

Música
de 28 janeiro a 3 fevereiro 2012

Hootenanny

Comissário: Ruben de Carvalho

FUNDAÇÃO CAIXA GERAL DE DEPÓSITOS

Culturgest



Sugar Blue

Sáb 28 janeiro · Grande Auditório · 21h30

Debbie Davies

Qua 1 fevereiro · Pequeno Auditório · 21h30

Eeco Rijken Rapp e David Herzel

Sex 3 fevereiro · Pequeno Auditório · 21h30

De Sáb 28 de janeiro a Sex 3 de fevereiro · M12

Os blues são a verdade sobre as realidades da vida traduzida em palavras e música, inspiração, sentimento e compreensão.

Willie Dixon

No terceiro Hootenanny dedicado aos blues, de todo se justifica que novamente se procure a palavra daquele a quem chamaram o «laureado poeta dos blues» (e também «pai dos modernos Chicago blues»!): Willie Dixon, desaparecido exatamente há duas décadas, em janeiro de 1992.

Empenhado não apenas na criação e gravação, mas também na conservação dos blues tradicionais, Dixon escreveu, entre as várias soberbas sínteses que lhes dedicou: «Os blues são as raízes e as outras músicas os frutos. E é necessário conservar vivas as raízes porque isso significa que as outras músicas poderão continuar. Os blues são as raízes da música americana. Enquanto a música americana viver, assim também viverão os blues».

Se por aqui seria possível deixar a razão de ser deste novo ciclo e se aos seus participantes se podia confiantemente deixar a demonstração da verdade do que escreveu o autor do incontornável *Hoochie Coochie Man*, acresce que o Hootenanny abre o seu programa de 2012 com um músico que de 1981 a 1983 integrou a Willie Dixon's Chicago Blues All Stars e a ele continuou ligado durante toda a sua carreira: Sugar Blue.

Mas para este ano propõe-se uma viagem com alguns aspetos particulares.

Por um lado, a citada presença de Sugar Blue, uma figura que bem representa o retrato feito por Dixon, na sua versatilidade de bluesman premiado e de músico de estúdio participante em registos que vão dos Rolling Stones a Bob Dylan. «Os blues são as raízes...»

Mas teremos também uma pouco habitual apresentação: uma presença feminina – instrumental.

A esmagadora maioria das mulheres que largamente contribuíram para o panorama da música nascida no Delta do Mississípi destacaram-se sobretudo como cantoras. Sem elas não seria mesmo possível pensar a sua história. Acompanhando-se por vezes ao piano, menos frequentemente à guitarra, a voz tem sido o instrumento feminino de eleição. Durante muitas décadas o ambiente acentuadamente masculino e mesmo machista da cena blues contribuiu e machagrou largamente esta situação, mas, nomeadamente após os anos 70/80, a situação modificou-se – contudo com um aspeto curioso: ainda hoje a maioria das intérpretes instrumentais de blues são brancas!

Trata-se de um percurso já bastante estudado que, refletindo naturalmente o processo geral de emancipação feminina, apresenta traços comuns: mais do que o caminho (que pareceria lógico) do rock para os blues, ele acaba por ser essencialmente o do início na folk branca, cantada e acompanhada com guitarra acústica (e de larga presença nos mais liberais campus universitários) e, depois, a crescente paixão pelos blues e a transição para a guitarra elétrica e uma manifesta predileção pelos estilos

mais eletrificados, nomeadamente Chicago. Debbie Davis aí estará para o demonstrar.

Finalmente, uma outra comprovação do pensamento de Willie Dixon: um concerto de *boogie woogie!*

Para quem faça um desconfiado franzir de festa, socorremo-nos do incontornável *Dictionaire de Jazz* de Philippe Carles para a *Bouquins*:

«*Boogie-woogie* (...) O *boogie-woogie* é originariamente uma forma especial de interpretar os *blues* ao piano que terá surgido nas *barrelhouses* e *honky tonks* no início do século XX, especialmente no Texas.»

Porquê Texas, falar-se-á adiante. O intérprete, considerado uma autoridade mundial, vem... da Holanda: Ecco Rijken Rapp!

Para quem sabe que a Holanda é, há muitos anos, uma espécie de «sucursal» europeia de New Orleans – não admirará!

E Dixon continua a ter razão: «os *blues* são a raiz...»

