anozero’17 – Curar e Reparar/Healing and Repairing*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018, pág. 14.

⁸ Gabriela Vaz Pinheiro, projeto *Curators’ Lab/Laboratório de Curadoria*, Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura, 2013, págs. 2-3.

ideia que põe em jogo outras ideias’, nomeadamente: testar processos de trabalho coletivos e conexões interdisciplinares (da arquitetura ao design gráfico, arte ou performance); conferir visibilidade aos processos artísticos, de produção de pensamento e educacionais associados às práticas artísticas; buscar condições para gerar o empoderamento do público, questionando ao mesmo tempo os próprios conceitos de audiência e público.”⁹ O seu papel vai além da escolha de peças e da organização de uma exposição de arte, sendo este também responsável pela intermediação entre os artistas e a produção, pelo processo de viabilização do local de exposição, pela mediação cultural com o público e pela crítica artística. “Falar da organização de um mundo da arte (da sua divisão interna em diversos tipos de públicos, dos produtores e dos indivíduos que constituem o pessoal de apoio) é outra maneira de falar da distribuição dos saberes e do seu papel na ação coletiva.”¹⁰

Sintetizando, o seu trabalho atinge não apenas os *bens materiais* do mercado artístico, mas possui um importante compromisso educacional na sociedade, agindo como um mediador cultural entre a arte e a população que visita as exposições, adquirindo assim a responsabilidade de “promover a cidadania cultural.”¹¹ Esta ação é conhecida por *curadoria educativa*. Um bom exemplo são as visitas mediadas e de curadoria (acompanhadas pelo curador geral e pelos curadores adjuntos) que se realizam na Bienal. Este género de ações de educação tem como objetivo principal estimular a formação do público em arte contemporânea, introduzindo um modelo mediado de interação entre o público e a obra – isto sem criar obstáculos entre a obra e o espetador, ou seja, sem eliminar a experiência individual de cada um, pois a experiência estética é pessoal, e a arte é para isso mesmo – transformando, assim, os espaços da Bienal num espaço de estímulo para os seus visitantes. “O mediador aqui é mais um ‘instrumento de escuta’, um ‘incentivador’, para que os visitantes criem e construam” cruzamentos “num ambiente de convivência criativa e de troca.” Nestas visitas, a diversidade dos pontos de vista é valorizada tal como o silêncio, “na experiência e fruição da arte contemporânea como meta-arte e como criação coletiva. Estas visitas-percurso passam pelos espaços expositivos do Anozero, dando a

⁹ *Idem*, pág. 2.

¹⁰ Howard S. Becker, *Mundos da Arte*, pág. 79.

¹¹ Claudino Ferreira, “Intermediários Culturais e Cidade”, pág. 332.

conhecer as exposições, a cidade, e dando também destaque ao património edificado e imaterial.”¹²

Para o Anozero’19, e igualmente para as edições anteriores, o curador (em conjunto com a curadoria adjunta e diretores do CAPC) escolhe as obras e os artistas procurando consagrar os valores artísticos nacionais e internacionais e dando a conhecer também novos valores, cativando públicos da arte e público geral, buscando gerar contacto com processos de pesquisa e pensamento, fomentando as atenções dos vários públicos, críticos e jornalistas especializados, para esta esfera cultural, adquirindo reconhecimento das obras e artistas, no espaço público citadino, bem como estimulando produção espacial e editorial, dentro de um regime experimental e dinâmico. Mantém-se sempre o foco de concretizar os objetivos (culturais, económicos, didáticos, etc.) propostos pela organização cultural em que se insere (neste caso o CAPC). O papel do curador joga com a variedade de produção cultural, e com isto “o gosto dos consumidores alargou-se”, formando uma mudança no panorama cultural que, sob a coordenação dos curadores, lida com as exigências de um público que se “tornou tão cosmopolita nas suas escolhas como os fabricantes”¹³, revelando a sua importante e estratégica ação.

Estes processos, fazem com que estes profissionais tenham “um papel eminentemente ativo no processo de definição do que é arte.”¹⁴ Portanto, deve-se conferir uma especial atenção “ao modo como, na sua ação e no seu desempenho profissional, negociam e se posicionam face a posturas divergentes, num terreno que é, claramente, conflitual.”¹⁵ Estas características também são próprias do programador cultural, que iremos analisar de seguida.

¹² Programa de Ativação, Visitas Mediadas, disponível no site oficial do Anozero’19 in <https://2019.anozero-bienaldecoimbra.pt/ativacao/visitasmediadas.html>

¹³ Howard S. Becker, *Mundos da Arte*, pág. 275.

¹⁴ Cláudia Madeira, *Novos Notáveis – os programadores culturais*, Lisboa, ISCTE (Dissertação de Mestrado), 1999, pág. 5.

¹⁵ Claudino Ferreira, *Intermediação Cultural e Grande Eventos*, pág. 32.

2.2. Programação Cultural

Numa primeira abordagem, programar “é uma atividade aparentemente muito simples”: consistindo na provocação de um encontro entre criadores e os seus conhecimentos, histórias, memórias, instrumentos técnicos e musicais, etc. E para isto se suceder, basta ter um espaço(s), seja este(s) temporário(s) ou permanente(s), recursos, “e provocar o encontro entre pessoas.”¹⁶ Mas programar vai além de idealizar e ordenar ações que irão ser realizadas no âmbito de um projeto. É também a articulação da composição de uma exposição ou espetáculo, definição exata dos objetivos e planificação detalhada dos mesmos, determinação prévia dos recursos, a preparação de equipas de pessoas para cumprirem uma determinada tarefa/função num dado momento e, conseqüentemente, a elaboração de planos para a resolução de problemas que possam surgir durante o processo, determinação dos resultados e dos defeitos, cálculo e programação do tempo e dos meios adequados ao orçamento. “Ou seja, programar é desenvolver ideias ou conceitos através de atividades, sendo o fundamental a provocação do encontro entre pessoas (encontro é um evento que se dá no tempo e que é marcado pela efemeridade, sendo capaz de deixar marcas na memória, experiência ou vida dos indivíduos.)”¹⁷

Os programadores culturais procuram também, de certa forma, a melhor maneira de integrar os vários públicos naqueles que poderão ser lugares de estranheza, como uma galeria, um museu, uma sala de espetáculo, uma biblioteca, um centro cultural, na rua, num jardim, espaços em ruínas, históricos ou devolutos, digamos todos os lugares onde se proporciona o contacto com a arte em geral, e com isso, fornecer-lhes ferramentas que lhes permitam fomentar o seu olhar crítico em relação a uma obra, por exemplo, estimulando um pensamento mais profundo e crítico sobre o mundo. E, para que esta transmutação ocorra, é necessária a intervenção de agentes específicos especializados em cultura e em artes, que criem a “articulação entre o campo da produção e da receção cultural” entre artistas e suas respetivas obras e o público.¹⁸ Assim sendo, programar é criar projetos, inovar, desenvolver e intensificar redes (redes culturais e artísticas, de criadores, de artistas, de mediadores e intermediários culturais, de território nacional e regional), e com isto, assegurar as condições necessárias para a sua realização. São exemplos de

¹⁶ António Pinto Ribeiro, *Questões Permanentes*, Lisboa, Livros Cotovia, 2011, pág. 156.

¹⁷ João Maria André, *Apontamentos das Aulas de Programação Cultural*, 2020.

¹⁸ Cláudia Madeira, *Novos Notáveis*, pág. 1.

programações: festivais, mostras de teatro, ciclos de conferências, um ciclo temático de cinema, em suma, uma comemoração de uma efeméride e também exposições ou bienais de arte.

Mas em “nome de quê é possível programar?”¹⁹ Como já vimos anteriormente, a arte é uma ação coletiva, e o sucesso de um programador vai depender das várias estratégias delineadas por uma rede de intervenientes, que funciona como um quadro de interação contextual. A atividade cultural e artística só se consegue desenvolver com base na cooperação, partilha e troca entre os múltiplos agentes do mundo da cultura – desde criadores e artistas a intermediários, programadores, críticos, público, entre outros. Respondendo agora à questão colocada anteriormente, fazemos uma referência a dois preceitos que devem ser considerados por qualquer programador. Primeiro que o programador tenha um mínimo de convicção – pois este encontra-se face à constituição de um imaginário que irá legar ao futuro –, e o segundo surge em forma de pergunta: “o que sabes que os outros não sabem, que legitima escolheres e decidires?”. A resposta pessoal de cada programador a esta pergunta é crucial, pois é nela que “está contida a legitimidade e a responsabilidade de qualquer programação.” Esta escolha implica uma série de opções, que partem do “conhecimento de uma realidade cultural”, que abrange o contexto social, espaços, ofertas dos produtores, propostas de artistas e espetadores e o ambiente local, tendo também em conta os limites e possibilidades orçamentais. A estes saberes, acrescentemos o que deriva de todo o saber pessoal. Tudo o que puder acrescentar conhecimento e experiência a um programador, é uma mais valia para o mesmo, pois este saber torna-se poder, na toma de decisão – não esquecendo a responsabilidade e os “limites do exercício desse poder.”²⁰

No fundo, a formação que o programador deve possuir é um pouco de cada uma das seguintes vertentes: economia, mínimo de organização de espaços técnicos e a sua respetiva história, legislação, línguas, reportórios (como iremos desenvolver mais à frente), é no fundo um saber técnico necessário, mas tudo isto pode ser aprendido. Estes saberes, não fazem o essencial de um programador nem da própria programação, pois existe muito de accidental “que se torna fundamental nesta atividade.” Quando menos se espera, surge algo novo, como um vídeo amador de um novo grupo trazido por um espetador, que

¹⁹ António Pinto Ribeiro, *Questões Permanentes*, pág. 148.

²⁰ *Idem*, págs. 148-150.

poderá fazer parte da próxima programação. “Estes acidentes, estes acasos, estão na origem de grande parte das programações, principalmente daquelas que contêm uma ideia de futuro.”²¹ No fundo, a programação remete para um combinado de atividades, que se interligam, e das quais não pode desarticular-se: Planificação, Produção, Gestão, Exploração, Difusão, Financiamento, Investigação e Formação.

Podemos aqui distinguir dois tipos de programadores: os que direcionam as suas programações para públicos especializados, e os que direcionam as suas programações para públicos mais abrangentes. O seu papel num centro cultural, num teatro, numa sala de espetáculos ou até mesmo num festival, é o de elaborar a sua programação, podendo esta ser pontual, mensal ou anual, dependendo do espaço e do contexto em que insere. O programador tem o poder de dar voz e representar quem não a tem, constitui-se como instituição de representação, e tem de saber o *quê?*, *quem?* e *como?* representa. No caso do Círculo de Artes Plásticas a programação é realizada por uma equipa especializada, cabendo a decisão final aos diretores Désirée Pedro, Carlos Antunes, Valdemar Santos, António Melo e Ana Felino, e sendo a direção de arte da responsabilidade de João Bicker, e o concelho artístico constituído por António Olaio e Pedro Pousada. Existe uma parte rotineira na programação cultural, que decorre da mecanização dos processos, não podendo a equipa ou staff prescindir desse modo de funcionamento.

“Uma programação é uma opção, porque tem subjacente uma visão do mundo, uma visão de um grupo que se autorrepresenta e representa outros.”²² É preciso conhecer novos projetos, obras e artistas, na elaboração da programação, e para isso é necessário um crescente processo de pesquisa, sendo que isto implica, muitas das vezes, viajar para poder estar a par do que se está a criar no mundo da arte, ou seja, “o programador é tomado (...) como o mediador entre a escala nacional e a escala internacional, como o detentor dos conhecimentos que lhe possibilitam fazer uma seleção ou tomar uma decisão sobre os projetos artísticos que lhe são apresentados.”²³ Este processo de pesquisa vai desde participar em festivais a visitar centros culturais, entre outros eventos e atividades, sendo uma componente indispensável para o trabalho dos programadores, que devem adquirir o máximo de informação que lhes seja útil, e este aspeto “faz deles universos excecionalmente ricos para a análise dos modos como os processos de globalização

²¹ *Idem*, págs.157-158.

²² *Idem*, pág. 155.

²³ Cláudia Madeira, *Novos Notáveis*, págs. 3-4.

cultural, e as tensões entre dinâmicas culturais locais e globais, que marcam a contemporaneidade, são operacionalizados, no contexto das práticas sociais, através da articulação e da negociação entre vários círculos (artísticos, políticos, diplomáticos, comerciais, académicos, profissionais) e escalas de ação (locais, nacionais, regionais, internacionais).²⁴ A programação, torna-se assim, um espaço de “possível transformação social e educativa.”²⁵

Uma fase também importante é a da seleção, em que o programador inicia um processo de triagem das várias ofertas artísticas, adquirindo apenas aquelas que pretende desenvolver e apresentar, tendo em conta os objetivos e critérios da entidade em que se insere. Podemos aqui distinguir até três processos de seleção: um em que são os artistas que contactam as entidades, salas de espetáculo ou centros culturais, apresentando as suas propostas, que posteriormente irão ser analisadas pelo programador²⁶ responsável; um outro em que é o programador que faz a proposta ao artista/criador; e por último, o caso em que é a própria instituição que encomenda ou propõe a criação de uma certa obra a um determinado artista/criador.

O CAPC, visto ser uma organização de divulgação de arte contemporânea e de novas linguagens artísticas, aplica estes três tipos de seleção na sua programação geral. Para a Bienal Anozero, aplica-se o processo de seleção através do convite ao artista, em que, posteriormente, este apresenta uma sugestão tendo em conta o tema proposto (sendo que neste caso, este papel está a cargo dos curadores). Assim sendo, o papel do programador, ao triar, reconfigurar e reagrupar, “põe em relação arte e sociedade e torna claro que a criação, mais do que uma essência pura geradora de uma comunicação empática com o público, é produto de um quadro social cuja ponderação implica os aspetos económicos, políticos e sociais de uma dada sociedade.”²⁷

Depois de concretizadas as burocracias (orçamentos, disponibilidades, etc.), segue-se uma fase mais complexa: a planificação e a calendarização de todas as propostas aprovadas. Ou seja, trata-se de conseguir conciliar e organizar todas as obras, instalações, atividades, eventos, mostras, entre outras, na agenda cultural delineada pela entidade – tendo em

²⁴ Claudino Ferreira, *Intermediação Cultural e Grandes Eventos*, págs. 31-32.

²⁵ António Pinto Ribeiro, *Questões Permanentes*, pág. 155.

²⁶ Salientemos que a programação proposta não aprovada pelo programador pode ficar para outra exposição ou agenda cultural.

²⁷ Cláudia Madeira, *Novos Notáveis*, pág. 2.

atenção as restantes agendas culturais da cidade em que se inserem. “Ao propor um determinado programa, subentendemos que o mesmo propicia um prazer estético de que o público pode beneficiar.”²⁸ O Anozero engloba vários agentes e espaços culturais da cidade de Coimbra, pelo que, nesses dois meses em que decorre, a cidade quase se rege pela Bienal.

Uma questão muito importante aqui e à qual se deve ter o máximo de atenção e boa gestão, é a do orçamento. Pode-se trazer uma grande obra, por exemplo, num dado momento e posteriormente surgir como consequência a falta de orçamento para a realização de outras atividades, eventos, mostras ou exposições. “A elaboração do orçamento faz parte de uma lógica contabilística bastante simples, mas que, no entanto, exige formalização precisa.”²⁹

Em suma, uma programação implica sempre uma escolha de entre as variedades possíveis de escolhas, tornando a programação em muito mais do que “a soma de um conjunto de atividades”³⁰, e “esta figura do programador cultural, (...) transversal a todas as vertentes artísticas, tem por função selecionar sobre o conjunto da oferta uma ‘mostra’ a apresentar ao público no contexto da organização de divulgação cultural em que se inscreve”³¹ e situar o seu raciocínio estratégico dentro da organização e, estabelecendo “uma relação com o que lhe foi legado – o património –, reativa-o e propõe o que é imanente no presente e o que, porventura, deixará ao futuro.”³² Só assim se consegue entender o processo de gerenciamento, como iremos analisar mais detalhadamente no ponto a seguir.

2.3. Produção Cultural

No planeamento da produção de eventos culturais, como ir da ideia à prática? As ferramentas indispensáveis para realizar o planeamento de iniciativas culturais e artísticas são: a identificação das diferentes áreas da produção cultural, a consciência das tendências do panorama cultural em Portugal (e no mundo), o conhecimento das terminologias e

²⁸ António Pinto Ribeiro, *Questões Permanentes*, págs. 165-166.

²⁹ François Mairesse, *Gestion de Projets Culturels : conception, mise en œuvre, direction*, Armand Collin, 2016 pág. 105.

³⁰ António Pinto Ribeiro, *Questões Permanentes*, pág. 149.

³¹ Cláudia Madeira, *Novos Notáveis*, pág. 2.

³² António Pinto Ribeiro, *Questões Permanentes*, pág. 156.

métodos próprios da área de produção e das suas várias fases – que iremos abordar mais à frente – e por último o desenvolvimento de uma autonomia no pensamento e estimulação da análise crítica. O produtor cultural deve estar apto para trabalhar nos mais vastos campos, “que definem e suportam o conceito de património cultural e artístico, material e imaterial, enquanto parte de uma ou de várias heranças e identidades culturais.”³³ Este é, portanto, responsável pela criação e implementação de eventos de carácter artístico e cultural, com o intuito de contribuírem para o desenvolvimento sociocultural do indivíduo e da comunidade. “Mesmo que uma biblioteca ou um serviço de atividade ofereça exposições, o evento cultural tornou-se, portanto, a produção normal de equipamentos culturais que oferecem atividades diferentes daquelas, muito mais sérias e estudiosas, dos estabelecimentos de ensino sob a jurisdição da Educação nacional: lúdico por um lado, educacional por outro.”³⁴

A formação do produtor cultural deve conter o conhecimento de novos conceitos e renovação de outros, permanecendo atento ao seu tempo e ao que acontece à sua volta e no mundo, ou seja, às contínuas mudanças das várias estruturas culturais e artísticas, religiosas, políticas e económicas, criando a habilidade de “movimentarem-se com destreza nos campos da cultura e da arte junto às comunidades com quem irão trabalhar. Nestas, terão a responsabilidade de preservar e reconstruir o património herdado e construído.”³⁵

Posto isto, o produtor cultural tem o dever de defender e implementar projetos artísticos e culturais, em que os seus princípios e valores contribuam para uma afirmação do conhecimento e desenvolvimento sociocultural do indivíduo. Incentivando, cada vez mais, e dando continuidade ao sentimento de pertença de uma memória coletiva da qual se pretende que permaneça “intacta na sua passagem de geração em geração”, e que “o património cultural e artístico, material e imaterial, enquanto constituidor e produto de heranças e de identidades culturais”, continue a ser preservado “por cidadãos que tenham, entre os seus objetivos, a defesa do legado que lhes foi sendo deixado ao longo dos séculos pelos seus antecessores” em todo o mundo.³⁶

³³ Conceição Mendes, “A Evolução na Formação de Produtores Culturais e Artísticos”, Revista Alicerces, nº6 (julho 2016) pág. 106.

³⁴ Claude Mollard *cit. in* François Mairesse, *Gestion de Projets Culturels*, pág. 16.

³⁵ Conceição Mendes, “A Evolução na Formação de Produtores Culturais e Artísticos”, pág. 107.

³⁶ *Idem*, pág. 106.

2.3.1. Aspetos Concretos da Produção Cultural e Artística

O planeamento e controle da produção é determinante para o desempenho de qualquer organização ou entidade. Desengane-se quem achar que erguer um projeto artístico ou cultural passa apenas por organizar agentes e dar vida ao que outrora fora uma ideia. Pois é isso tudo e muito mais. É passar por uma série de processos demorados e burocráticos, movendo equipas inteiras (numa fase mais avançada do projeto), são horas seguidas a sensibilizar parceiros, presidentes e todo o tipo de apoios que se consiga angariar, satisfazer os variados pedidos e requisitos dos artistas e vedetas, garantir que tudo está em ordem para abrir o espaço ao público, entre muitas outras funções. Abreviando, o conceito de produção, do ponto de vista artístico, é interpretado segundo os “profissionais que trabalham nas artes do espetáculo, cinema, audiovisual e multimédia, como o *processo de discussão, realização e concretização* de um determinado espetáculo ou produto visual.”³⁷ O produtor é responsável (em conjunto com os diretores artísticos e curadores), neste caso do Anozero, por organizar as exposições e atividades, dentro do tempo e do orçamento planeado, sendo também o profissional que organiza, gere (uma ou várias equipas), controla (variadas situações) e “promove os recursos necessários à realização de uma produção, com vista à sua apresentação ou exibição pública.”³⁸ Numa primeira distinção dos diferentes tipos de produção, temos a Produção de criação própria, que implica a produção das condições de criação; a Produção de acolhimento e divulgação, que implica apenas a produção das condições de acolhimento; e a Produção mista, sendo esta um cruzamento das duas anteriormente mencionadas.

Este processo é possível se existir um procedimento estratégico e de administração, dentro da organização ou entidade, como foi referido anteriormente. O conceito de posicionamento estratégico é usado, por sua vez, para evocar a maneira como a organização se procura situar e este exercício baseia-se praticamente em pelo menos sete conceitos e etapas:

- 1) Missão e Visão
- 2) Ambiente
- 3) Metas e Objetivos

³⁷ Patrícia Castelo Pires, *Manual de Produção das Artes do Espetáculo*, Lisboa, Editora Chiado, 2017, pág. 57.

³⁸ *Idem*, pág. 62.

- 4) Plano de ação
- 5) Definição e mobilização de todos os recursos
- 6) Implementação
- 7) Avaliação

ou seja: primeiro trata-se de determinar uma ideia ou a “(1) a missão e a visão da organização; e (2) depois estudar o ambiente” em que se insere e se localiza, e a partir daqui, é feita uma análise SWOT, pois conhecer-se é avaliar tanto os pontos fortes como os fracos; isto permite definir, “com maior precisão, com conhecimento de causa, (3) as metas e objetivos a serem alcançados a médio e longo prazo; um plano de ação (4) pode, portanto, ser implementado para atingir os objetivos que foram definidos”; são detalhados depois em particular “(5) os recursos que serão alocados para executar as ações”; é nesta “perspetiva a implementação das ações (6) é realizada”; tudo isto é acompanhado do “(7) processo de reflexão sobre o futuro da organização.”³⁹

Um projeto cultural é algo que é construído ao longo do tempo, não é algo que surge da noite para o dia. A formulação de uma ideia, qualquer que seja o tipo de produção artística, deve responder a pelo menos 5 perguntas: *O que produzir?, Porquê?, Onde?, Quando?, Quanto?, Para quem? e Com que recursos?* ⁴⁰ É preciso ter uma ideia bem estruturada, uma boa rede de contactos e uma boa equipa, pois possuindo “uma equipa coesa e motivada pode-se realmente fazer milagres”, da mesma maneira que uma equipa minada por conflitos pode mesmo pôr por terra todas as atividades de uma entidade.⁴¹ Assim sendo, um produtor que já pertença a uma entidade vai ter uma visão mais objetiva da equipa de trabalho e da missão da mesma. O modo como o produtor é posicionado dentro uma organização ou entidade vai depender se este faz ou não parte dela, tendo assim uma maior facilidade em alcançar os objetivos desejados. Por outro lado, se este é apenas contratado com o objetivo de dirigir uma produção, sem conhecer o grupo nem como este funciona, irá ter uma visão apenas “das suas possibilidades técnicas e financeiras”, sendo assim mais difícil de estabelecer uma relação orgânica.⁴²

Um produtor pode desempenhar as suas funções em vários setores, tais como no Património (museus, arquivos, etc.) que está ligado à proteção e à investigação e a

³⁹ François Mairesse, *Gestion de Projets Culturels*, págs. 23-25.

⁴⁰ Patrícia Castelo Pires, *Manual de Produção das Artes do Espetáculo*, pág. 106.

⁴¹ François Mairesse, *Gestion de Projets Culturels*, págs. 44-45.

⁴² Patrícia Castelo Pires, *Manual de Produção das Artes do Espetáculo*, págs. 62-63.

atividades de animação e sensibilização; Publicação (editoras, bibliotecas, etc.), que vai desde a produção de publicações de livros ou revistas, às atividades de animação, sensibilização e organização de feiras e salões; em Atividades Socioculturais (associativismo), que englobam atividades culturais, de animação cultural até à sensibilização de públicos; Audiovisuais e Multimédia (cinema, rádio, televisão, videotecas, etc.), que vão desde a produção e distribuição de filmes, programas e discos, exploração de salas, organização de festivais à difusão mediática; Artes do Espetáculo (teatro e performance, dança, música, ópera, etc.), desde a produção de espetáculos a atividades de sensibilização e divulgação; e Artes Plásticas (galerias, arquivos ligados a pintura, escultura, fotografia, etc.) indo desde a criação e edição de obras a exposições, festivais e sensibilização.⁴³

Continuando e como já foi referido anteriormente, uma rede de contactos é essencial não apenas para trabalhadores independentes, mas também para as instituições culturais pois “nenhum centro de criação, mesmo tratando-se de uma metrópole, podia assegurar sozinho uma quantidade de produção suficiente, quer em qualidade quer em diversidade, para alimentar um mercado nacional ou internacional.”⁴⁴ Os diferentes estágios da criação de um projeto cultural podem ser resumidos em dois momentos, sendo o primeiro baseado no “pensamento estratégico”, desenvolvido sobretudo pela programação e pela Direção artística, e o seguinte nos “desafios resultantes numa estrutura mais operacional.”⁴⁵ Sumariando este tema, “o compromisso e o conhecimento da cultura e da sociedade, uma consistente formação técnica, um forte sentido de oportunidade, uma boa lista de contactos e boas capacidades de negociação/comunicação são essenciais para o desenvolvimento do trabalho do produtor.”⁴⁶

Realizemos agora uma distinção entre Produtor e Produtor Executivo: o Produtor é o que tem a iniciativa de produzir um projeto, assumindo todos os riscos que lhe são inerentes, podendo este ser em nome próprio ou em delegação, preocupando-se em satisfazer o público; já o Produtor Executivo é aquele que se responsabiliza pela coordenação e execução de todas as tarefas que são indispensáveis para a concretização do projeto. Entre estes dois cargos, poderíamos ainda referir o coordenador de Produção, que é quem planeia

⁴³ Conceição Mendes, *Manual de Produção Cultural*, pág. 28.

⁴⁴ Howard S. Becker, *Mundos da Arte*, pág. 271.

⁴⁵ François Mairesse, *Gestion de Projets Culturels*, pág. 61.

⁴⁶ Patrícia Castelo Pires, *Manual de Produção das Artes do Espetáculo*, págs. 67-68.

e desenha o processo de produção, em tempo espaço e ações, e ainda o Gestor de Produção, que é quem administra as verbas e contrata os recursos humanos.

À parte dos três tipos de produção mencionados, no parágrafo anterior, o trabalho de produção pode e desdobra-se em variadas vertentes, como a Produção Financeira, que é responsável pela organização dos orçamentos e gastos da estrutura, que posteriormente podem ser tratados por um contabilista; a Produção Logística, responsável por coordenar os vários procedimentos desde a montagem, funcionamento e desmontagem do espaço, assim como as equipas (ex. voluntários, estagiários) que se encontrem ao seu encargo, aquisição de equipamentos que sejam necessários para o efeito, assegurando a manutenção do(s) espaço(s) e a higiene do(s) mesmo(s); a Produção Técnica, é responsável por todas as tarefas que são fruto do quotidiano de uma produção, exceto das financeiras, desde burocracias de apoio a vários setores (como e-mails, contactos, organização de arquivos) a garantir que o(s) espaço(s) reúne(m) as condições necessárias para a abertura ao público, tendo também como cargo a frente de casa, venda de programas, organiza as estreias/inaugurações, recebe os convidados e público em geral, etc.; e a Imagem e Comunicação, que é responsável por reunir e redigir toda a informação e documentação relativa à produção/organização, assegurando a sua difusão junto dos meios de comunicação social, é responsável pela ligação da organização com os media e com o público.

Dependendo da situação em que o seu mundo se encontra, os Produtores deparam-se com diferentes problemas. Mas cabe aos mesmos, e numa ação coletiva, descobrir novas maneiras de solucionar os imprevistos que surjam e novas maneiras de aceder aos recursos necessários para um dado momento. Sendo uma boa ideia procurar definir bem os recursos disponíveis, dentro do ambiente e cidade em que se inserem, para a organização, pois “as estruturas económicas características de uma dada sociedade determinam em larga medida os materiais que (...) poderão usar para o seu trabalho e as pessoas que têm disponíveis para trabalhar com eles.”⁴⁷ Para qualquer forma de arte são precisos dois tipos de recursos, humanos e materiais, e a quantidade e combinação vai depender da importância e complexidade do projeto. Portanto, vai caber ao produtor saber gerir esses recursos, procurando onde e como encontrar os mesmos. Tempo, dinheiro e a equipa são três pontos-base que condicionam a realização de um projeto: o tempo “pode ser administrado

⁴⁷ Howard S. Becker, *Mundos da Arte*, pág. 98.

através de planeamento”, a gestão do orçamento e recursos exige um “rigor particular”, pois é fonte de derrapagens. A equipa constituída é “um fator-chave, para a realização de um projeto”, e a escolha da mesma, a sua gestão, comunicação e motivação são cruciais.⁴⁸

Durante esse processo de busca, surgem algumas questões, tais como: “será que determinado material existe, ou é fabricado?” – como aconteceu com a obra de Laura Vinci, que iremos abordar mais à frente; “qual o seu custo?”; “existem pessoas com formação específica para levar avante este projeto?”, entre muitas outras.⁴⁹ Um dos aspetos característicos dos mundos da arte, como temos vindo a referir, são as correntes de cooperação, o corpo cultural coletivo, entre produtores, equipas, fornecedores e artistas.

Falemos agora do processo de produção propriamente dito. Este processo envolve várias fases, mas iremos mencionar as três fases principais, que a maioria dos autores identifica. Começamos esta análise pela: **Pré-Produção**, (em que as tarefas que iremos mencionar são, principalmente, da responsabilidade do produtor ou das equipas que este possa estar a coordenar em articulação com o programador ou coordenador): nesta primeira fase, define-se a viabilidade do projeto que envolve toda a atividade preparatória para a execução do mesmo (envolvendo contactos e contratações, planificação e calendarização dos trabalhos gerais e específicos, aquisição de material, escolha dos artistas e obras, espaços, elaboração do orçamento e plano de divulgação, tirar licenças, tratar de autorizações, elaboração de dossier de projeto, etc.), colaboração na elaboração do projeto (nos aspetos organizativos) e do respetivo orçamento, constituição das equipas, elaboração do plano de tarefas e do cronograma de produção; a seguir principia a **Produção**: este é o momento de maior dimensão e corresponde ao da execução do trabalho, desde a direção e supervisão de todas as equipas de produção em articulação com as equipas criativas, coordenação e produção técnica dos recursos, controle e balanço orçamental, montagem da atividade, articulação com os vários gabinetes, produção de todos os materiais de apoio à atividade e à sua divulgação (programas, cartazes, etc.), acompanhamento de todo o processo de contacto com o público e artistas, e que, neste caso em concreto da Bienal Anozero, vai desde o primeiro dia de montagem até à inauguração, prolongando-se durante o projeto até ao seu término⁵⁰; por fim temos a **Pós-Produção**: nesta fase efetuam-se as tarefas de finalização e fecho do projeto, indo desde os trabalhos mais práticos como a desmontagem das obras e

⁴⁸ François Mairesse, *Gestion de Projets Culturels*, págs. 104-105.

⁴⁹ Howard S. Becker, *Mundos da Arte*, pág. 81.

⁵⁰ Patrícia Castelo Pires, *Manual de Produção das Artes do Espetáculo*, págs. 59-60.

transporte das mesmas (para os seus locais de origem ou outras exposições) caso necessário, limpeza dos espaços, até aos trabalhos mais administrativos, como a conclusão de orçamentos e pagamentos que se encontram em falta, encerramento dos dossiers, avaliação final, arquivamento e memória futura.

Todos os passos referidos, são de grande importância, pois basta falhar um para falharem todos. A preparação de um projeto como a Bienal, que é, no geral, uma exposição temporária que envolve outras atividades paralelas, pode exigir dois ou três anos de pré-produção⁵¹. Como se sabe bem, o ritmo de processo de qualquer projeto cultural é na sua base uniforme. Este começa lentamente, e com a passagem do tempo, com o fecho e conclusão de determinadas tarefas, este vai-se tornando mais rápido. E quanto mais próxima a data de estreia ou abertura, o stress começa a surgir, e com ele podem surgir outros problemas relacionados, tomando como exemplo o da procrastinação e a má definição de determinadas prioridades e organização de equipas e tarefas. Daí a importância da criação de cronogramas, tabelas de trabalho e respetivo calendário com os prazos. O cumprimento destes pode revelar-se um autêntico desafio, mesmo para os indivíduos mais responsáveis, pois nem sempre depende só de uma pessoa o cumprimento de determinadas tarefas, não esquecendo que existem “muitas pessoas que utilizam o último minuto, aproveitando o stress gerado por esse atraso e os riscos potenciais de falha na tentativa de realizar” as tarefas que lhes competem.⁵²

Poderemos, assim, concluir que um produtor reúne as funções de planear, executar e controlar (podendo ser simultaneamente o criador do projeto), e que a produção, apesar de parecer um papel confuso e de tarefas intermináveis, apresenta de uma forma geral, as seguintes características: “uma duração definida no tempo; utiliza recursos específicos para o seu desenvolvimento; envolve várias atividades e funções que se complementam e cooperam” e “necessita de alguém que o dirija”⁵³, e que à medida que a Bienal Anozero se torna cada vez mais conhecida, num perímetro mais vasto, a sua produção torna-se mais exigente.

⁵¹ François Mairesse, *Gestion de Projets Culturels*, pág. 72.

⁵² *Idem*, págs. 72-75.

⁵³ Patrícia Castelo Pires, *Manual de Produção das Artes do Espetáculo*, pág. 58.

2.3.2. Os Produtores Culturais como Intermediários Culturais

“Quando começa um projeto? Desde a sua conceção ou a sua realização concreta? Desde o momento em que o gestor principal recebe a tarefa ou quando toda a equipa é formada? Não é possível responder a esta pergunta definitivamente, exceto integrando o projeto numa perspetiva mais ampla.”

François Mairesse⁵⁴

A noção de Intermediário Cultural comporta diversos significados, mas que vão ao encontro de uma mesma finalidade. Num sentido mais político e programático, esta refere-se mais ao processo de intermediação entre a produção cultural e artística e o público a que essa produção é destinada. Num sentido mais sociológico, a noção de mediação cultural remete para a cultura como canal de ligação entre o indivíduo e a sociedade, funcionando também como um motor de integração e conexão. Ambas as noções têm como objetivo fundamental a atração, a formação e a partilha de sentidos e valores culturais junto do público em geral, implicando também no fundo uma “contaminação mútua entre o cultural e o económico.”⁵⁵

“Todo o trabalho artístico, tal como toda a atividade humana, envolve a atividade conjugada de um determinado número, normalmente um grande número, de pessoas” e de uma forte corrente de cooperação⁵⁶. Assim sendo, para que estas premissas se concretizem, é essencial encarar a programação cultural na perspetiva da mediação, e aí entram estes agentes de que pouca gente fala, ou de cuja ação numa cidade a nível cultural não se tem conhecimento e são eles os intermediários culturais.

Desempenham uma função vital “para o funcionamento dos circuitos culturais, assegurando a mediação entre criação e a produção, (...), e a receção e o consumo da cultura”.⁵⁷ Eles estruturam o espaço urbanístico e os seus modelos culturais, formando condições para apresentar, no espaço público, as mais diversas formas de expressão cultural, como a realização de grandes eventos, tais “como as Capitais Europeias da

⁵⁴ François Mairesse, *Gestion de Projets Culturels*, pág. 62.

⁵⁵ Claudino Ferreira, *Intermediação Cultural e Grandes Eventos*, pág. 8.

⁵⁶ Howard S. Becker, *Mundos da Arte*, pág. 27.

⁵⁷ Claudino Ferreira, “Intermediários Culturais e Cidade”, pág. 319.

Cultura e a Expo'98, e a consolidação de grandes instituições culturais, como o CCB (...)", ou projetos de requalificação urbanístico-cultural, conferindo "uma enorme visibilidade a um conjunto relativamente restrito de figuras que, nas suas funções de comissários, diretores artísticos, gestores culturais ou programadores, ganham uma notoriedade inusitada na esfera cultural e, por via dela, no espaço público."⁵⁸ Possuindo um papel fundamental na reestruturação da oferta cultural, na construção da cidade e da cidadania, no reforço do sentimento de pertença na comunidade, ganham especial relevo na ação cultural de uma cidade, pois têm uma grande capacidade de se adaptarem aos objetivos programáticos – dos organismos governamentais e autárquicos responsáveis pela execução de ações culturais – pois possuem um poder mais decisivo: são eles que decidem quem, o quê e em que condições (saber o que cada um quer, aqui e agora; ideologia, espaço e tempo: um saber para a ação). A situação da arte não deve preocupar, mas sim o modo como se está nela, o modo como se age e o modo como se é arte.

Não se devem, no entanto, esquecer os dados regionais, pois estes são importantes para a identidade de uma cidade (procurar a universalidade do que é único). "A presença da cultura na cidade (...) depende fortemente, por isso, da sua ação mediadora."⁵⁹ Cabe-lhes fazer parte de uma rede de trabalho e saber lidar com a dinâmica dos recursos materiais e humanos, ou seja, com o corpo cultural coletivo. Os seus recursos devem variar, devendo sempre, no entanto, circular no mundo da arte para a tornar mais globalizada e permanecer em constante inovação – escolhendo-os tendo em conta a oferta de recursos correspondente e integrante desse mesmo mundo, não esquecendo que o conteúdo da oferta dos mesmos varia; isso tem um "peso na adoção de uma estratégia para a execução do projeto (...) e torna-se um dos componentes do sistema de constrangimentos e de possibilidades que governa a produção artística."⁶⁰

Os intermediários culturais representam um conjunto vasto de *profissões* e não uma *profissão* por si só. Por isso, as figuras mais reconhecidas como intermediários são, por exemplo, os gestores culturais, os produtores culturais, os agentes artísticos, os programadores, os críticos e os jornalistas especializados na área; depois podem considerar-se também intermediários culturais outro género de profissionais, tais como os profissionais de marketing e publicidade, os consultores culturais, os técnicos de gestão e

⁵⁸ Claudino Ferreira, *Intermediação Cultural e Grandes Eventos*, pág. 1.

⁵⁹ Claudino Ferreira, "Intermediários Culturais e Cidade", pág. 320.

⁶⁰ Howard S. Becker, *Mundos da Arte*, pág. 98.

promoção do património, políticos, entre outros. Estes, ainda que atuem apenas pontualmente, são importantes para a difusão e promoção da cultura.⁶¹

Salientemos a crescente importância dos produtores mais o pessoal de marketing e comunicação, pois são eles que têm a responsabilidade, por norma, de tudo o que for necessário para cativar um público e juntá-lo nos locais pretendidos para a visualização e a apreciação de um determinado projeto – como, neste caso, a Bienal Anozero – assumindo estratégias organizacionais. Os intermediários culturais têm vindo a desempenhar um papel fundamental na criação e consolidação de relações entre artistas, financiadores, políticos e comunidade de cidadãos em geral.

Em suma, o trabalho do intermediário cultural é um trabalho que incorpora um naipe imenso de profissionais que têm como principais funções a seleção e filtragem das obras e criadores, a organização e administração das condições de distribuição e divulgação das obras e, como complemento deste trabalho, o apoio à criação e à produção cultural (pelos meios de difusão à disposição dos intermediários). O seu papel de elo de ligação revela-se, portanto, importante para o funcionamento e articulação dos vínculos, servindo de canal facilitador da ligação entre os criadores e o público, entre mundos da cultura, políticos e sociais, permitindo a comunicação entre si, pois estes, estando separados, devem ser ligados para que o processo de criação se concretize.⁶²

A arte é, assim, criada por uma rede de pessoas que agem em conjunto para um mesmo fim (neste caso, a organização do Anozero) e, portanto, podemos afirmar que a arte é um fenómeno social e que “falar de arte é uma forma particular de falar da sociedade e dos mecanismos sociais em geral.”⁶³ As pessoas agem em conjunto para concretizar o Anozero, pois só assim é que ele ganha vida e é possível.

A aposta em projetos integrados, que potenciem o envolvimento da sociedade, o pensamento crítico, o conhecimento e fruição das artes, proporcionando experimentação artística, e reforcem a participação dos agentes culturais locais é assim assumida pelo Círculo de Artes Plásticas como prioridade estratégica.

⁶¹ Claudino Ferreira, *Intermediação Cultural e Grandes Eventos*, pág. 13.

⁶² Claudino Ferreira, “Intermediários Culturais e Cidade”, págs. 330-331.

⁶³ Howard S. Becker, *Mundos da Arte*, pág. 299.

2.4. Educação Artística

A educação é na sua base uma troca de saberes e experiências, e esta pode ser realizada de maneira formal, informal ou inconsciente (através de experiências pessoais). Portanto este conceito, em certa medida, é vasto e polissêmico, compreendendo teorias e práticas relativas a uma construção alargada do conhecimento e da aquisição de competências. De uma forma geral, é um processo que permite que um indivíduo assimile e aprenda conhecimentos, adquira competências habilidades e valores, e a arte, por sua vez, é um conjunto de criações que expressam uma visão/perspetiva de uma pessoa em relação ao mundo a partir das emoções, sensações e ideias, usando para isso os mais variados recursos. A pedagogia artística é na sua base, a “criação de mecanismos pelos quais um indivíduo ou um grupo têm acesso aos instrumentos técnicos, aos treinos, às atividades com que podem representar artisticamente a sua visão do mundo e apreciar, satisfazer-se, congratular-se, transcender-se com as visões dos mundos que outros lhes propõem.”⁶⁴

Em relação à educação artística, irei referenciar, principalmente, enquanto presença formativa de base nos diferentes níveis de ensino, e não para o exercício de uma profissão. Numa primeira abordagem, esta educação *pela e para* a arte “pode e deve ser feita de duas formas: por um lado, integrada em todo o processo educativo, com especial ênfase no ensino pré-escolar, no ensino básico e no ensino secundário” e por outro lado “além da educação especificamente escolar, a educação para a arte deve estar contemplada como uma atividade específica junto dos próprios criadores e difusores das artes.”⁶⁵ Depois, um projeto educativo corresponde a um projeto de intervenção comunitária, com atividades diversificadas, que podem ser simples ou complexas, sendo estas pontuais na sua concretização, e têm em conta as necessidades dos seus públicos-alvo; e um serviço educativo tem uma estrutura permanente com uma planificação de atividades prolongada e recursos humanos especializados. Tanto o projeto como o serviço educativo, para além desta sensibilização e iniciação às várias linguagens artísticas, “pensadas no quadro de uma educação para a arte, pode também implementar atividades de iniciação às próprias práticas artísticas.” Ambos os serviços são formas de intervenção cultural e artística na comunidade, que visam a “sensibilização, a formação e o desenvolvimento da capacidade de leitura das obras de arte e dos acontecimentos artísticos”, assim como um

⁶⁴ António Pinto Ribeiro, *Questões Permanentes*, pág. 176.

⁶⁵ João Maria André, “Teatro Arte e Educação (II)”, in revista *Palcos* (nº5, março 2013), pág. 22.

fortalecimento da experiência estética e desenvolvimento do pensamento e inteligência emocional, que é mobilizado através destas experiências, com base no princípio de que é a fazer que se aprende.⁶⁶

Dentro dos diferentes caminhos da educação, suposta no conceito de educação artística, distingamos aqui três tipos: a educação *pela* arte, a educação *para a* arte e a educação *na* arte, sendo que cada um destes tipos de educação, para além de mobilizar diferentes estratégias e competências, visa também objetivos diferentes, mesmo que em todos “se procure fazer uma educação em que a arte é mobilizada enquanto campo especial de intervenção pedagógica.” Na educação pela arte, a arte não se entende como um fim em si mesmo, mas antes como um “recurso no contexto de um projeto educativo mais global”, visando o ensino e aprendizagem dos indivíduos em “competências específicas no âmbito de uma disciplina” escolar, ou funcionando como uma implementação de “consciência crítica e de uma educação para uma cidadania ativa e responsável.”⁶⁷

“A educação artística, desde a mais tenra idade, é necessária para a construção de olhares individuais e coletivos na sociedade contemporânea, pelas condições que promove de apreciação, crítica, criação e ação.”⁶⁸ Assim sendo, desde sempre que as artes desempenharam um papel fundamental na nossa vida, ajudando-nos a compreender o mundo onde nos inserimos, a configurá-lo e a dar-lhe sentido. “Qualquer atividade artística sendo orientada competente e responsabilmente, constitui uma excelente ferramenta no desenvolvimento integrado do ser humano.”⁶⁹ A educação artística surge aqui como um processo de ensino e aprendizagem, um processo de formação canalizador das emoções do indivíduo, através da expressão artística, contribuindo, deste modo, para o desenvolvimento pleno das faculdades humanas. Ou seja, a arte é um despertar para os sentidos. Pegando num exemplo prático, o Fórum Permanente de Teatro proporciona momentos para a formação e aprendizagem dos seus participantes, ou seja, proporciona um encontro em que o objetivo fulcral é a educação. Assim como vários equipamentos culturais, tais como museus, teatros, salas de exposições, cinemas/cineteatros, casas da

⁶⁶ João Maria André, “Teatro Arte e Educação (III)”, in revista Palcos, nº6 (novembro 2013), págs. 18-20.

⁶⁷ João Maria André, “Teatro Arte e Educação (I)”, in revista Palcos, nº4 (novembro 2012), pág. 18.

⁶⁸ Jorge Barreto, “Mais do que andar: caminhar – o contributo da educação artística”, opinião, Jornal o Público, 8 janeiro 2019, disponível em: <https://publico.pt/2019/01/08/culturaipsilon/opiniao/andar-caminhar-contributo-educacao-artistica-1856715>

⁶⁹ Fernando Soares, “Fernando Soares ‘Estou cá na luta!’”, entrevista para a revista Palcos, nº4 (novembro 2012), pág. 5.

música, casas da cultura ou conservatórios, têm-se vindo a afirmar como interfaces cada vez mais interventivas nesta aliança entre arte e educação.⁷⁰

A educação *pela* arte na criança, no seu percurso escolar e desenvolvimento, ainda é uma matéria relativamente descartada na comunidade. A escola, principalmente, deveria de ser o lugar de estímulo, das crianças e jovens, para as artes. Deveria existir, nas escolas, esta liberdade para explorar a expressão artística como processo “passível de recursos a campos tão diversos quanto a música ou as artes plásticas.”⁷¹ A educação *pela* arte é estimada como uma ação de renovação, indo mais longe do que a simples transmissão de conhecimentos das várias disciplinas curriculares. Esta relação entre a educação a as artes, pelo contributo que estas podem propiciar, é um assunto de relevância, nem sempre abordado no ensino ou a nível político. A noção de *arte* tem vindo a evoluir ao longo do tempo, e a educação artística deve, de algum modo, adaptar-se a estas mudanças. Pois esta reproduz os parâmetros artísticos da época em que se insere, ao divulgá-los entre as pessoas. A educação tem de fornecer as ferramentas necessárias para que o sujeito trabalhe com elas e possa explorar o seu potencial. Neste contexto, tem sido percorrido um longo caminho para dotar o sistema educativo de condições “para que as artes sejam elemento importante de formação geral, ao lado da língua materna, da história” e restantes disciplinas.⁷² Caminho esse que já começa a dar os seus frutos. Ainda se assiste, em Portugal, a uma desvalorização da educação *para* a arte e das disciplinas que se devem dedicar a essa educação, podendo encontrar exemplo disso na eliminação da carga horária. É importante que primeiramente os indivíduos/crianças cresçam como seres humanos e só depois virem os aspetos artísticos, mas deveria encontrar-se um equilíbrio nessa mesma educação.

Educação pela a arte “trata-se de todo o conjunto de intervenções que dão corpo a modalidades educativas em que se procura fazer uma iniciação e uma sensibilização à arte, às suas práticas, às suas linguagens e expressões e aos seus resultados.” A arte, para além de forma de criação, “é também um modo de conhecimento e um modo de saber.” Portanto,

⁷⁰ João Maria André, “Teatro Arte e Educação (I)”, pág. 18.

⁷¹ Anabela Libânio, *Educação pela Arte: Uma experiência para dar sentido aos sentidos*, Trabalho de Projeto de Mestrado em Ciências da Educação, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2013, pág. 17.

⁷² Jorge Barreto, “Mais do que andar: caminhar – o contributo da educação artística”, disponível em: <https://publico.pt/2019/01/08/culturaipsilon/opiniao/andar-caminhar-contributo-educacao-artistica-1856715>

se na educação *pela* arte, “a arte não é um fim em si mesmo”, na educação *para* a arte e *na* arte, a arte é o ‘objeto’ da educação, o sentido e caminho.⁷³

Salientemos que compete às entidades o papel de transmitir não só saberes, mas também saberes-fazer, no sentido de dar aos indivíduos linhas de orientação necessárias para uma melhor adaptação a um mundo complexo. As artes são um elemento indispensável no desenvolvimento da expressão social, cultural e principalmente pessoal de cada um. Ninguém nasce ensinado sobre qualquer disciplina imposta pelo plano escolar e educativo, como a matemática, a história, assim como disciplinas artísticas, como teatro, poesia, pintura, daí ser importante, e necessária, uma aproximação ao saber e fazer das artes, mas também ao sentir, pois a arte mobiliza a sensibilidade, a par de um conhecimento intelectual.

Podemos, com isto, concluir que “educar para as artes é um educar a razão sensível, afetiva e pática” – mobilizando conhecimentos e afetos, pensamentos e sentidos, intelecto e emoção, em simultâneo, ou seja, “é educar o ser humano para a sua unidade integral e não para a sua dualidade ou para a sua fragmentação. (...) Ensinar a ler um poema, a descobrir a sua ‘verdade’, a sentir os seus ritmos, a perceber a cor dos seus sons, é educar para a arte da poesia e deveria ser isso que os professores de Literatura deveriam fazer, mais do que ensinar a contar as sílabas de cada verso de *Os Lusíadas*.”⁷⁴ A participação numa oficina de teatro não pretende que todos os participantes se transformem em atores/atrizes profissionais, assim como a visita a uma exposição não visa transformar os visitantes em artistas plásticos ou pintores, trata-se pois de projetos de ensino artístico, “diferentes das estruturas de ensino profissional, que poderíamos cobrir neste caso com uma expressão talvez mais genérica, como formação artística, distinguindo-a do ensino artístico profissional propriamente dito.”⁷⁵ A troca de saberes e de experiências, seja numa exposição, num teatro, numa leitura encenada, mostra musical, como outras áreas da vida humana, é fundamental, pois todos nós temos sempre a algo a aprender, ou a ensinar ao outro.

Como iremos ver no capítulo seguinte, o Círculo de Artes Plásticas surge precisamente para combater uma lacuna na cidade de Coimbra, que existia nos anos 50 e que ainda

⁷³ João Maria André, “Teatro Arte e Educação (II)”, pág. 20.

⁷⁴ *Idem*, pág. 21.

⁷⁵ João Maria André, “Teatro Arte e Educação (IV)”, in revista Palcos, n°7 (março 2014), pág. 23.

existe, no que diz respeito ao ensino das artes plásticas. Os jovens fundadores do Círculo, cientes desta realidade, fomentaram respostas a esta necessidade de proporcionar aos jovens um alargamento cultural ou como um complemento à sua formação académica. Hoje em dia, o Círculo continua a proporcionar aos jovens uma formação na área artística, com os projetos Círculo Aberto, um ateliê de artes visuais, que tem como objetivo manter esta prática dos anos 70 e 80, e a Esfera CAPC, que é um impulsionador da educação artística dentro da Bienal Anozero.⁷⁶ Durante o Anozero'19, o processo educativo não decorreu como previsto, tendo apenas funcionado o projeto/oficina comunitária de Céu Gonçalves (aluna do Mestrado em Estudos Curatoriais), em colaboração com Bia Petrus (aluna do Doutoramento em Arte e Educação, FBAP), intitulado *O Palco da Terceira Margem* – que consistiu numa série de encontros informais, a mediar uma relação entre as obras de arte expostas e os visitantes. No final da bienal foi apresentado o resultado desta ação. Saliento, também, as visitas com o curador-geral Agnaldo Farias, que tinham como objetivo proporcionar um diálogo com os professores, como por exemplo da Escola Secundária José Falcão, indo ao encontro das necessidades e expectativas dos professores.

Em suma, façamos aqui uma distinção: a educação *pela* arte propõe o desenvolvimento da sensibilidade e da expressão artística, enquanto o ensino artístico tem como objetivo a formação de artistas. São ambos igualmente importantes, sendo que a primeira pode levar ao segundo. Esta educação *pela* arte ou *para a* arte, para além do seu público-alvo, que são as crianças e jovens, aplica-se também a todos os restantes públicos, desde adultos e seniores, pessoas com deficiências (físicas ou mentais), grupos mais desfavorecidos, etc. Todos temos sempre algo a aprender. Poderemos tomar como exemplo os vários trabalhos desenvolvidos por encenadores de notoriedade junto de públicos em específico, tais como presidiários/as, perspetivando a articulação entre arte e comunidade – constituindo estes uma iniciativa de educação para a arte e formação artística.⁷⁷

É importante perceber que todos estamos em educação permanente, e que sim, esta educação também se aplica às artes. Terminemos este ponto com uma afirmação de Vítor Serrão, quando diz que “temos de ter em conta o poder de encantação permanente das obras de arte, que por isso mesmo têm uma imensa dimensão social, capaz de (...) definir um terreno comum de afetividade. Sim, as obras de arte têm mais poder do que a violência

⁷⁶ Consultar Anexo 3, para mais informações.

⁷⁷ João Maria André, “Teatro Arte e Educação (IV)”, pág. 23.

dos homens: mostram o poder do pensamento, imaginação e engenho humanos através do ato de criar, esbatem as diferenças, e podem tornar-nos pessoas melhores e mais solidárias.”⁷⁸

Em jeito de recapitulação, deste capítulo, o IQF tem vindo a tentar traçar os perfis destes profissionais, mas uma das conclusões é que não existe uma delimitação da função do produtor, e, como pudemos observar ao longo deste capítulo, muitas vezes esta função “se confunde com programador, promotor ou animador.”⁷⁹ Estes intervenientes culturais são cada vez mais decisivos. Podemos concluir que, o programador detém da função de realizar a agenda cultural de um espaço cultural ou um programa de espetáculos de teatro, o curador de organizar as obras de um museu ou espaço cultural, e o produtor é quem vai posteriormente operacionalizar estas decisões todas e gerir equipas para a concretização destes eventos.

O trabalho em equipa é cada vez mais incentivado, e nenhuma entidade ou organização cultural “funciona sem uma equipa capaz de criar linguagens comuns e de encontrar soluções para os mais diversos problemas.”⁸⁰ No entanto é cada vez mais difícil encontrar uma equipa que perdure no tempo, que seja permanente, ainda mais na área artística. Para o desenvolvimento de certos projetos, as entidades e organizações têm optado pela constituição de equipas temporárias, devido à falta de recursos, e esta escassez financeira “origina também a redução do número de elementos envolvidos numa produção.” Assim sendo, com equipas reduzidas ao mínimo, inevitavelmente acaba por “existir uma tendência natural para acumular funções”, ou seja, mesmo que alguns profissionais tenham de concentrar cargos, as funções das equipas devem ser asseguradas.⁸¹ Isto deve-se ao facto de os orçamentos para os eventos culturais serem cada vez mais escassos, e as entidades verem-se forçadas a empregar menos pessoas, tentando ter uma só pessoa a realizar vários trabalhos. Em suma, o importante é uma organização ou entidade não exceder os seus orçamentos e estruturar-se segundo os recursos que tem disponíveis e tendo sempre em conta o que pretende criar.

⁷⁸ Vítor Serrão, “Esta capacidade de saber ver Arte”, crónica, Comunidade Cultura e Arte, 2 janeiro 2020, disponível em: <https://www.comunidadeculturaearte.com/esta-capacidade-de-saber-ver-arte/>

⁷⁹ Patrícia Castelo Pires, *Manual de Produção das Artes do Espetáculo*, pág. 62.

⁸⁰ *Idem*, págs. 83-86.

⁸¹ *Idem, ibidem*.

3. Apresentação da Entidade de Acolhimento

No que toca à cultura e à procura da fruição das artes em Coimbra, esta vem desde cedo a percorrer um longo e duro caminho, através de várias tentativas de Instituições e Academias, como é o caso da Academia Dramática (1837) que acabou por se extinguir com o decorrer dos anos, ficando as atividades centradas no Teatro Académico (designado por Nova Academia Dramática, instalou-se no edifício do Colégio de S. Paulo, o Apóstolo). A Escola Livre das Artes do Desenho vem mudar o panorama artístico de Coimbra em 1878, tornando-se um berço de artistas (durante pelo menos 58 anos). A escola hoje em dia conhecida como Avelar Brotero surge em 1884 como a Escola de Desenho Industrial, proporcionando assim aos jovens ensino e fruição pelo desenho e artes ornamentais.⁸² Fundada a 3 de novembro de 1887, a Associação Académica de Coimbra, surge pelo interesse da Academia de Coimbra pelo associativismo e pela cultura. Já no século XX, começam a surgir os Salões Académicos, ligados ao movimento Modernista, que deu os seus primeiros passos em 1909 com o semanário *O Gorro*, publicado por um grupo de estudantes de Coimbra.

Em maio de 1927 surge o I Salão de Arte dos Estudantes da Universidade de Coimbra, três anos depois volta a abrir o II Salão Académico, e no ano seguinte ocorre o III Salão Académico. A partir deste momento é realizado anualmente. O IV Salão Académico viria a ser integrado no Programa da Queima das Fitas, em 1933, assim como as duas edições seguintes, e só depois em 1937 é que voltaria a decorrer um Salão Académico. Devido à Guerra Mundial, só em 1945 é que os estudantes voltam a juntar-se numa manifestação cultural no domínio das artes plásticas. O interesse pelas artes plásticas, reemerge com a fundação do Museu Académico em 1951.⁸³

O início da história do Círculo de Artes Plásticas data de Maio de 1958, com a Exposição de Artes Plásticas inserida na programação da Queima das Fitas, no Salão de Turismo. Segundo Emílio Rui Vilar, foram estas exposições que suscitaram, num pequeno grupo de jovens estudantes, o pensamento de um atelier coletivo, espaço cultural, ou até mesmo uma escola de artes, onde se pudesse aprender a pintar e desenhar, que conseguisse

⁸² Hilda Moreira Frias, *50 Anos do CAPC*, Coimbra, Mar da Palavra Edições, 2010, págs. 15-22.

⁸³ *Idem, ibidem*.

satisfazer as necessidades artísticas e culturais da cidade de Coimbra. Desses jovens, destacam-se Mário Silva, Alfredo Rasteiro, Jorge Mira Coelho e Emílio Rui Vilar.⁸⁴

O CAPC, com funcionamento diário, é atualmente constituído por dois núcleos distintos, sendo o principal o Círculo Sede, na Rua Castro Matoso nº18, e o segundo o Círculo Sereia, no Jardim da Sereia Piso -1 da Casa da Cultura. É a mais antiga instituição nacional dedicada à promoção da arte contemporânea, começando por ser um organismo autónomo da Academia de Coimbra e uma associação cultural sem fins lucrativos, com a missão de sensibilizar e cativar o público para a arte e para a cultura, fomentando assim o gosto pela fruição artística. Acolhe vanguardas artísticas portuguesas desde as décadas de 1970 até à contemporaneidade. Sediado na região centro de Portugal, o CAPC, ao longo dos anos, foi mudando o seu foco relativamente às atividades e formas de fazer produção cultural, tal como mudou a visão e os meios de produção, sendo atualmente as suas atividades principais as exposições, eventos pontuais de performances e música e o Anozero - Bienal de Arte Contemporânea de Coimbra, que alberga consigo um leque de atividades, exposições, instalações, performances e teatro, música, lançamento de livros, ciclos de cinema e conferências. Detém ainda uma ampla coleção de arte, documentos e livros que constitui por si só um documento único na narrativa da história da arte contemporânea em Portugal.

Serve, portanto, este terceiro capítulo para enquadrar o Círculo de Artes Plásticas de Coimbra e o projeto da Bienal Anozero.

3.1. Definição da Entidade

O Círculo de Artes Plásticas, no seu programa de edições, propõe-se contextualizar uma diversidade de perspetivas em torno da arte contemporânea, mormente portuguesa, visando suprir uma lacuna cultural em Coimbra, cumprindo assim o papel que lhe pertence. Ao longo dos seus 60 anos de idade (atingidos no ano de 2020), o CAPC procura

⁸⁴ *Idem*, pág. 25.

fornecer ao seu público, maioritariamente *público da arte*, uma contínua informação para estabelecer e

manter uma aferição pela arte, dando a conhecer artistas e obras – tornando visível o seu trabalho no país e fora dele – contribuindo para que no tempo presente as pessoas tenham a possibilidade de usufruir, ver e apreciar o que “os artistas têm para lhes oferecer no tempo certo.”⁸⁵

O CAPC tem como objetivo nuclear a promoção e difusão das artes visuais, concentrando a sua atividade na realização de exposições de arte contemporânea, cativando, desta maneira, públicos da e para a arte contemporânea, proporcionando um conhecimento alargado dos panoramas artísticos contemporâneos, juntamente com as suas componentes e narrativas, incentivando o gosto pela fruição artística e promovendo exposições de arte e atividades de animação cultural pluridisciplinares.

Assim sendo, é um destacado produtor de uma nova geração de artistas cujas ações constituem referências incontornáveis na arte contemporânea portuguesa, desempenhando um papel fundamental na divulgação das artes plásticas, apostando em atividades de desenvolvimento e trabalho com outras entidades culturais, através do intercâmbio e colaboração com outras galerias, associações, instituições e eventos culturais (locais, nacionais e internacionais).

3.2. Percurso Histórico: de CAP a CAPC

A história do Círculo, a sua génese, data muito antes da sua oficialização. E aqui surge a questão de quando um projeto começa? “Quando temos uma ideia, por vezes é difícil perceber e explicar como é que ela surgiu: da nossa experiência pessoal, de uma história que ouvimos contar, de uma conversa banal de café, de um livro que lemos, de um espetáculo que vimos, de uma viagem que fizemos.”⁸⁶ Mas esta pergunta não exige necessariamente uma resposta única. Digamos então que este começou com uma ideia e de uma necessidade de dar resposta nos domínios da divulgação artística vanguardista e de

⁸⁵ Vítor Diniz, “Nota do Editor”, in José Maças de Carvalho, *Objetivação e Ancoragem*, Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, 2001, pág. 3.

⁸⁶ Patrícia Castelo Pires, *Manual de Produção das Artes do Espetáculo*, pág. 103.

pesquisa em Coimbra, e para isso seria necessário a fundação de um espaço cultural, onde se conseguisse “satisfazer as necessidades artísticas e culturais da cidade.”⁸⁷

Em Coimbra, nos anos 50, o ensino artístico não era uma realidade, sendo uma cidade deficitária nesse aspeto e na divulgação das artes plásticas, fomentando ainda mais esta necessidade de proporcionar aos jovens um alargamento cultural ou um complemento à formação académica. Sendo assim, um grupo de jovens estudantes, conscientes destas lacunas, propôs à AAC a criação do Círculo de Artes Plásticas, depois de tomada consciência do desinteresse da Academia pela artes plásticas e visuais.⁸⁸

Ergue-se assim, em 1958, o Círculo de Artes Plásticas (CAP), enquanto secção cultural da ACC (com o apoio da FCG), por um grupo de jovens estudantes da academia de Coimbra, em se destacam Mário Silva e Emílio Rui Vilar,⁸⁹ – não esquecendo Jorge Mira Coelho, António Pimentel, Alfredo Rasteiro, Augusto Mota e Joaquim Tomé – no decorrer da VI Exposição de Artes Plásticas da Queima das Fitas em Maio desse mesmo ano.

A exposição “suscitou que um pequeno grupo começasse a pensar” em encontrar um lugar onde se pudesse aprender e trabalhar em artes plásticas,⁹⁰ surgindo, deste modo, o Círculo como uma proposta e uma alternativa, para dar resposta nestes domínios relativos ao ensino da Arte, História da Arte, desenho, pintura, bases para um saber artístico e à divulgação das Artes Plásticas vanguardistas e de pesquisa, proporcionando um espaço de atelier coletivo, que pretendia reunir as condições necessárias à realização destas mesmas atividades, através de ações pedagógicas e culturais, tais como ateliers de desenho e pintura, escultura, cursos, entre outras atividades e através da participação e da realização de eventos públicos, exposições, colóquios e conferências, “como é o caso do ciclo de conferências *A Evolução da Arte e Seus Reflexos e Condicionantes no Mundo Atual*” em 1968.⁹¹ Tinha também como objetivo promover novos artistas locais e nacionais, dando espaço aos mesmos para explorar e experimentar, dispondo juntamente de artistas que se ofereciam para ajudar na formação dos alunos/sócios e gestão do atelier. A criação deste atelier coletivo permitiu ao CAP desempenhar um importante papel na promoção de artistas e obras de arte contemporânea, na divulgação de textos sobre arte, como é o caso

⁸⁷ Hilda Moreira Frias, *50 Anos do CAPC*, pág. 35.

⁸⁸ Consultar Anexo 1, para visualização da carta de proposta.

⁸⁹ Consultar Anexo 2, para mais informações sobre os fundadores do CAPC.

⁹⁰ Emílio Rui Vilar, *cit. in* Hilda Moreira Frias, *50 Anos do CAPC*, pág. 25.

⁹¹ Hilda Moreira Frias, *50 Anos do CAPC*, pág. 45.

do jornal *Via Latina* (que saiu regularmente entre 1940 e 1962). Vencidos os primeiros obstáculos, estava assim criada a sua dinâmica.

Estes mesmos estudantes haviam já estado ligados ao surgimento de várias secções culturais, como é o caso do Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra (CITAC), em 1954.⁹²

Desde logo o CAP enfrentou várias dificuldades, e uma que sempre o acompanhou, mesmo com o seu prometedor início, foi a falta de verbas, que não lhe permitia concretizar as atividades com a qualidade e intensidade que desejava. Contou, no entanto, com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian, que financia o Círculo continuamente até à década de 90, pois esta “sempre assumiu o papel de impulsionador da atividade artística, tentando colmatar as falhas no campo governativo.”⁹³ A Fundação depositou confiança no projeto e desenvolveu um forte programa de colaboração com o CAP, apoiando-o nas suas iniciativas. Os subsídios são inúmeros e variam desde o pagamento de rendas, honorários, compra de material para os ateliers, viagens de estudo, à organização de exposições (seja de artistas convidados, nacionais ou internacionais, ou de trabalhos desenvolvidos pelos sócios do Círculo).

Assim sendo, desde o começo que o Círculo é uma secção pobre, não possuindo grande desafogo financeiro. O local de alojamento, para as suas atividades, também foi outra batalha. Teve a sua primeira instalação na Rua Oriental Montarroio (espaço cedido pela AAC, dado que as salas do edifício da mesma se encontravam lotadas, mesmo sendo o CAP uma secção da AAC). Posteriormente conseguiu adquirir duas salas no MNMC, pois neste espaço estaria isento de “encargos de arrendamento”, mas ao fim de dois anos estava mais uma vez à procura de um espaço, pois as salas onde se encontrava iriam ser afetadas por obras, e também por questões políticas.⁹⁴ Mas esta questão veio a ser solucionada ainda no mesmo ano de 1960, “com a ajuda de Ferrer Correia, professor da Faculdade de Direito de Coimbra e responsável pela área cultural na Fundação Gulbenkian”⁹⁵, com a fixação do CAP na da Rua Castro Matoso nº18, junto às Escadas Monumentais. Ferrer Correia atribuiu, através da fundação, um subsídio mensal para o pagamento da renda

⁹² A título de curiosidade, o grupo chegou a ser perseguido pela PIDE em 1970, com a apresentação do espetáculo “Macbeth – que se passa na tua cabeça?”, conseguindo só retomar atividade após a revolução do 25 de abril.

⁹³ Hilda Moreira Frias, *50 Anos do CAPC*, pág. 39.

⁹⁴ *Idem*, págs. 41-42.

⁹⁵ *Idem*, pág. 38.

deste edifício. Ainda no MNMC, realiza a *Exposição Anual de Sócios do CAP* e a *Exposição Anual da Queima das Fitas*.⁹⁶

Resolvida a questão do espaço, tendo agora de um edifício próprio e adequado para as duas atividades, o Círculo foi desenvolvendo a sua atividade com crescente persistência, conquistando mais sócios e tentando, sempre, assumir-se como uma Escola de Artes aberta a todos os interessados, já que esta era uma das principais intenções da fundação, mas que nunca se chegou a efetivar, apesar de todos os esforços das várias direções do CAP. Contava agora com apoios de diferentes instituições, sendo que a Fundação Calouste Gulbenkian foi sempre a que mais se destacou.⁹⁷

3.2.1. Década de '60 a '70: Movimento Fluxus

Nas suas múltiplas intervenções artísticas, que se desdobram pelo país, há dois períodos que se podem considerar distintos: o pré e o pós-revolução 25 de Abril de 1974. O período pré-revolução pode definir-se pela procura e experimentação e o pós-revolução como um experimentalismo performativo. A performance em Portugal começa a dar os seus primeiros passos com uma sessão de Almada Negreiros em 1917, no Teatro da República, mas só na década de 60 é que se presencia o primeiro *happening* em Portugal.⁹⁸

Nos anos que se sucederam, o Círculo continuou com as suas atividades, trazendo a Coimbra exposições de *Gravura Portuguesa* da Sociedade Portuguesa de Gravadores. Promoveu e subsidiou várias exposições de sócios quer em Coimbra quer em Aveiro, Braga e Viana do Castelo, tendo também organizado a exposição da *Queima das Fitas*, trazendo à cidade de Coimbra artistas de grande importância no panorama artístico português. O início dos anos 60 foi marcado pelo “renascimento da vida académica e do compromisso cívico estudantil em Coimbra”, para o que contribuíram atividades extraescolares, em que foi dada uma particular importância às atividades culturais, tais como: teatro, música, cinema e literatura.⁹⁹ No início desta mesma década, surge um movimento internacional e

⁹⁶ *Idem*, pág. 42.

⁹⁷ *Diário de Coimbra*, 12 de outubro de 1988, pág. 4-5, *apud* Hilda Moreira Frias, *50 Anos do CAPC*, pág. 45.

⁹⁸ Lucinda Canelas, “Cem anos depois, Almada Negreiros volta a falar aos portugueses sem qualidades”, *livros*, *Jornal o Público*, 10 abril 2017, disponível em: <https://www.publico.pt/2017/04/10/culturaipilon/noticia/cem-anos-depois-almada-negreiros-volta-a-falar-aos-portugueses-sem-qualidades-1768214>

⁹⁹ Hilda Moreira Frias, *50 Anos do CAPC*, pág. 36.

interdisciplinar denominado de *Fluxus*, constituído por vários artistas da vanguarda de vários pontos do mundo, tendo sido o seu despoletar em Nova Iorque. Centrado num grupo de artistas europeus, americanos e asiáticos, o termo foi usado pela primeira vez por um dos fundadores desta corrente estética, George Maciunas. O próprio afirmava que o movimento Fluxus era *anti arte*, sublinhando deste modo, a sua posição revolucionária de pensar e praticar arte. O CAP foi um dos impulsionadores deste movimento, em Portugal, trazendo no decorrer desta década vários artistas internacionais, proporcionando encontros sinérgicos que maturaram diálogos em torno da arte, da curadoria e da crítica de arte, onde também se refletiam aspetos do social e do político, pela via da arte. Fluxus configura uma arte do quotidiano, inspirada pela música concreta de John Cage e pela filosofia Zen, regendo-se por valores simplistas e da natureza.

Sendo uma arte prática, as manifestações mais recorrentes eram os *happenings* – que são no seu seio uma fusão de arte, dança e teatro – performances interativas (em que se chamava o público a participar), vídeo e poesia, produziam todo o tipo de obras, desde filmes a esculturas. Introduz também o humor e o acaso como características ativadoras do processo criativo. O movimento ganhou força e uma sólida comunidade com a participação em festivais pela Europa, ganhando reconhecimento como um fórum de experimentação e laboratório artístico, dando, deste modo, início ao questionamento da definição de arte. Dentro deste movimento, assim como na poesia experimental portuguesa, podemos filiar a obra de António Barros. Uma obra intermédia, na qual “a dimensão plástica dos objetos colagens e instalações é sujeita a operações de renomeação metafórica dos referentes e à exploração da visualidade gráfica da palavra.” Uma das suas obras que se destaca é o poema-objeto, dentro do género de poesia visual.¹⁰⁰ Henry Flynt, filósofo americano, ao descrever estas atividades inerentes ao movimento Fluxus, usa pela primeira vez o termo “arte conceito”, levando deste modo ao que hoje em dia denominamos de “concretualismo”. Para muitos, o fim do movimento deu-se com a morte do seu criador George Maciunas, em 1978.¹⁰¹

¹⁰⁰ Arquivo Digital da Po.ex [Poesia Experimental], António Barros, disponível em: <https://po-ex.net/tag/antonio-barros/>

¹⁰¹ Susana Pires, “Fluxus – ‘O movimento mais radical e experimental dos anos 60’”, in *Arte e Multimédia*, 20 novembro 2017, disponível em: <https://digartdigimedia.wordpress.com/2017/11/20/fluxus-o-movimento-mais-radical-e-experimental-dos-anos-60/>

Ernesto de Sousa (1921-1988), defensor de uma prática artística experimental e livre, entra em contacto com o movimento Fluxus e neo-vanguardas europeias, tendo criado laços com Robert Filliou e Wolf Vostel, dois artistas de renome do movimento. “Este contacto foi uma influência determinante para a reformulação da arte como ‘obra aberta’, experimental e participativa.” Durante a década de 60 até aos anos 80, organizou um leque de manifestações artísticas, desde “cursos, conferências e exposições sobre filme experimental, vídeo-arte, *performance* e *happening*, promovendo pontos de contacto entre as neo-vanguardas internacionais e o contexto português.”¹⁰² Ernesto de Sousa, em 1974, decide criar o *Aniversário da Arte*, partindo de uma ideia do artista francês Robert Filliou, do movimento Fluxus, para convocar uma festa “sem arte (convencional)” no CAPC. Robert Filliou, em 1963, sugeriu num poema, que a arte tinha nascido há um milhão de anos; no dia 17 de janeiro. Ernesto de Sousa, com isto, antecipa a Revolução dos Cravos e “contrariou a posição periférica de Portugal na Europa.” Fundou também o movimento cineclubista em Portugal, tendo sido um contributo para a eclosão do *Novo Cinema*, “anunciado pela sua única longa-metragem *Dom Roberto (1962)*.”¹⁰³

No final da década de 60 e início da década de 70, as atividades pedagógicas são orientadas por João Dixo (1941-2012) e por Ângelo de Sousa (1938-2011) que veio substituir o professor Júlio Bragança. Nesta altura, transformou-se a sala da entrada em Galeria onde se realizou a *Exposição Anual de Sócios*. Esta galeria foi criada para ter predominantemente uma função pedagógica, através de uma divulgação e mostragem, crítica e polémica no campo das Artes Plásticas. Começou a sentir-se cada vez mais a necessidade de transformação, quer das instalações, quer de toda a orgânica do CAPC.

Já na década de 70, Armando Azevedo (1947-2020), funda, mais precisamente em 1976, aquele que é um dos grupos portugueses de intervenção artística mais importantes (do séc. XX), o grupo Puzzle. No ano seguinte, em 1977, funda e coordena o Grupo de Intervenção do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra (GICAPC), também denominado de Grupo Cores, que se afirma na exploração da cor como conceitualidade. Deste grupo fizeram parte os performers Ção Pestana, Rui Órfão, Túlia Saldanha, Armando Azevedo, José Pinheiro Marques, Manuela Fortuna, António Barros e Teresa Loff.¹⁰⁴ É também em

¹⁰² Ernesto de Sousa, Biografia, disponível em: <https://www.ernestodesousa.com/biografia>

¹⁰³ *Idem, ibidem.*

¹⁰⁴ Isabel Nogueira, “Anos 70 – atravessar fronteiras”, opinião, ARTECAPITAL, 26 outubro 2009, disponível em: <http://www.artecapital.net/opinioes.php?ref=90>

abril deste ano que Coimbra foi contemplada com a presença do The Living Theatre (dirigido e criado por Julian Beck e Judith Malina), um dos mais fundamentais grupos da história do teatro das vanguardas do séc. XX. A convite de José Ernesto de Sousa e Silvestre Pestana, o grupo marcou presença na sua iniciativa *Alternativa Zero* (Galeria Nacional de Arte Moderna, Lisboa), tendo percorrido outros pontos do país como a cidade do Porto e Coimbra, onde a presença foi comissariada por António Barros, para o CAPC. Assim sendo, a 2 de Abril de 1977, “Sete Meditações sobre o Sadomasoquismo Político”, foi apresentado no Pátio da UC em colaboração com o MNMC. “Gusmão chamou a este ‘Encontro histórico’ entre a Universidade de Coimbra e o Living Theatre – ‘O encontro de duas nobrezas autênticas.’”¹⁰⁵

Nesta mesma década, surge um aumento de divergências entre o CAP e a Academia, expressadas em algumas reuniões (por algumas secções), mas também em intervenções artísticas do Círculo, em que estava presente o inconformismo dos sócios para com a cidade e a vida académica.¹⁰⁶ Dadas estas divergências, a partir de 1979, começa a considerar-se a autonomização do CAP, visto ter sido anunciado o fim do subsídio de manutenção concedido pela Secretaria de Estado da Cultura e a situação jurídica do CAP não ser a melhor no seio da Academia. Este processo que se viria a revelar moroso e burocrático ficou encerrado em 1981, e o CAP deixa, assim, de ser uma seção da AAC e passa a ser considerado um Organismo Autónomo da Academia de Coimbra, considerado pela Secretaria de Estado da Cultura.¹⁰⁷ Deste modo, o CAP, passa a ser designado como Círculo de Artes Plásticas da Academia de Coimbra (CAPAC) tornando-se uma associação de cultura e recreio, que passa a ter estatutos próprios. Esta situação gerou, naturalmente, um afastamento do Círculo em relação à AAC, especialmente em relação à comunidade estudantil e, tendo em conta a diminuta relação com a Universidade, passa a ser denominado apenas com a sigla CAPC. Esta reestruturação implicou mudanças no seio de funcionamento do Círculo, em relação à “orientação pedagógica das atividades e na difusão das áreas artísticas – que nesta década evoluíram a par das novas tecnologias”¹⁰⁸, levando também a uma modernização do edifício Sede, na Rua Castro Matoso.

¹⁰⁵ António Barros, “Exposição ‘Povo Novo Virtual’ vista geral”, Pestana Silvestre, 10 fevereiro 2013, disponível em: <https://pestanasilvestre.wordpress.com/2013/02/10/exposicao-povo-novo-virtual/>

¹⁰⁶ Hilda Moreira Frias, *50 Anos do CAPC*, pág. 66.

¹⁰⁷ *Idem*, pág. 99.

¹⁰⁸ *Idem*, pág. 104.

No início dos anos 80, durante um período em declínio da atividade performativa, surge a escola ARCA, que investe numa perspetiva educativa nas dinâmicas artísticas na performance. As performances que se apresentaram devem-se às propostas de Armando de Azevedo, que estendia as suas aulas ao exterior, levando os alunos a participar em várias performances, propostas pelo mesmo. Nesta mesma década, em 1986, António Olaio funda o grupo Repórter Estrábico, onde desde 1995, as musicalidades que compõe com o músico João Taborda, integram parte dos seus vídeos e exposições. “Enquanto investigador explora as potencialidades conceptuais da arte enquanto objeto e instrumento de reflexão, nomeadamente nas relações entre o indivíduo e o espaço, entre a experiência plástica e a arquitetura.”¹⁰⁹

A 20 de setembro de 2016, o edifício sede na Rua Castro Matoso nº18 recebe a classificação de imóvel como Monumento de Interesse. Com 60 anos de história, o CAPC representa não só um importante centro de difusão e produção artística contemporânea, mas também tem sido o lugar onde se acolheram as vanguardas artísticas portuguesas das décadas de 1970 a 1990, até aos dias de hoje, concentrando a sua atividade na concretização de exposições de arte contemporânea, dando uma particular atenção à produção artística emergente, tendo como objetivo criar e manter o público da área e, em geral, informado e participativo, tornando-se assim, num destacado produtor de uma nova geração de artistas, em que as suas ações constituem referências importantes da arte contemporânea portuguesa.

3.2.2. Década de ‘90

O início desta nova década foi um tanto conturbado para o CAPC, pois as “políticas culturais não eram, de todo, as melhores para o continuar do programa desenvolvido” pelo mesmo, optando, numa primeira fase, por continuar com a “linha programática seguida até aí.”¹¹⁰

¹⁰⁹ CES, pessoas, investigadores, António Olaio, disponível em <https://ces.uc.pt/pt/ces/pessoas/investigadoras-es/antonio-olaio>

¹¹⁰ Hilda Moreira Frias, *50 Anos do CAPC*, pág. 121.