Ruben de Carvalho

Sugar Blue

Sáb 28 de janeiro · 21h30

Grande Auditório · Duração: 1h30 · M12

Harmónica, voz Sugar Blue
Guitarra, voz Rico McFarland
Baixo, voz Ilaria Lantieri
Teclados, voz Sonny Axell
Bateria Pooky Styx

Nascido no Harlem e batizado James Whiting, pode dizer-se que Sugar Blue começou a sua carreira mesmo antes de a iniciar... Sua mãe era cantora e bailarina do lendário Apollo Theater e ali foi criado entre música e músicos, conhecendo e convivendo com celebridades que incluíram mesmo uma amiga de sua mãe – Billie Holiday.

Presenteado ainda adolescente por um tio com uma harmónica, a sua formação musical é algo invulgar num *bluesman*: as primeiras tentativas com a sua *blues harp* andaram bastante à volta dos *hits* da época, que incluíam tanto o *R&B/soul* de Stevie Wonder como o *folk* de Bob Dylan, mas a influência do meio musical que o rodeava cedo o despertou para o jazz. Com destaque para Dexter Gordon e Lester Young. Tal facto marcou decisivamente o seu estilo: a harmónica não é um instrumento habitual nas formações de jazz, mas Sugar Blue introduziu no seu estilo uma evidente e inconfundível marca *jazzy*, e especialmente de sax. Acresce que também desde os primeiros passos revelou uma voz cheia e expressiva e um talento de compositor que lhe



proporcionou criar composições a seu gosto. Há, por exemplo, quando canta e depois toca, uma sonoridade e uma continuidade invulgares que abrem caminho a diálogos ou figuras rítmicas de especial riqueza.

A conselho do veterano Memphis Slim e já depois de ter gravado com figuras como Brownie McGhee (outra significativa influência), no final dos anos 70 rumou a Paris. Já era entretanto Sugar Blue, nome artístico cuja divertida adoção ele próprio conta:

«Precisava de um nome (...) mas os bons já estavam todos usados! “Muddy”, “Blind Lemon”, “Sonny Boy”... até que uma noite eu e um amigo vínhamos de um concerto – de Doc Watson – e alguém atirou pela janela fora uma caixa de velhos 78 rotações; apanhei um e era

“Sugar Blues” pelo Sidney Bechet. É isto, disse eu, é perfeito! E assim fiquei...

Em Paris, Sugar travou-se de amizades com alguns dos músicos dos Rolling Stones que o convidaram para várias das suas gravações, a mais conhecida das quais é o famoso solo de harmónica em *Miss You*, do álbum *Some Girls*. Até 1982 participou em diversas gravações de grupos europeus e em espetáculos, mas nesse ano resolveu regressar aos Estados Unidos e, um ano depois, organizava a sua própria banda para a qual recebeu um Grammy em 1985 pela gravação do seu espetáculo em Montreux.

Art Blakey, B.B. King, Muddy Waters, Lionel Hampton, Fats Domino, Ray Charles, são apenas alguns dos nomes com os quais Sugar tem partilhado o palco, simultaneamente com onze álbuns gravados.

Debbie Davies

Qua 1 de fevereiro · 21h30

Pequeno Auditório · Duração: 1h30 · M12

Guitarra Debbie Davies

Bateria Don Castagno

Baixo Mathew Lindsey

Pouco se pode acrescentar sobre um guitarrista de *blues* – neste caso, *uma* guitarrista – depois de se dizer que já partilhou palcos e estúdios com lendas como Coco Montoya, Duke Robillard, James Cotton, Charles Musselwhite e, muito em particular, que integrou os lendários Icebreakers de Albert Collins. Acrescente-se que foi galardoada em 1997 com o prestigiado W.C. Handy Award para Melhor Artista Feminina Contemporânea e em 2010 com o igualmente importante Blues Music Award para a Melhor Artista Tradicional e ter-se-á uma ideia bastante geral de Debbie Davis, sobre quem Coco Montoya disse que «é um dos laços diretos à origem desta música. Sabe tudo sobre o que os *blues* são e podem escutá-lo na paixão com que toca».

Contudo, não é apenas por ser branca que Debbie é um caso pouco frequente no panorama dos *blues*. Nascida na Califórnia (mais exatamente em Los Angeles) e filha de músicos profissionais, com doze anos começou a tocar guitarra o que, ao tempo, significava quase inevitavelmente guitarra acústica. Embora desde sempre atraída pela sonoridade de Ray Charles ouvida nos discos familiares, tudo se modificou



quando começou a ouvir Eric Clapton e os Bluesbreakers de John Mayall.