É na segunda metade desta década que o Círculo passa a apostar mais em atividades pedagógicas, tais como *workshops* e mostras, conversas, “atividades de divulgação, expansão e trabalho conjunto com outras entidades culturais”¹¹¹, mas sobretudo num sólido projeto expositivo. Reforça, portanto, os seus projetos expositivos com exposições inéditas de artistas que, nos anos 90, “tinham o seu trabalho validado por uma crítica coerente e séria”,¹¹² consolidando-se no panorama artístico cultural (local e nacional). Passa a ser o espaço onde se dispunha de grande parte das exposições e mostras, tornando-se o centro onde as coisas se faziam. É nesta década que volta a ser “grande” e influente.

Com isto, surgem intercâmbios e inter-relações com outras entidades e associações, “como os Encontros de Fotografia de Coimbra, o Teatro Académico Gil Vicente, a Bienal Universitária de Coimbra (BUC) e a revista *Via Latina*”¹¹³, que já havia sido um ponto difusor na primeira década do Círculo. A nova Direção tentava, assim, dar continuidade ao trabalho desenvolvido até esta década de 90. É, no entanto, de salientar que estas atividades (de mostrar a arte contemporânea portuguesa, dando visibilidade e voz a jovens artistas) eram vistas como inovadoras, mesmo tendo esta ideia já sido trabalhada e desenvolvida por outras Direções. As novas mudanças que o Círculo começava a enfrentar, e tendo em conta também o novo plano de desenvolvimento, vieram a exigir a procura de um novo espaço físico, a que iremos fazer referência mais à frente. O CAPC era agora visto e considerado um ponto de referência em relação ao ensino, criação e divulgação das Artes Plásticas e da arte contemporânea, continuando a beneficiar dos apoios da Fundação Calouste Gulbenkian e da SEC.

Concretiza, ao longo desta década, várias iniciativas, entre as quais o ciclo *A Arte das Ideias e as Ideias da Arte*, que incluiu exposições, comunicações, vídeos e *performances* (que surge como um desafio à arte desta década e ao próprio panorama artístico), com particular relevo à *Mostra Internacional de Arte Vídeo por Computador*, em 1990, também inserida nas comemorações dos 700 anos da Universidade de Coimbra; é também neste mesmo ano que o CAPC volta a publicar catálogos anuais, iniciativa criada em 1979, com as exposições realizadas nas suas galerias, assumindo estes catálogos um peso histórico e cultural. Entre 1991 e 1995, realiza também *Coimbra Rosas Capital do*

¹¹¹ *Idem, ibidem.*

¹¹² Hilda Moreira Frias, *50 Anos do CAPC*, pág. 131.

¹¹³ *Idem*, pág. 122.

Mundo; A Arte dos Recursos Naturais - os elementos vistos de uma nova maneira; Um Jardim Para os Nossos Sonhos (que contou com seis instalações de seis artistas, no Jardim Botânico e no Convento de Santa Clara-a-Nova, e também com uma intervenção nas estátuas da FLUC) – esta atividade é a que mais se aproxima do que realiza hoje a Bienal Anozero – e por último, *Um olhar por Portugal/ Arte Portuguesa Atual*. Ainda hoje, a ocupação de espaços expositivos é um foco nuclear do CAPC, e a Bienal Anozero, que desenvolveremos mais à frente, é um exemplo e mostra dessa mesma prática, que se mantém nos dias de hoje.

Tendo em conta as novas linhas programáticas, o Círculo atuou em vários formatos, e no que toca ao plano de formação organizou um *atelier* assistido de *Introdução às Técnicas da Pintura* (dirigido por Raquel Sebastião), incluindo aulas sobre História da Arte (orientadas por Margarida Amaro), num sentido mais académico e especializado.¹¹⁴

Para além das exposições e instalações, o Círculo promoveu também várias manifestações culturais, como o ciclo *Fórum das Artes*, em que eram organizadas mostras documentais interdisciplinares, colóquios, seminários e conferências. Nestes ciclos de conferências, abordavam-se temas como a *Arte Sagrada/Profana, Arte Comprometida e Arte Pela Arte*.¹¹⁵ Refira-se ainda o colóquio *Visibilidade Arte Representação Apropriação*. Relacionava-se arte e política, sociologia, arquitetura, entre outros domínios. No âmbito deste mesmo *Fórum*, insere-se o projeto *Primeiras Jornadas de Nova Música Portuguesa*, em que também eram organizadas conferências. Participa ainda em eventos como a *Bienal de Arte Jovem 97, Bienal da Maia* e na *Bienal Universitária de Coimbra*. Numa tentativa de divulgar estas mesmas atividades que desenvolvia, e em colaboração com outras secções da AAC, cria um programa de rádio na RUC (Rádio Universidade de Coimbra), intitulado *Círculo Branco Num Quadrado Negro | Círculo Negro num Quadrado Branco – Uma Pintura de Malevitch*, em que se podiam ouvir debates, entrevistas, difusão de novas propostas musicais, entre outras temáticas. Com o apoio do Centro de Estudos Cinematográficos, consegue também organizar vários ciclos de cinema, como o ciclo *No Ver Da Arte*, sobre “a vida e obra de grandes artistas da História da Arte”¹¹⁶, *Peter Greenaway – A TV DANTE, M is for mine, Music and Mozart* e *Death in The Seine*,

¹¹⁴ *Idem*, pág. 123.

¹¹⁵ *Idem*, pág. 122.

¹¹⁶ *Idem*, pág. 124.

apresentando também obras premiadas em festivais, como o caso de *Marler Vídeo Kunst*.¹¹⁷

O ano de 1996 termina com várias apresentações de performance, direcionadas para o teatro de rua e animação, organizando também o Colóquio *Visibilidade Arte Representação Apropriação*. No ano seguinte o CAPC, juntamente com o Ministério da Cultura e a FCG, participa na organização da *Bienal de Arte Jovem 97*, fazendo-o com uma ideia de afirmação de identidade.

Até aos dias de hoje, o CAPC continua a ser um relevante polo de difusão da arte vanguardista contemporânea, e é através da forte atividade ao longo de mais de meio século que este se afirma como espaço de referência, continuando a apresentar trabalhos de artistas conceituados, dentro do panorama artístico nacional e internacional. Continua, portanto, e apesar de ao longo dos anos ter vindo a ter mudanças nas atividades e meios de produção, a desenvolver as suas atividades no âmbito artístico e a cumprir o seu desígnio cívico, gerando uma reflexão sobre a comunidade, a cidade de Coimbra (as suas dinâmicas e património) e o território onde se insere. As suas atividades durante o ano, atualmente, são exposições e eventos pontuais de performance e música, realizando depois, de dois em dois anos, o Anozero – em que existe uma maior oferta de atividades pedagógicas, e fruindo de um maior número de exposições, lançamentos de livros, performances, ciclos de cinema, conferências e música – levando, com este projeto, a sua programação a outros espaços da cidade e conseguindo alcançar mais públicos, sejam eles da arte ou não. Atualmente não existe um atelier coletivo e um responsável pela criação de um projeto de criação/promoção de artistas emergentes. Isto talvez se deva ao facto de o Círculo ter entrado numa área mais direcionada para a intermediação, dentro do panorama cultural, o que dificulta a abertura dos espaços para artistas *amadores*, levando o CAP a apostar apenas em artistas que, mesmo sendo emergentes, já se encontrem bem referenciados no meio da arte contemporânea. Por outro lado, e com a entrada numa nova década, o Círculo tem construído novos caminhos e possibilidades no âmbito da sua atividade, em articulação com diversos agentes culturais, institucionais e políticos da cidade de Coimbra e da Região Centro. É disso exemplo a iniciativa Coimbra-C, uma exposição coletiva realizada em 2003 em diversos espaços da cidade.

¹¹⁷ Programa de Atividades, 1996, Arquivo do CAPC, in Hilda Moreira Frias, *50 Anos do CAPC*, pág. 129.

3.2.3. CAC: novo espaço do CAPC

Em Maio de 1997, e no seguimento destas novas mudanças e reestruturações, anteriormente mencionadas, o Círculo inaugura o Centro de Arte Contemporânea (CAC) do CAPC, tendo como localização o piso -1 da Casa Municipal da Cultura, no Jardim da Sereia (Parque de Santa Cruz), conseguido após longas conversações com a DG/AAC, CMC e a Reitoria da UC, contando com o apoio do Ministério da Cultura, da FCG e sobretudo da Câmara Municipal de Coimbra, a quem pertence o espaço. O projeto foi idealizado pelos arquitetos, e atuais diretores do CAPC, Carlos Antunes e Désirée Pedro¹¹⁸, possuindo o espaço, na sua estrutura, três salas de galeria, uma livraria de arte contemporânea, uma zona de bar e um pequeno auditório. Este novo espaço passa a receber a maioria das atividades do Círculo, possuindo uma inovadora programação, tornando-se o principal criador e difusor de arte do CAP, levando ao término das atividades pedagógicas no edifício-sede.

Passando, assim, as atividades a ser organizadas e realizadas neste novo espaço, “monta-se uma nova conceção de *Um Olhar por Portugal/Arte Portuguesa Atual*”¹¹⁹, sendo também apresentados projetos de Manuel Valente Alves, Miguel Palma e Fernando Brito, Paulo Mendes e António Olaio, entre outros artistas. Como complemento a estas atividades, foi organizado um ciclo de colóquios *Poética da Ruína no Século XX*, assim como ciclos de vídeo e cinema, tendo como exemplo o ciclo sobre Jimmie Durham, Gordon Matta-Clark, Tony Oursler e Luís Buñuel¹²⁰, entre outras mostras de artistas de referência. Como já foi referido anteriormente, grande parte dos artistas que viam o seu “trabalho validado por uma crítica coerente e séria”¹²¹, nos anos 90, apresentavam agora, pela primeira vez, os seus trabalhos neste novo espaço, o CAC. Desde esta década que todas as exposições são realizadas pelo próprio CAP, tornando-se uma referência no panorama nacional, o que levou algumas instituições a entrar em negociação com a associação para poderem realizar mostras nos seus espaços.¹²² O CAC torna-se, deste modo, num espaço de mostra e divulgação de arte contemporânea nacional e internacional, com uma variedade de atividades interdisciplinares.

¹¹⁸ Hilda Moreira Frias, *50 Anos do CAPC*, pág. 130.

¹¹⁹ *Idem*, pág. 131.

¹²⁰ *Idem, ibidem*,

¹²¹ *Idem, ibidem*.

¹²² *Idem*, pág. 132.

3.2.4. Arquivo de Documentação Artística (ADA)

O CAPC tem um histórico de atividades que se divide em vários centros privilegiados, tendo percorrido vários períodos históricos, chegando o seu percurso a ser protagonizado por diferentes individualidades, como um grupo de Alemães que trouxeram obras e investiram na associação para que esta pudesse continuar a crescer e a enriquecer a sua documentação/colecção de obras, edições e documentos artísticos.

Em 1976, por infortúnio, as instalações do edifício-sede arderam, destruindo parte da documentação existente. Nas investigações realizadas pela PSP e pela Polícia Judiciária, a hipótese de curto-circuito foi posta de parte, dominando a ideia de fogo-posto.¹²³ Foi uma altura conturbada e conflituosa para o Círculo, pois existiam muitas divergências com alguns organismos da AAC e com a UEC (União de Estudantes Comunistas) que visavam extinguir o CAP. Mas apesar do clima conflituoso e conturbado, a Direção do Círculo continuou com a sua linha de trabalho, chegando a organizar nesse mesmo ano de '76 vários ciclos de cinema, como a *Mostra de Cinema Documental*.

A década que se seguiu foi um período mais dinamizador e de ressurgimento cultural, lúdico e social, em que foram promovidos intercâmbios, trabalhos interdisciplinares, entre outras novas dinamizações. E a iniciativa cultural que mais se destacou nesta década de 80 foi a *Exposição Internacional do Livro de Arte* (EILA) – a primeira havia sido organizada em 1968, no MNMC, retomando a sua realização por iniciativa do Círculo. Esta surge como uma forma de proporcionar aos estudantes o contacto com publicações mundiais, sobre as artes plásticas e gráficas. Esta iniciativa teve a colaboração e o patrocínio de alguns institutos e embaixadas. O CAPC retoma, aquando desta iniciativa, o projeto de coletar e reconstruir o seu arquivo e colecção de documentos e edições artísticas, que reúne documentação respeitante às cinco décadas do Círculo. Surge assim o Arquivo de Documentação Artística (ADA), que integra no seu fundo informação e material de vários campos das artes plásticas, desde catálogos, livros, revistas, filmes, vídeos e diaporamas¹²⁴,

¹²³ *Idem*, pág. 92.

¹²⁴ *Idem*, pág. 124.

contando ainda com documentação interna e externa compilada no CAP durante décadas, representando um dos arquivos mais significativos do país.¹²⁵

Em suma, o Círculo já conta com uma grande carga histórica e com um vasto arquivo inestimável, produzindo e editando documentos artísticos. Inicialmente, dispunha apenas de livros cedidos pela FLUC, a embaixada de França (em Lisboa) e algumas assinaturas de revistas de arte, tendo posteriormente o fundo deste arquivo sido construído, sobretudo, através da iniciativa EILA (através das doações de editoras, instituições, fundações, museus e galerias). Ao longo dos anos, foram passando muitos artistas, que de alguma forma estiverem ligados ao CAPC, e que ofereceram numerosas obras da sua autoria. O Círculo guarda assim uma ampla coleção de arte contemporânea, que vem a ser construída com particular insistência desde 1992, para além de vastos acervos bibliográficos e documentais. O ADA inclui ainda, no seu seio, uma mediateca e uma videoteca, iniciadas no ano de 1997, aquando da inauguração do CAC, e através de um protocolo estabelecido com a CMC. Este legado é reorganizado e alvo de processos de manutenção, ao longo dos anos, através de procedimentos de catalogação, digitalização ou restauro e preservação de parte dos documentos em piores condições de conservação. Futuramente, o objetivo seria disponibilizar esta mesma biblioteca para consulta e fruição dos estudantes e de todos os interessados, mas, todavia, por falta de financiamento, ainda não se concretizou.

3.3. Anozero – Bienal de Arte Contemporânea de Coimbra

Tal como o património, também as bienais de arte se têm multiplicado internacionalmente nestas últimas décadas, tornando-se vitrines internacionais para mostra de arte. O seu número tem vindo a aumentar a um passo relativamente acelerado, em múltiplos pontos do mundo, e ainda que seja a Europa a albergar o maior número de bienais, observa-se, cada vez mais, um aumento sobretudo no hemisfério sul e no continente asiático. Atualmente, pode-se contar com pelo menos 140 bienais dedicadas à divulgação e exposição da arte contemporânea, sendo delas exemplo: Atenas, Berlim, Cairo, Dakar, Istambul, Luanda, Lyon, Praga, São Paulo, Shangai, Sydney, Veneza, entre muitas outras.

¹²⁵ Correspondência entre António Barros e o Diretos da Revista Artes Plásticas, 21 de maio de 1990, Arquivo do CAPC in Hilda Moreira Frias, *50 Anos do CAPC*, pág. 124.

Fundada em 1895, a Bienal de Veneza é de longe a mais antiga e prestigiada, seguida da Bienal de São Paulo criada em 1951.

A Bienal de Cerveira (1978) é a mais antiga bienal de Portugal, e esta surge após a transição democrática de 1974. Após a queda do regime ditatorial, prevalecia a necessidade de intervenção artística. É, portanto, neste contexto, que surgem os *Encontros Internacionais de Arte*, organizados pelo Grupo Alvarez do Porto e Jaime Isidoro. O presidente da autarquia de Vila Nova de Cerveira na altura, depois de tomada consciência do “valor da interferência da arte no desenvolvimento social”, proporciona a realização da V edição destes encontros, dando assim origem à *I Bienal de Arte de Vila Nova de Cerveira*, em 1978. Torna-se assim uma marca com notoriedade nacional e internacional.¹²⁶

O Anozero tem como momento fundador a data de 23 de junho de 2013, quando a Universidade de Coimbra – Alta e Sofia – é distinguida com a inscrição pela UNESCO, na lista de bens do Património Mundial. Na tentativa de cumprir esse último desígnio e seguindo o trabalho já desenvolvido nas últimas décadas, o CAPC assume como missão a promoção de uma reflexão sobre a importância desta circunstância no contexto da cidade. Esta condição foi entendida desde a primeira hora como uma oportunidade de a cidade se reinventar. Esta circunstância coincide com a finalização das obras no Convento S. Francisco, intensificando a missão de fortalecer e articular a rede cultural da cidade. Sendo assim, o Círculo de Artes Plásticas, fazendo parte destas estruturas culturais, e articulando esta ideia com a sua atividade primordial que é, no fundo, a divulgação das artes plásticas contemporâneas, tomou a iniciativa de organizar o projeto de uma Bienal de Arte Contemporânea. Teve a sua primeira edição em 2015, com *Um Lance de Dados*, tema definido a partir do poema *Um lance de dados jamais abolirá o acaso*, de Stéphane Mallarmé, assumindo um contrato social com a cidade, cidadãos e o seu património cultural. O carácter experimental da 1ª edição do Anozero marcou um momento de reflexão, imposto pela inscrição no Património Mundial, tornando-se a resposta da cidade e assumindo-se como uma chamada de atenção a que um acontecimento desta importância obriga. Contou com a colaboração da Câmara Municipal de Coimbra e da Universidade de Coimbra, cujos contributos se revelaram fundamentais para a concretização de objetivos e resultados satisfatórios.

¹²⁶ Bienal de Cerveira, História, disponível em <https://bienaldecerveira.pt/historia-da-bienal-de-serveira/>

Respondendo a todas as expectativas, a Bienal de Coimbra cumpre em 2019 a sua 3^o edição. O CAPC tem vindo a dar o seu importante e sólido contributo à arte, à cultura e à cidade, sabendo olhar para o passado, o presente e o futuro num ato contínuo, sem fronteiras, não existindo nenhuma contradição entre património e práticas artísticas. Para isso divide-se em três pilares fundamentais, que constituem o Anozero: a Programação Geral (esta é o núcleo da bienal, albergando as exposições fixas [que podem conter também performances e workshops, como no caso do ShipShape, que iremos abordar mais à frente] nos vários espaços expositivos em que se insere o Anozero); o Programa de Ativação (pretende desencadear diálogos e encontros entre a bienal e a cidade de Coimbra a nível cultural e social, sendo este desenvolvido pelos alunos do Mestrado em Estudos Curatoriais do Colégio das Artes, em colaboração com a Esfera CAPC) e a Programação Convergente (é uma extensão diversificada da oferta cultural dos vários locais da cidade de Coimbra, ou seja, apresenta-se como um conjunto de atividades ecléticas, pretendendo alargar os campos de ação através da arte e do pensamento). Destas ações fizeram também parte o Ciclo de Performances, com curadoria do CAPC, que resultou da interação entre os criadores e os espaços, acontecendo nos espaços inscritos na lista de bens patrimoniais da UNESCO, em Coimbra, e restantes espaços classificados da Região Centro (Batalha, Alcobaça e Tomar).

A edição de 2017, *Curar e Reparar*, levou a Bienal de Coimbra a entrar no círculo de bienais a nível mundial, trazendo à bienal “um alargado reconhecimento público e nacional”, conquistando a cidade mais peso no panorama da arte contemporânea, “amplamente documentado na imprensa e revistas da especialidade.”¹²⁷ A edição de 2019 prosseguiu esse trabalho de valorização do património cultural da cidade e de integração das artes contemporâneas e modernas na corrente cultural de Coimbra. São francamente motivadoras as “declarações da historiadora Raquel Henriques da Silva, bem como as da curadora Penelope Curtis e do curador Carlos Quintáns.”¹²⁸

O Anozero promove e valoriza a cidade de Coimbra, ao mesmo tempo que o seu sucesso provocou novas e diferentes formas de olhar para a cidade, tendo também como objetivo reativar espaços que não são utilizados como espaços expositivos. Desde a sua primeira

¹²⁷ Coletânea de Autores, “A favor de todas as expectativas ou a possibilidade do erro”, Amílcar Falcão, Carlos Antunes e Manuel Machado, *Anozero '19 Bienal de Coimbra – A Terceira Magem/The Third Bank, Coimbra*, Edições Almedina, 2019, pág. 8.

¹²⁸ *Idem, ibidem.*

edição que a Bienal oferece uma vasta programação de exposições, atividades, performances, de uma forma gratuita, permitindo o acesso a qualquer pessoa que a queira visitar.

Também tem sempre vindo a conseguir devolver um edifício ou espaço à cidade. Em 2015 tivemos a recuperação da Sala da Cidade, em 2017 iniciou-se uma discussão pública acerca do destino do Convento de Santa Clara-a-Nova, tendo sido restaurado em parte em 2019. Neste mesmo ano, além do Cineteatro Avenida, iniciou-se também um processo de reabilitação da Fonte do Claustro da Manga.¹²⁹

Em suma, o Anozero surge como uma tentativa de compreensão desta realidade da cidade de Coimbra, do significado simbólico e efetivo de ser detentora de Património Mundial. Propõe, assim, um confronto entre a arte contemporânea e o património, tornando-se um programa de ação para a cidade, não só em Coimbra, mas também na Região Centro. Fá-lo, permitindo ao público o contacto com a arte e novas formas de arte e favorecendo também uma troca de ideias e saberes. “A arte é o fundamento a partir do qual nos podemos entender, conversar sobre as nossas diferenças e chegar a um acordo.”¹³⁰

3.3.1. A Terceira Margem – The Third Bank

O Rio Mondego é uma das referências de Coimbra, transmitindo uma imagem de continuidade e de impermanência, criando uma poética na cidade que o rio divide em duas partes. “O nosso tempo é ínfimo se comparado com o do rio.”¹³¹ A relação da cidade de Coimbra com o rio que a atravessa foi-se alterando ao longo dos anos. Durante muitos séculos a margem direita (lado da Universidade) era a mais habitada.

O conto que dá título à Bienal Anozero’19 pode ser interpretado a partir de um olhar sobre a história da própria cidade de Coimbra e do respetivo património, que é marcada, como já referido, pela convivência com as águas do Rio Mondego, que, ao longo dos séculos, alagou vastas vezes as suas margens. O seu ritmo natural obrigou a população a

¹²⁹ *Idem*, pág. 10.

¹³⁰ *Idem*, pág. 9.

¹³¹ Coletânea de Autores, “3ª Bienal de Arte Contemporânea de Coimbra – Anozero’19 A Terceira Margem/The Third Bank”, Carlos Antunes, Agnaldo Farias, Lígia Afonso, Nuno de Brito Rocha, *Anozero’19 Bienal de Coimbra – A Terceira Margem/The Third Bank*, Coimbra, Edições Almedina, 2019, pág. 18.

uma permanente adaptação a algo que não se pode mudar. No início do século XIV, na margem esquerda do rio, foi erguido o convento dedicado a Santa Clara, fundadora do ramo feminino na ordem franciscana, e subsidiado por Isabel de Aragão (Rainha de Portugal). Ao longo dos anos foi sofrendo alterações com alteamentos no seu piso térreo, a ponto de se ter construído um andar superior.¹³² Mas as contínuas inundações obrigaram as Clarissas, ali reclusas, a abandonar este convento e a encontrar um novo refúgio no Monte da Esperança, que é hoje, desde o século XVIII, o Convento de Santa Clara-a-Nova. Ambas as instituições como que se entreolham, e abaixo delas segue o rio, “reiterando a vacuidade das nossas construções, sólidas ou abstratas. Em 1910, a parte norte foi atribuída ao Exército, que a ocupou até 2006. O Convento estava abandonado até a arte o reivindicar, e o Mondego, como eixo da sua situação a um só tempo geográfica e simbólica, conduziu a bienal ao conto *A Terceira Margem do Rio* (1962) de João Guimarães Rosa (1908-1967).”¹³³ A ligação com o ritmo imutável do rio acontece de maneira reversa no conto.

O protagonista do conto, quando toma a decisão pessoal de ir cursar o rio numa canoa, não é numa tentativa de contornar a natureza, mas de ir solitariamente enfrentá-la, tendo sido a canoa feita de propósito para ele, *cabendo apenas justo o remador*. É esta atitude de autorreclusão, este gesto radical a céu aberto, que define o território da terceira margem.¹³⁴

A escolha do curador para a Bienal 2019 partiu de uma estratégia de internacionalização, com intenção de crescer e sedimentar a Bienal, tendo esta escolha ficado decidida em Maio de 2016, anunciando assim o final da edição do Anozero'17. Para alcançar este objetivo e dar o passo seguinte, foi especialmente relevante o trabalho curatorial de Delfim Sardo, na segunda edição, que permitiu, dentro do território nacional, um trabalho firme e consensual, conferindo um alargado reconhecimento público, podendo assim apostar na internacionalização.¹³⁵

Assim sendo, vários fatores foram tidos em conta na escolha do curador, tais como o prestígio, mas o que pesou mais nesta decisão foi a imediata empatia que os diretores do CAPC criaram com Agnaldo Farias, em 2015, quando se conheceram. O convite ao curador surge também no contexto de a bienal considerar o território ibero-americano (em

¹³² *Idem, ibidem.*

¹³³ *Idem, ibidem.*

¹³⁴ *Idem*, págs. 18-19.

¹³⁵ Consultar Anexo 5, para visualização do percurso completo, relatado por Désirée Pedro.

particular Espanha e Brasil) como um espaço privilegiado para a sua internacionalização, recuperando e fortalecendo, deste modo, ligações matriciais da nossa identidade.

Assim sendo, este colocou a proposta de tema na mesa, em janeiro de 2018, durante as primeiras reuniões, que foi imediatamente aprovada e apresentada à imprensa em fevereiro de 2018¹³⁶, pelas razões que já esclarecemos no início neste ponto. Privilegiando o trabalho coletivo, os curadores adjuntos, Lúcia Afonso e Nuno de Brito Rocha,¹³⁷ foram posteriormente escolhidos por Agnaldo Farias, em maio de 2018. Em outubro do mesmo ano, a equipa curatorial efetuou uma visita aos espaços, para reconhecimento territorial e avaliação do potencial de cada espaço. Após esta avaliação, a equipa inicia o processo de *Studio Visits*, que consiste na pesquisa de possíveis artistas a expor no Anozero. Posteriormente a esta seleção, foi enviado um dossier gráfico e fotográfico aos artistas, com informações sobre os espaços, juntamente com um enquadramento histórico, dando-lhes pistas sobre o tipo de obra/ intervenção que poderiam trazer, sujeitas depois a uma análise e a uma escolha feita pelos curadores. A partir deste ponto, inicia-se todo o processo de produção (empréstimo/execução/custo de obras, transportes, seguros, cronograma, etc.). No início de setembro começa a preparação dos espaços (desmatação, limpezas, etc.), questões que iremos abordar mais à frente neste relatório, no 4º capítulo.

Posto isto, a proposta do curador-geral para a Bienal de Coimbra tem como título *A Terceira Margem* e como pano de fundo a obra de Guimarães Rosa – escritor, romancista e médico brasileiro, tendo sido considerado um dos melhores escritores brasileiros do século XX. A sua escrita apresenta um realismo mágico, algum regionalismo e uma liberdade de várias invenções linguísticas e neologismos, sendo estas algumas das suas características. Salaria a importância de ter a linguagem ao serviço da temática e vice-versa, reforçando que uma potencializa a outra. Inaugura, portanto, uma metamorfose no regionalismo brasileiro.¹³⁸

Na sua obra, *A Terceira Margem do Rio*, podemos observar um espírito de alienamento e silêncio provocado por uma espécie de existencialismo duro. O narrador do conto é um homem adulto, que conta a história do seu pai, que manda construir uma canoa para nela

¹³⁶ Camilo Soldado, “Agnaldo Farias: um curador brasileiro a caminho da Bienal de Coimbra”, artigo, *Jornal o Público*, 7 fevereiro 2018, disponível em: <https://www.publico.pt/2018/02/07/culturaipilon/noticia/agnaldo-farias-um-curador-brasileiro-a-caminho-da-bienal-de-coimbra-1802264>

¹³⁷ Consultar Anexo 4, para mais informações sobre os curadores.

¹³⁸ EBiografia, João Guimarães Rosa, disponível em https://www.ebiografia.com/guimaraes_rosa/

viver, no meio do rio, o resto dos seus dias, não tocando mais em terra, deixando para trás a sua família e sem conceder qualquer explicação. No final do conto surge “o reconhecimento do filho pelo pai, o atendimento efetivo da evocação feita à margem, mas o súbito acovardamento do narrador impede a concretude do encontro; o retraimento do ser trai a própria condição humana.”¹³⁹ Inspira-se em duas vertentes da literatura brasileira, da primeira metade do século XX: o regionalismo e o romance psicológico. Guimarães Rosa lança mão da mitologia, de lendas e do mito poético para transcender aos padrões estéticos e quanto mais se adentra, mais se descobre, combinando imaginação, realidade e poesia.

Foram retiradas cinco expressões do conto que serviram de eixo conceitual para os desdobramentos e conceitos a trazer para a Bienal Anozero’19, tendo sido as seguintes: *nosso pai nada dizia; longe, no não-encontrável; passadores, moradores de beira; executava a invenção; e chega que um propósito*. Estas cinco expressões-tema sugerem silêncio, passagem, marginalidade, invenção e militância. As mesmas são interpretadas por meio de diversas vozes: através de uma curadoria tripartida e dos autores, servindo, também, como ponto de partida para o Programa de Ativação, desenvolvido pelos alunos do Mestrado de Curadoria, do Colégio das Artes da UC.¹⁴⁰

O Anozero, para além de ocupar o Convento de Santa Clara-a-Nova como habitual, estende-se pelas ruas do centro da cidade, ocupando espaços como o Edifício Chiado e a Sala da Cidade; pela Universidade de Coimbra, ocupando o Museu da Ciência – Laboratório Chimico, Galeria da História Natural e Colégio das Artes; e pelos dois edifícios do próprio CAPC, sendo que no CAC se contou com a curadoria paralela de Tomás Cunha Ferreira, com a exposição ShipShape.

¹³⁹ Coletânea de Autores, “3ª Bienal de Arte Contemporânea de Coimbra – Anozero’19 A Terceira margem/The Third Bank”, Agnaldo Farias, Lígia Afonso, Nuno de Brito Rocha, *Anozero’19 Bienal de Coimbra – A Terceira Margem/The Third Bank*, Coimbra, Edições Almedina, 2019, pág. 20.

¹⁴⁰ Anozero’19, *A Terceira Margem*, disponível em: <https://2019.anozero-bienaldecoimbra.pt/aTerceiraMargem/>

4. Estágio – Descrição de Procedimentos

Durante o decorrer do estágio, foram-me atribuídas as mais variadas tarefas de produção, desde acompanhar artistas a assistência de sala. Irei agora descrever essas mesmas atividades, sendo que as que se repetiram ao longo do estágio mencionarei de forma geral. Para visualização das respetivas obras, entre outros documentos respetivos ao processo das mesmas, consultar o Anexo 8.

4.1. Calendarização, Planeamento e Trabalho prévio à concretização dos eventos

A garantia de bons resultados está ligada ao bom planeamento, programação e controle de todo o processo de produção e a uma boa organização, definindo e estabelecendo relações entre as pessoas e os recursos disponíveis, neste caso em específico do CAPC, tendo em vista os objetivos que se propõem a alcançar (sendo que a sua forma de organização vai depender destes mesmos objetivos), tornando-se, deste modo, possível atuar corretamente quando ocorre algum imprevisto e até mesmo diminuir custos operacionais.

Numa abordagem geral, para a concretização desta Bienal, é necessário um planeamento prévio dos procedimentos a ter, para minimizar lacunas, custos e corridas contra o tempo.

Um dos primeiros pontos a abordar será decidir em que datas irá decorrer a próxima Bienal (neste caso a de 2021) e uma primeira procura e seleção de parceiros. Posteriormente, virá a escolha dos curadores, com quem também se irá decidir quais irão ser os espaços expositivos para a próxima Bienal, escolha do tema e uma primeira pesquisa por artistas. Tomadas e fechadas todas estas decisões, poderá começar-se a realizar os primeiros contactos com os artistas: começando por um convite e solicitando que obras estariam interessados em trazer, tendo em conta o tema da Bienal. Posteriormente vem a organização de equipas/cargos e respetivas tarefas – organizando de modo a evitar trabalho sobreposto e atrasos. Tendo em conta o leque de labores da produção, é necessária uma grande capacidade de organização, responsabilidade, comunicação e um pensar dois passos à frente de tudo o resto, para evitar imprevistos.

Para isso, a elaboração de cronogramas de tarefas é necessária e extremamente útil – prevendo as fases de realização das tarefas por ordem de importância e até se encontrarem concluídas, evitando sobreposição de trabalho e/ou trabalho mal feito ou incompleto, que poderá posteriormente levar a falhas, imprevistos e azáfamas, e na pior das hipóteses a custos adicionais.

Usando como exemplo, irei agora descrever o trabalho que realizei relacionado com a área de Pré-Produção, que consistiu em procurar o material necessário para a concretização de duas obras.

LAURA VINCI (1962, Brasil, São Paulo):

Breve apresentação da artista e obra:

Entendendo o espaço como um organismo vivo e complexo, numa relação com o tempo e o corpo, Laura Vinci cria esculturas e instalações de grande formato. O seu trabalho parte, principalmente, de uma narrativa poética e política, processos de movimento e alteração da matéria – criando assim, ambientes sensoriais com elementos como a poeira mineral e vapor de água.

“Sem Título” (2001-2019) consiste numa ampulheta de metal, fixada a uma abóbada do subsolo do Convento de Santa-Clara-a-Nova, de onde vai escorrendo um fio de areia, continuamente. O seu conceito reside na própria definição de tempo e alude, também, à passagem de milhões de anos em que as bactérias erodem as pedras. A relação da obra com o conto de João Guimarães Rosa é a própria passagem do tempo: como se o pai e o filho fossem duas margens, que passam o tempo de forma diferente, duas perspetivas diferentes de passagem do tempo, duas realidades – tanto é doloroso para um como para o outro.

Tarefas Realizadas:

No início do meu estágio no Círculo de Artes Plásticas, para ingressar na Bienal de Arte Contemporânea, a primeira artista com que me deparei foi Laura Vinci. Um dos meus primeiros trabalhos para a Bienal seria arranjar uma esteira transportadora de areia para a obra desta artista. Com isso, comecei a minha pesquisa por empresas de construção que nos conseguissem facultar esse mesmo material.

No decorrer desta procura, foram contactadas as mais variadas empresas, tanto em Portugal continental como em Espanha e Holanda, em ordem a alugar ou produzir uma esteira, consoante o orçamento que nos facultassem. Uma das primeiras empresas das quais obtivemos resposta, Igus, afirmou logo que não era nem fabricante nem distribuidora de máquinas. A UniMetal, fabricava apenas por encomenda e compra definitiva. Ainda assim, a entidade teria de nos enviar um orçamento para justificarmos o porquê de não termos efetuado a compra. AreiaTrata, outra das empresas contactadas, não possuía esteiras que servissem os nossos fins artísticos. A Intralox também não produzia o tipo de esteira que pretendíamos, assim como a SSI Schäfer, a SKF, a Metalomarão e a DIMA Equipamentos Industriais. Em último recurso, investiguei sites como “Custo Justo”, onde se encontrou um senhor que estava a vender uma esteira como aquela de que precisávamos. Enviámos a proposta para a artista para análise e aprovação.

Em suma, por desfortuna, parte das empresas que contactámos não alugavam o seu material (algumas não alugam para o fim para que seria preciso) e as poucas empresas em Portugal que o faziam encerraram; as que se propuseram fabricar uma, o orçamento era elevadíssimo e a galeria da artista, Nara Roesler, não pretendia comprar mas sim alugar o material. A única proposta que conseguimos apresentar à artista, esta recusou-a por considerar haver um grande desfasamento entre a proposta artística e o equipamento disponível para a concretização da obra. Sendo assim, optou-se pela concretização de outra obra.

A obra a vir ser exposta seria uma ampulheta metálica, sob a forma de um funil industrial, que vertia areia, formando, até ao final da Bienal, uma pirâmide. A obra em questão foi tendo recorrentemente alguns problemas com a *areia*: esta, devido por vezes ao mau tempo, encravava no fundo e não saía, outras vezes acabava e tinha de se ir repor ou o vibrador eletromagnético que a bombeava para a estrutura falhava. Pelo que tinha de se estar numa constante vigia desta obra em particular.

*MATTIA DENISSE (1967, Blois, França):*Breve apresentação do artista e obra:

Depois da pintura como iniciação, Mattia Denisse começou a explorar particularmente a instalação como “espaço trópico”: projeto de reconstrução à escala planetária de uma “paisagem paradigmática”. É experiente em processos editoriais, em que a sua lógica de intimidade e partilha autoral amplia o universo do autor.¹⁴¹ Coeditado pelas Edições Tripé, Dois Dias Edições e Almedina, “K CONTRA K” (2019), assim surge o catálogo, publicado pela editora criada por Mattia e que oficialmente nunca publicou nenhum livro. Podemos relacionar a exposição com o conto, no tema da *militância*: só ele sabe o motivo e acredita nele, pois é uma editora que nunca publicou um livro, e a sua primeira publicação é um livro com capas de livros que não existem, existindo apenas no *futuro*, como defende.

Tarefas Realizadas:

Para o artista Mattia Denisse, foi preciso procurar uma folha de *velin d’arches blanc* de 400g grão fino de 120x160, mais o respetivo orçamento, para possível compra. As escassas empresas em Portugal que vendem este tipo de folha de papel, vendiam apenas aos grupos de x20, pelo que saía muito do orçamento previsto, quando apenas precisávamos de uma folha. Tomando como exemplo a empresa MICHEL (empresa espanhola) só vendia no mínimo 25 folhas de cada vez e cada uma a 42€, sendo um total de 1.050€. Conseguiu-se encontrar outras entidades, mas ou não tinham o tamanho certo ou as gramas da folha. Em suma, as poucas opções que se encontraram, foram enviadas ao artista para este avaliar a situação. Pelo que este selecionou a opção mais conveniente e adequada, em termos de orçamento e de prazo de entrega da encomenda.

¹⁴¹ Projecto Map, Mattia Denisse, disponível em <http://projectomap.com/artistas/mattia-denisse/>

4.2. Produção e Assistência Artística (“Artist Sitting”)

Passo agora descrever as atividades que realizei relacionadas com o acompanhamento de artistas, durante a sua residência artística ou apenas estadia por Coimbra – acompanhando o seu processo criativo, processo de montagem, visitas pelos espaços da Bienal e pela cidade.

Todos os envolventes da Bienal, e conseqüentemente do mundo da arte, influenciam o resultado de uma determinada obra, ao desempenharem um papel no diálogo interior que acompanha as escolhas realizadas pelo artista, como iremos ver na obra de Daniel Senise. A intervenção, de determinados indivíduos, pode-se tornar mais direta, podendo operar escolhas pessoais, que irão determinar o aspeto definitivo da obra. Por vezes, os artistas encontram-se preparados “para essas eventualidades e pensam nisso durante a execução do trabalho; mas muitas vezes não estão preparados para tal e, assim, não podem prever em que medida é que aquilo que os outros fazem pode afetar a sua obra e, portanto, não se conseguem adaptar antecipadamente.”¹⁴²

É normal as pessoas trocarem conselhos, o aconselhamento mútuo torna-se mais fácil, aquando da prática de uma forma de arte, para a qual “existe um sistema de convenções e práticas.”¹⁴³

DANIEL SENISE (1955, Rio de Janeiro, Brasil):

Breve apresentação do artista e obra:

Formado em engenharia civil pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, tendo posteriormente ingressado na Escola de artes Visuais do Parque Lage, o seu trabalho, mediativo, revisita permanentemente questões ontológicas da pintura, do espaço e da luz. A memória, o indício, ausência e matéria são agentes revelados a partir do recorte e da impressão direta na pele de edifícios. Desde os anos 80 que Daniel Senise tem vindo a participar em mostras coletivas, entre elas a Bienal de Liverpool e de Cuenca, a Trienal de Nova Delhi, no MASP e no MAM de São Paulo, no MOMA, em New York, tendo

¹⁴² Howard S. Becker, *Mundos da Arte*, pág. 185.

¹⁴³ *Idem, ibidem.*

também exposto individualmente em museus e galerias no Brasil e internacionalmente como na Galeria Graça Brandão (Lisboa), Museum of Contemporary Art (Chicago), Michel Vidal (Paris) entre outras.¹⁴⁴

Daniel Senise realiza, para o Convento de Santa-Clara-a-Nova, “Verônica” (2019), uma obra de grande escala que restaura parcialmente o corredor principal, revelando vestígios, memórias e os fantasmas das diversas apropriações e abandono do edifício. Poderemos presenciar uma margem temporal: nós (contemporâneos) como margem exterior ao

Convento (de outro tempo). O artista imprimiu uma parte da memória do convento nele próprio, e nós tornamo-nos os “adoradores” dessa memória antiga, do que esteve lá e já não está, “aquele que só está presente na memória”.¹⁴⁵

Tarefas Realizadas:

A 7 de outubro de 2019 chega à cidade de Coimbra Daniel Senise, e iniciou-se assim o meu primeiro “Artist Sitting”. Começámos por visitar o espaço expositivo do artista, no corredor do Convento de Santa-Clara-a-Nova, para dar início à análise do mesmo: anotação das primeiras impressões de como iriam ser as futuras “Verónicas”, como e onde se iria proceder às obras/intervenções nas respetivas paredes do corredor, e como iria ser a iluminação – se iria ser uma luz fria ou quente, em que zonas do corredor e de que maneira esta iria interferir na obra – e o próprio título da obra. Foram igualmente discutidos e idealizados vários títulos, cada um com o seu significado/conceito, até chegar ao resultado final de “Verónica”.

Ao todo seriam 12 retângulos, que na primeira parte do corredor iriam ficar do lado direito, e na segunda parte do lado esquerdo. O conceito consiste em ter de um lado um retângulo restaurado e a parede à sua volta por restaurar (decadente) e na parede em frente o inverso – retângulo por restaurar e à sua volta a parede restaurada.

A obra demorou cerca de uma semana e meia a ficar pronta, e ao longo do processo fomos enviando fotos ao artista para este ir estando a par, pois este ficou por Coimbra apenas

¹⁴⁴ Daniel Senise, Exposições, disponível em <http://danielsenise.com/sobre/exposicoes-coletivas/>

¹⁴⁵ Conto *A Terceira Margem do Rio*, João Guimarães Rose, disponível no Anexo 6.

alguns dias, antes de voltar para o Brasil: foi apenas o tempo de observar o espaço e deixar as indicações necessárias para a realização da obra.

Daniel Senise voltou a estar presente no dia da abertura da Bienal (2 de novembro de 2019), como grande parte dos artistas.

LUÍS LÁZARO DE MATOS (1987, Évora, Portugal):

Breve apresentação do artista e obra:

Estudou Pintura na Faculdade de Belas Artes de Lisboa e *Art Practice* (Prática Artística) no Goldsmiths College, University of London, o seu trabalho consiste numa figuração gráfica, que resulta em ambientes delirantes e fantásticos, onde componentes como a literatura e a música se encontram presentes, sendo atravessado por uma crítica mordaz à construção política e filosófica por detrás das narrativas modernas e contemporâneas. Tem vindo a expor individualmente, como no Beursschouwburg (Bruxelas), com a “Summer Waterfalls & Autumn Leaves”, na Casa da Cerca (Alemanha) com “Zoo”, Bastide Projects (Marselha) com “White Shark”.¹⁴⁶

Recorrendo à representação estereotipada da figura do extraterrestre, “Eclipse” (2019) é um êxtase alienígena com base nos desenvolvimentos astronómicos oitocentistas, baseando-se na teoria de William Herschel segundo a qual todos os planetas seriam habitados.

Tarefas Realizadas:

A 17 de outubro de 2019, chegam à cidade mais dois artistas para acompanhar, sendo estes Luís Lázaro de Matos e Tomás Cunha Ferreira (de que irei falar mais detalhadamente a seguir). Luís Lázaro iria iniciar a sua residência artística no Convento de Santa-Clara-a-Nova e posteriormente iria expor e apresentar a sua obra no Edifício Chiado.

A manhã passou-se a mostrar os vários “cantos à casa” incluindo o espaço onde o artista iria concretizar a sua obra, que seria nas garagens que se encontram no recinto exterior do mosteiro. Com isto, houve que tratar de resolver vários aspetos como limpeza do espaço e

¹⁴⁶ Luís Lázaro de Matos, CV, disponível em <http://lazaros.com/CV>

montagem das respetivas telas. Durante o resto do dia fui apenas anotando os vários passos do artista e recolhendo informações, como materiais de que iria precisar para a concretização da obra.

Posteriormente, durante essa semana, fui-me apenas certificando de que estava tudo em ordem e que não faltava nada. Quando prontos os quadros, fui com a minha Supervisora de Estágio Curricular, ver o resultado final antes de serem levados para o destino final, no Edifício Chiado – onde já se encontravam os planetas tridimensionais, complementares às telas.

Na abertura do Anozero – Bienal de Arte Contemporânea de Coimbra, Luís Lázaro realizou uma performance única, de introdução/inauguração da sua obra.

TOMÁS CUNHA FERREIRA (1973, Lisboa, Portugal):

Breve apresentação do artista e obra:

Expondo desde 2001, o seu trabalho combina vários suportes numa prática artística em circuito na qual cada trabalho se assume como um protótipo para outro. Cria figuras em que a sua leitura está em constante transição entre elementos literários, visuais, rítmicos ou sonoros. Tem vindo a expor individualmente em galerias e museus como a Galeria Athena (Rio de Janeiro) com “Panapanã”, Galeria Emmanuel Barbault & Emily Harvey Foundation (Nova Iorque) com “As Is”, Pneuma Project (Lisboa) com “Varal”. Juntamento com Lucas Pires, forma o conjunto musical “Os Quais” com o qual já lançou dois discos, e com Matilde Campilho assegura o programa “Pingue-Pongue” na rádio Antena 3.¹⁴⁷

Para a Bienal de Coimbra, trouxe a instalação “Entre” no Convento de Santa-Clara-a-Nova, sendo esta um conjunto de peças de pano que se apresentam em constante redefinição, uma «quase-pintura», funcionando como vultos acústicos. Foi também curador da exposição “ShipShape” no CAPC Sereia, contando com obras de poesia visual de vários artistas do mundo – sendo esta uma exposição independente dentro da própria Bienal.

¹⁴⁷ Tomás Cunha Ferreira, disponível em <http://tomas-cunha-ferreira.blogspot.com>

Tarefas Realizadas:

Com chegada no mesmo dia de Luís Lázaro, a 17 de outubro de 2019, os passos realizados com este artista foram os mesmos: anotação e recolha de informações sobre a obra a ser exposta, materiais necessários (como tecidos para forrar bases de vitrines, para um tapete e uma cortina), estruturas, entre outros – aproveitando, também, para revelar o resultado final da pintura das paredes do CAPC Sereia (iniciadas nas semanas anteriores), onde iriam ser expostas as obras e trabalhos. O ShipShape é uma exposição independente dentro da própria Bienal, que apresenta um núcleo central de trabalhos em torno da poesia visual, concreta e experimental – em que os parêntesis assumem um papel predominante. Através das palavras de Lou Reed – *I can play both sides of the street, and maybe even the third* – ajudam a traçar uma possível imagem para a definição de *poesia visual*: algo que não é nem pintura nem escrita, mas uma terceira (im)possibilidade entre ou para lá destas duas. Possui também um espaço de gravação de trabalhos sonoros, programas, entrevistas, entre outros, que decorreram durante a Bienal, encontrando-se os mesmos disponíveis online.

Assim sendo, uma das minhas tarefas foi procurar tecidos para a criação de uma cortina e para um tapete para a Zona Rádio da exposição. Quando encontrados e mostrados a Tomás Cunha, das duas hipóteses para a cortina que apresentei, ficaram as duas – tendo-se decidido que iriam ser forrados um no outro, criando uma cortina mais encorpada, melhor para a absorção do som – em relação à carpete, a opção que apresentei também foi a selecionada.

Em seguida, assim que tudo ficou pronto – cortina costurada e cortada com as medidas retiradas em conjunto com Tomás, mais a vinda da carpete, que teve de ser encomendada – foi só montar tudo no sítio certo e deixar pronto para posteriormente o artista aprovar. Particpei também na procura e orientação de dois performers (que foram os mesmos que participaram na performance de Ortega), para o dia de inauguração da bienal.

Durante as suas estadias em Coimbra, sempre que possível acompanhava o artista no que este precisasse, ajudando também a sua assistente Gabriela Simon – desde recolocar as impressões expostas nas paredes, a recortar cartões para criar suportes para os livros. Para além da exposição, também foram realizadas oficinas, em cuja montagem ajudei, chegando a conseguir participar em algumas. A descrição das mesmas irá encontrar-se no ponto “4.4. Participação em Oficinas e Visitas”, mais à frente neste capítulo.

*LUÍS FELIPE ORTEGA (1966, México, Cidade do México):*Breve apresentação do artista e obra:

O seu trabalho faz referência a palavras, frases, ideias e movimentos de escritores e cineastas, filósofos, músicos e artistas para tecer a sua cosmogonia relacional do pensamento contemporâneo. A partir daqui, gera ações, situações, vídeos, desenhos, esculturas e instalações que tensionam os seus limites com os vários corpos envolventes, sejam eles o do artista, do ator ou os do público. Já expôs em várias Bienais, como a Bienal de Veneza (2015), Bienal de Praga (2009), Bienal de Tirana (2001) e Bienal de Gwangju (2000). Apresentou também um importante leque de exposições a solo, tais como *A Horizon Falls*, *A Shadow*, Mattatoio-MACRO, Roma (2018), *Así es, ahora es ahora*, Laboratorio Arte Alameda, México (2010) e *Yo, Nosotros*, Centro de la Imagen, México (2000).¹⁴⁸

“Companhia – [Todo o acontecimento da palavra é um acontecimento-coisa. Uma experiência concreta]” (2019) é uma escultura que ativa, de uma forma performativa, sons, objetos, corpo e palavras de Samuel Beckett, T.S. Eliot e do próprio artista, Luís Felipe Ortega. A peça que propõe para o Anozero está articulada pelos seguintes elementos: uma intervenção escultórica modular; uma instalação sonora de 6 canais, de onde se desenrola uma peça de 25 minutos (uma paisagem sonora que é afetada pelas vozes de diferentes atores e leitores); e a execução de uma ação que “acompanha” o som, as vozes, os textos, as palavras e as imagens derivadas da peça sonora. Este projeto retoma muitos dos elementos que marcam o trabalho de Luís Felipe Ortega, e tenta propor um diálogo direto com a proposta de Agnaldo Farias: desde um presente, em que o mundo vive um tempo tão frágil, a arte e a literatura, com suas consequências filosóficas, todas estas formas de atividade são sem dúvida uma excelente companhia para se pensar em coletivo. Interessa a Ortega insistir, com este projeto, que o espetador está na obra e não simplesmente em frente a ela: a sua experiência é o cerne desta proposta e o seu corpo o veículo para colocar o olhar no outro.

¹⁴⁸ Luís Felipe Ortega, disponível em <http://luisfelipeortega.com/about/bio.html>

Tarefas Realizadas:

As montagens para a obra de Ortega iniciaram-se por volta de 22 de outubro de 2019 – depois de uma grande limpeza no torreão norte do Convento de Santa-Clara-a-Nova – assim como as primeiras anotações para a criação da performance. Depois das devidas apresentações e das primeiras trocas de ideias para a criação (como se iria proceder, com quem e em que dias) ficou decidido que iria ser assistente de direção do projeto. O meu entusiasmo para participar nesta colaboração correspondeu ao do próprio artista, que mostrou uma grande abertura para ideias vindas de fora que servissem a peça.

Na primeira proposta de Ortega, o texto dos performers seria para durar duas horas e repetir-se-ia pelo menos três vezes ao longo do dia – posteriormente ficou decidido que a performance teria de ter no máximo uma hora, e o texto (e som) reproduzido apenas uma vez. Luís Felipe Ortega, ao longo dos anos, foi colocando a pergunta de: como cada uma das componentes pode afetar os diversos momentos do processo e uma peça-ideia, fazendo deste dispositivo de ‘afetação’ uma ação orgânica? E uma das maneiras que encontrou para responder a esta pergunta foi gerar layers das diversas camadas estruturantes do processo, de tal modo que uma primeira decisão se veja afetada pela seguinte – gerando uma deslocação e uma transformação.

A 23 de outubro, acontece o primeiro encontro entre os performers e o artista, e, com isso, uma primeira troca de impressões e escuta do som a ser usado, marcação de próximos ensaios e organização do trabalho a ser feito. No dia seguinte, começámos com a criação e improvisação sobre o corpo, baseando-nos e recriando algumas das formas já criadas por Ortega, produzindo posteriormente novas figuras, principalmente a dois. Durante a exploração trabalhei sozinha com os performers, e só depois juntamente com o artista, e a partir daqui foi sempre uma criação em conjunto. De uma forma resumida, a ação apresenta dois performers vestidos de uma maneira ordinária, neste caso fato-base preto, que com movimentos suaves e lentos, deixam ver o frágil da condição humana. Esta execução é parte integrante da peça, de várias maneiras: dando corpo (literalmente) e substância ao projeto – tanto na sua base escultórica como na sonora.

Os artistas tinham de se encontrar sempre já no espaço da peça. As posições acontecem em deslocamentos profundamente lentos, atravessando todo o espaço, e estes mesmos movimentos devem ser ao mesmo tempo extremamente silenciosos – podendo estabelecer-se a relação com, pelo menos, duas das expressões-tema da Bienal: *silêncio* e *passagem* –,

ao ponto de criar momentos em que os intérpretes se poderão confundir com o próprio público. Em relação ao texto, este era explorado pelo menos de duas maneiras durante as apresentações, sendo uma opção dizer o texto todo antes da performance, e a outra opção a meio da mesma. O texto em si era uma passagem do poético para o político, segundo Ortega, sem produzir uma separação – afirmando que o poético também é político. Desta maneira, os performers, podem intensificar também este processo, saindo do silêncio e chamando de uma forma clara a atenção do público, afetando assim a sua perceção da obra.

Luís Felipe Ortega assistiu apenas à estreia, tendo partido para o México nos dias seguintes. A partir daqui a performance e orientação dos intérpretes ficaram a meu cargo – tendo todos os sábados de estar presente para os orientar, tirar notas e garantir que tudo corria como planeado, reportando sempre o ponto de situação a Ortega no final de cada performance.¹⁴⁹

MONICA DE LA TORRE (México, Cidade do México):

Breve apresentação da artista e obra:

Formadora convidada para a oficina “E – Poesia Concreta e Visual” inserida no ShipShape da curadoria de Tomás Cunha. Com um humor sombrio, os poemas de Monica de la Torre exploram as nossas construções de identidade e trajetórias. As suas coleções completas de poesia incluem *Public Domain* (2008) e *Talk Shows* (2007). Frequentemente colabora com artistas e escritores, como na Tarefa Coletiva, e neste caso específico com Tomás Cunha Ferreira.¹⁵⁰ É detentora de várias distinções, que incluem uma bolsa da New York Foundation for the Arts. Editou, também, a BOMB Magazine e o Brooklyn Rail.

Tarefas Realizadas:

A 22 de novembro de 2019 chegava a Coimbra Monica de La Torre para, em conjunto com Alexandru Balgiu e Gabriela Simon, dirigir a realização da oficina *E – Poesia Concreta e Visual*. Acompanhei a artista para uma pequena visita pela cidade e pelo Convento de

¹⁴⁹ Consultar Anexo 7, para mais pormenores sobre o processo e outras questões técnicas.

¹⁵⁰ Poetry Foundation, Poets, Mónica de La Torre, disponível em <http://poetryfoundation.org/poets/monica-de-la-torre>

Santa-Clara-a-Nova, para visualizar as obras que se encontravam expostas no Anozero. No dia seguinte, participei na oficina, mas apenas na parte da manhã, pois como esta decorreu a um sábado, às 16h00 teria de estar presente no Convento para a realização da performance de Luís Filipe Ortega. No domingo houve uma segunda parte da oficina, na qual também não consegui estar presente.

Os pormenores e informação sobre a oficina em questão irão encontrar-se no ponto “4.4. Participação em Oficinas e Visitas”, mais à frente neste capítulo.

4.3. Atividades no Âmbito da Produção

4.3.1. Produção Geral

As tarefas que foram surgindo de apoio à produção geral, foram das mais variadas e de tudo um pouco, digamos – desde a procura de mantas de sobrevivência, pagamento de SCUTS, idas semanais ao DARQ, mais propriamente ao “Nina”, buscar os mais variados tipos de materiais de tipografia (desde manuais de imprensa e convites, cartazes, realização de testes em papel toalha de mesa, em suma, todo o tipo de impressões que fossem necessárias).

Ao longo do processo fomos tendo várias reuniões para tratar de alguns procedimentos, como a montagem de obras. Uma das primeiras em que acompanhei a minha Supervisora de Estágio Curricular, Ana Jaleco, foi com Luísa e Américo, que iriam, juntamente com uma equipa de 3 pessoas, enquadrar no processo de montagem da obra de José Spaniol na Sala da Cidade. Foram discutidos os dias de início de montagem (que se iniciaria a 15 de outubro de 2019) e o tratamento de outras burocracias com a Câmara de Coimbra.

Outra das reuniões que acompanhei foi com uma representante da Câmara Municipal, Sr.^a Elizabete, e os engenheiros Ricardo Pereira e Filipe Mendes, sobre como se iria confeccionar e reproduzir a obra de Cadu na Sala da Cidade – obra essa que posteriormente iria ser mudada para o Mosteiro de Santa-Clara-a-Nova, pois esta punha em risco o pavimento da Sala da Cidade, podendo danificá-lo.

Também tivemos reuniões gerais para realizarmos um ponto de situação dos vários departamentos (produção, comunicação, convergentes, imagem, ativação, voluntariado, montagem e contabilidade) revendo o que já tinha sido feito, o que faltava fazer, quem estava encarregado do quê, entre outros assuntos mais burocráticos. Sendo que nem sempre foi possível abordar todos os departamentos em uma reunião apenas.

Outro dos tipos de apoio à produção foi ajudar na pintura das paredes do CAPC Sereia para a exposição “ShipShape”, que decorreu durante uma semana. Foram também, posteriormente, tiradas as medidas das salas do CAPC Sede, para, também, pintar as paredes das salas onde iriam ser expostas as obras de Anna Boghiguan, aproveitando para discutir onde iria ser exposta cada obra – decisão essa que só foi possível tomar depois da chegada da artista a Coimbra, para a sua residência artística.

Na semana final antes da abertura da Bienal, foi alugada uma *mini-van* para ir buscar Alexandra Pirici mais a sua respetiva equipa de 5 pessoas, a 30 de outubro de 2019. O único voo que conseguimos agendar não chegava a horas de conseguirem apanhar um comboio, e o mesmo atrasou quase duas horas. Este foi sem dúvida dos dias mais cansativos e trabalhosos que tive durante o estágio, acompanhado também de uma grande responsabilidade de estar a transportar do Porto até Coimbra uma equipa inteira de artistas mais a minha Supervisora de Estágio Curricular.

No dia de inauguração do Anozero – Bienal de Arte Contemporânea de Coimbra, foram realizadas várias entrevistas a artistas, curadores e colaboradores. Com isso, uma das tarefas que me coube foi transcrever algumas dessas mesmas entrevistas para poderem vir a ser publicadas em plataformas e jornais.

Posteriormente, as tarefas acalmaram e comecei a ficar apenas a responder a emails, com questões sobre a Bienal, tomando como exemplo: como poderiam participar e visitar a mesma, informações sobre horários de abertura e fecho; todo o tipo de recados para manter tudo a funcionar, desde recolha de inscrições para oficinas e preparação das mesmas, à organização dos espaços, busca de material, distribuição de cartazes pelos vários espaços do Anozero, ida ao Porto buscar uma das obras de arte, a vir ser exposta na Biblioteca da Universidade, agendar mais estadias em hotéis e comboios para os artistas e formadores que iriam realizar oficinas no decorrer da Bienal, e por último assistência de sala entre o CAC e o Colégio das Artes.

4.3.2. Produção Logística

No que diz respeito à Produção Logística, as tarefas que realizei variam desde a marcação de hotéis, comboios e voos, organização de senhas de almoço – tanto para artistas como jornalistas ou convidados –, reservas para oficinas e apresentações, transcrições de entrevistas, entre outras.

Para uma melhor concretização deste trabalho foi sempre criada uma tabela de Excel para organizar de maneira metódica e legível os vários tópicos de produção – viagens, alojamento e alimentação dos artistas durante a sua estadia.

Foram criados orçamentos para os voos – ida e volta na maioria – tentando sempre encontrar um equilíbrio entre preço e tempo de viagem, visto virem artistas dos mais variados pontos do mundo, tendo também em atenção a diferença de horário (ex. saída do Brasil é num dia, mas a chegada a Portugal é no seguinte). Consegui encontrar para todos, mas voos é algo muito incerto, pois num dia encontram-se a um preço e no dia seguinte já podem estar a outro. Mas para esta situação, o importante era apenas fechar um orçamento previsto.

À medida que íamos obtendo a confirmação da presença dos artistas no Anozero, principalmente para a inauguração, comecei a pesquisa por hotéis com uma estadia confortável e que não fossem a preços muito elevados. Depois de encontrados alguns, foram efetuadas as respetivas reservas. Posteriormente, começámos a efetuar reservas apenas nos hotéis com os quais possuímos uma parceria e a aplicação de uma tarifa acordada para este contexto específico, com o arquiteto Carlos Antunes – diretor da Bienal – e a nossa colega Ana Sousa; hotéis esses que foram o IBN Arrik, Hotel D. Luís e D. Inês.

Para uma melhor organização, foi criada uma tabela com as respetivas reservas para cada hotel, assim como uma tabela com a respetiva distribuição de senhas de almoço e jantar para cada artista durante a sua estadia em Coimbra.¹⁵¹

¹⁵¹ Consultar Anexo 13, para visualização das tabelas.

4.3.3. Assistência de Sala

Nas primeiras semanas em que ingressei no Anozero, foram realizadas visitas aos espaços da Bienal antes da chegada das obras de arte, para ver como se encontravam e que mais obras, ajustes e limpezas seriam necessários. Tomando como exemplo o CAPC Sede, fez-se a visita para visualização das condições e para fazer o ponto de situação do processo de obras (pintura e pequenos restauros nas paredes) e para definir que salas seriam as mais indicadas para as várias obras de Anna Boghiguan; outros dos espaços visitados foram Sala da Cidade, Edifício Chiado e Museu da Ciência para últimos ajustes e ponto de situação. Visitámos também os hotéis em que iriam residir os artistas durante a sua estada na Bienal de Coimbra, para averiguar como eram as condições dos mesmos e confirmar as reservas efetuadas, com os responsáveis.

No dia de abertura do Anozero, fui percorrendo os vários espaços, inseridos no percurso planeado para esse dia, assegurando que tudo estava em ordem para quando o público chegasse e que os voluntários se encontravam nas suas posições. Depois da inauguração, fui realizando assistência de sala entre o CAPC Sereia e Colégio das Artes, estando sempre disponível e pronta para me mover para outros espaços caso fosse necessário. A assistência baseou-se em receber o público, explicar a exposição a vir ser visualizada e estar disposta a responder a dúvidas e transmissão de informações pertinentes, tomando como exemplo: explicar como chegar aos vários espaços expositivos do Anozero, que obras contém cada espaço, onde podem comprar catálogos, entre outras informações pontuais.

4.4. Participação em Oficinas e Visitas

No presente ponto irei descrever as várias atividades em que tive a oportunidade de participar, expondo uma visão crítica em relação às mesmas.¹⁵²

“E – Poesia Concreta e Visual”

por Alexandru Balgiu, Mónica de La Torre, e Gabriela Simon.

A presente oficina iniciou-se com uma conversa informal, à medida que os participantes iam chegando. No decorrer da conversa, Gabriela Simon lança uma pergunta pertinente, mais dirigida às pessoas de nacionalidade portuguesas, que foi a seguinte: “o que *é/significa* saudade?” Mal se sabia que este tema viria a ser discussão para um dia inteiro. À medida que iam chegando mais pessoas, cada uma trazia consigo um significado ou visão da palavra – mesmo que não fossem de nacionalidade portuguesa – e a partir daí foram surgindo as mais diferentes definições, tais como: que esta é como se fosse um salto no tempo; algo que fica do que não ficou; algo que se tem em relação ao futuro, entre muitas outras.

Achei que todas as opções foram legítimas, era a visão e sentimento de cada um em relação a esta palavra. Posteriormente, fomos andando pela exposição do ShipShape, numa procura de outras definições ou para saber se era possível revermos *saudade* em alguma das obras, tendo em conta o que estava para trás.

Não pude ficar até ao final da oficina, pois esta decorreu a um sábado e tinha já o compromisso com a performance de Luís Filipe Ortega, no entanto foi compensador ter participado no despoletar do tema fulcral da mesma.

¹⁵² Consultar Anexo 9, para visualização de imagens e outros documentos referentes às oficinas.

“I, Me, You, We”

por Emily Smith e Prem Krishnamurthy.

O objetivo principal desta oficina consistiu na introdução de uma prática coletiva, imersiva e imaginativa que altera a nossa perspetiva criativa para longe do familiar. Esta recorreu a estruturas ficcionais, de interpretação e improviso, despertando uma consciência alternativa a nível pessoal e relacional da forma como fazemos algo, pensamos e colaboramos.

Com um grupo bem composto e pronto a trabalhar, foi assim que se começou esta oficina. Esta iniciou-se, primeiramente, com a apresentação de cada participante e respetivos formadores, posteriormente deu-se um pequeno aquecimento e de seguida alguns exercícios de exploração pelo espaço em grupo, tentando sempre relacionarmo-nos com as obras expostas do *ShipShape*. Aquecimento feito, os formadores organizaram grupos de 2 a 3 pessoas, tendo distribuído uma folha para apontarmos as respostas às perguntas que iriam ser feitas. Seguiu-se o processo de questionar/discutir com o colega sobre as respostas dadas e tentar perceber as diferentes perspetivas. Achei bastante interessante esta parte do exercício, em que pudemos presenciar os diferentes horizontes, perspetivas e memórias tão distintas, outras que se encaixavam ou nas quais nos reconhecíamos. Posteriormente, o exercício foi semelhante, inicialmente em grupos e depois em conjunto, analisando vários cenários de possíveis futuros. Foram feitas perguntas sobre o que precisamos para sermos criativos, o que pretendemos com isso, o que esperamos do futuro, como o vemos, entre outras.

No final da primeira parte da oficina, como proposta dos orientadores e de Ana Jaleco, almoçámos todos juntos, o que permitiu uma conversa e troca de ideias mais informal e enriquecedora. Após o almoço, tive de me dirigir, mais uma vez, até ao Convento de Santa Clara-a-Nova, para a orientação da performance de Luís Felipe Ortega.

“Cocriar Corpo e Espaço desde a Experiência do Fluxo: um mergulho em dança para a construção de uma ecologia humana”

por Sara Jaleco

“Do ponto de vista do corpo e dos princípios da vida, não existe discriminação nem isolamento entre seres, coisas, matérias, sejam eles orgânicos, minerais, vegetais, vivos ou não vivos.”¹⁵³ A oficina tinha como objetivo principal o questionamento e a prática, em movimento e dança, destas e outras dinâmicas de relação, de que corpo e espaço são cocriados em conjunto.

Para descontentamento da orientadora, esta oficina teve apenas duas participantes, contando comigo. O ponto positivo de sermos apenas duas foi que deste modo a orientadora pôde dar uma atenção mais focada e direcionada a cada uma de nós, podendo também participar mais livremente.

Começou-se com uma conversa informal sobre os temas a ser abordados e explorados ao longo da manhã. Durante a conversa íamos alongando individualmente o corpo, e a partir desse alongamento começou-se a exploração do corpo, e do corpo no espaço. As explorações começaram por ser individuais, a partir dos *inputs* que a formadora nos ia transmitindo.

Posteriormente iniciou-se uma exploração a pares e de seguida em grupo. Neste processo, ficava sempre uma de fora a observar o processo, até voltarem, olharem o espaço e verem/imaginarem na sua cabeça esse mesmo processo que tinham acabado de fazer, até ir um par diferente iniciar uma nova exploração. Esta observação e análise desdobrou-se em várias propostas de exercícios/explorações diferentes.

Apreciei no geral a oficina, tanto das propostas de exploração como dos inputs e conversas que se foram desenvolvendo ao longo do tempo. Concluo que para além de ter sido uma experiência enriquecedora foi também bastante relaxante, e uma boa e diferente forma de começar a manhã, com uma energia mais limpa, calma e com uma nova experiência do corpo, assim como da mente.

¹⁵³ Convergentes, site oficial Anozero’19, disponível em: <http://2019.anozero-bienaldecoimbra.pt/convergentes/>

“O Farol”

por Joana Monteiro e Maria Bicker

Imaginemos que conseguimos desfazer o silêncio dos que atravessam o Mar Mediterrâneo em busca de refúgio na Europa. A oficina consistiu em construir mensagens tipográficas de luz, com a ajuda de retroprojektor, fotografias, objetos luminosos, papel e cartolina, entre outros materiais.

O tema fulcral da oficina foi a situação do mar mediterrâneo e toda a situação envolvente dos refugiados. A obra presente de Susan Hiller, nesta edição do Anozero, *The Last Silent Movie* e o farol, como meio de comunicação entre terra e mar através da luz, foram o ponto de partida para se iniciar uma primeira conversa/discussão sobre este mesmo tema. Cada participante deu a conhecer ao resto do grupo o seu ponto de vista sobre a situação e finalizando com uma possível ideia do que iria construir/desenvolver durante a oficina. Posteriormente começámos a explorar os vários materiais que nos foram apresentados, para a criação de uma mensagem, fosse ela da terra para o mar ou vice-versa. Houve quem optasse pela fotografia de longa exposição, que consiste em permitir que o obturador (mecanismo na máquina que abre e fecha em milissegundos) fique aberto durante muito tempo, conseguindo, desta forma, capturar os movimentos que são feitos dentro do intervalo de tempo de exposição da fotografia. No meu caso optei por escrever uma mensagem com pioneses e fios, em que colocava numa placa os pontos principais para a criação das letras, e de seguida construídas com fio.

O propósito da oficina – como explicar a crianças a crise atual dos refugiados – não foi possível cumprir, visto não terem aparecido menores. Em suma, de forma geral, a oficina foi interessante e enriquecedora. Por vezes encontramos-nos tão concentrados nos nossos problemas do dia-a-dia que nos esquecemos do que se passa à nossa volta. Talvez tenha sido apenas uma oficina em que se criaram mensagens fortes e que ali ficaram, mas, numa escala maior, porventura não causariam impacto.

Visita Mediada

no Mosteiro de Santa-Clara-a-Nova com Jorge Cabrera

A visita em questão foi mais curta que o habitual a pedido das professoras constituintes do grupo. Esta começou na entrada no mosteiro onde foi feita uma contextualização e introdução: apresentando uma breve história do edifício seguida de uma introdução à arte contemporânea (quando e onde começa a dar os seus primeiros passos e como se desenvolveu, até agora). Estas pequenas introduções foram muito bem aplicadas para a posterior perceção das obras/instalações expostas. O mediador teve uma boa abordagem e energia desde o início, colocando sempre perguntas ao grupo, mostrando estar atento ao mesmo e ao desenvolvimento da visita – enaltecendo a pessoa ou o grupo quando “acertavam” na questão colocada (pois nem sempre existia uma resposta correta), mantendo assim uma boa energia e certificando-se de que os visitantes estavam a reter a informação transmitida. Em suma, a visita correu bem, a informação foi corretamente transmitida e foi sempre audível para todo o grupo; no que toca ao acesso a cada espaço, para pessoas com mobilidade reduzida alguns espaços são de difícil acesso. Creio que o meu único descontentamento foi mesmo o facto de a visita ter sido a “correr”, gostava que tivesse existido uma melhor apreciação das obras (que ainda eram bastantes no Convento) e ter havido conseqüentemente uma maior partilha de pontos de vista e conhecimentos.

4.5. Pós-Produção

Com o fecho da Bienal Anozero, a 29 de dezembro, chega o trabalho de pós-produção, que se iniciou com a criação de tabelas de organização, como uma Tabela de Despesas (organização de faturas de alojamentos, revendo o que já foi ou está por pagar) e Tabela de Desmontagem (para uma melhor organização do tempo e das equipas na desmontagem das várias obras).

A partir do dia 2 de janeiro de 2020, iniciaram-se as desmontagens, priorizando as que tinham de sair primeiro do espaço em que se encontravam, de seguida as que iam viajar para outras exposições, e assim sucessivamente. As mesmas duraram cerca de 3 semanas para finalizarem.

Participei apenas na desmontagem das obras de Anna Boghiguan, que demoraram cerca de uma manhã a embalar cuidadosamente obra a obra, para, na parte da tarde, seguirem viagem para a outra galeria; e na da exposição ShipShape, que demorou cerca de duas horas a retirar obra a obra (folha a folha, mais precisamente) mais a separação das mesmas – pois algumas iriam seguir destinos diferentes – embalamento da instalação no Convento de Santa-Clara-a-Nova (dobra cuidada de vários panos e tecidos), e por fim a devolução da obra artística de Karel Martens à respetiva galeria de proveniência – obra cuidadosamente embalada, para seguir nos CTT.

Fechadas as matérias do Anozero 2019, começa-se o planeamento da próxima Bienal que irá decorrer no ano de 2021. A partir de agora inicia-se a etapa do processo de organização: começando com os objetivos da organização, posteriormente os tipos de atividades e de seguida a departamentalização. A departamentalização é uma forma ou processo de gestão, e que devia ser posta em prática para obter melhores resultados para a próxima Bienal.

5. Análise dos dados de Programação

Apresento agora o plano de atividades da Bienal, mostrando os vários tipos de atividades realizadas ao longo de dois meses e analisando criticamente, tendo em conta o seu mérito e interesse.

5.1. Síntese Geral da Agenda Cultural

Total de visitantes: \approx 25972

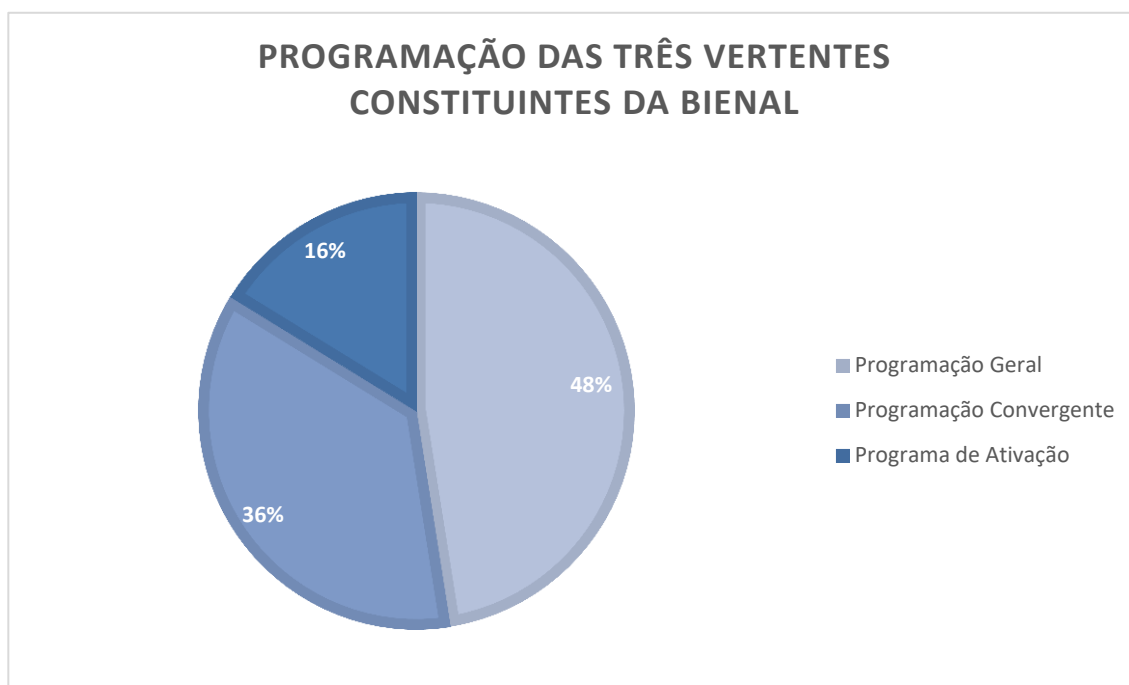


Gráfico 1 - Programação das Três Vertentes Constituintes da Bienal - dados retirados do guia geral da Bienal, pág. 8-55

O gráfico nº1, de tipo circular, denominado *Programação das Três Vertentes Constituintes da Bienal*, apresenta uma primeira análise geral da agenda cultural e atividades da Bienal. A “fatia” azul escura representa o Programa de Ativação, a mais clara representa a Programação Geral, e a restante a Programação Convergente. A análise percentual dos dados apresentados permite compreender o número de atividades de cada vertente, do ponto de vista geral, no decorrer de dois meses em que se insere a Bienal. Em cada “fatia” encontram-se o total de exposições e atividades propostas por cada vertente, ou seja, na Programação Geral encontra-se o total de artistas que expuseram as suas obras/projetos/instalações/performance na Bienal, não constando as atividades adicionais

às mesmas (por exemplo na obra expositiva de Ortega fazia também parte uma performance), e na Programação Convergente e Programa de Ativação sucede o mesmo, constando apenas o número de atividades propostas, e não como se desdobrou cada uma (como por exemplo uma oficina desdobrar-se em duas, uma peça de teatro estar em cena vários dias, e assim sucessivamente).

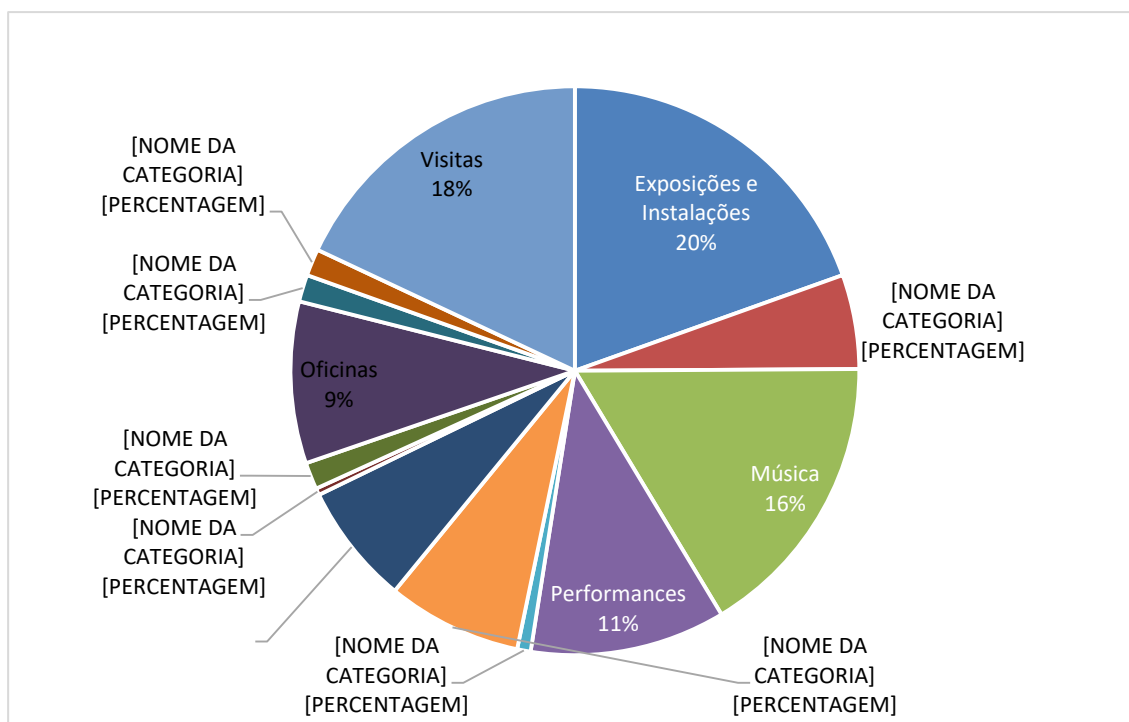


Gráfico 2 - Percentagem de Atividades constituintes do Anozero - dados retirados do guia geral da Bienal, pág. 8-55

Como podemos agora observar, de forma mais clara, no gráfico nº2, também de tipo circular, denominado *Percentagem de Atividades Constituintes do Anozero*, temos as percentagens dos géneros de atividades, espetáculos e restantes eventos do Anozero, que se realizaram durante dois meses. As atividades desdobram-se em 11 categorias diferentes: visitas, mesa-redonda, aula aberta, exposições e instalações, performances, cinema, teatro, música, conversas, leituras e palestras. A análise quantitativa mostra que as atividades predominantes foram as *visitas* com uma percentagem de 19% e as *exposições* ocupando 20% da programação. Os géneros que apresentam uma percentagem relativamente baixa, no que se refere à quantidade de atividades, foram as de *aula aberta*, *conversas* e *mesa-*

redonda com uma percentagem de 1% cada, e terminando com as *leituras e palestras* ocupando apenas 5% das atividades propostas.