Este facto de nos anos 70 ter sido através da invasão pop/rock inglesa que muitos jovens brancos da West Coast se familiarizaram com música do seu próprio país (de que nascera afinal a novidade britânica!) reflete a realidade californiana e verificou-se com muitos outros artistas e grupos que descobriram os *blues*... via Londres!

Após uma estadia em S. Francisco, Debbie regressou a Los Angeles e acabou em 1984 a integrar o grupo Cadillac, uma então invulgar banda feminina de *blues* dirigida por Maggie Mayall, mulher de John e que entretanto se fixara na Califórnia. As coisas

desenvolveram-se de tal forma que, quatro anos depois, Albert Collins convidava-a para integrar os seus Icebreakers, o que, como ela própria disse, «tornou os blues uma coisa verdadeiramente tridimensional para mim».

Em 1991 o pouco conhecido entre nós (mas notória celebridade nos EUA) cantor *country* Jimmy Bufett convidou-a para montar o espetáculo *Ladyfingers Revue*, abertura da digressão que Bufett realizou então por toda a América, após o que Debbie se dedicou a uma carreira a solo ou como acompanhante de outros solistas e trabalho para bandas sonoras.

Ao longo da sua carreira, gravou doze álbuns entre os quais a crítica entusiasmaticamente saudou *Blues Blast*, registado em 2007, que dá não só uma vibrante imagem do seu virtuosismo, como igualmente da expressividade da sua voz, qualidade muitas vezes ocultada pelo vigor da sua execução instrumental.



Ecco Rijken Rapp

Eeco Rijken Rapp e David Herzel

Sex 3 de fevereiro · 21h30
Pequeno Auditório · Duração: 1h30 · M12

Piano Ecco Rijken Rapp

Bateria David Herzel

Em 2006 um jovem holandês iniciou uma presença no YouTube que rapidamente se transformou num êxito internacional: dedicada integralmente ao *boogie-woogie*, inclui não apenas excertos de filmes de executantes históricos, como uma bem elaborada sequência de vídeos de instrução sobre o estilo. A foto do autor, Ecco Rijken Rapp, que igualmente ilustra, coloca-o de pé, junto a uma velha linha férrea. Fica assim desde logo demonstrado que a sua ligação ao *boogie-woogie* não é puramente musical, mas que perfeitamente sabe que entre esse estilo de executar *blues* ao piano e as velhas locomotivas de caminho de ferro a vapor há muito em comum. Estamos, pois, face a um apaixonado – e a um estudioso.

Assim é, de facto. Nascido na Holanda, em Apeldoorn, Rijken Rapp começou a aprender piano clássico aos seis anos, estudo que prosseguiu durante mais de dez. Sucedeu contudo que, com 16 anos, assistiu a um concerto de *boogie-woogie*, coisa natural no País europeu onde seguramente mais jazz se ouve por habitante.

A opção foi imediata e o nosso pianista lançou-se sobre todas as gravações e pautas dos grandes executantes,



acabando por, com toda a naturalidade, se fixar no inimitável estilo de Albert Ammons. A sua vida modificou-se por completo desde então e, além da presença na net que faz dele um respeitado divulgador internacional do estilo, começou a apresentar-se em concertos por toda a Europa, umas vezes a solo, outros em duo (na boa tradição de Ammons e Pete Johnson).

Em muitos desses concertos (como será o caso do Hootenanny) Ecco faz-se acompanhar pelo baterista David Herzel – constituindo um grupo que batizaram de Boogielicious – duo de resto comum, nomeadamente após a era do *swing* dos anos 30 e a importância assumida pela bateria nas grandes orquestras: o estilo *boogie-woogie* com os seus poderosos e marcantes baixos (*a left hand like God*, a designação cunhada para o precursor William Turk por Eubie Blake) pode prescindir do contrabaixo, mas ganha subtileza com a presença da bateria.

Boogie-woogie

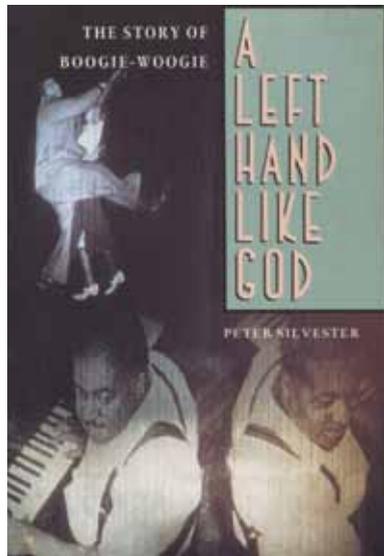
Como frequentemente acontece na música popular, a escassez de fontes escritas e rigorosas arrasta para esta realidade, essencialmente transmitida por via oral, intermináveis (e por vezes irresolúveis...) polémicas, desde as que se relacionam com designações até, especialmente, as origens, influências criadoras, evoluções. Dificilmente o mesmo não sucederia com o *boogie-woogie*.