Existe uma considerável variedade de atividades e exposições, o que não significa que estas se tenham, por exemplo, distribuído com uniformidade ao longo dos dois meses, verificando-se um desequilíbrio na programação. É positivo o facto de não haver mais que uma atividade por dia pois assim o público pode tentar ir a todas as atividades planeadas. O ponto negativo será que existiram semanas em que pouco se passava, e depois as atividades encontravam-se concentradas em poucas semanas, ao invés de se encontrarem mais uniformemente distribuídas. Tanto no que se refere às oficinas como no que se refere às performances, teatro, cinema e música, não existiu uma grande variedade, a percentagem que se apresenta é o total de apresentações de cada atividade, tomando como exemplo os ciclos de cinema que foram dois e no entanto foram apresentados 7 filmes. Estes pormenores irão ser desenvolvidos no próximo ponto deste capítulo.

Analisemos agora as atividades que ocorreram em menor quantidade, como as *conversas, mesas-redondas e aulas abertas*. Estes tipos de atividades encaixam-se no programa Mediativo, desenvolvido pelo CAPC, através da Esfera CAPC¹⁵⁴, pelo que este não funcionou corretamente no decorrer do Anozero. Como podemos observar foram as que se realizaram em menos quantidade, e das quais não existiu uma correta divulgação.

Com base nos dados recolhidos, maioritariamente presentes no guia geral da Bienal e igualmente disponíveis no site Oficial do Anozero, podemos verificar que em dois meses houve, aproximadamente, um total de 211 atividades: 70 atividades por parte do Programa de Ativação, 60 atividades da Programação Convergente e 81 atividades na Programação Geral. Iremos analisar, a seguir, mais detalhadamente estes mesmos dados. De acordo com os dados patenteados, podemos também fazer uma interpretação dos públicos da Bienal: as exposições fixas são as que possuem uma maior adesão, seguidas das visitas guiadas, sendo procuradas pelas escolas e o público em geral. As atividades com menos adesão serão as performances e as oficinas.

¹⁵⁴ Consultar Anexo 3, para mais informações.

5.2. Oficinas, Eventos e Exposições

Observemos agora os três gráficos seguintes (nº3, 4 e 5) de colunas, que nos mostram mais detalhadamente cada atividade de cada vertente da Bienal Anozero. Iremos ver que, numa primeira abordagem, o gráfico que mostra ter mais variedade a nível de conteúdo e atividades é o da Programação Convergente, reunindo até 10 tipos de atividade, podendo observar-se um desequilíbrio nos dois restantes.

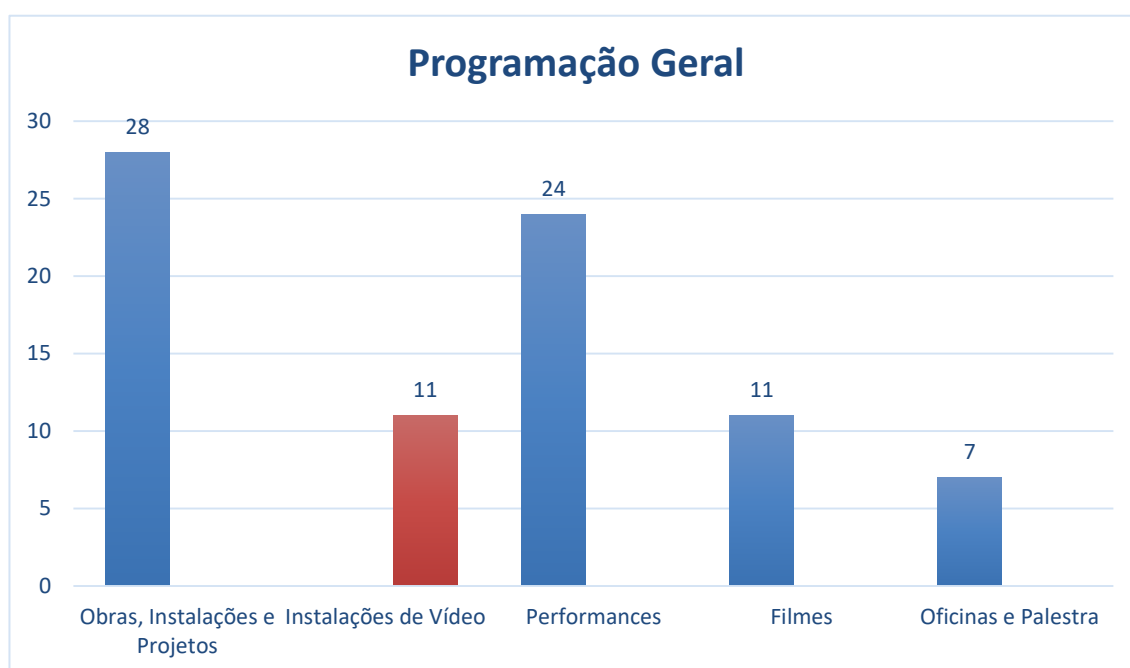


Gráfico 3 - Número de atividades constituintes da Programação Geral - dados retirados do guia geral da Bienal, pág. 8-31

O gráfico nº 3, de colunas, denominado *Número de Atividades Constituintes da Programação Geral*, mostra de forma sintetizada a Programação Geral da Bienal, que decorreu durante os meses de novembro e dezembro de 2019. Dentro da Programação Geral, desde a abertura da Bienal até ao seu encerramento, estiveram expostas cerca de 38 obras e instalações, pois havia instalações de vídeo que se desdobravam em vários vídeos, assim como alguma obras que se desdobravam em várias. As instalações de vídeo estão inseridas nas obras e instalações, e apenas decidi fazer a separação para apontar que géneros de exposições (que podem ir desde quadros, pinturas, objetos/estruturas, instalações, entre outras) são mais predominantes no Anozero. Saliento que houve apenas

5 performances distintas e 1 filme, tendo estas e este sido repetidos ao longo da Bienal – pelo que no gráfico se encontra o total de performances efetuadas e sessões do filme, ao longo do período do Anozero – tendo em conta a escassa apresentação de performances, não se justifica o facto de ter ocorrido sobreposição das mesmas, questão que iremos desenvolver mais à frente neste ponto. O filme decorria num horário extremamente pouco apelativo, todos os domingos às 11h da manhã e excecionalmente 1 vez à quarta e outra a um sábado, pelo que teve pouco ou nenhum público. Foi, certamente, a obra (vídeo-documentário) menos considerada. Algumas das instalações de vídeo também se desdobravam em várias, como as de Renato Ferrão, João Maria Gusmão + Pedro Paiva e Julius von Bismarck, constando no gráfico apenas como uma (1 artista = 1 obra), assim como as oficinas (realizaram-se 5 distintas), sendo que uma se desenrolou em duas sessões e outra em quatro (duas por dia).

Dentro da Programação Geral, insere-se a exposição *ShipShape*, com curadoria de Tomás Cunha Ferreira, sendo esta uma exposição independente dentro da própria Bienal, apresentando um núcleo central de trabalhos e obras, abrigando ainda a *Rádio Cúbito*, um espaço de gravação de trabalhos sonoros, que decorreram durante a Bienal, e que contou ainda com várias oficinas e performances (que se encontram registadas no gráfico).



Gráfico 4 - Número de atividades constituintes do Programa de Ativação - dados retirados do guia geral da Bienal, pág. 36-43, tabelas de organização de visitas e site oficial do Anozero'19, Ativação

Como podemos constatar agora no gráfico nº4 de colunas, denominado *Número de Atividades Constituintes do Programa de Ativação*, a atividade predominante são as visitas organizadas no contexto da Bienal, não apresentando uma grande variedade ou equilíbrio entre as restantes atividades.

Realizaram-se três géneros de visitas: *Visitas* acompanhadas pelo curador-geral, juntamente com os curadores-adjuntos; *Visitas Mediadas* acompanhadas por Jorge Cabrera¹⁵⁵ e Céu Gonçalves¹⁵⁶, pelo Convento de Santa Clara-a-Nova que visavam estimular a formação do público em arte contemporânea, realizadas num modelo acompanhado/mediado de interação entre público e obra, valorizando as diversas perspetivas de cada indivíduo, na fruição e experiência da arte contemporânea; e por fim as *Visitas-Percurso* orientadas por Nádía Rodrigues¹⁵⁷, Daniela Carregado¹⁵⁸ e Inês Sério.¹⁵⁹ Esta visita estava dividida em dois percursos diferentes: *Percurso Cidade* e *Percurso Universidade*. Em suma, cada visita estava destinada a uma zona da cidade de Coimbra, pelos vários edifícios onde se encontravam as exposições da Bienal. Realizaram-se apenas 6 oficinas distintas que se desenrolaram em duas sessões cada, tendo sido apenas uma oficina comunitária, que decorreu durante a Bienal, e que teve uma apresentação final no último dia do Anozero.

A coluna *Outras Atividades* é referente a *Contos à Margem*, que consistiu em colocar marcadores (com frases do conto *A Terceira Margem do Rio*) nos livros requisitados na Biblioteca Geral da UC, durante o período da Bienal; e o *Encontro de Professores* com Agnaldo Farias.

¹⁵⁵ Educador, aluno de Doutoramento em Arte Contemporânea do Colégio das Artes da UC.

¹⁵⁶ Aluna de Mestrado em Estudos Curatoriais.

¹⁵⁷ Aluna de Doutoramento em Património de Influência Portuguesa, CES.

¹⁵⁸ Aluna do Mestrado em História da Arte, FCSH.

¹⁵⁹ Aluna de Licenciatura em História da Arte, FLUC.

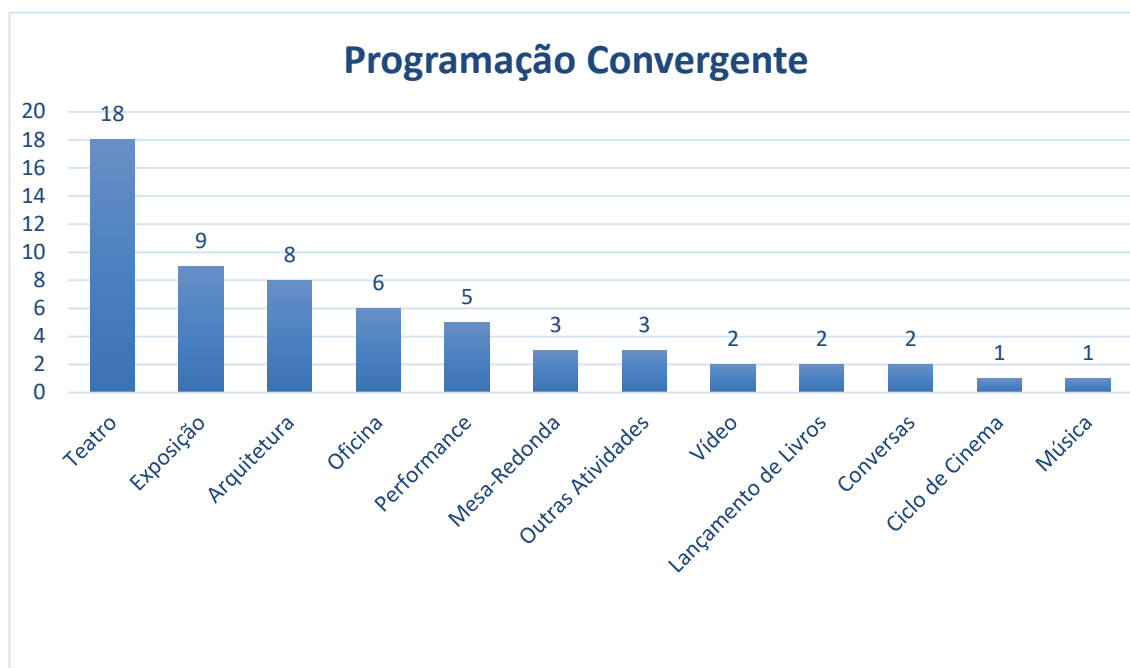


Gráfico 5 - Número de atividades constituintes da Programação Convergente - dados retirados do guia geral da Bienal, pág. 44-55, e do site oficial do Anozro'19, Convergences

Em contrapartida, no gráfico nº5, de colunas, denominado *Número de Atividades Constituintes da Programação Convergente*, constatamos um equilíbrio e variedade na sua programação. Mais uma vez, as oficinas foram apenas duas distintas, tendo-se realizado duas sessões em cada, assim como as performances em que apenas uma teve duas sessões. Na coluna *Música* foi apenas uma instalação distinta que se desenrolou ao longo da Bienal, durante um total de 43 dias; na coluna *Ciclo de Cinema*, foram apresentados um total de 7 filmes, no decorrer de dois dias; na coluna *Arquitetura* foram realizadas 2 conferências, 3 exposições, 1 visita e 2 lançamentos de livros; e na coluna *Teatro*, houve apenas dois espetáculos, sendo que um teve 7 sessões e outro 11; na coluna *Lançamento de Livros* constam dois lançamentos de livros à parte dos que foram contabilizados, anteriormente, na coluna *Arquitetura*.

Antes da abertura oficial da Bienal, realizou-se um *workshop* informal, o *Hortus Conclusus*, que consistiu em duas construções informais, no Convento de Santa Clara-a-Nova: uma foi a transformação da antiga Sala de Praças num claustro, e a segunda um empilhamento disciplinado de troncos de árvores, criando uma cerca – ambas a partir do mesmo conceito, de um lugar dentro de outro lugar, espaços de mediação e ligação entre o programa de artes plásticas e o de arquitetura, uma improvável terceira margem.

Em *Outras Atividades* está incluído o *Speaker's Garden – Disseminário*, que consiste num projeto aberto à participação de todos, sendo um espaço de construção permanente para onde qualquer pessoa pode enviar a sua proposta (para um email para o efeito), para ser, potencialmente, anunciada nas redes sociais do Anozero; uma Pintura Sonora e a inauguração de um novo espaço de projeto privado em Coimbra, o NGP Contemporary, composto por 140m² de espaço expositivo, situado em Santo António dos Olivais na Rua Luís Gonzaga n.º74.

A programação e os conteúdos poderiam encontrar-se melhor distribuídos durante os dois meses em que decorre a Bienal e, em alguns casos, serem mais variados ou acontecerem mais frequentemente, tomando como exemplo as performances, mesas redondas, ciclos de cinema, exposições e conferências de arquitetura, entre outras. Com base na análise quantitativa dos dados apresentados, pode-se afirmar que, mesmo apresentando alguns desequilíbrios, houve uma grande variedade a nível de exposições e atividades. Como em qualquer projeto, existiram algumas lacunas na organização da programação, tomando como exemplo dois casos em que se sobrepueram atividades: a apresentação de dois livros distintos à mesma hora e em diferentes locais; e a última performance de Sara Jaleco que decorreu no mesmo horário da de Luís Felipe Ortega. Houve muito poucas performances e quando ocorreram sucedeu-se uma situação destas, pelo que não se justifica tal sobreposição, tornando-se uma situação perfeitamente evitável.

6. Avaliação

Para criar o balanço final, relativamente a esta experiência de estágio curricular, apresento uma análise SWOT – uma ferramenta útil para compreender as condições de trabalho da entidade de acolhimento, o Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, que são fundamentais para o funcionamento do espaço – assim como um balanço crítico da Bienal (exposição, gestão, organização e funcionamento).

6.1. Análise SWOT

Strengths (Forças)	Weaknesses (Debilidades)
<ul style="list-style-type: none"> — Uma instituição com boas condições, para um bom funcionamento de eventos e atividades. — Boa oferta cultural no âmbito da Esfera CAPC e do Anozero. — Quantidade e variedade de espaços polivalentes e de salas/espços expositivos, que permitem a atividade de vários eventos em simultâneo. — Produtividade e dinâmica de trabalho. — Criação de postos eletrónicos com inquéritos para os visitantes, para estes poderem comentar, avaliar ou deixar o seu contributo sobre as atividades, exposições ou eventos. 	<ul style="list-style-type: none"> — Falta de organização nos vários departamentos constituintes do CAPC. — Pouca divulgação da atividade cultural. — Várias pessoas envolvidas nas mesmas tarefas, que geram problemas de coordenação, de comunicação entre subequipas de trabalho e de espírito de equipa. — Sinalética no âmbito do Anozero pouco perceptível. — Desarticulação de trabalho de equipa; — Falta de um elemento de coordenação/direção.

Opportunities (Oportunidades)	Threats (Ameaças)
<ul style="list-style-type: none"> — Universidade de Coimbra e polos de conhecimento reconhecido pela UNESCO como Património histórico e monumental. — Na própria portaria de classificação do imóvel-sede do CAPC como Monumento de Interesse Público. — Candidatura de Coimbra a Capital Europeia da Cultura. 	<ul style="list-style-type: none"> — Crise económica nacional. — Ausência de apoios às artes e à cultura em Portugal. — Escassez de atividades de educação artística. — Inexistência de um jornalismo de crítica de arte na cidade de Coimbra, (jornalismo cultural); — Desarticulação entre as diversas escolas de formação em artes.

6.2. Balanço Crítico

Tanto o Anozero como o próprio CAPC oferecem uma boa oferta cultural, fazendo por mostrar o que de melhor se cria, a nível artístico, em Portugal e no estrangeiro – possuindo vários espaços expositivos que podem ser usados em simultâneo (como acontece no decorrer da Bienal). Dependendo do momento e do lugar, a atenção do público incide sobre coisas diferentes e, assim sendo, houve obras que se “perderam” no espaço onde se encontravam. Ou a obra não fez jus ao espaço ou o espaço se apoderou da obra, fazendo-a passar mais despercebida do que as outras. Tomemos como exemplo as exposições de Maya Watanabe, Magalena Jitrik, Cadu, António Olaio, Daniel Senise, Laura Vinci, em que estas ou passavam despercebidas no espaço (como a de Senise), o público nem sempre dava com as obras (Cadu, Vinci e Watanabe) ou se “perdiam” por completo no espaço (Jitrik e Olaio). Creio que estas obras teriam tido uma maior visibilidade, ou melhor apreciação, se tivessem sido colocadas noutra espaço, como por exemplo num espaço algo mais intimista, em que a obra sobressaísse. No caso de Daniel Senise, talvez um outro tipo de iluminação lhe teria dado mais ênfase – a luz era muito branca e forte, fazendo com que

grande parte das *Verônicas* passassem despercebidas, durante a passagem do público pelos corredores do convento. “Certos aspetos diferentes aparecem e desaparecem à medida que as pessoas encaram as obras sob uma perspetiva diferente.”¹⁶⁰

Continuando dentro do tema das obras, admirei o facto de algumas delas serem efémeras, vindo a desaparecer com uma “simples” passagem de tinta – sobrevivendo apenas no registo fotográfico, na memória das pessoas e “enquanto subsistirem as ideias que ela veicula”; as paredes são como a pele, que guarda nas rugas a memória de uma vida, e existe uma certa poética num lugar feito de fendas e memórias que são, digamos, cicatrizes que testemunham algo que ali aconteceu.¹⁶¹

No geral, a Bienal correu bem, por parte da imprensa obtivemos algumas boas críticas, umas mais duras e algumas não muito coerentes ou consistentes. O público também foi dando bom *feedback*, como igualmente as suas críticas. As que mais fui ouvindo e retendo, enquanto assistente de sala, foi o facto de não conseguirem por vezes dar com os vários espaços expositivos do Anozero, nomeadamente o Colégio das Artes, CAPC Sede e Sereia, e por vezes o Laboratório Chimico, ou não saberem exatamente onde iriam decorrer determinadas apresentações. Estes relatos vieram de indivíduos de Coimbra e de fora da cidade. Outra das lacunas foi o facto de o calendário de programação diária, ou seja, o guia-geral, não conter algumas informações completas, como o espaço onde iriam decorrer determinadas atividades e em que horário. É algo a melhorar para o próximo Anozero, não se devendo disponibilizar o guia antes de este conter toda a informação.

Ainda há muitos pormenores a melhorar, mas que se todos *remarem* no mesmo sentido, obter-se-ão bons resultados. Um projeto cultural é construído ao longo do tempo, e com apenas três edições a Bienal ainda não se consegue “vender” sozinha: digamos que só agora começa a ganhar notoriedade. Ainda é um projeto em crescimento. “Não importa que um projeto seja notável se apenas os organizadores estiveram convencidos dele. O sucesso de um projeto depende da sua comunicação dentro da própria organização.”¹⁶² Fundamento esta minha crítica nos dados das Bienais Anozero antecedentes, em que durante a minha pesquisa fui notando uma diminuição a nível de espírito de equipa e de algum brio e responsabilidade no trabalho efetuado.

¹⁶⁰ Howard S. Becker, *Mundos da Arte*, pág. 190.

¹⁶¹ António Ole, *Na Pele da Cidade*, Luanda, Instituto Camões Portugal, 2009, pág. 6.

¹⁶² François Mairesse, *Gestion de Projets Culturels*, pág. 155.

Os obstáculos com que a equipa teve de se debater foram variados, desde falta de recursos humanos, falta de espaços adequados, falta de verbas, e principalmente falta de organização e comunicação entre as várias equipas. Esses fatores obrigaram a uma constante corrida contra o tempo e tentando evitar o máximo de falhas. Mesmo sendo normais e quase inevitáveis, ocorreram imensas lacunas, podendo muitas delas ter sido facilmente evitadas. Tomemos o seguinte exemplo: no guia-geral na pág. 53, na performance *TransHumÂncia*, no ponto “Data” encontrava-se referida a hora, não existindo sequer o ponto “Hora” e o “Local” encontrava-se por definir, sendo esta uma falha evitável. No site do Anozero o nome do artista Steve MacQueen tinha uma gralha, aparecendo “MacQueeno”.

A divulgação das várias atividades, espetáculos, performances, assim como a inauguração de novas exposições, que iam decorrendo ao longo da Bienal, não foram sempre feitas corretamente. Tomando como exemplo a oficina orientada por Sara Jaleco, que teve apenas duas participantes, eu e mais uma colega da Programação Convergente. Esta estava desdobrada em duas sessões, sendo que apenas ocorreu uma, pois não houve inscritos para a segunda. Saliento que esta era a única oficina paga, sendo que o Círculo é que se deveria ter encarregado do pagamento e não os participantes. Pois salientemos que, na Bienal todas as exposições e atividades são gratuitas.

O conto de João Guimarães Rosa, *A Terceira Margem do Rio*, deveria ter sido disponibilizado ao público, de uma forma simples e prática, como por exemplo através de um *QR-code*, evitando gasto supérfluo de papel. Deste modo, o público conseguiria ter uma outra perspetiva em relação às obras expostas na Bienal, ficando com a possibilidade de escolher e fundamentar a sua perspetiva sobre a mesma, e aprofundar as suas reflexões em relação à arte contemporânea. “De um lado atividades de exposição e de exibição de criações pensadas para a cidade, mas enclausuradas em pequenas ilhas, espécies raras de balões de oxigénio.”¹⁶³

O Círculo afirma que a Bienal é para *todos*, no entanto nem *todos* chegam a entender o que está a ser exposto, transmitido, redigido. Tomando como exemplo, no catálogo do Anozero’19, os textos de apresentação inicial são densos e por vezes confusos, aparentando dizer muito e nada ao mesmo tempo. Não é uma leitura acessível a todos os públicos,

¹⁶³ António Pinto Ribeiro, *Questões Permanentes*, pág. 152.

pegando por vezes em temas dos quais, se um indivíduo não conhecer a teoria/autor/obra, ou se for leigo na matéria, não entenderá o que está a ler; por exemplo na pág. 20 do catálogo do *Anozero'19 – A Terceira Margem*, no ponto “Uma Bienal para a Arte Contemporânea”, em que é feita referência à Bíblia e logo a seguir a Newton. Não concordo com nada desse parágrafo, sendo confuso e pouco coerente. Dever-se-ia assim, nestas situações talvez contextualizar melhor o que se está a mencionar/referenciar. Pois a arte, enquanto geradora de consciência crítica, fica reduzida a *elites*, acentuando cada vez mais um fosso cultural entre populações.

No que toca aos guias-gerais impressos, o mesmo erro sucedesse pela terceira vez: impressão superabundante de guias, que não se chegaram a usar, indo estes fazer *companhia* aos inúmeros caixotes de guias e outros catálogos, das edições anteriores, na cave do edifício sede na Rua Castro Matoso. Na primeira edição do Anozero é compreensível este tipo de inexactidões. Numa terceira edição, não se justifica este gasto supérfluo de papel e dinheiro. Acrescentando o facto de que em dezembro 2019, no segundo mês da bienal, foi desenvolvido outro tipo de guia, mais simples, passando o anterior a ser pago (não tendo um preço fixo, cada visitante daria o montante que pretendesse), ou seja, mais caixotes de guias que não foram usados. Para a próxima edição os guias e catálogos poderiam ser impressos com o papel reciclado dos guias dos anos anteriores, oferecendo uma nova vida a estes e libertando a cave do edifício sede para outras arrumações.

“Dominique Leroy (1980:73), numa inventariação da taxonomia tecno-estética da produção artística, identifica, neste sentido, dois sistemas dominantes: 1) o *stock-system* que implica a existência de um grupo permanente ou, pelo menos, de um núcleo orgânico estável, (...), e 2) o *combination system* onde a composição do grupo se modifica a cada espetáculo e se dissolve no seu final.”¹⁶⁴ Esta talvez tenha sido uma das problemáticas da equipa em que me inseri no decorrer da Bienal Anozero'19: não era consistente e o seu método de trabalho notava-se que era competitivo e conflituoso, apresentando também uma grande lacuna na comunicação dentro da mesma. Isto também pode ter sido devido ao facto de os diretores não terem tido uma figura mais presente no decorrer de determinados processos e de não terem tido uma posição mais afirmativa na tomada de

¹⁶⁴ Cláudia Madeira, *Novos Notáveis*, pág. 3.

algumas decisões, e principalmente no sentido de conseguirem mediar melhor as reuniões não deixando estas dispersarem ou iniciar conflitos desnecessários.

Muitas vezes os problemas acumulavam-se pois não eram devidamente resolvidos e conversados na altura certa, criando um ambiente tenso entre os vários membros da equipa. Como constatei no decorrer de 4 meses de estágio foram raras as reuniões de trabalho, entre os diversos elementos das várias equipas constituintes da Bienal, para se estabelecer objetivos e devidos esclarecimentos, o que levava a um desnorte das mesmas. No que diz respeito à preparação e montagem das exposições, poderíamos descrevê-las como um caos instalado, partindo da longa dúvida sobre quem faz o quê. Mas saliento que poderá haver aqui alguma imprecisão na minha leitura, visto ser um elemento externo à instituição e, por isso, sem uma relação temporal suficiente para permitir uma maior fundamentação. Concluo esta observação com uma citação de François Mairesse (2016), em que este afirma que “a qualidade de um projeto cultural está indubitavelmente ligada (...) à equipa que o apresentará (...). O responsável não só deve ser um excelente gestor, mas também deve ser apoiado por um líder, um líder capaz de reunir os potenciais da equipa em torno do projeto.”¹⁶⁵

Dentro de uma organização ou entidade, é essencial que existam reuniões para fazer o ponto de situação do(s) projeto(s) em curso entre outras temáticas relacionadas com o assunto. Dean citado por Patrícia Castelo Pires, menciona, como regras básicas para garantir que uma reunião seja produtiva, o seguinte: “Reservar uma sala com as condições ideais (...); Definir os assuntos da reunião e distribuí-los por todos os envolvidos. (...); Avisar sempre do material necessário que cada interveniente deve levar para a reunião; Começar a reunião por cumprimentar todos os intervenientes e fazer as devidas apresentações sempre que exista um novo elemento; Ter controlo na reunião. Evitar que os intervenientes tenham conversas paralelas (o respeito é fundamental); Tornar a reunião o mais produtível possível, e permitir que todos contribuam; Se necessário agendar reuniões para resolver assuntos específicos que não envolvam todos os intervenientes; No final da reunião resumir todos os assuntos e salientar todas as decisões; Agendar nova reunião se for necessário, verificando a disponibilidade de todos.”¹⁶⁶ A estas noções acrescento ainda

¹⁶⁵ François Mairesse, *Gestion de Projets Culturels*, pág. 97.

¹⁶⁶ P. Dean, *Production Management Wiltshire*, The Crowood Press, 2002, pág. 85, *apud* Patrícia Castela Pires, *Manual de Produção das Artes do Espetáculo*, pág. 120.

o cumprimento dos horários propostos, pelo diretor ou produtor, para a reunião, e só dar início à mesma quando todos os intervenientes estiverem presentes. Este foi um dos pontos em que o CAPC, durante a produção da Bienal, teve imensas falhas. As reuniões nunca começavam a horas, pois chegava sempre alguém atrasado, ninguém cumpria o plano de reunião e em nenhuma das reuniões que tive o prazer de presenciar a abordagem a todas as problemáticas que estavam planeadas, e a equipa não se respeitava falando muitas vezes por cima uns dos outros e, por vezes, iniciavam-se atritos e conversas paralelas. Traçar objetivos de trabalho e promover a sua necessária distribuição permitiria um maior acerto e cumplicidade entre toda a equipa e supriria insuficiências, desgaste e tensões. “As mudanças podem acontecer aos poucos, quase impercetivelmente, ou podem desencadear graves conflitos entre aqueles que delas tiram proveito para a sua notoriedade e aqueles que serão lesados. (...). Um mundo da arte entra em decadência e morre quando já ninguém coopera (...).”¹⁶⁷

¹⁶⁷ Howard S. Becker, *Mundos da Arte*, pág. 256.

7. Conclusão

O Estágio Curricular no CAP: experiência em perspectiva

Após ter sido apresentada a toda a equipa nos meus primeiros dias de estágio, fui integrada na área de apoio à produção, que tinha como uma das produtoras, Ana Jaleco. Rapidamente foram-me delegadas tarefas, para as quais com o tempo fui encontrando o meu ritmo, tentando também estabelecer uma cumplicidade colaborativa e profissional com a restante equipa. Com o decorrer do tempo, comecei a encontrar um modo de fazer, através de um sentido proativo a que me predispus desde o início, e que veio da minha vontade de querer ganhar experiência como produtora, na vertente de produção artística e cultural.

Portanto, ingressei na última semana de setembro, a um mês da inauguração do Anozero. Incumbiram-me desde logo da procura de material para a concretização de determinadas obras que viriam a ser expostas: Laura Vinci e Mattia Denisse. Não escondo o stresse que senti, mas ao mesmo tempo um sentimento desafiante, em ter de encontrar determinados materiais e estruturas o quanto antes, pois as datas já criavam um sufoco em todos e em algumas matérias. Posteriormente, mais precisamente após a inauguração do Anozero, comecei a realizar apenas as tarefas que iam surgindo esporadicamente e assistência de sala.

Os objetivos iniciais propostos para este estágio foram sendo concretizados em diferentes etapas. Foram cerca de 4 meses, necessários ao aprofundamento da tipologia das minhas funções e fundamentais à transição entre o ano universitário e a efetiva concretização da experiência de estágio, que mostraram a realidade do que é desempenhar as funções como as de Produtor Cultural, nesta entidade em particular, e o que são os estágios curriculares, não muito diferentes de outros: um mau aproveitamento dos recentes licenciados/mestres que querem adquirir experiência, o que provoca alguma insatisfação. Assim sendo, fui apoiada excecionalmente, aqui e ali, tendo, desde o início, este sentimento de que era ali um corpo estranho àquele espaço e às pessoas que o completavam: era uma pessoa estranha a entrar num *círculo* aparentemente *fechado*. “No interior do CAP, a ideia base

era a de ajuda entre todos”¹⁶⁸, e, hoje em dia, esta cumplicidade na criação/colaboração coletiva é cada vez mais exígua.

Centrando-me agora nas funções da produtora Ana Jaleco, que teve a responsabilidade de me orientar ao longo do meu estágio, constato alguma ausência de disponibilidade, principalmente pelo excesso de funções acumuladas e o insuficiente processo de delegação de responsabilidades relativamente ao meu estágio e ao das restantes colegas estagiárias, sendo eu a única que não tinha tarefas delegadas, assumindo o papel de estagiária *principal*, digamos, de Ana Jaleco.

O acompanhamento inicial do Anozero – Bienal de Arte Contemporânea de Coimbra foi essencial para compreender o projeto ao nível da organização interna, desde a gestão da programação cultural até ao nível da produção, tendo podido também acompanhar a gestão de recursos humanos e financiamentos. Numa das áreas de atuação, foi-me possibilitado o contacto com o mundo real do setor da Produção Cultural e Artística, permitindo uma maior proximidade com a associação, valorizando o seu papel no panorama cultural nacional, e fazendo com que conhecesse e compreendesse o funcionamento da equipa do Círculo de Artes Plásticas. O facto de ter acompanhado, durante o período em que se insere o Anozero, diferentes atividades, cada qual com a sua configuração, permitiu-me adquirir uma nova consciência do que é gerir e produzir um projeto cultural, compreendendo igualmente as componentes envolventes, na dinâmica do seu trabalho, desempenhando diversos papéis tais como Assistente de Sala, Assistente de Direção e Criação, Colaboradora na Produção Executiva, Técnica e Geral (montagens, desmontagens, aluguer de material, organização de tabelas, etc.).

O estágio realizado no Círculo de Artes Plásticas, de setembro de 2019 a janeiro de 2020, no âmbito do Anozero – Bienal de Arte Contemporânea de Coimbra, permitiu-me adquirir aprendizagens significativas, seja a nível académico profissional ou pessoal.

No dia em que escrevo as presentes considerações, passa quase um ano desde que iniciei o percurso que me trouxe até este momento, um tempo que me foi generoso. Um tempo que não foi de todo linear, mas que não podia ter sido de outro modo, pois foram esses altos e baixos que me trouxeram onde estou hoje, tendo adquirido um crescido conhecimento e uma larga experiência que levo comigo. Apesar de todos os imprevistos, limitações, choque

¹⁶⁸ Hilda Moreira Frias, *50 Anos do CAPC*, pág. 45.

de interesses, o balanço final é positivo, pois constituirá no seu todo um ensinamento fundamental para o meu futuro.

Concluindo, todas as mais-valias obtidas no decorrer do meu percurso académico foram imprescindíveis para a concretização dos objetivos a que me propus neste relatório e considero esta etapa imprescindível à coesão e estímulo relativo aos objetivos que o Mestrado em Estudos Artísticos, da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra propõe, e outros conhecimentos foram adquiridos com este cruzamento da minha experiência com os dois anos de mestrado. O presente relatório pretendeu enquadrar, descrever e avaliar o projeto Bienal Anozero: A Terceira Margem, promovido pelo Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, no âmbito da produção artística.

Bibliografia

ABREU, Miguel (Coord.), *Guia da Artes Visuais e do Espetáculo*, Lisboa, Instituto das Artes do Ministério da Cultura, 2006.

ANDRÉ, João Maria, “Teatro Arte e Educação (I)”, Revista *Palcos*, nº4 (novembro 2012) págs. 17-19.

ANDRÉ, João Maria, “Teatro Arte e Educação (II)”, Revista *Palcos*, nº5 (março 2013) págs. 20-22.

ANDRÉ, João Maria, “Teatro Arte e Educação (III)”, Revista *Palcos*, nº6 (novembro 2013) págs. 17-20.

ANDRÉ, João Maria, “Teatro Arte e Educação (IV)”, Revista *Palcos*, nº7 (março 2014) págs. 21-23.

ANDRÉ, João Maria, *Apontamentos das Aulas de Programação Cultural*, 2020

AGI/PORTO 2010, *Process is the Project / O Processo é o Projeto*, Porto, Edição Dados Favoritos – Associação, 2010.

Aspetos do Desenho Contemporâneo em Portugal, Lisboa, Direção-Geral da Ação Cultural do Ministério da Cultura, 1984.

AZEVEDO, Armando, *Recordações Imaginárias*, Coimbra, Círculo de Artes Plásticas, 2008.

BECKER, Howard S., *Mundos da Arte*, Lisboa, Edições Livros Horizonte, 2010.

CARVALHO, José Maçãs, *Objetivação e Ancoragem*, Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, 2001.

Catálogo Anozero’15 Bienal de Coimbra, *Um Lance de Dados*, Coimbra, Edições Almedina, 2015.

Catálogo Anozero’17 Bienal de Coimbra, *Curar e Reparar, Healing and Repairing*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018.

Catálogo Anozero'19 Bienal de Coimbra, *A Terceira Margem, The Third Bank*, Coimbra, Edições Almedina, 2019.

Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, *Dossiê Fotográfico, Anozero – Bienal de Arte Contemporânea de Coimbra*.

Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, *Galeia CAPC*, Porto, 1979-1980.

FERREIRA, Claudino, *Intermediação Cultural e Grandes Eventos: Notas para um Programa de Investigação Sobre a Difusão das Culturas Urbanas*, Centro de Estudos Sociais (CES), Oficina do CES nº 167, janeiro 2002.

FERREIRA, Vergílio, *Pensar*, Lisboa Bertrand, 1992.

FORTUNA Carlos, LEITE Rogério Proença, (Org.) *Plural de Cidade: Novos Léxicos Urbanos*, CES, Edições Almedina, 2009.

FRIAS, Hilda Moreira, *50 Anos do CAPC: Uma faceta das Artes Plásticas em Coimbra*, Coimbra, Mar da Palavra, Edições Lda., 2010.

GONÇALVES, Carlos, *Educação, Artes e Valores*, Edições AREArtística, 2015.

Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura, Área de Arte e Arquitetura, *ReaKt – Olhares e Processos*, Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura, 2013.

LIBÂNIO, Anabela M. Saraiva, *Educação pela Arte. Uma experiência para dar sentido aos sentidos*, Trabalho de projeto de Mestrado em Ciências da Educação, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2013.

MAIRESSE, François, *Gestion de Projets Culturels, conception, mise en oeuvre, direction*, Armand Colin, 2016.

MADEIRA, Cláudia, *Novos Notáveis – Os programadores culturais*, Lisboa, ISCTE (Dissertação de Mestrado), 1999.

MARTINS, João Ferro, *Volume*, Edições Senhora do Monte, 2017.

MENDES, Conceição, *Manual de Produção Cultural – algumas reflexões sobre o tema*, Lisboa, INATEL, 2007.

MENDES, Conceição, “A Evolução na Formação de Produtores Culturais e Artísticos”, Revista *Alicerces*, nº6 (julho 2016), ESTC, Instituto Politécnico de Lisboa, Imprensa Politécnico de Lisboa.

OLAIO, António, “Comemorações dos 50 anos do CAPC”, Revista *Rua Larga*, nº23 (janeiro 2009) págs. 32-34.

OLE, António, *Na Pele da Cidade*, Luanda, Instituto Camões Portugal, 2009.

PIRES, Patrícia Castelo, *Manual de Produção das Artes do Espetáculo*, Lisboa, Editora Chiado, 2017.

PINHEIRO, Gabriela Vaz, projeto *Curators’ Lab / Laboratório de Curadoria*, Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura, 2013.

RIBEIRO, António Pinto, *Questões Permanentes*, Lisboa, Edições Cotovia, 2011.

RIBEIRO, A.P., *Programador em Tempos Sombrios*, jornal o Público, novembro de 2011.

RUBIM, Linda, *Organização e Produção da Cultura*, Universidade Federal da Bahia, 2005.

SOARES, Fernando, “Fernando Soares ‘Estou cá na luta!’”, entrevista por Manuel Ramos Costa, Revista *Palcos*, nº4 (novembro 2012) págs. 3-8.

Web-grafia

ANOZERO – BIENAL DE COIMBRA, Disponível em: <https://geral.anozero-bienaldecoimbra.pt> [Acedido a 5/2/2020].

ARQUIVO DIGITAL DA PO.EX, Poesia Experimental Portuguesa, etiqueta: António Barros, Disponível em: <https://po-ex.net/tag/antonio-barros/> [Acedido a 29/9/2020].

BARRETO, Jorge, “Mais do que andar: caminhar – o contributo da educação artística”, opinião, opinião, Jornal o Público, 8 janeiro 2019, Disponível em: <https://www.publico.pt/2019/01/08/culturaipsilon/opiniao/andar-caminhar-contributo-educacao-artistica-1856715> [Acedido a 6/4/2020].

BIENAL DE CERVEIRA, Fundação Bienal de Cerveira, Disponível em: <https://bienaldecerveira.pt/historia-da-bienal-de-cerveira/> [Acedido a 10/7/2020].

BLOG Oficial de Tomás Cunha Ferreira, Disponível em: <http://tomas-cunha-ferreira.blogspot.com> [Acedido a 17/1/2020].

CANELAS, Lucinda, “Cem anos depois, Almada Negreiros volta a falar aos portugueses sem qualidades”, ípsilon, livros, Jornal o Público, 10 abril 2017, Disponível em: <https://www.publico.pt/2017/04/10/culturaipsilon/noticia/cem-anos-depois-almada-negreiros-volta-a-falar-aos-portugueses-sem-qualidades-1768214> [Acedido a 28/9/2020].

CARVALHO, Dinis, *Planeamento e Controlo da Produção*, 2000, Capítulo II, Disponível em: http://pessoais.dps.uminho.pt/jdac/apontamentos/Cap02_SisPPC.pdf [Acedido a 23/1/2020].

CAPC ESFERA, Disponível em: <http://capc.com.pt/site/index.php/pt/actividades/> [Acedido a 23/7/2020].

CES, Investigadores, Nota Biográfica, António Olaio, Disponível em: <https://ces.uc.pt/pt/ces/pessoas/investigadoras-es/antonio-olaio> [Acedido a 29/9/2020].

CONCEITO.DE, Conceito de “curadoria”, Disponível em: <https://conceito.de> [Acedido a 6/5/2020].

CONFRARIA DA RAINHA SANTA ISABEL, Mosteiro Novo de Santa Clara, Disponível em:

https://www.rainhasantaisabel.org/index.php?option=com_content&view=article&id=113&Itemid=55 [Acedido a 13/7/2020].

EBIOGRAFIA, Guimarães Rosa, Disponível em:

https://www.ebiografia.com/guimaraes_rosa/ [Acedido a 8/7/2020].

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN, Emílio Rui Vilar, Disponível em:

<https://gulbenkian.pt/fundacao/organizacao/conselho-administracao/emilio-rui-vilar-administrador-nao-executivo-2012-2017/> [Acedido a 29/7/2020].

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN, História, Disponível em:

<http://www.gulbenkian.pt/Institucional/pt/Fundacao/HistoriaEMissao?a=22> [Acedido a 25/4/2020].

GRADIVA, Augusto Mota, Disponível em: <https://www.gradiva.pt/autores/9705/augusto-mota> [Acedido a 29/7/2020].

INFOPÉDIA, Dicionários Porto Editora, Disponível em: <https://www.infopedia.pt> [Acedido a 15/2/2020].

INFOPÉDIA, Paulo Pires Quintela, Disponível em: [https://www.infopedia.pt/\\$paulo-quintela](https://www.infopedia.pt/$paulo-quintela) [Acedido a 29/7/2020].

ITAÚCULTURAL, “Cultura Acessível: Curadoria, Comunicação e Formação de Público”, artigo, Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/texto-introductorio-ao-curso-das-jornadas-culturais-do-mes-setembro-cultura-acessivel-curadoria-comunicacao-e-formacao-de-publico> [Acedido a 10/3/2020].

MATOS, Luís Lázaro, CV, Disponível em: <https://lazaromatos.com/CV> [Acedido a 11/7/2020].

NOGEURIA, Isabel, “Anos 70 – atravessar fronteiras”, opinião, ARTECAPITAL, 26 de outubro 2009, Disponível em: <http://www.artecapital.net/opinioes.php?ref=90> [Acedido a 29/9/2020].

NOTÍCIAS UC, “Bienal Anozero quer descobrir ‘a terceira margem do rio’”, 7 de fevereiro 2018, Disponível em: <http://noticias.uc.pt/universo-uc/bienal-anozero-quer-descobrir-a-terceira-margem-do-rio/> [Acedido a 30/7/2020].

ORTEGA, Luís Felipe, About, Projects, Disponível em: <http://luisfelipeortega.com> [Acedido a 23/7/2020].

PIRES, Susana, “Fluxus – ‘O movimento mais radical e experimental dos anos 60’”, artigo, Arte e Multimédia, 20 novembro 2017, Disponível em: <https://digartdigmedia.wordpress.com/2017/11/20/fluxus-o-movimento-mais-radical-e-experimental-dos-anos-60/> [Acedido a 27/9/2020].

PAREASPARIAS, Tomás Cunha Ferreira, Disponível em: <http://pareasparias.com/TOMAS-CUNHA-FERREIRA> [Acedido a 12/7/2020].

PESTANA SILVESTRE, “Exposição ‘Povo Novo Virtual’ vista geral”, 10 fevereiro 2013, Disponível em: <https://pestanasilvestre.wordpress.com/2013/02/10/exposicao-povo-novo-virtual/> [Acedido a 29/9/2020].

POETRY FOUNDATION, Poets, Mónica de La Torre, Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poets/monica-de-la-torre> [Acedido a 11/7/2020].

PROJECTO MAP, Mapa de Artistas de Portugal, Mattia Denisse, Disponível em: <http://www.projectomap.com/artistas/mattia-denisse/> ; <http://www.projectomap.com/uploads/10-Perguntas-a-Mattia-Denisse.pdf> [Acedido a 12/7/2020].

RASTEIRO, Alfredo, Câmara Municipal da Golegã, Disponível em: <https://www.cm-golega.pt/concelho/costumes-e-tradicoes/item/148-alfredo-jorge-rasteiro-de-campos> [Acedido a 29/7/2020].

SENISE, Daniel, Exposições, Disponível em: <http://www.danielsenise.com/sobre/exposicoes-coletivas/> [Acedido a 11/7/2020].

SERRÃO, Vítor, “Esta Capacidade de Saber Ver Arte”, Comunidade Cultura e Arte, artes, crónicas, 2 janeiro 2020, Disponível em: <https://www.comunidadeculturaearte.com/esta-capacidade-de-saber-ver-arte/> [Acedido a 18/1/2020].

SIGNIFICADOS, curadoria, Disponível em: <https://www.significados.com.br/curadoria/>
[Acedido a 23/7/2020].

SOLDADO, Camilo, “Agnaldo Farias, Um curador brasileiro a caminho da Bienal de Coimbra”, artigo, Jornal o Público, 7 de fevereiro 2018, Disponível em: <https://www.publico.pt/2018/02/07/culturaipilon/noticia/agnaldo-farias-um-curador-brasileiro-a-caminho-da-bienal-de-coimbra-1802264> [Acedido a 30/7/2020].

SOLDADO, Camilo, “Uma exposição sobre uma exposição e um regresso a casa nos 60 anos do CAPC”, artigo, Jornal o Público, 17 de Janeiro de 2019, Disponível em: <https://www.publico.pt/2019/01/17/culturaipilon/noticia/exposicao-exposicao-regresso-casa-60-anos-capc-1858383> [Acedido a 29/9/2020].

SOUSA, Ernesto, biografia, Disponível em: <https://www.ernestodesousa.com/biografia>
[Acedido a 29/9/2020].

UNIVERSIDADE DE COIMBRA, António de Arruda Ferrer Correia Disponível em: https://www.uc.pt/fduc/corpo_docente/galeria_retratos/ferrer_correia [Acedido a 29/7/2020]

WIKIPÉDIA, Mário Silva, Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%A1rio_Silva_\(artista_pl%C3%A1stico\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%A1rio_Silva_(artista_pl%C3%A1stico)) [Acedido a 28/7/2020].

WOOK, Autores, Jorge Mira Coelho, Disponível em: <https://www.wook.pt/autor/jorge-mira-coelho/3444544> [Acedido a 29/7/2020].

Anexos

ANEXO 1:**Carta de Pedido de apoio financeiro à Fundação Calouste Gulbenkian.**

Redigida por Joaquim Thomé mas que não chegou a ser enviada. Coimbra, Paços da Academia, 21 de Dezembro de 1959. Arquivo do CAPC.

“[...] Sentindo-se em Coimbra a falta duma escola de Belas-Artes ou duma sociedade ou qualquer organização congénere que satisfizesse as necessidades artísticas desta cidade, sobretudo na massa estudantil, decidiu um grupo de jovens criar algo que, bem ou mal, preenchesse essa lacuna. Criou-se para isso o Círculo de Artes Plásticas da Associação Académica de Coimbra, já no findo ano de 1958 com o fim principal de fomentar entre os estudantes de Coimbra, interesse pelas artes plásticas, facultando-lhes um alargamento de conhecimentos, que por meio de conferências, quer por sessões de cinema e lições de pintura, desenho e modelagem ou ainda exposições de artistas portugueses e estrangeiros ou de reproduções, dando uma visão panorâmica da evolução da arte.”¹⁶⁹

¹⁶⁹ Hilda Moreira Frias, *50 Anos do CAPC*, agosto 2010, pág. 37.

ANEXO 2:**Estudantes Fundadores do CAPC e outros colaboradores.**

Informação maioritariamente retirada de Hilda Moreira Frias em *50 Anos do CAPC*, 2010, pág. 33-34.

— **Alfredo Jorge Martins Rasteiro de Campos**¹⁷⁰ (Azinhaga, 1936). Autodidata, licenciado em Medicina na Universidade de Coimbra em 1960; doutorado em Ciências Médicas, Oftalmologia na UC e professor auxiliar em 1979; entre 1979-80 foi encarregado da regência de Oftalmologia; foi professor associado em 1982; encarregado da regência de História da Medicina, na Faculdade de Medicina de Coimbra, entre 1986-2006 e Vogal de Comissão para a preservação do Acervo histórico da Faculdade de Medicina desde 2006.

— **António de Arruda Ferrer Correia**¹⁷¹ (Miranda do Corvo, 1912 – Coimbra, 1999). Licenciado em Direito pela Universidade de Coimbra, Professor Catedrático e Reitor entre 1976-1982. Reitor Honorário, distinção conferida pela primeira vez na história da Universidade de Coimbra. Membro do conselho de Administração da Fundação Calouste Gulbenkian, vice-presidente em 1991 e presidente em 1993, cargo que manteve até ao ano de 1999.

— **António Manuel Moita Pimentel**¹⁷² (Tópi) (Condeixa-a-Nova, 1935-1998). Estudou pintura e cerâmica em Coimbra. Em 1956, coorganiza com outros jovens artistas o *I Salão de Artes Plásticas dos Novos de Coimbra*, com obras de pintura, escultura e cerâmica. No ano de 1957, realiza, na Sala de Exposições do jornal *Primeiro de Janeiro*, a primeira exposição individual, e, durante 1958, realiza alguns cartazes e material gráfico, publicitando iniciativas de índole académica; em 1959, é convidado, pelo Professor Bissaya Barreto, a realizar os murais para o Instituto Maternal de Coimbra, tendo, portanto, atividade artística reconhecida aquando da sua adesão ao grupo fundador do CAP. Em 1960, vai para Lisboa e trabalha como assistente de realização na Televisão e numa agência de publicidade. Continua ligado ao Círculo de Artes Plásticas e estuda cerâmica, desenho, gravura e pintura, com Waldemar da Costa. Em 1964, como bolsheiro da

¹⁷⁰ Câmara Municipal da Golegã, Alfredo Rasteiro, disponível em: <https://www.cm-golega.pt/concelho/costumes-e-tradicoes/item/148-alfredo-jorge-rasteiro-de-campos>

¹⁷¹ Universidade de Coimbra, António de Arruda Ferrer Correia, disponível em: https://www.uc.pt/fduc/corpo_docente/galeria_retratos/ferrer_correia

¹⁷² Hilda Moreira Frias, *50 Anos do CAPC*, agosto 2010, págs. 33-34.

Fundação Calouste Gulbenkian, vai para Paris e frequenta o *Atelier 17* e a École Nationale Supérieure des Beaux Arts. Em 1974, regressa a Portugal e trabalha como gráfico e publicitário. No ano de 1983, volta definitivamente, vai viver para Condeixa e dedica toda a sua vida à pintura.

— **Augusto Mota**¹⁷³ (Ortigosa, Leiria, 1936). Estudante de Letras da Licenciatura de Filologia Germânica. Nunca estuda arte e o CAP acaba por não ter interferência alguma na sua realização/criação artística, pois, nessa época, já tinha um estilo bem definido. Artista multifacetado, envereda pelo desenho, pelas artes gráficas e pela BD, tendo desenvolvido um trabalho criativo de grande mérito.

— **Emílio Rui Vilar**¹⁷⁴ (Porto, 1939). No ano de 1955, numa exposição no Liceu Alexandre Herculano, do Porto, o *1.º Salão de Estética do Liceu Alexandre Herculano*, no qual ganhou o primeiro prémio de pintura. Enquanto estudante de Direito em Coimbra, e autodidata, frequentou o Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra e foi um dos fundadores do CAP, tendo sido eleito presidente da Direção em 1960. No ano seguinte, termina o curso de Direito. E entre estes dois anos (1960-61) veio a trabalhar na caracterização e cenários no CITAC, de que foi presidente. Entre 1974 e 1978, foi presidente de várias organizações e instituições, tendo desempenhado funções governamentais. Em 2002, foi nomeado presidente do Conselho de Administração da FCG.

— **Joaquim Thomé**¹⁷⁵ Estudante de Ciências.

— **Jorge Manuel Campos de Mira Coelho**¹⁷⁶ (Figueira da Foz, 1935). Licenciado em Medicina, pela Faculdade de Medicina da UC em 1959, desde muito novo que havia revelado tendências artísticas, mantendo sempre, ao longo da vida, atividade artística, realizando exposições individuais e coletivas, com que obteve vários prémios importantes em escultura e desenho. Especializou-se, também, pela Ordem dos Médicos, em Psiquiatria e Pedopsiquiatria, tendo sido um dos pioneiros “no desenvolvimento da especialidade de Psiquiatria da Infância e Adolescência.”

¹⁷³ Gradiva, Augusto Mota, disponível em: <https://www.gradiva.pt/autores/9705/augusto-mota>

¹⁷⁴ Fundação Calouste Gulbenkian, Emílio Rui Vilar, disponível em: <https://gulbenkian.pt/fundacao/organizacao/conselho-administracao/emilio-rui-vilar-administrador-nao-executivo-2012-1017/>

¹⁷⁵ Hilda Moreira Frias, *50 Anos do CAPC*, agosto 2010, págs. 33-34.

¹⁷⁶ Wook, Jorge Mira Coelho, disponível em: <https://www.wook.pt/autor/jorge-mira-coelho/3444544>

— **Mário Silva**¹⁷⁷ (Bencanta, 1929 – Coimbra, 2016). Frequentou Engenharia na Universidade de Coimbra, que abandonou, no final do curso, para se dedicar totalmente à pintura. Mais tarde, interventor, com o Professor Reis Santos, do *II Colóquio Internacional de Artes*. Iniciou aí a sua carreira, alcançando grande sucesso público e conquistando interesse da crítica nacional e internacional. Nesta época, a sua obra consagra-se, principalmente, à pintura, mas alarga-se, com o decorrer do tempo, aos domínios das artes gráficas (monotipia, gravura, serigrafia, ilustração, cartaz), da cerâmica, escultura e arte pública monumental. Ainda estudante, participou na formação de várias seções culturais da Academia de Coimbra. Participou em inúmeras exposições, coletivas e individuais, nacionais e internacionais.

— **Paulo Manuel Pires Quintela**¹⁷⁸ (Bragança, 1915 – Coimbra, 1987). Estudou na Universidade de Berlim entre 1927 e 1929, licenciou-se em Filologia Germânica na Faculdade de Letras de Coimbra, Professor de Filologia Germânica em 1933. Doutorado em 1947, foi Professor Catedrático após a revolução de 1974.

¹⁷⁷ Wikipédia, Mário Silva, disponível em:
[https://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%A1rio_Silva_\(artista_pl%C3%A1stico\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%A1rio_Silva_(artista_pl%C3%A1stico))

¹⁷⁸ Infopédia, Paulo Quintela, disponível em [https://www.infopedia.pt/\\$paulo-quitela](https://www.infopedia.pt/$paulo-quitela)

ANEXO 3:



Uma das principais vocações do CAP é a divulgação de arte através de exposições, maioritariamente no CAC, dando a conhecer o que de novo se faz no mundo da arte contemporânea, questionando artistas do seu tempo.

O CAPC esfera é um impulsionador da educação artística dentro da bienal, promovendo os serviços educativos durante o ano inteiro no CAP, estabelecendo pontes com quem usufrui da obra de arte. Ocupa, assim, não só o lugar de mero mediador, mas de um ativo participante neste processo: através de artistas, obras e da ADA. “Nesse permanente desejo de se confrontar com a sua história, inscreve-se também a revisitação da prática pedagógica desenvolvida nos anos 70 e 80 do século XX por Alberto Carneiro, Ângelo de Sousa e Túlia Saldanha.”¹⁷⁹

Círculo Aberto:

Com o objetivo de manter viva a prática desenvolvida nos anos 70 e 80, por Alberto Carneiro, Ângelo de Sousa e Túlia Saldanha, e com o desejo de confrontar a sua história, o CAPC cria o *Círculo Aberto*, um ateliê livre de artes visuais. Funcionando em regime laboral e com sessões expositivas, o Círculo “apela à participação de todos os interessados a utilizar a oficina de serigrafia.”¹⁸⁰

¹⁷⁹ Site oficial do CAPC, disponível em: <http://capc.com.pt/site/index.php/pt/actividades/>

¹⁸⁰ *Idem*.

ANEXO 4:**Curadores da Bienal Anozero'19**

Informação igualmente disponível no Catálogo do *Anozero'19 – A Terceira Margem, The Third Bank*, pág. 23.

Agnaldo Farias (curador-geral)¹⁸¹ – é professor doutor na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, crítico de arte e curador. Foi curador-geral do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1998–2000) e curador de exposições temporárias no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (1990–1992); curador-geral da 29.^a Bienal de São Paulo (2010), curador da representação brasileira na 25.^a Bienal de São Paulo (1992), curador-adjunto da 23.^a Bienal de São Paulo (1996); curador da 11.^a Bienal de Cuenca, Equador (2011), da representação brasileira na 54.^a edição da Bienal de Veneza (2011) e na 1.^a Bienal de Joanesburgo (1995); e curador do Museu Oscar Niemeyer (2017–2018) e do Instituto Tomie Ohtake (2000–2011), onde atualmente é conselheiro.

Lígia Afonso (curadora-adjunta)¹⁸² – é investigadora do Instituto de História da Arte (FCSH–UNL) na área de Museum and Exhibition Studies e doutorada em História da Arte (FCSH–UNL/FAU–USP) com a tese «Dias de saída: O SNI e a Bienal de São Paulo na génese da internacionalização contemporânea da arte portuguesa (1951–1973)». É professora na ESAD.CR – Escola Superior de Arte e Design e na FCSH – Universidade NOVA de Lisboa. É membro da AICA e tem vindo a integrar júris de prémios e de seleção de projetos artísticos e curatoriais, bem como a produzir textos para catálogos e revistas, a participar em conferências e na organização de colóquios com inúmeras instituições artísticas e a editar publicações. Foi assistente de curadoria da 29.^a Bienal de São Paulo; cocuradora e coordenadora editorial do Laboratório de Curadoria, Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura; cocuradora de Cartas de São Paulo (São Paulo) e Histórias da presença portuguesa na Bienal de São Paulo (Porto). Integrou o workshop de curadoria da 31.^a Bienal de São Paulo e colaborou na organização dos workshops «Once Again, as If

¹⁸¹ Agnaldo Farias, site Oficial Anozero'19, disponível em: <https://2019.anozero-bienaldecoimbra.pt/AgnaldoFarias/>

¹⁸² Lígia Afonso, site Oficial Anozero'19, disponível em: <https://2019.anozero-bienaldecoimbra.pt/LigiaAfonso/>

for the First Time» e «No More imagined Communities» no World Biennial Forum n.º 2 – «How to make biennials in Contemporary Times», da Biennial Foundation em São Paulo.

Nuno de Brito Rocha (curador-adjunto)¹⁸³ – é curador, historiador de arte e educador e vive em Berlim. É curador-adjunto do Anozero'19 – Bienal de Arte Contemporânea de Coimbra, Portugal. O seu enfoque curatorial é transnacional, evidenciado no diálogo e na inclusão, com interesse em histórias locais e globais, modos contemporâneos de expor e Outreach.

Atualmente, trabalha no Museu de Arte Moderna de Berlim, Berlinische Galerie (Dada Africa: Dialog with the Other; Freedom. The Art of the Novembergruppe 1918–1935; Out Now! Art in Public Space), e é educador no Gropius Bau, em Berlim. Trabalhou no Museu da Casa Brasileira em São Paulo para a exposição Maneiras de Expor: Arquitetura Expositiva de Lina Bo Bardi.

É mestre em História da Arte pela Humboldt Universität, em Berlim. Obteve bolsa do DAAD para pesquisa da tese «The Floating Museum, by Lynn Hershman Leeson», na Stanford University nos Estados Unidos, e é arquiteto e urbanista pela Universidade de São Paulo (FAUUSP) e pela Technische Universität de Berlim (TU Berlin).

¹⁸³ Nuno de Brito Rocha, site Oficial Anozero'19, disponível em: <https://2019.anozero-bienaldec Coimbra.pt/NunoRocha/>

ANEXO 5:**Email de Désirée Pedro** diretoria do CAP

Recebido a 15/7/2020, 00:26

“Olá Catarina.

A escolha do curador Agnaldo Farias foi decidida em maio de 2016 e por isso foi possível anunciar no fim da edição do Anozero'17.

Depois da escolha do Delfim Sardo, sabíamos que deveríamos ter uma estratégia de internacionalização, para poder crescer e sedimentar a Bienal. Com o delfim conseguiu-se um trabalho sólido e consensual dentro do território nacional. O salto seguinte deveria ser a internacionalização. Tínhamos vários nomes possíveis. Muitos fatores foram tidos em conta, nomeadamente o prestígio do curador, mas o que pesou mesmo na seleção e escolha foi a imediata empatia que criámos com o Agnaldo, quando o conhecemos pessoalmente em 2015.

O Agnaldo propôs-nos este tema, numa reunião preparatória em janeiro de 2018, enviando-nos o texto de Guimarães Rosa, para discutirmos em conjunto esta escolha, que foi entusiasticamente aprovada de imediato. O tema foi apresentado em conferência de imprensa no CAPC Sereia em fevereiro de 2018 (<https://www.publico.pt/2018/02/07/culturaipilon/noticia/agnaldo-farias-um-curador-brasileiro-a-caminho-da-bienal-de-coimbra-1802264> | Notícias UC - <http://noticias.uc.pt/universo-uc/bienal-anozero-quer-descobrir-a-terceira-margem-do-rio/>).

Os curadores adjuntos foram escolhidos pelo Agnaldo em maio de 2018, para o auxiliarem no seu trabalho, tal como o Delfim Sardo tinha feito anteriormente com a Luíza Teixeira de Freitas. A equipa inicial era composta por: Lígia Afonso, Julia Buenaventura e Nuno de Brito Rocha, tendo mais tarde, Julia Bonaventura saído por razões pessoais.

Em outubro de 2018, vieram todos visitar os espaços pensados em reuniões prévias, para reconhecimento territorial e aferir o seu potencial. Posteriormente a equipa curatorial esteve um longo período a fazer Studio visits, pensando em determinados artistas para os espaços visitados. (<http://noticias.uc.pt/multimedia/videos/mosteiro-de-santa-clara-a-nova-continua-como-o-principal-espaco-da-edicao-2019-da-bienal-anozero/>).

Preparamos sempre um dossier com levantamento desenhado (plantas e cortes) e fotográfico de todos os edifícios, assim como um breve enquadramento histórico do mesmo, que enviamos à equipa curatorial para que o estudem e forneçam aos artistas, dando-lhes pistas dos espaços e tipo de obra/ intervenção pensaram.

As visitas reconhecimento dos artistas iniciaram-se em janeiro de 2019 e terminaram em setembro de 2019. A discussão da escolha da obra com o artista foi sempre da responsabilidade da equipa curatorial. Realizávamos reuniões com uma frequência mensal, passando a quinzenal desde janeiro de 2019 e a partir de maio, semanal. Nestas reuniões as questões de produção (empréstimo de obras, execução das obras, transportes, seguros, dificuldades técnicas de montagem e cronograma e custo da obra) eram constantemente atualizadas com a equipa de produção do CAPC, que incluía a Ana Jaleco, a Catarina Bota Leal, o Jorge Neves, responsável pela coordenação das montagens e a Ana Sousa, responsável pelos Convergentes.

Como o Carlos e eu temos experiência em montagem de exposições, pela via da nossa prática profissional, a arquitetura, e pelos anos em que estamos em contacto com as artes plásticas através do CAPC, sabemos avaliar os problemas das montagens e as condicionantes dos espaços (ex.: capacidade estrutural) e que implicações estão presentes no desenho preparatório de execução dos próprios suportes expositivos (ex.: Paiva e Gusmão e Anna Boghiguan).

Depois chegando ao início de setembro começa a desmatação, limpeza e preparação de salas/espacos do Convento e a partir de outubro, os dias já não têm fim...

O resto já sabes como é porque estiveste envolvida!”

ANEXO 6:**Conto *A Terceira Margem do Rio*****De:** João Guimarães Rosa**Retirado de:** Tassos Lycurgo ; www.lycurgo.org

Nosso pai era homem cumpridor, ordeiro, positivo; e sido assim desde mocinho e menino, pelo que testemunharam as diversas sensatas pessoas, quando indaguei a informação. Do que eu mesmo me alembro, ele não figurava mais estúrdio nem mais triste do que os outros, conhecidos nossos. Só quieto. Nossa mãe era quem regia, e que ralhava no diário com a gente — minha irmã, meu irmão e eu. Mas se deu que, certo dia, nosso pai mandou fazer para si uma canoa.

Era a sério. Encomendou a canoa especial, de pau de vinhático, pequena, mal com a tabuinha da popa, como para caber justo o remador. Mas teve de ser toda fabricada, escolhida forte e arqueada em rijo, própria para dever durar na água por uns vinte ou trinta anos. Nossa mãe jurou muito contra a ideia. Seria que, ele, que nessas artes não vadiava, se ia propor agora para pescarias e caçadas? Nosso pai nada não dizia. Nossa casa, no tempo, ainda era mais próxima do rio, obra de nem quarto de légua: o rio por aí se estendendo grande, fundo, calado que sempre. Largo, de não se poder ver a forma da outra beira. E esquecer não posso, do dia em que a canoa ficou pronta.

Sem alegria nem cuidado, nosso pai enalçou o chapéu e decidiu um adeus para a gente. Nem falou outras palavras, não pegou matula e trouxa, não fez a alguma recomendação. Nossa mãe, a gente achou que ela ia esbravejar, mas persistiu somente alva de pálida, mascou o beijo e bramou: — "Cêvai, ocêfique, você nunca volte!" Nosso pai suspendeu a resposta. Espiou manso para mim, me acenando de vir também, por uns passos. Temi a ira de nossa mãe, mas obedeci, de vez de jeito. O rumo daquilo me animava, chega que um propósito perguntei: — "Pai, o senhor me leva junto, nessa sua canoa?" Ele só retornou o olhar em mim, e me botou a bênção, com gesto me mandando para trás. Fiz que vim, mas ainda virei, na grotta do mato, para saber. Nosso pai entrou na canoa e desamarrou, pelo remar. E a canoa saiu se indo — a sombra dela por igual, feito um jacaré, comprida longa.

Nosso pai não voltou. Ele não tinha ido a nenhuma parte. Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela

não saltar, nunca mais. A estranheza dessa verdade deu para. estarrecer de todo a gente. Aquilo que não havia, acontecia. Os parentes, vizinhos e conhecidos nossos, se reuniram, tomaram juntamente conselho.

Nossa mãe, vergonhosa, se portou com muita cordura; por isso, todos pensaram de nosso pai a razão em que não queriam falar: doideira. Só uns achavam o entanto de poder também ser pagamento de promessa; ou que, nosso pai, quem sabe, por escrúpulo de estar com alguma feia doença, que seja, a lepra, se desertava para outra sina de existir, perto e longe de sua família dele. As vozes das notícias se dando pelas certas pessoas — passadores, moradores das beiras, até do afastado da outra banda — descrevendo que nosso pai nunca se surgia a tomar terra, em ponto nem canto, de dia nem de noite, da forma como cursava no rio, solto solitariamente. Então, pois, nossa mãe e os aparentados nossos, assentaram: que o mantimento que tivesse, ocultado na canoa, se gastava; e, ele, ou desembarcava e viajava s'embora, para jamais, o que ao menos se condizia mais correto, ou se arrendia, por uma vez, para casa.

No que num engano. Eu mesmo cumpria de trazer para ele, cada dia, um tanto de comida furtada: a ideia que senti, logo na primeira noite, quando o pessoal nosso experimentou de acender fogueiras em beirada do rio, enquanto que, no alumiado delas, se rezava e se chamava. Depois, no seguinte, apareci, com rapadura, broa de pão, cacho de bananas. Enxerguei nosso pai, no enfim de uma hora, tão custosa para sobrevir: só assim, ele no ao-longo, sentado no fundo da canoa, suspendida no liso do rio. Me viu, não remou para cá, não fez sinal. Mostrei o de comer, deposei num oco de pedra do barranco, a salvo de bicho mexer e a seco de chuva e orvalho. Isso, que fiz, e refiz, sempre, tempos a fora. Surpresa que mais tarde tive: que nossa mãe sabia desse meu encargo, só se encobrando de não saber; ela mesma deixava, facilitado, sobra de coisas, para o meu conseguir. Nossa mãe muito não se demonstrava.

Mandou vir o tio nosso, irmão dela, para auxiliar na fazenda e nos negócios. Mandou vir o mestre, para nós, os meninos. Incumbiu ao padre que um dia se revestisse, em praia de margem, para esconjurar e clamar a nosso pai o dever de desistir da tristonha teima. De outra, por arranjo dela, para medo, vieram os dois soldados. Tudo o que não valeu de nada. Nosso pai passava ao largo, avistado ou diluso, cruzando na canoa, sem deixar ninguém se chegar à pega ou à fala. Mesmo quando foi, não faz muito, dos homens do jornal, que trouxeram a lancha e tencionavam tirar retrato dele, não venceram: nosso pai se

desaparecia para a outra banda, aproava a canoa no brejão, de léguas, que há, por entre juncos e mato, e só ele conhecesse, a palmos, a escuridão, daquele.

A gente teve de se acostumar com aquilo. Às penas, que, com aquilo, a gente mesmo nunca se acostumou, em si, na verdade. Tiro por mim, que, no que queria, e no que não queria, só com nosso pai me achava: assunto que jogava para trás meus pensamentos. O severo que era, de não se entender, de maneira nenhuma, como ele aguentava. De dia e de noite, com sol ou aguaceiros, calor, sereno, e nas friagens terríveis de meio-do-ano, sem arrumo, só com o chapéu velho na cabeça, por todas as semanas, e meses, e os anos — sem fazer conta do se-ir do viver. Não pojava em nenhuma das duas beiras, nem nas ilhas e croas do rio, não pisou mais em chão nem capim. Por certo, ao menos, que, para dormir seu tanto, ele fizesse amarração da canoa, em alguma ponta-de-ilha, no esconso. Mas não armava um foguinho em praia, nem dispunha de sua luz feita, nunca mais riscou um fosforo. O que consumia de comer, era só um quase; mesmo do que a gente depositava, no entre as raízes da gameleira, ou na lapinha de pedra do barranco, ele recolhia pouco, nem o bastável. Não adoecia? E a constante força dos braços, para ter tento na canoa, resistido, mesmo na demasia das enchentes, no subimento, aí quando no lanço da correnteza enorme do rio tudo rola o perigoso, aqueles corpos de bichos mortos e paus-de-árvore descendo — de espanto de esbarro. E nunca falou mais palavra, com pessoa alguma. Nós, também, não falávamos mais nele. Só se pensava. Não, de nosso pai não se podia ter esquecimento; e, se, por um pouco, a gente fazia que esquecia, era só para se despertar de novo, de repente, com a memória, no passo de outros sobressaltos.

Minha irmã se casou; nossa mãe não quis festa. A gente imaginava nele, quando se comia uma comida mais gostosa; assim como, no gasalhado da noite, no desamparo dessas noites de muita chuva, fria, forte, nosso pai só com a mão e uma cabaça para ir esvaziando a canoa da água do temporal. Às vezes, algum conhecido nosso achava que eu ia ficando mais parecido com nosso pai. Mas eu sabia que ele agora virara cabeludo, barbudo, de unhas grandes, mal e magro, ficado preto de sol e dos pelos, com o aspeto de bicho, conforme quase nu, mesmo dispondo das peças de roupas que a gente de tempos em tempos fornecia.

Nem queria saber de nós; não tinha afeto? Mas, por afeto mesmo, de respeito, sempre que às vezes me louvavam, por causa de algum meu bom procedimento, eu falava: — "Foi pai que um dia me ensinou a fazer assim..."; o que não era o certo, exato; mas, que era

mentira por verdade. Sendo que, se ele não se lembrava mais, nem queria saber da gente, por que, então, não subia ou descia o rio, para outras paragens, longe, no não-encontrável? Só ele soubesse. Mas minha irmã teve menino, ela mesma entestou que queria mostrar para ele o neto. Viemos, todos, no barranco, foi num dia bonito, minha irmã de vestido branco, que tinha sido o do casamento, ela erguia nos braços a criancinha, o marido dela segurou, para defender os dois, o guarda-sol. A gente chamou, esperou. Nosso pai não apareceu. Minha irmã chorou, nós todos aí choramos, abraçados.

Minha irmã se mudou, com o marido, para longe daqui. Meu irmão resolveu e se foi, para uma cidade. Os tempos mudavam, no devagar depressa dos tempos. Nossa mãe terminou indo também, de uma vez, residir com minha irmã, ela estava envelhecida. Eu fiquei aqui, de resto. Eu nunca podia querer me casar. Eu permaneci, com as bagagens da vida. Nosso pai carecia de mim, eu sei — na vagação, no rio no ermo — sem dar razão de seu feito. Seja que, quando eu quis mesmo saber, e firme indaguei, me diz-que-disseram: que constava que nosso pai, alguma vez, tivesse revelado a explicação, ao homem que para ele aprontara a canoa. Mas, agora, esse homem já tinha morrido, ninguém soubesse, fizesse recordação, de nada mais. Só as falsas conversas, sem senso, como por ocasião, no começo, na vinda das primeiras cheias do rio, com chuvas que não estiavam, todos temeram o fim-do-mundo, diziam: que nosso pai fosse o avisado que nem Noé, que, por tanto, a canoa ele tinha antecipado; pois agora me entrelembro. Meu pai, eu não podia malsinar. E apontavam já em mim uns primeiros cabelos brancos.

Sou homem de tristes palavras. De que era que eu tinha tanta, tanta culpa? Se o meu pai, sempre fazendo ausência: e o rio-rio-rio, o rio — pondo perpétuo. Eu sofria já o começo de velhice — esta vida era só o demoramento. Eu mesmo tinha achaques, ânsias, cá de baixo, cansaços, perrengue de reumatismo. E ele? Por quê? Devia de padecer demais. De tão idoso, não ia, mais dia menos dia, fraquejar do vigor, deixar que a canoa emborcasse, ou que bubuiasse sem pulso, na levada do rio, para se despenhar horas abaixo, em tororoma e no tombo da cachoeira, brava, com o fervimento e morte. Apertava o coração. Ele estava lá, sem a minha tranquilidade. Sou o culpado do que nem sei, de dor em aberto, no meu foro. Soubesse — se as coisas fossem outras. E fui tomando ideia.

Sem fazer véspera. Sou doido? Não. Na nossa casa, a palavra doido não se falava, nunca mais se falou, os anos todos, não se condenava ninguém de doido. Ninguém é doido. Ou, então, todos. Só fiz, que fui lá. Com um lenço, para o aceno ser mais. Eu estava muito no

meu sentido. Esperei. Ao por fim, ele apareceu, aí e lá, o vulto. Estava ali, sentado à popa. Estava ali, de grito. Chamei, umas quantas vezes. E falei, o que meurgia, jurado e declarado, tive que reforçar a voz: — "Pai, o senhor está velho, já fez o seu tanto... Agora, o senhor vem, não carece mais... O senhor vem, e eu, agora mesmo, quando que seja, a ambas vontades, eu tomo o seu lugar, do senhor, na canoa!..." E, assim dizendo, meu coração bateu no compasso do mais certo.

Ele me escutou. Ficou em pé. Manejou remo n'água, proava para cá, concordado. E eu tremi, profundo, de repente: porque, antes, ele tinha levantado o braço e feito um saudar de gesto — o primeiro, depois de tamanhos anos decorridos! E eu não podia... Por pavor, arrepiados os cabelos, corri, fugi, me tirei de lá, num procedimento desatinado. Porquanto que ele me pareceu vir: da parte de além. E estou pedindo, pedindo, pedindo um perdão.

Sofri o grave frio dos medos, adoeci. Sei que ninguém soube mais dele. Sou homem, depois desse falimento? Sou o que não foi, o que vai ficar calado. Sei que agora é tarde, e temo abreviar com a vida, nos rasos do mundo. Mas, então, ao menos, que, no artigo da morte, peguem em mim, e me depositem também numa canoinha de nada, nessa água que não pára, de longas beiras: e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro — o rio.

ANEXO 7:**Performance de Luís Felipe Ortega: Diário de Bordo**

Média de pessoas por apresentação: 5-20

Sobre a obra: A obra física e a performance conseguem “viver” à parte uma da outra, sustentam-se sozinhas – mas a performance, sem a obra física, perde o seu sentido e força.

Condições/Questões Técnicas:

O torreão do Mosteiro de Santa-Clara-a-Nova não é dos mais confortáveis para se trabalhar a nível de temperatura ambiente (tendo em conta a altura do ano em que decorre a bienal) – é bastante fresco e não dos mais acessíveis a pessoas com dificuldades motoras que queiram ir ver (ex. idosos com pouca mobilidade ou portadores de uma deficiência física); tirando isso o espaço é arejado e amplo para a realização da performance e da exposição da obra em questão.

Foi uma obra que requereu ainda um grande trabalho de produção, tanto a nível de logística (montagem, luz, som...) como de limpeza e obras no espaço – visto ser um edifício antigo, não existem interruptores (a não ser os gerais) e daí ter de se andar com um escadote a ligar e desligar as luzes (uma por uma) para obter o efeito pretendido na sala; em relação ao som, foi o melhor que se conseguiu, pois a sala faz imenso eco e a única maneira de remediar isso seria colocando esponjas para absorber o som, o que iria mudar imenso o aspeto da sala e teria custos adicionais. Ao início, houve um “pequeno” problema com o som: em que a *pen* se desformatou quando se tentou colocar novos ficheiros – uma situação que ainda preocupou, mas que se resolveu rápido.

O som não pode estar muito mais alto, pois, como a sala produz muito eco, não se iria perceber o texto que sai das colunas. Um pormenor, que até agora só se presenciou na estreia: quanto mais cheia a sala melhor se percebe o texto tanto dito pelos performers como o que sai das colunas (como há mais corpos na sala, há uma maior absorção do som, e deixa de existir eco).

O espaço, nomeadamente o chão, nem sempre se encontra nas melhores condições para a realização da performance. Por várias vezes encontrou-se lixo e até mesmo vidros (pó,

principalmente resíduos de obras, tem sempre). Para esta situação foi chamada a atenção, mas não sei até que ponto o chão é limpo pelo menos no dia da performance. Chamei várias vezes a atenção para esta situação, e requisitei a limpeza do mesmo apenas no dia em que decorre, tendo-me chegado a propor limpar eu mesma, se me arranjassem com que limpar.

Já por várias vezes ouvi pessoas a dizerem que não sabiam que esta performance iria decorrer (ou naquele dia, hora, ou que sequer existia). Depois de ter ouvido pela primeira vez alertei para esta situação de imediato os assistentes que se encontram no mosteiro para informar as pessoas que entram a partir de uma certa hora, pelo menos, de que irá decorrer uma performance e a partir daí encaminhar o público para o torreão. Outra, seria todos sábados ou só alguns, ser criada uma publicação nas redes sociais a informar as pessoas de que irá haver uma performance e que se ainda não foram ver para tentarem comparecer. Questão que nunca chegou a ser tratada, e apenas foi feita uma publicação no último dia da performance.

As folhas de sala deram, no início, “uma dor de cabeça” pois ninguém sabia quem as tinha feito ou impresso. Quando resolvido este problema foram impressos 100 exemplares para se irem gastando até ao final da bienal. Até agora houve apenas um pequeno inconveniente, em que alguém pegou nas folhas, que se encontravam arrumadas na régie (para a próxima apresentação), na mesa à entrada para o público levar – chegando a sábado, não havia folhas de sala para colocar na entrada, pelo que ninguém sabia quem as tinha usado nem ninguém avisou que tinham terminado. Foi situação bastante aborrecida, pois nessa apresentação tivemos um grupo que foi ver, e não havia folhas para entregar. Depois de uma situação destas, informei todos os assistentes de sala do sucedido e pedi que, para a próxima, não mexessem se não soubessem quais os fins daquelas folhas, e no caso de acabarem, para pelo menos me avisarem com antecedência para trazer mais.