Tudo começa, já se vê, com a própria designação, sobre a qual se entrecruzam teorias que incluem desde pautas de música popular do início do século XX até origens fonéticas do dialeto mandinga!

Segue-se, como habitualmente, a localização geográfica original do estilo, o que dá lugar a outras tantas diversas propostas. Contudo, aqui, começa a verificar-se alguma clarificação e grau de certeza.

Do ponto de vista estritamente musical, é inquestionável que o estilo bebe as suas raízes na música afro-americana em particular nos *blues*. Do ponto de vista instrumental, a estrutura rítmica de notas graves que caracteriza e popularizou o género está profundamente ligada ao piano, mas é extensível a outros instrumentos. Alguns dos primeiros registos fonográficos são mesmo de voz e guitarra, na esteira das origens do Delta.

Para os mais interessados, existem duas obras que deixam as coisas tão claras quanto possível: *A Left Hand Like God - The Story of Boogie-Woogie*



de Peter Silvester (Omnibus Press, Nova Iorque, 1990, existindo edições posteriores) e, para os mais exigentes *Boogie-Woogie. Its Origins, Subsequent History and Continuing Development*, de John Tennison (Boogie Woogie Foundation, Nova Iorque, 2010).

Das eruditas investigações de que estas obras são excelentes sínteses, é possível chegar à conclusão que o estilo nasceu essencialmente no Texas e tem uma íntima ligação à construção das linhas de caminho de ferro e em especial à construção das primeira linhas ferroviárias naquele estado.

Além de atribuições várias na estrutura das empresas que desenvolvem este trabalho, um aspeto interessa desde logo sublinhar: a construção

da rede ferroviária inicial do Texas não foi feita (contrariamente a outras zonas dos EUA) como um sucessivo prolongamento de linhas já existentes. Tratou-se daquilo que se designariam hoje por «redes independentes», tendo como consequência muito direta que o transporte de materiais (*rails*, maquinaria), não foi feito mediante a própria linha ferroviária que se ia construindo e continuava, mas sim por via fluvial, nos barcos a vapor a partir de New Orleans, Red River e Lago Caddo. Simultaneamente, já se vê, com mão de obra essencialmente afro-americana originária do Sul.

A semelhança do que sucedeu com a construção de outras linhas ferroviárias, os trabalhos ao longo das extensas (e largamente desertas) planícies davam origem à criação de sucessivos estaleiros e armazéns, acompanhados das precárias estruturas habitacionais para a massa de trabalhadores e equipamentos administrativos e globalmente de sociabilidade. Aqui se incluíam além dos característicos estabelecimentos comerciais, os bares, casas de alojamento provisório, etc.

Em todos os Estados Unidos, estes incipientes núcleos de fixação acabaram a dar origem a pólos de desenvolvimento urbano, à partida servido pela rede de transportes ferroviários e pelo tecido industrial e comercial por ela permitido.

Entretanto, numa primeira fase, a de construção, é evidente, por um lado, o carácter precário de todas estas estruturas, por outro a hegemonia social cultural que sobre elas exercia o universo ferroviário e, finalmente, a importância

do elemento lúdico (os *saloons*, o álcool, a prostituição) num universo esmagadoramente masculino e marcado por violentos ritmos e exigências de trabalho.

É assim completamente compreensível que aqui se tenham encontrado dois elementos: por um lado, o universo musical trazido pela mão de obra afro-americana vinda para a construção, com as suas raízes e capacidades, adaptáveis largamente às exigências de diversão e evasão naturalmente procuradas por quem vivia as condições de dureza de trabalho e isolamento que as obras impunham; por outro, no universo silencioso da planície, o ritmo da locomotiva a vapor, suas sirene e transportes de apoio, eles próprios origem de tudo o que se estava construindo, assumiam uma presença inevitavelmente dominante.