Público:

A maioria das pessoas que visualizaram a performance até hoje (5/12) não sabia bem o que ia ver concretamente. A sua entrada (durante a subida até ao torreão) costuma ser barulhenta, mas quando entram calam-se, alguns percorrem a obra, outros limitam-se a ficar na entrada. São poucos aqueles que ficam até ao fim, a maioria costuma sair a meio,

outros já perto do fim, outros veem o início e vão-se embora – há também quem entre a meio e fique ou saia, entretanto. As reações são variadas: há quem “não goste” de todo e daí ir embora; quem passe grande parte da performance a fotografar ou a gravar a mesma; outros apenas encostados a observar. O público por norma não se movimenta muito pelo espaço durante a performance: quando chega encontra um lugar que lhe é confortável e ali fica até ao fim. Os poucos que ficam até ao fim por norma têm apreciado bastante a performance: sendo que alguns vêm dar os parabéns pelo excelente trabalho aos performers, como no último sábado (dia 30 nov.) um grupo de professoras ficou encantada com a prestação dos mesmos querendo até saber de onde eram e o que estudam. Em suma, a reação do público à performance é boa, e aqueles a quem não diz muito simplesmente saem, dando lugar a outros.

Performance:

Depois de transmitidas as devidas informações e material a estudar antes do primeiro encontro com o artista, o processo iniciou-se de uma forma muito natural e eficaz. Os performers mostraram de imediato uma grande cumplicidade corporal entre os dois, e uma disponibilidade e capacidade de improvisação necessária à realização da performance. Começou-se por pegar em algumas figuras e movimentos sugeridos anteriormente por Ortega, e a partir daí criar novas figuras. As várias posições executadas em “Companhia” estão ligadas à maneira pela qual Bruce Nauman trabalhou nos anos 60 e 70. O binómio Nauman / Beckett (ou Beckett / Nauman) enquadra esse projeto no qual se tenta entender a partir de que ideias potenciamos outras ideias.

Este processo ficou pronto em cerca de dois dias, e depois foi passar para o espaço da obra e colocar em prática os movimentos criados e começar as marcações no espaço (entradas / saídas, em que tempos, espaços para a realização das figuras a dois, etc.) – o resto fica à responsabilidade e liberdade dos performers de improvisarem o seu caminho até estas marcações.

O texto foi dividido pelos dois, tendo também sido alterada a ordem do mesmo – este foi marcado para ser dito de forma simples e direta. Nas primeiras explorações o texto ficou dividido em dois momentos, mas durante o processo, começou-se a explorar dizer o texto

todo de uma vez no segundo momento da performance e assim tem ficado por agora. Luís Felipe Ortega propôs irmos explorando as duas maneiras durante as apresentações.

A prestação até agora tem sido muito boa. Temos recebido muito boas críticas em relação à performance e à prestação dos atores. Todas as sessões apresentam movimentos e explorações novas, de que que umas acabam mesmo por ficar para uma próxima. Ambos gerem muito bem o tempo, e fazem uma boa ocupação do espaço de apresentação – têm cumprido sempre todos os tempos do som que acompanha a performance, e com isto mostram uma boa capacidade de gestão de tempo e também de atenção ao que os rodeia e do que se está a passar à sua volta; a interação com público é pouca ou nula, mas não creio que isso seja um ponto negativo nesta performance, no sentido em que esta envolve o público na apresentação e na obra, sem ser necessária uma interação direta (quebra da quarta parede).

A prestação dos performers, na apresentação propriamente dita, é ótima; já o seu trabalho antes da apresentação não tem sido dos melhores. Compreendo que tenham outros assuntos a tratar (como dar aulas, no caso de uma dos performer) e daí não conseguirem chegar muito mais cedo para o aquecimento, mas quando chegam deveriam iniciar logo o trabalho e não ficarem a conversar um com o outro – creio que aqui lhes falta ainda ritmo e um processo de trabalho e organização, esperando chegar ao fim da bienal com este objetivo cumprido. Por vezes, mesmo dando ordens e fazendo o aquecimento com eles, as minhas instruções eram ignoradas.

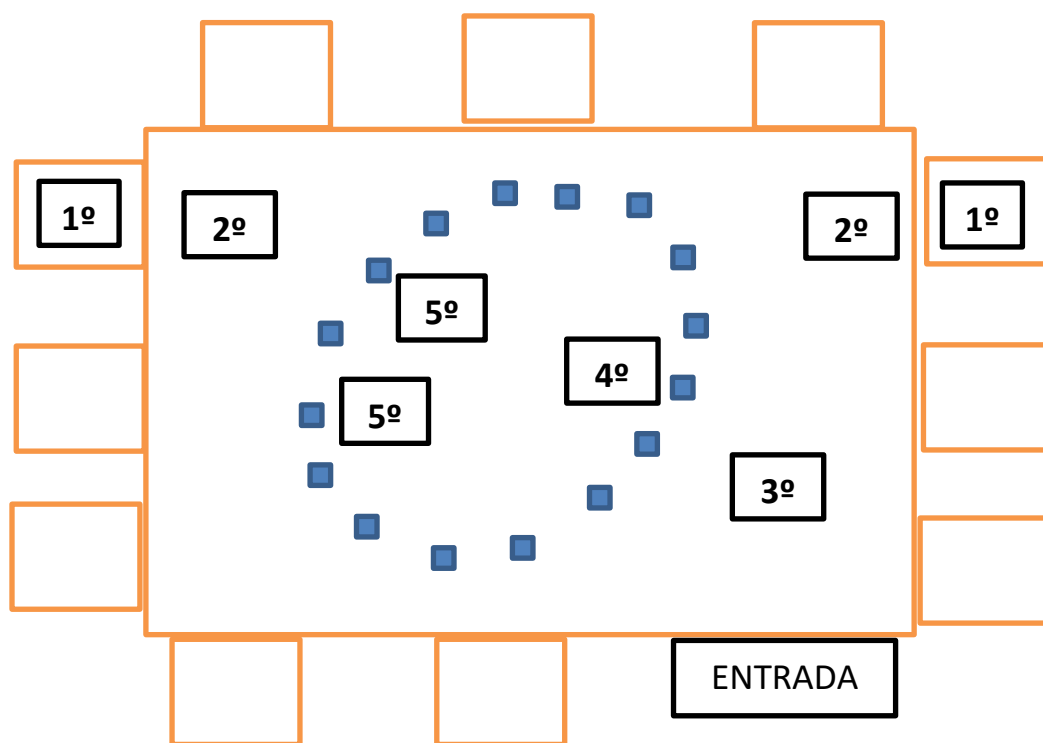
Em suma, no final tudo correu bem, os performers fizeram o trabalho com que se comprometeram e fizeram-no bem, e a prova disso foi a bom *feedback* do por parte do público. Houve alguns percalços ao longo do caminho, mas nada que não se pudesse resolver. Termino apenas deixando uma sugestão de quem trabalhou no espaço: para a próxima deve realizar-se este género de performances num espaço mais “acolhedor” aos intérpretes e ao próprio público; e visto ter sido um espaço de difícil acesso a pessoas com pouca mobilidade (dificuldades motoras), estas deveriam acesso à performance através de um direto nas redes sociais da Bienal, ou através de um *QRcode* para aceder a uma gravação da mesma.

- **Processo Criativo**

(Documento criado no contexto da performance, retendo as ideias discutidas com o artista e os performers)

IDEIAS:

- Movimentos lentos e intercalados entre muito conforto ou muito instável – nada no meio disto — pausa/descanso no movimento entre as várias figuras;
- Falar/sussurrar nos silêncios da música-texto;
- Começar juntos e acabar da mesma maneira;
- Nos silêncios haver sempre algum tipo de contacto;
- Figuras a dois começam quando existe contato olhos nos olhos;
- Começam o texto e só depois é que entra o som;
- Proposta de sempre que têm de dizer o texto ir para dentro dos cubos;
- Enquanto um diz o texto o outro trabalha o movimento.



- 1º Ambos dizem o texto dentro do “cubo”;
- 2º No fim de dizerem os textos saem para começar o movimento;
- 3º Início da exploração e dos movimentos estudados;
- 4º Ao longo da performance vão-se juntando para fazer figura a dois;
- 5º FIM: os dois cada um em frente a uma das estacas a olhar as pedrinhas.

NOTAS:

- Falar nos cantos, contra a parede ou dentro dos “cubos” faz menos eco e é mais perceptível o texto falado pelos performers;
- Intercalar entre estar dentro da obra e fora dela;
- Interação com a mesma sem a tocar;
- Movimentos curvos opostos à obra estática e reta.

ANEXO 8:

Registo fotográfico, entre outros documentos, das Obras.

1. Laura Vinci (Convento de Santa Clara-a-Nova)

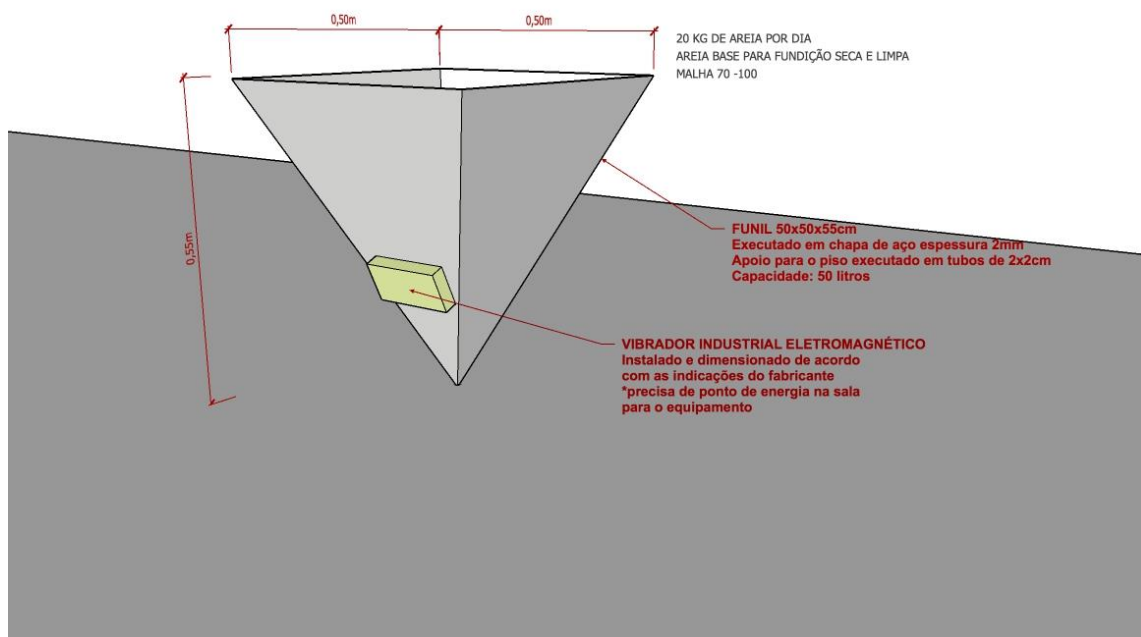


Figura 1 - Esquema da Obra de Laura Vinci "Sem Título"; enviada por Ana Jaleco, aquando do processo de resolução da problemática da obra a trazer pela artista.



Figura 2 - "Sem Título" de Laura Vinci; fotografia de Jorge das Neves.

2. Mattia Denisse (Colégio das Artes)



Figura 3 - "K contra K", plano geral da exposição; fotografia Jorge das Neves.

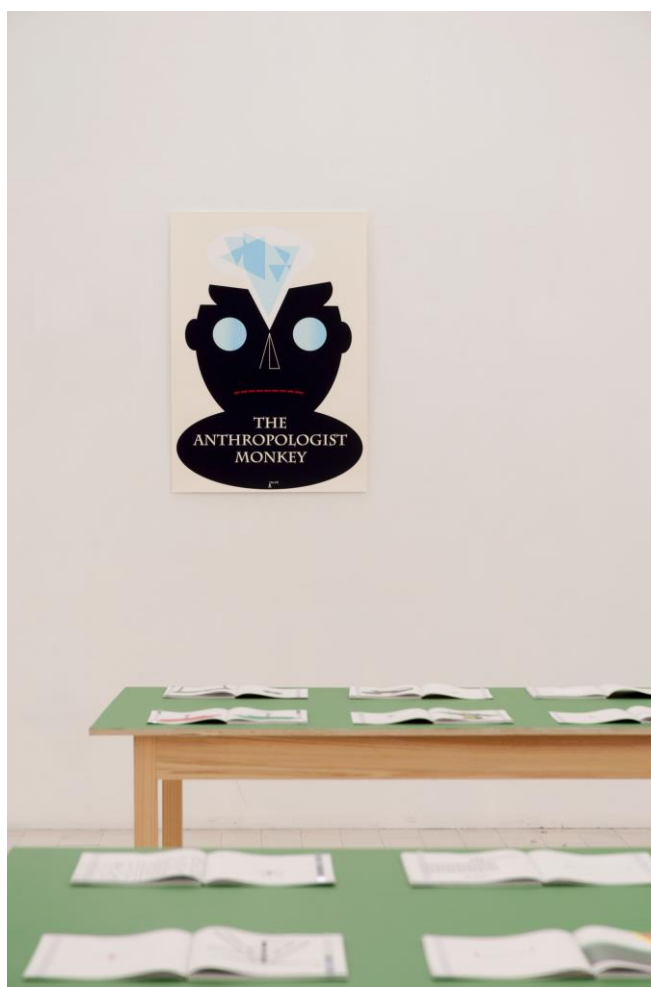


Figura 4 - "K contra K"; fotografia Jorge das Neves.

3. Daniel Senise (Convento de Santa Clara-a-Nova)

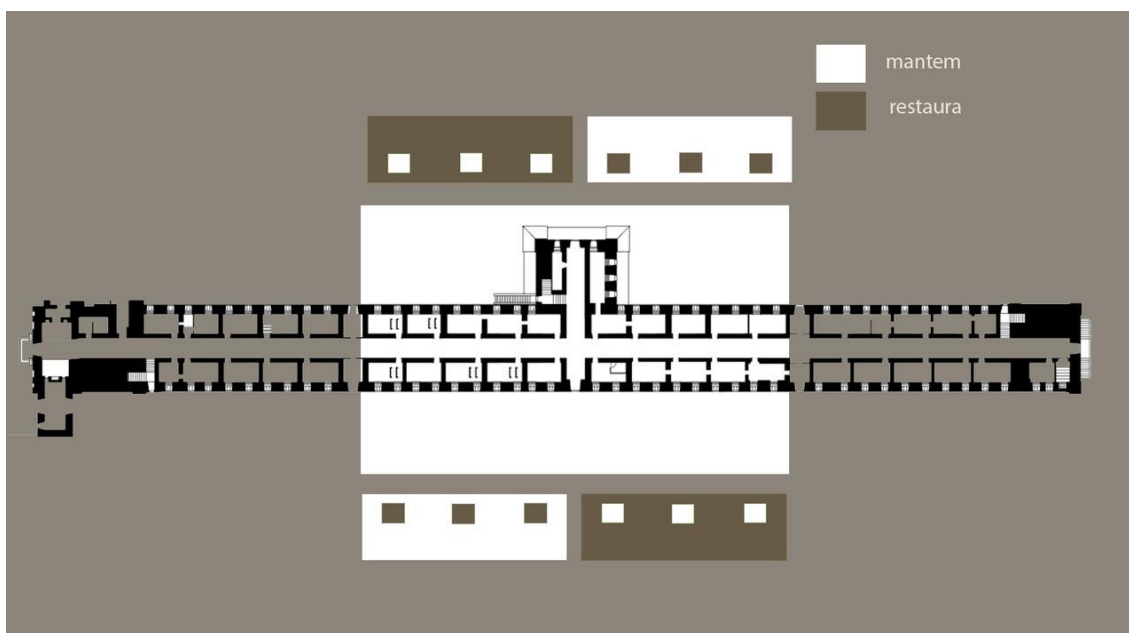


Figura 5 - Esquema de restauro parcial no corredor do Convento de Santa Clara-a-Nova, no contexto da obra de Daniel Senise; esquema disponibilizado por Ana Jaleco, aquando da organização e assistência das obras para o efeito.



Figura 6 - "Verônica", plano geral da obra; fotografia Jorge das Neves.



Figura 7 - "Verônica", pormenor do retângulo; fotografia Jorge das Neves

4. Luís Lázaro de Matos (Edifício Chiado – Museu Municipal de Coimbra)



Figura 8 - "Eclipse – Interstellar Journey to the English Countryside", plano geral da obra; fotografia Jorge das Neves



Figura 9 - Performance de Luís Lázaro, na inauguração do Anozero



Figura 10 - "Eclipse – Interstellar Journey to the English Countryside", pormenor de um dos Globos



Figura 11 - "Eclipse – Interstellar Journey to the English Countryside", plano geral de um dos Globos

5. Tomás Cunha Ferreira (Convento de Santa Clara-a-Nova)



Figura 12 - "Entre", pormenor da instalação; fotografia Jorge das Neves



Figura 13 - "Entre", plano geral da instalação; fotografia Jorge das Neves

5.1. ShipShape (CAC – CAPC Sereia)

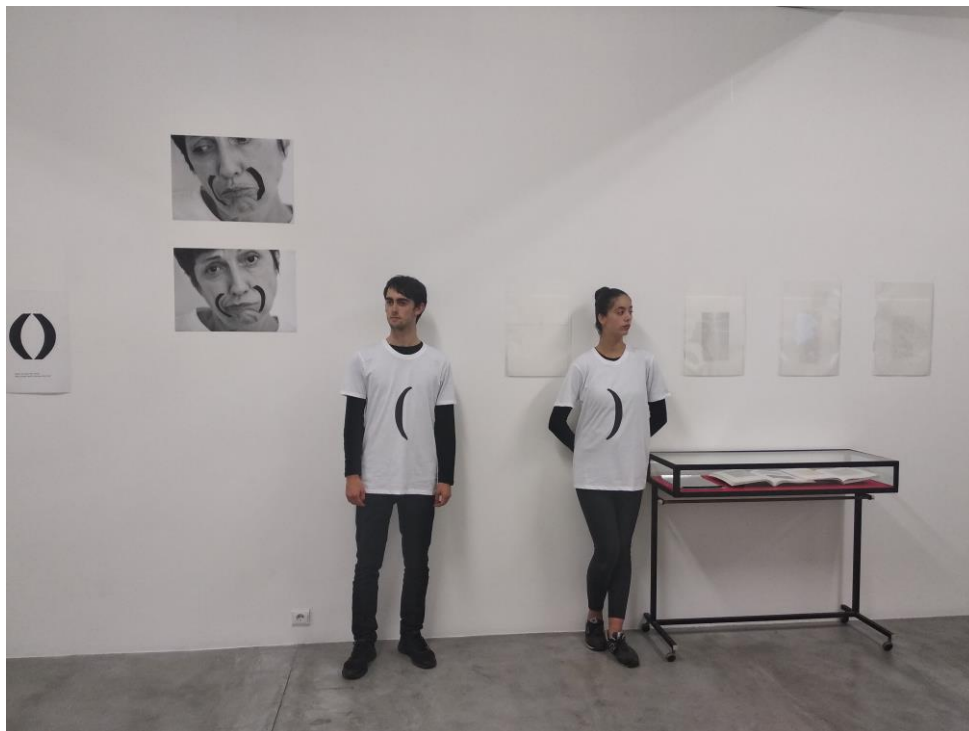


Figura 14 - "ShipShape", performance, por David Meco e Cristiana Viola, na inauguração do Anozero

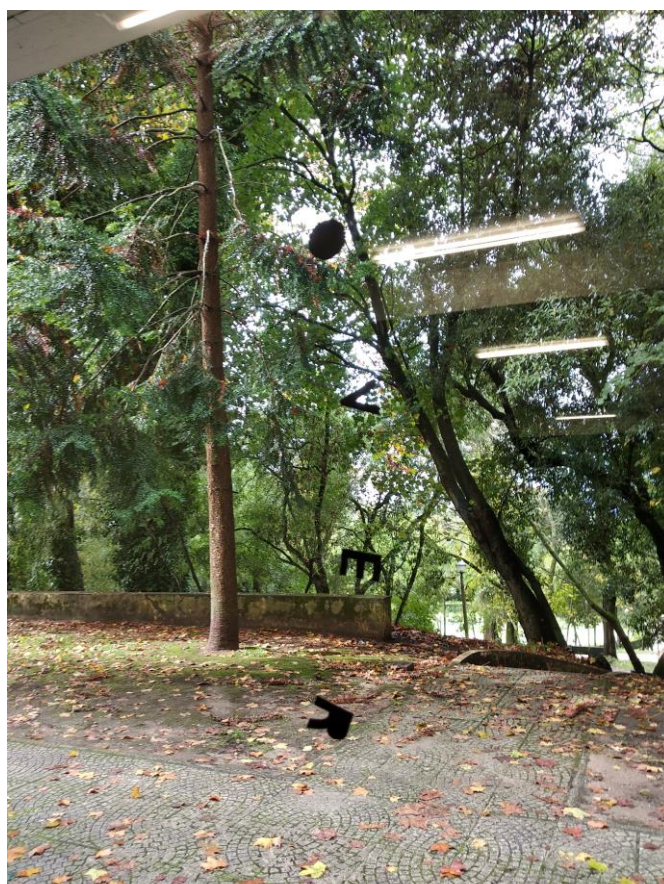


Figura 15 - "ShipShape", pormenor na janela do CAC



Figura 16 - "ShipShape", pormenor de várias das obras em exposição

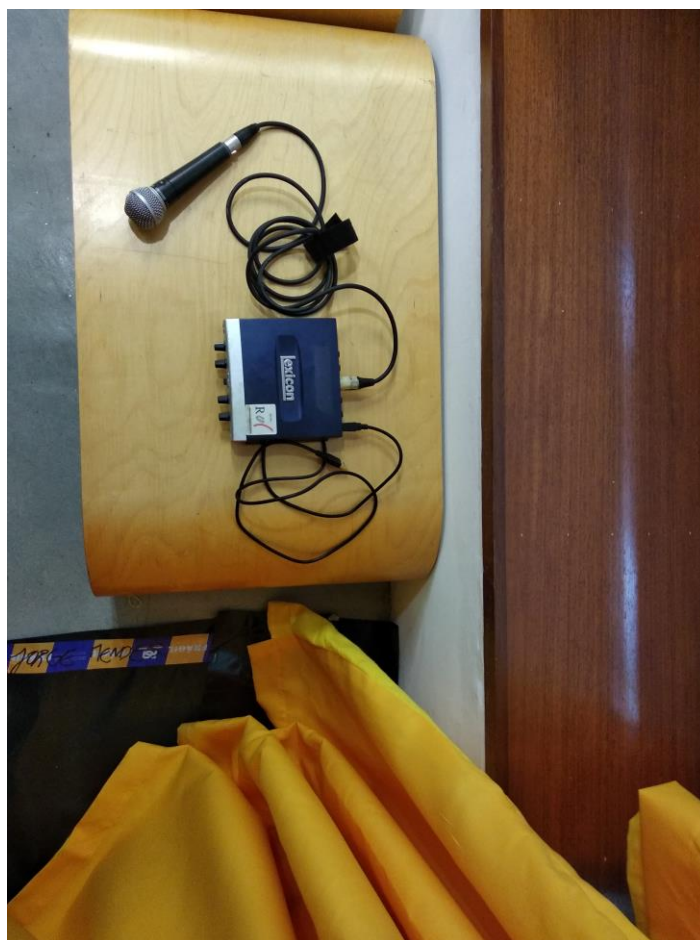


Figura 17 - "ShipShape", pormenor da Zona Rádio

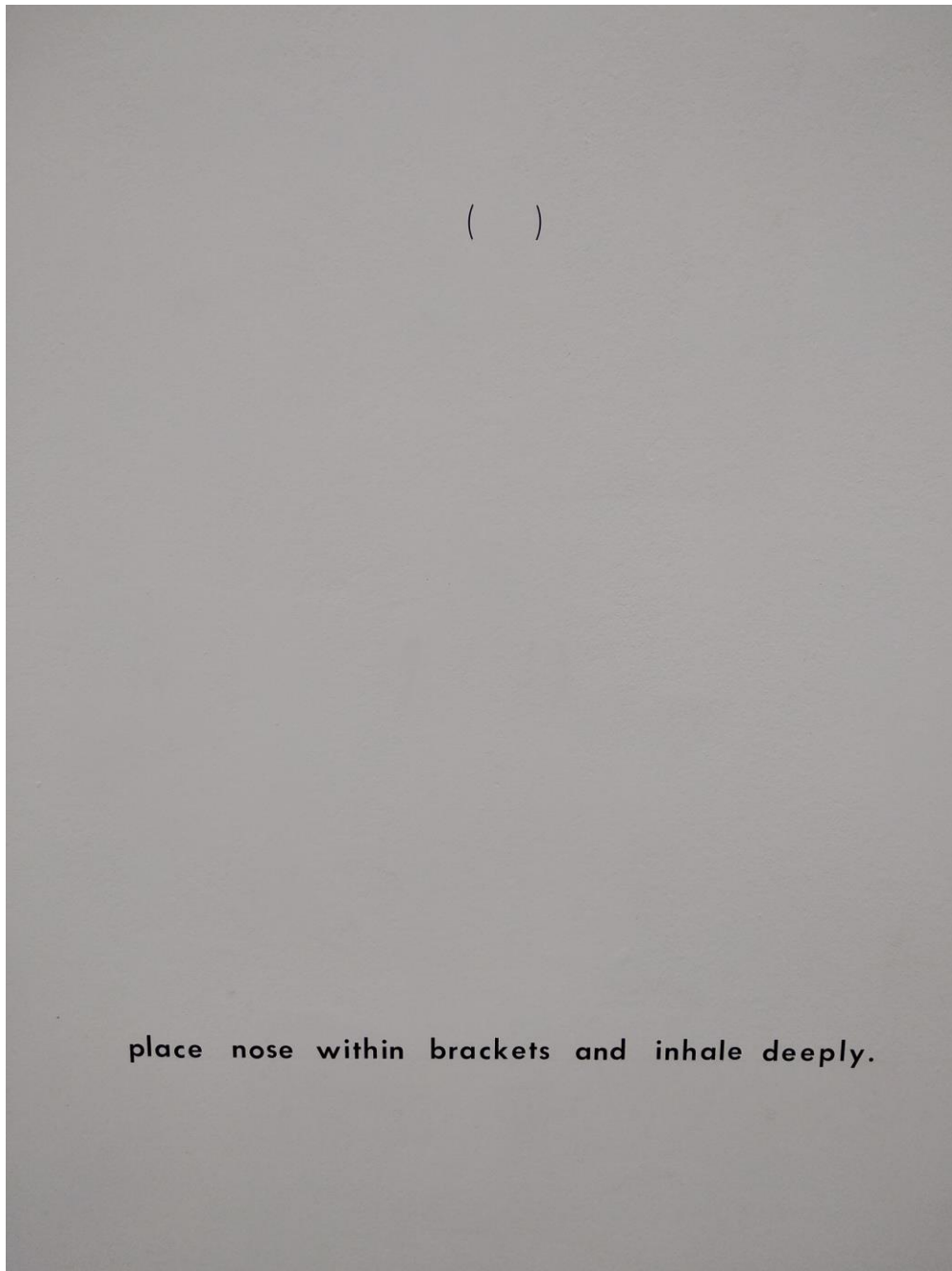


Figura 18 - "ShipShape", pormenor de uma das obras em exposição

6. Luís Felipe Ortega (Convento de Santa Clara-a-Nova)

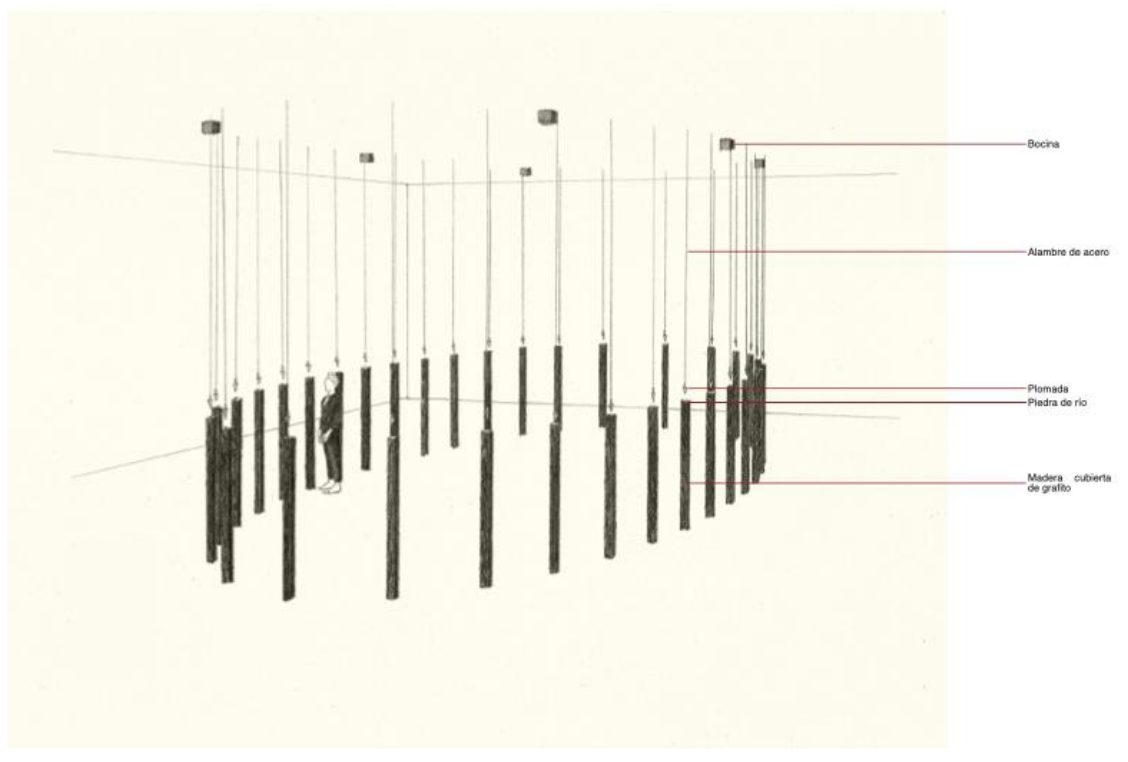


Figura 19 - Esquema da estrutura da obra a vir ser montada no torreão do Convento de Santa Clara-a-Nova

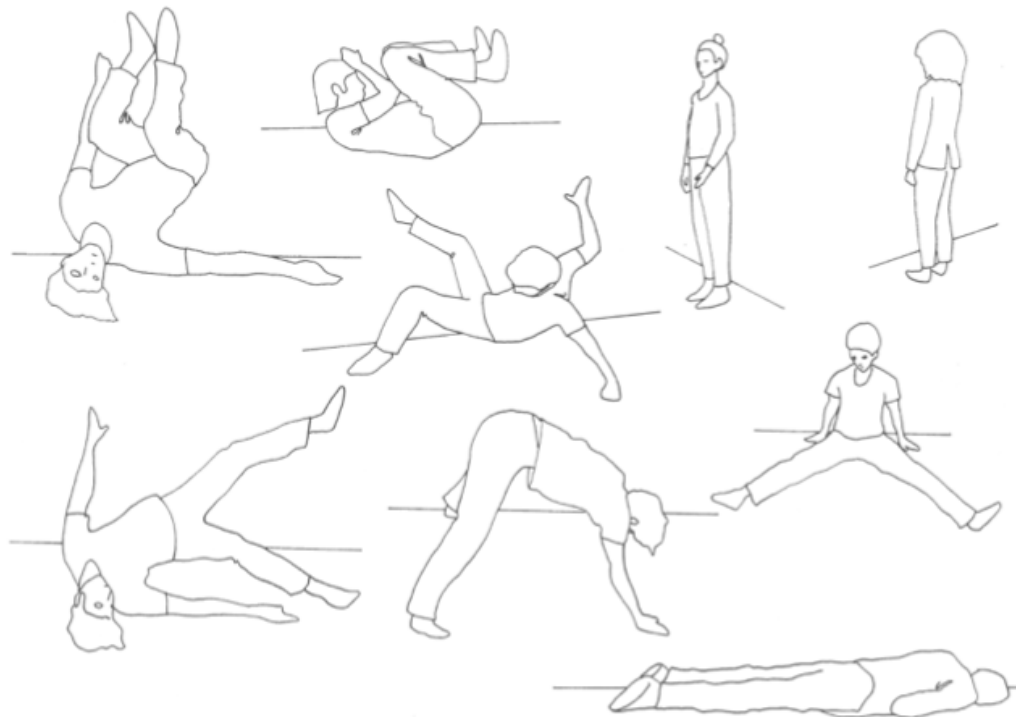


Figura 20 - Esboços de posições para o desenrolar da performance; solicitados por Ortega aquando da criação performativa



Figura 22 - Fotografia de ensaio, exploração de figuras a ser usadas na performance



Figura 21 - Fotografia de ensaio, exploração de figuras a ser usadas na performance

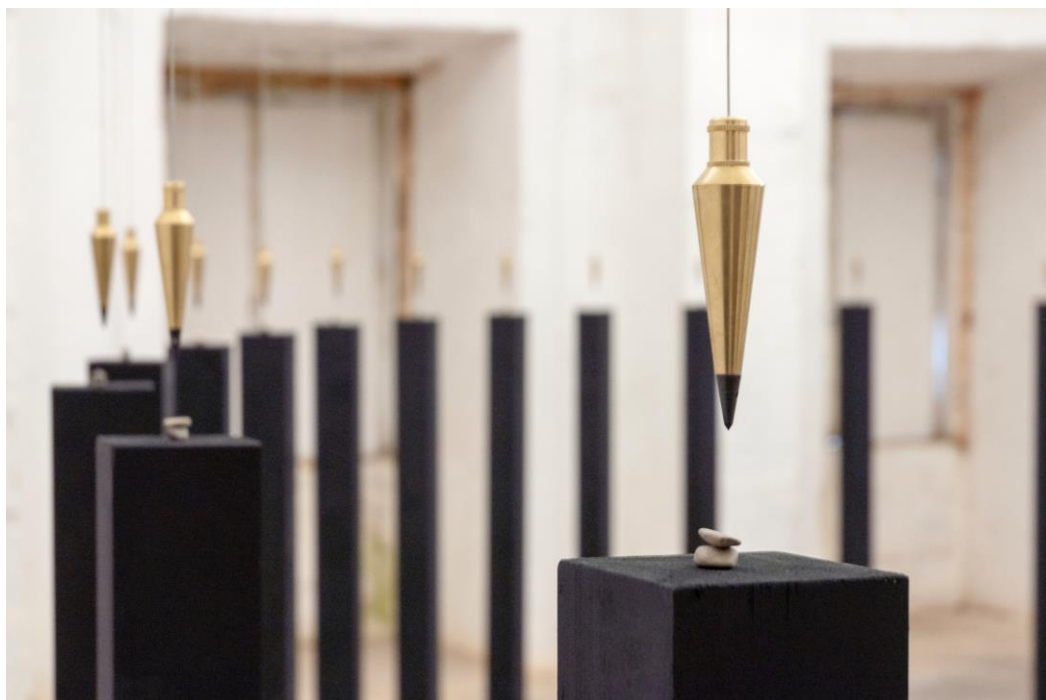


Figura 23 - "Companhia [Todo o acontecimento da palavra é um acontecimento-coisa. Uma experiência concreta.]", pormenor dos pêndulos da obra; fotografia Jorge das Neves



Figura 26 - "Companhia [Todo o acontecimento da palavra é um acontecimento-coisa. Uma experiência concreta.]", performance por David Meco e Cristiana Viola; fotografia Mário Canelas



Figura 25 - "Companhia [Todo o acontecimento da palavra é um acontecimento-coisa. Uma experiência concreta.]", pormenos dos pêndulos e pedras do rio; fotografia Mário Canelas



Figura 24 - "Companhia [Todo o acontecimento da palavra é um acontecimento-coisa. Uma experiência concreta.]", plano geral da obra; fotografia Jorge das Neves

ANEXO 9:

Fotografias das Oficinas

Todas os seguintes registos fotográficos, foram efetuados por mim.

1. E – Poesia Concreta e Visual (CAC – CAPC Sereia)

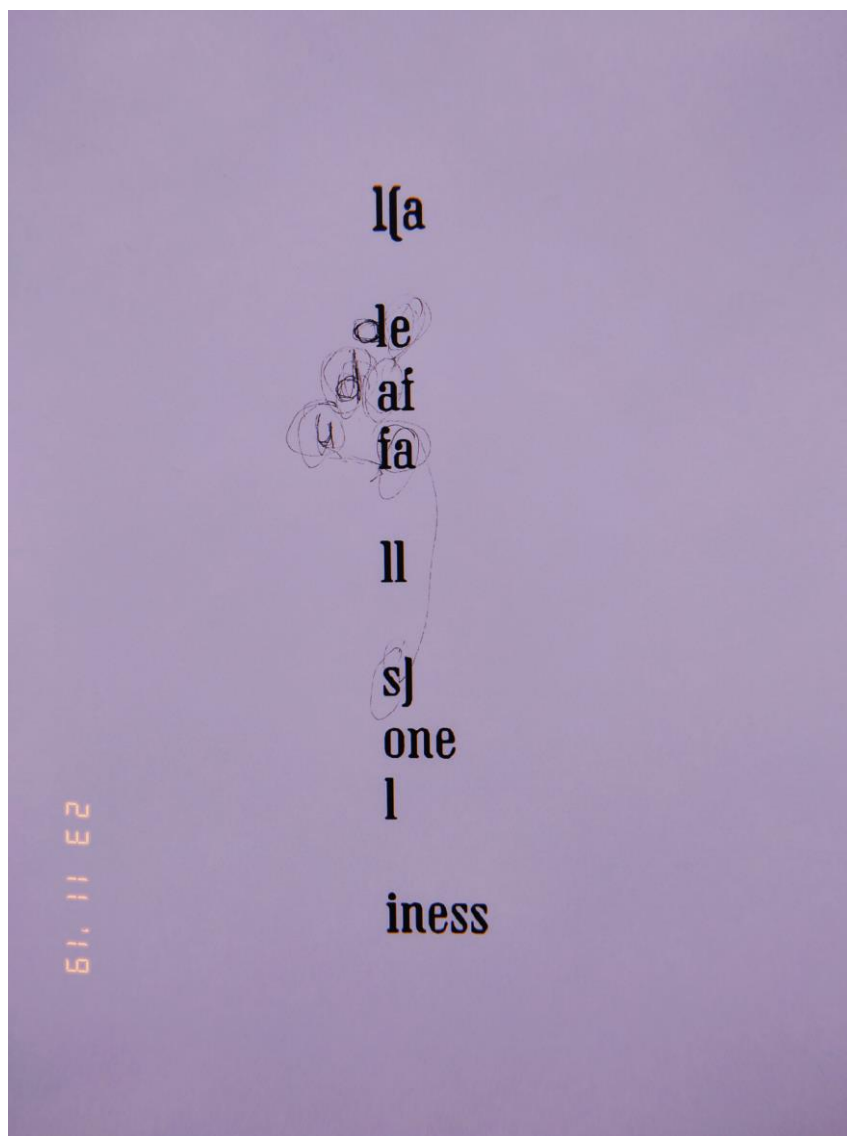


Figura 27 - Obra da exposição ShipShape, altera por Alexandru Balgiu, no contexto da oficina e da conversa de grupo, sobre saudade.

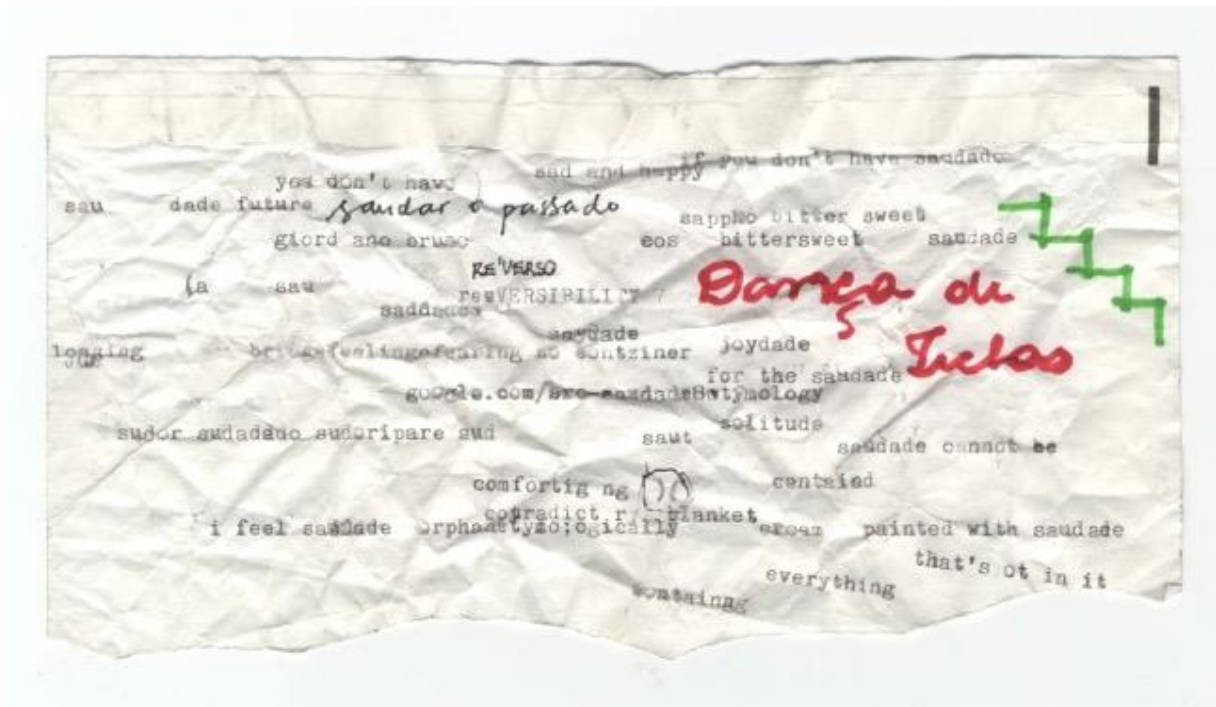


Figura 28 - Rascunho por Alexandru Balgiu, no contexto da oficina.

2. I, Me, You, We (CAC – CAPC Sereia)



Figura 30 - Foto do grupo participante da oficina, no decorrer das discussões de grupo

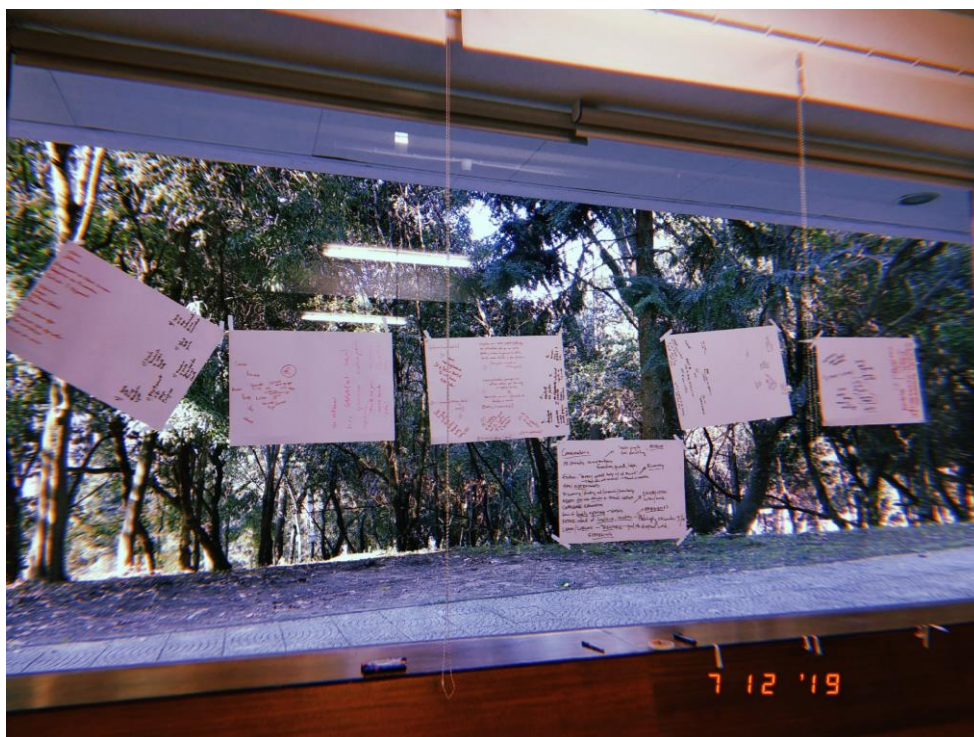


Figura 29 - Perguntas e Respostas realizadas pelos participantes, e colocadas na janela para discussão e partilha de ideias sobre as mesmas



Figura 31 - Prem Krishnamurthy, um dos orientadores da oficina, no decorrer das discussões em grupo

3. O Farol (Convento de Santa Clara-a-Nova)

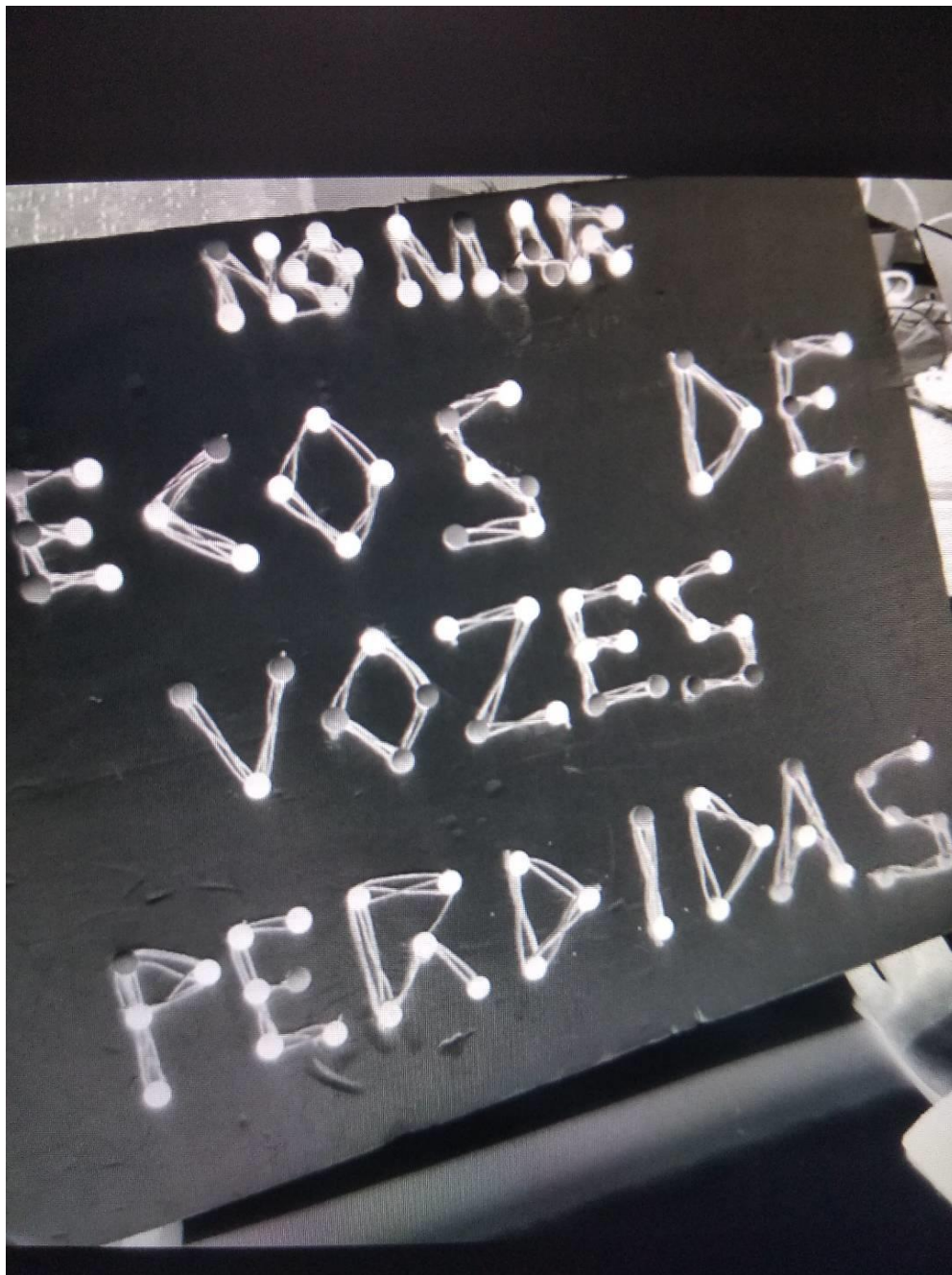
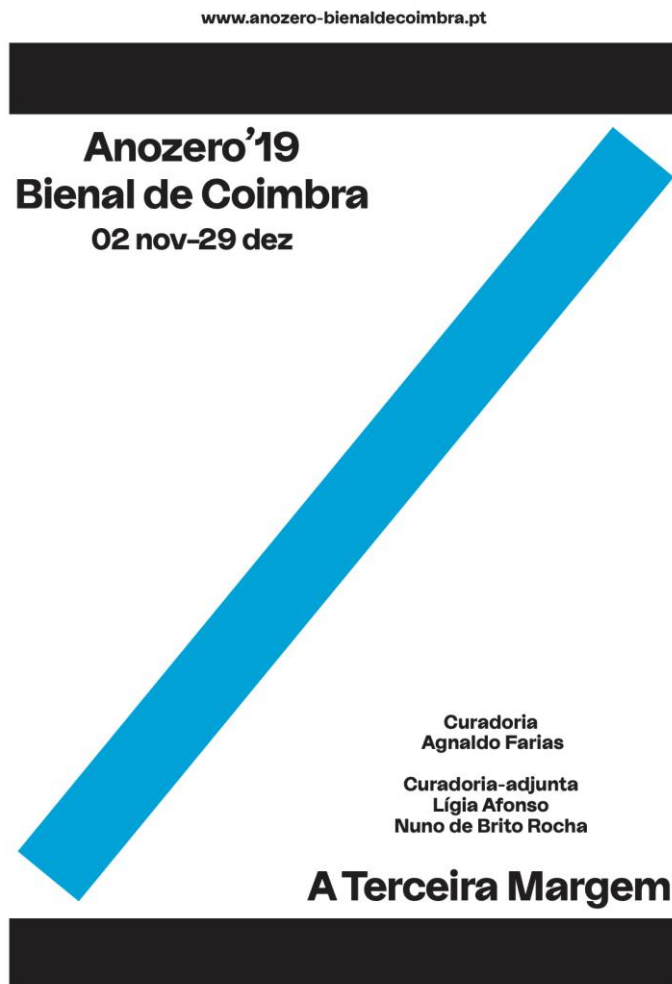


Figura 32 - Produto final da oficina, pioneses e fio sobre placa de esferovite

ANEXO 10:

Logótipos e páginas de apresentação do Anozero (Disponibilizados pelo CAPC)



ANEXO 11:

Ficha Técnica e Parceiros (Documento disponibilizado por Désirée Pedro)



FICHA TÉCNICA & PARCEIROS

Anozero'19

Ficha Técnica

Diretor-geral

Carlos Antunes

Curador-geral

Agnaldo Farias

Curadores-adjuntos

Lígia Afonso

Nuno de Brito Rocha

Diretora-adjunta

Désirée Pedro

Direção financeira

Rafael Vaz André | Abilis

Comunicação

Isabel Campana | Ideias

Concertadas

Apoio à Comunicação

Silvia Escórcio | CUCCO

Coordenação editorial

Carina Correia

Revisão de texto

Carina Correia

Dave Tucker

Tradução

Dave Tucker

Raquel Mendes

Rita Caetano

Fotografia

Serge das Neves

Arquitetura

Atelier do Corvo

Design gráfico – Direção de Arte

R2

Design gráfico | Web design

R2

Adriana Fiuza Nunes

Divisa Colectivo

Produção CAPC

Ana Saleco

Catarina Bota Leal

Serge das Neves

Apoio à Produção CAPC

Ivone Cláudia Antunes

Guilherme Belchior

Catarina Lemos (estagiária)

Diana Santos (estagiária)

Marta Rodrigues (estagiária)

Produção UC

Teresa Baptista

Produção CMC

Equipa técnica da CMC

Coordenação da Montagem

Serge das Neves

Lis del Barco

Sonhos de outubro

Américo Castanheira, Luisa Garcia

Montagem

André Santos

Hugo Guerra

João Nora

Laurindo Marta

Marco Graça

Rubene Ramos

Tiago Palma

hortus conclusus

Luís Ávila, Waldmar Pereira

Sonhos de outubro

Bruno Afonso, Lindomar Costa,

Reginaldo Silva

Apoio à montagem

Ana Felício

Diana Duarte

Francisca Correia

Sofo Chaia

Sofo Varela

Patrícia Cecílio

Sofia Duarte

Céu Gonçalves (estagiária)

Projeto Elétrico

Luís Felipe Rubeiro

Instalações elétricas e Águas

Franquelim Teixeira

Vitor Oliveira

Serralharia e Estruturas metálicas

Metalmiro

Carpintaria

Anthony Alexandre

Stálio Pinto

Sonhos de outubro

Olegário Noé

Construção civil e manutenção

Manuel Marçal Salgado

Coordenação da Programação

Convergente

Ana Sousa

Apoio à programação

CAPC

FICHA TÉCNICA & PARCEIROS

CASA
DARQ
SACC
TAGV
Coordenação de Voluntariado
Ricardina Oliveira
Programa de Ativação
Coordenação
Joana Monteiro | Esfera CAPC
Ana Rito e José Maçãs de Carvalho
| Mestrado em Estudos Curatoriais
do Colégio das Artes da UC
Seminários e formação
Agnaldo Farias
Lígia Afonso
Nuno de Brito Rocha
Mestrados em Estudos
Curatoriais
do Colégio das Artes da UC
Céu Gonçalves (estagiária)
Guilherme Bento
José Pedro Ralha
Ricardina Oliveira
Rui Barros
Produção CAPC
Guilherme Bekhior
Marta Rodrigues
Oficinas
Camilla Monteiro Pereira
Camilo Soldado
Déstree Pedro
Joana Monteiro
Maria Bicker
Mike Goes West (Miguel Coelho)
Rui Damasceno
Visitas mediadas
Serge Cabrera
Céu Gonçalves (estagiária)
Visitas-percursos
Nádia Rodrigues
Daniela Carregado
Inês Sérgio
Voluntários
Alexandra Pinto de Oliveira
Ana Afonso
Ana Carolina de Carvalho
Ana Carolina Ramalho
Ana Catarina Lopes
Ana Cristina Paz
Ana Margarida Cunha
Ana Margarida Monteiro
Ana Duarte
Andreia Fernandes Anjo

Anna Auza
Anna Carolina Vieira
Anna Silva
Anthi Pyladrisinou
Arissa Ayumi Silvêrto
Bárbara Rafaela Machado
Brandão Gomes
Bruna Angelina Rosas
Bruno António Rocha
Bruno Savelli
Carina Sofia Pinto
Carlos João Santos
Carolina Antunes
Carolina Bebiano de Matos
Carolina Mendes
Daniela Cristina Bastilo
Daniela Marisa Silva
David Navega
Diana Nunes
Diana Sofia Salvado
Eleonora Cristina Santos
Emanuel Bento
Eva Carolina Pinto
Felipe Luiz Vieira
Fernanda Cabão Santos
Filipa Manuel Diogo
Filipa Oriana Martins
Georgiana Cordunescu
Georgios
Guilherme Bento
Guilherme Falcão
Hanna Filatava
Heiter Daiber
Ika Yuwiani Puspesari
Isabel Isak de Andrade
Inês Garcia Pires
Inês Tomázio Mendes
Inês Veríssimo
Ivo Almeida Santos
Joana Amorim
Joana Costambeira
Joana Filipa Ferreira
Joana Gonçalves
Joana Isabel Rodrigues
João António Ferreira
João César Macedo
João Duarte
José Alexandre de Gouvêa
José Lourenço Taborda
Júlia Lopes de Carvalho
Júlia Lourenço Bittencourt
Júlia Pacheco
Júlia Vidotti Scabine

Júlia Vieira
Júlia Filipa Guimarães
Laura Isabel Paulos
Laura Ribeiro Pais
Lior Zisman Zalis
Luiz Henrique Campos
Manuela Hermes Oliveira
Márcio Martins de Melo
Margarita Morales
Maria João Carvalhinho
Maria Luísa de Sampaio
Maria Matos Pinto
Maria Rui Ferreira
Mariana Costa Carvalho
Mariana Martins Gaspar
Mariana Rodrigues Dias
Mariana Isabella de Sousa
Marisa Pereira Alves
Mira Octaviani
Naomi Machado
Natália Ibarra Quiroz
Paula Chaves
Rafaela Benzi Alves
Rosa Margarida dos Prazeres
Sara Costa
Sofia Alexandra Dias
Sofia Maria Eghteda
Stephanie Nayara de Souza
Thiago Pongelupe Ribeiro
Vera Inês Passos
Vittorio Alves

Anozero'19**Parceiros****O ANOZERO AGRADECE****às seguintes pessoas:**

Artistas participantes
Ensaístas convidados
Adalton Pires
Adélia Ramos
Adélia Silva
Adrian Curry
Adrián White Naude
Adriano Cintra
Akin Pierre
Alexandre Oliveira
Alexandre Rossler
Amanda Rodrigues Alves
Amelle Girard
Américo Duarte
Ana Alcoforado
Ana Brito

FICHA TÉCNICA & PARCEIROS

Ana Feijó	Flávio Cohn	Manuel Caldeira Cabral
Ana Leal	Francisca Bagulho	Manuel Castro Caldas
Ana Rafael	Frederico Nunes	Manuel Mateus
Ana Siler	Gela Savones	Marcia Cabreira
Ana Varela	Gil Nunes	Mareike Begner
Andreas Leventis	Gonçalo Quadros	Maria Ana Pimenta
Andree Sfeir-Semler	Gustavo Sumpta	Maria Eugénia Salcedo Repollés
Ángela Ferreira	Hector Zamora	Maria Manuel Oliveira
Antoine-Henry Jonquères	Henrique Bento	Mariano Tzeni
António Gama	Hugo Serra	Marília Guimarães Teixeira
António Pereira	Isabel Genardo	Marina Mantoan
António Rocha	Igor Jesus	Mário Ferreira da Silva
António Vilhena	Samúrio Gonçalves	Mário Passow
Aristides Silva	Savér Quilis	Marisa Diniz
Armando Oliveira	Sejka Baras	Marli Matsumoto
Artur Santos Silva	Soana Brites	Marta Mestre
Arthur Gruson	Soana Calachi	Marta Lança
Augusto Santos Silva	Soana Tereso	Marta Moreira
Baltazar Oliveira	Soão Gouveia Monteiro	Martinho Araújo
Bruno Gil	Soão Machado	Matteo Consolmi
Bruno Marchand	Soão Manuel Miranda	Miguel Coelho
Carla Cardoso	Soão Pedro Simões	Moacir dos Anjos
Carlos Cerqueira	Soão Pochinho	Monica de la Calle
Carne Pinó	Soão Rasteiro	Nara Roeder
Carolina Coelho	Soão Telmo Gabriel	Natacha Correia
Catarina Pinto Leite	Soaquim França	Natália Fernandes
Catarina Rosendo	Serge Fernandes	Natxo Checa
Cátia Almeida	Serge Figueira	Nicoleta Andrei
Clara Almeida Santos	Serge Simões	Nuno Cabral
Cláudio Oliveira Santos	Sosé António Bandeira	Nuno Marques Pereira
Cecília Rocha	Sosé Balseinha	Nuno Nina Martins
Cidália Santos	Sosé Calado	Padre Nuno Santos
Cintia Marques	Sosé Joaquim Simão	Paloma Vasconcelos
Cristiana Tejo	Sosé Miguel Pinto	Paulo Stolpmann
Daniel Gallego	Sosé Vinhas	Paulo Arantes
Daniela Ângelo	Solia Buenaventura	Patrícia Azevedo
Daniella Verektenidi	Soliana Monachesi	Paulo Arantes
Delfim Sardo	Soliso Sarmiento	Paulo Fernandes
Diederik Martens	Laura Seidel	Paulo Maranhão Tiago
Elisabeth Lutz-Bachmann	Leonel Marques	Paulo Pereira
Eloisa Ejarque	Leonor Barata	Paulo Rodrigues
Emily Russo	Luís Felipe Ribeiro	Paulo Trincão
Enrique Ramirez	Luís Miguel Correia	Patrícia Mourão
Fátima Dias	Luís Quintais	Pedro Pousada
Ferdinand Lippe	Luís Umbelino	Pedro Machado
Fernanda Alves	Luísa Arroz	Pedro Pascoalinho
Fernanda Fragsteiro	Luísa Garcia	Peter Cohn
Fernando Catroga	Luísa Machado	Peter Fernandez
Fernando Reis	Luíza Teixeira de Freitas	Philipp
Fernando Seabra Santos	Lurdes de Figueiredo	Rafal Krol
Filipa Raposo	Mahwina Woest	Raúl Mirlo
Filipe Carvalho	Mandu	Rahul Kumar
Filipe Feijó	Manuela G. Romo	Ricardo Lanzetta

FICHA TÉCNICA & PARCEIROS

Ricardo Porém	de Coimbra	Galeria Nordenhaide
Richard Strange	Bombeiros Sapadores de Coimbra	Galerias Avenida
Rodrigo Moura	Bombeiros Voluntários de Coimbra	Galeria Sete
Ronald Nagasuma	Bomcar (visluta oficial)	Galeria Sêir-Semler
Rosa Alexandre	Baldios de Vila Nova	Galeria V
Rui Oliveira	Carlos Carvalho – Arte	Galeria Derouillon
Rui Palma	Contemporânea	Garrett S.A.
Rui Pedro Reis	Clairbout Studio	GEFAC
Rui Vilar	Casa da Escrita	Grupo Isidoro
Sara & André	Centro de Documentação 25 de	Horto Municipal de Coimbra
Sara Bichão	Abril	Hotel D. Luís
Sandra Gamarra	CITAC - Círculo de Iniciação	Hotel Dona Inês
Sebastian Edge	Teatral da Academia de Coimbra	Hotel Ibn-Arrik
Silvana Torricella	Coleção de Fotografia do Novo	IHA
Sofia Gonçalves	Banco	INELCOM
Sofia Teodósio	Colégio das Artes da UC	Infraestruturas de Portugal
Sophie Delhaise	Comando da Brigada de	Instituto de Artes da Universidade
Sylvia Bomtempo	Intervenção do Exército Português	Estadial Paulista
Susana Menezes	Confraria da Rainha Santa Isabel	Instituto Cultural Romeno Lisboa
Susana Pomba	Contemporânea	Instituto Inhotim
Susana Stoyanova	Cristina Guerra Contemporary Art	Intusom Artesão
Stella Barbieri	Culturgest – Fundação CGP	Isidovias
Thaís Cruz Araújo	Dan Galeria	JACC – Jazz no Centro Clube
Thamy Garcia	DARQ – Departamento de	Jorge Mendes Decorações
Teresa Girão	Arquitetura da UC	Logowords
Teresa Mendes	DGARTES	Macobego
Till van Daalen	Digitópia – Casa da Música	MAFIA – Federação Cultural de
Toni Nibea	Direção Regional de Cultura do	Coimbra
Tse-ling Uh	Centro	Maladouro
Ulisses Cohn	Dois Dias Edições	Ministério da Defesa
Ulrika Filo	Étapel	Ministério dos Negócios
Valentim Neves	EIDOTECH GmbH	Estrangeiros
Vanda Madureira	Ephemera	mor charpentier
Vasco Santos	Epicentro	Multiphas
Vitor Ferreira	ESAD.er – Licenciatura em	Museu da Ciência da UC
Vitor Oliveira	Programação e Produção Cultural	Museu Machado de Castro
Vitor Martins Monteiro	ESEC	Museu Municipal de Coimbra –
Will Masby	ESEC TV	Edifício Chiado
Willem Corten	Euroffic	Musica.Com
	Expocruz – Iluminação, S.A.	North London Darkroom
	Faço Tudo	OCA – Office for Contemporary
	Fortes D’Alota & Gabriel	Art Norway
	Fundação Calouste Gulbenkian	Ocean Cargo Care
	Fundação la Caixa	Origami Produções
	Fundação Marcos Amaro	OTIMA/Much More than a
	Fundação Millennium BCP	Window
	Galeria 3+1	Pato em Pequim
	Galeria Lehmann + Silva	Piclma
	Galeria Lisson	Pladur
	Galeria Luisa Strina	Ponto das Artes
	Galeria Madragoa	PROSONIC
	Galeria Mário Sequeira	Rádio Baixa
	Galeria Nara Roesler	Restaurante O Casarão
às seguintes empresas, galerias		
e instituições:		
3dLab		
A.Bliss		
Águas de Coimbra		
Almedina		
A.MAG		
Ar.co		
Artworks		
Associação 25 de Abril		
Bambuparque		
Belemitas		
Biblioteca Geral da Universidade		

FICHA TÉCNICA & PARCEIROS

Restaurante O Pátio
RETROAGE
RNTrans
RUC – Rádio Universidade de Coimbra
Sala da Cidade – Antigo Refeitório de Santa Cruz
Salamadela
Salão Brasil
Santander Universidades
Seminário Maior de Coimbra
Strl
SLC Limpezas do Centro Lda.
Studio Julian Charrière
Studio Julius von Bismarck
Superfície Pictórica
Teamseg
Teatro Académico de Gil Vicente
Tintas Robbialac
Tipografia Damasceno
Turismo do Centro de Portugal
Umbigo
VICARTE – Vidro e Cerâmica para as Artes da Faculdade de Ciências e Tecnologia – Universidade NOVA de Lisboa
Vicente Quilis
Zeitgeist Films

a dedicação de todos os envolvidos na Programação Convergente:

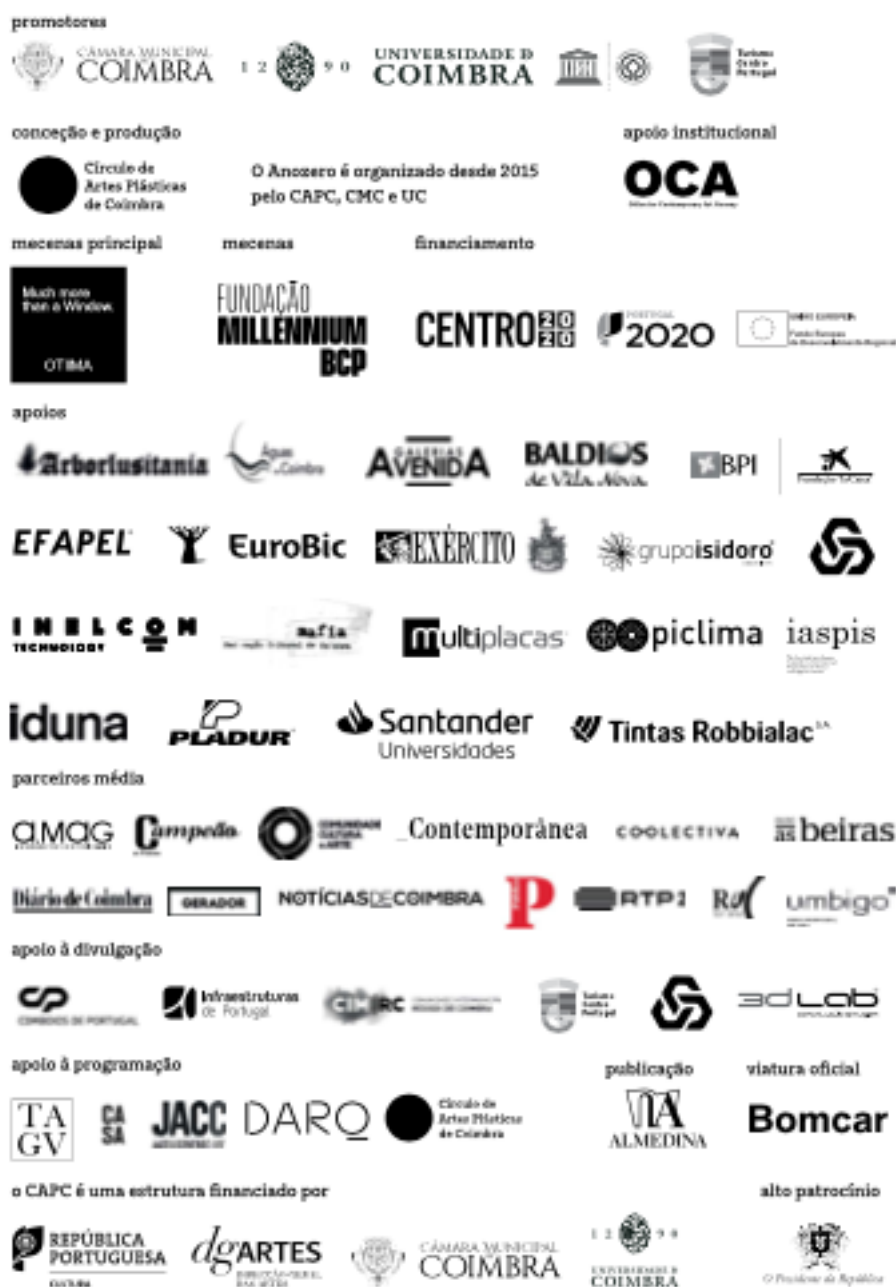
Alexandre Valinho Gígas
Álvaro Fonseca
António Maia do Amaral
António Pita
Carolina Félix
Clara Sampalo
Clarissa Serafim
Eduardo Rosa
Etienne Gentil
Fábio Nóbrega
Fernando Miguel Oliveira
Filipa Alfaro
Francisco Pinheiro
Guilherme Pompeu
Inês Teles Carvalhal
Joana Ribeiro
Joana Soberano
João Paulo Martins
José Miguel Pereira
José Ribeiro
Laura Marques
Luísa Lopes

Miguel Mesquita
Nuno Barroso
Nuno Rosemaninho
Paulo Morais
Paulo Pereira
Paulo Trincão
Pedro Matos
Rita Perdig
Rui Barros
Rui Oliveira
Sara Salgado

Um especial agradecimento aos Amigos Anozero pelo entusiasmo demonstrado por este projeto:

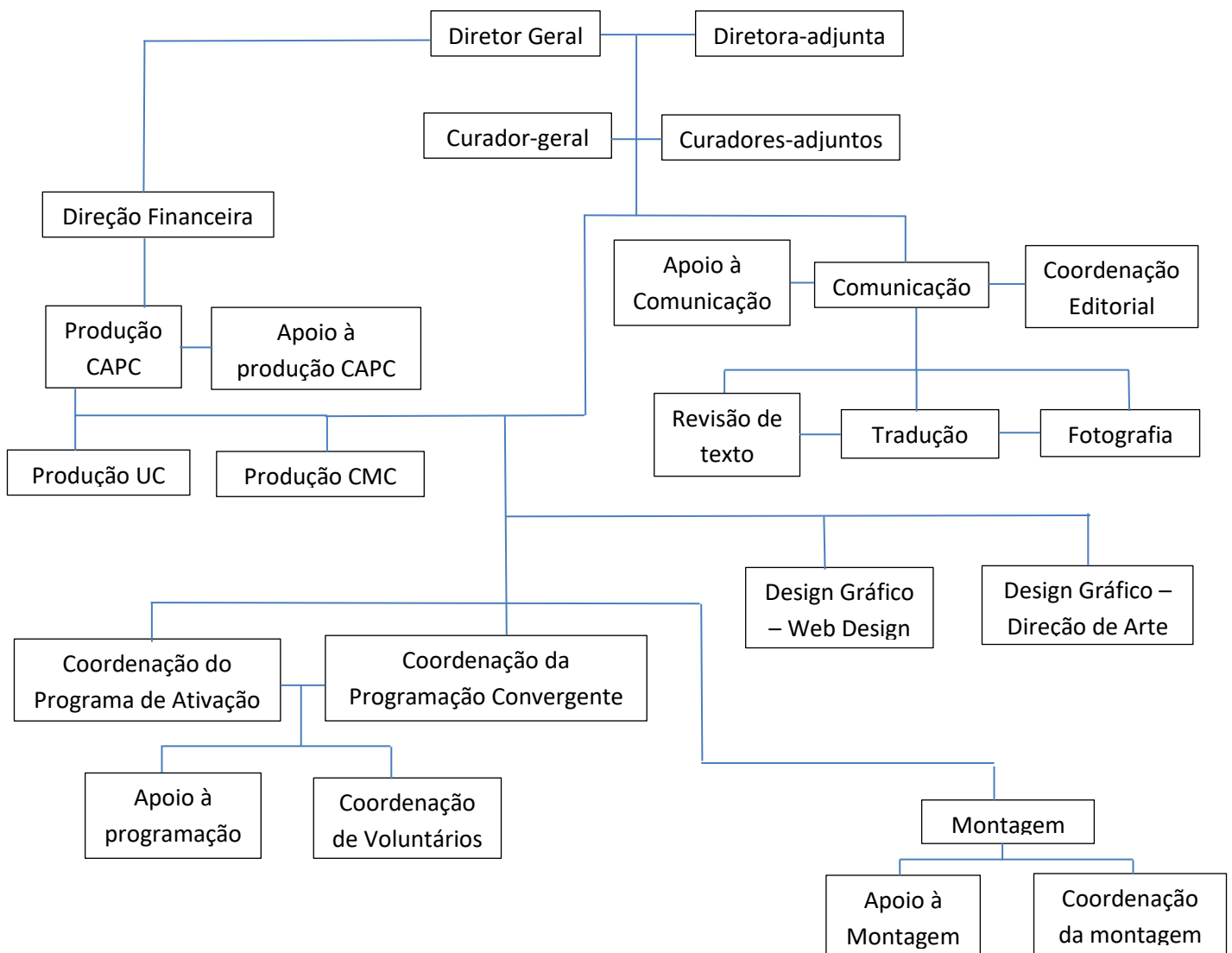
3dLab
Abilis
António Albertino
Armando Tavares
Atelier do Corvo
Catarina Bota Leal
Critical Software
Ideias Concertadas
Imagem 4all
Imageman
Instituto Pedro Nunes
João Mendes Ribeiro
José António Bandeirinha
José Antunes
Sergio das Neves
Luísa Bebbiano Correia
Luís Augusto Teixeira de Freitas
Luís Miguel Correia
Luísa Teixeira de Freitas
Marcelo Cipriano
Nuno Camacho
Nuno Grande
Medi@lab
Paula Santos
Ribandão
Rita Marnoto
Teresa Cruz
Tintas Robbialac
Tomé Antunes

O Círculo de Artes Plásticas de Coimbra agradece a confiança depositada na equipa de produção por parte da Câmara Municipal de Coimbra, na figura do seu Presidente, Manuel Machado, e da Vereadora da Cultura, Carina Gomes, e da Universidade de Coimbra, na figura do seu Reitor, Amílcar Falcão, e dos Vice-Reitores, Alfredo Dias, Delfim Leão e Luís Simões da Silva.



ANEXO 12:

Organograma.



ESTADIA	ARTISTA	DATAS	ESTADO DA	OBSERVAÇÕES	TARIFA POR	TOTAL	FATURA
NS Hostel	José Spaniol	15 a 19 de out	confirmada	quarto single	47 €	188 €	SIM
	Tomás Cunha Ferreira	17-18 out	confirmada	quarto single	47€	47 €	SIM
	Tomás Cunha Ferreira	1-3 nov	Cancelada	quarto single	47€	0€	
Hotel D. Luís	Luísa e Américo + 3pax	15 a 18 out	confirmada	quarto single + quarto familiar	Casal: 39€ 3pax: 72€	Casal: 117 3pax: € 216€	SIM
	Equipa de Alexandra Pirici	30 out a 8 nov	confirmada	5 quartos single, com wc privado	50,40 €	2.268€	SIM
	Luis Filipe Ortega	21 out a 29 out	confirmada	quarto single	50,40€	403.20€	SIM
	Daniel Senise	30 out a 3 nov	confirmada	quarto single	50,40 €	201,60€	SIM
	Anna Boghiguián	20 out a 3 nov	confirmada	quarto duplo	55€	770€	SIM
	José Spaniol	19 out a 3 nov	confirmada	quarto single	45€	675€	SIM
	Cadu	24 out a 3 nov	confirmada	quarto single	45€	450€	SIM
	Alexandra Pirici	30 out a 3 nov	confirmada	quarto single	45€	180€	SIM
	Luis Filipe Ortega	29 out a 3 nov	confirmada	quarto duplo	45€	275€	
	Ana Vaz	2 a 3 de nov	confirmada	quarto single	45€	45€	SIM
	Przemek Pyszczek	29 out a 3 nov	confirmada	quarto single	45€	225€	
	Tomás Cunha Ferreira	1 a 3 nov; 12 a 14 nov	confirmada	quarto single (c/ cama casal)	45€	180€	SIM (12nov)
	Magdalena Jitrik	30 out a 3 nov	confirmada	quarto single	45€	225€	SIM
	Tomás Cunha Ferreira	23 a 25 de nov	confirmada	quarto single	45€	90€	SIM
Alexandru Balgiu	23 a 25 de nov	confirmada	quarto single	45€	90€	SIM	
Monica De La Torre	22 a 25 de nov	confirmada	quarto single	45€	135€	SIM	
Prem Krishnamurthy	6 a 8 de dez	confirmada	quarto single	45€	90€	SIM	
Emily Smith	6 a 8 de dez	confirmada	quarto single	45€	90€	SIM	
Luis Lázaro de Matos	22 a 25 out	confirmada	quarto duplo	55€	90€	SIM	
Domenico Lancelotti	12 a 14 nov	confirmada	quarto single	45€	90€	SIM	
Hotel Botânico	Daniel Senise	7 a 11 de out	confirmada	quarto single	45€	225€	
	Luis Lázaro de Matos	2 nov	confirmada	quarto duplo	65€	65€	
Seminário	Tomás Cunha Ferreira	23-24 out; 29-30 out	confirmada	quarto single	45€	90€	SIM (23out)
	Luis Lázaro Matos	17 a 21 out	confirmada	quarto single	30€	120€	
	Ulisses Cohn e Lígia Cortez	31 out a 3 nov	confirmada	quarto duplo	62,50€	187,5€	SIM
D. Inês	JORNALISTAS: Bruno Horta e Cristina Sanchez-Kozyreva; —Silvia Escorcio	2 a 3 de nov	confirmada	quarto single	52,50€	105€	SIM
		1 a 3 nov	confirmada	quarto single	52,50€	105€	SIM
	Tomás Cunha Ferreira	6 a 8 de dez	confirmada	quarto single	52,50€	105€	SIM

Figura 34 - Estadias dos Artistas ao encargo da produtora Ana Jaleco.

NOME	DATAS	Nrº de Refeições	Nrº SENHA
Spaniol	15 out a 3 nov	40	3580 a 3619
Luísa + Américo	15 a 18 out	16	3503 a 3517 + 3555
Equipa 3pax (Spaniol)	15 a 18 out	24	3556 a 3579
Alexandra Pirici	30 out a 3 nov	10	3620 a 3629
Equipa 5pax (Pirici)	30 out a 8 nov	100	3630 a 3729
Anna Boghiguan	20 out a 3 nov	30	3730 a 3760
Tomás Cunha Ferreira	17-18 out ; 23-24 out ; 1-4 nov	16	3761-3776
Luís Lázaro de Matos	22 out a 3 nov	26	3777 a 3802
Luís Filipe Ortega	21 out a 3 nov	28	3803 a 3830
Cadu	23 out a 3 nov	24	3831 a 3854
Przemek Pyszczyk	29 out a 3 nov	12	3855 a 3866
Laura Vinci	29 out a 3 nov	12	3867 a 3878
Ana Maria Montenegro	30 out a 3 nov	10	3879 a 3888
Joanna Piotrowska	30 out a 3 nov	10	3889 a 3898
Magdalena Jitrik	30 out a 3 nov	10	3899 a 3908
Ana Vaz	2 a 3 de nov	4	3909 a 3912
Alexandru Balgiu	21 a 25 nov	10	3913 a 3922
Monica De La Torre	21 a 25 nov	10	3923 a 3932
Adriana Calcanhotto	11 a 14 de nov	8	3933 a 3940
Andrea Franco	11 a 14 de nov	8	3941 a 3948
Prem Krishnamurthy	5 a 8 de dez	8	3949 a 3956
Emily Smith	5 a 8 de dez	8	3957 a 3964

Figura 35 - Tabela de organização das refeições dos artistas e respetivas equipas.

BUDGET (Coimbra Biennial '19)				
DANIEL SENSE the quick and the dead				
topic	value	units	subtotal	observations
monastery walls	0,00 €	1	0,00 €	reconstruction of one of the walls
art transportation	0,00 €	1	0,00 €	
setting up	500,00 €	1	500,00 €	electricidade, etc...
equipment and materials	1.000,00 €	1	1.000,00 €	madeira, cal, estuque, escadas, rofos, etc...
human resources	200,00 €	1	200,00 €	students (meals, transports, insuranc, etc...)
artist fee	500,00 €	1	500,00 €	
train lisbon - coimbra - lisbon	50,00 €	1	50,00 €	IC // turistica
flights s.paulo - lx - s.paulo	1.000,00 €	1	1.000,00 €	
accomodation	50,00 €	10	500,00 €	1 pax // 10 nights
meals	30,00 €	10	300,00 €	1 pax // 10 days
TOTAL			4.050,00 €	

Figura 36 - Orçamento da obra de Daniel Senise