Se T.S. Eliot considerou que o motor a quatro tempos modificou o ouvido dos poetas do século XX (veja-se Álvaro de Campos!) mais claro é que o ritmado sopro do vapor das caldeiras e binários das locomotivas condicionasse todo o universo sonoro destes campos de trabalho.

Parece assim uma evidência que os músicos de New Orleans e do Sul que acompanharam o transporte de *rails* e máquinas e à noite asseguravam a animação das horas de álcool e alegria ou tristeza tenham transposto para os teclados dos elementares pianos que





animavam tais provisórios salões os ritmos familiares e quotidiano de todos os dias, dando-lhes as variações que o seu talento *bluesy* proporcionava: o ritmo implacável da locomotiva rola nessa *left hand like God*, enquanto a mão direita se aventurava no sentimento, na tristeza da solidão ou nos ritmos de danças.

Como todas as estruturas musicais muito fixadas, o *boogie-woogie* teve uma dupla trajetória: desaparecidas as condições sociais que tinham estado na sua origem, perdeu espaço; porque correspondia a realidades e sentimentos que ultrapassavam os limites dessas condições sociais – sobreviveu e desenvolveu-se.

As pessoas não deixaram de querer dançar depois da via férrea constru-

ída – o *boogie woogie* continuava a ser dançável: nos anos 20/30, quando a epopeia ferroviária era já uma memória, as orquestras de *swing* rapidamente compreenderam a riqueza da poderosa marcação rítmica de baixos e, de Benny Goodman a Woody Herman, nenhum desprezou integrar aquelas malhas nas suas composições.

A «vitória» final viria contudo nos anos 50 quando os jovens, descobertos enquanto mercado pela indústria discográfica, foram confrontando a xaroposa herança da produção «juvenil» com a sensual e excitante riqueza rítmica da música afro-americana e das suas evoluções urbanas. E, antes mesmo de os jovens cantores brancos vindos essencialmente da *country*, terem descoberto o *rhythm & blues* dos *ghettos*, a

poderosa capacidade coreográfica dos ritmos *left hand* do *boogie-woogie* constituem inquestionavelmente um fator elemento constitutivo do *rock & roll*.

No piano ou transposto para as malhas do contrabaixo, os ritmos herdados das caldeiras a vapor das locomotivas que atravessavam o país impusera-se em salas e universidades.

É preciso ler as reflexões de Vladimir Jaklevich sobre o virtuosismo musical para ter uma ideia mais rica de como uma estrutura musical aparentemente fechada e limitada conseguiu não apenas produzir extraordinários executantes (Albert Ammons, Pete, Johnson, Pinetop Perkins, Eric Duskin), como estimular e manter-se presente em tudo o que depois dela se fez.

Ouvir quem se preocupa em voltar às origens como Eeco Rijken Rapp é percorrer a vida.



Culturgest, Espaço CarbonoZero®

A compensação das emissões de carbono decorrentes da utilização dos espaços da Culturgest, localizados no Edifício Sede da Caixa Geral de Depósitos, está integrada na estratégia do Grupo para o combate às alterações climáticas. Esta iniciativa enquadra-se num conjunto mais alargado de ações, que vão desde a inventariação das emissões associadas ao consumo de energia e ao tratamento dos resíduos produzidos nas instalações, à implementação de medidas de eficiência energética para redução das emissões. Com efeito, tem-se vindo a assistir a uma redução das emissões de carbono observando-se um decréscimo progressivo de cerca de 35% face a 2008. Esta é uma redução com tendência a acentuar-se com a implementação de um conjunto de medidas adicionais, estando prevista

uma redução total de 16 500 kWh/ano, o equivalente a cerca de 220 viagens de carro Lisboa-Porto.

Apesar de contribuírem para a redução das emissões de carbono, estas ações não são suficientes para evitar por completo estas emissões. Assim, as restantes emissões são compensadas através da aquisição de créditos de carbono provenientes de um projeto tecnológico localizado no Brasil e que cumpre os requisitos Voluntary Carbon Standard (VCS). A compensação das emissões inevitáveis da Culturgest constitui, assim, uma internalização da variável carbono decorrente da utilização dos seus espaços e contribui, igualmente, para a meta de neutralidade carbónica expressa no Programa Caixa Carbono Zero.

Mais informações em:
[www.cgd.pt/Institucional/
Caixa-Carbono-Zero](http://www.cgd.pt/Institucional/ Caixa-Carbono-Zero)



Próximo espetáculo

The Thing + Atomic

Jazz Dom 12 fevereiro

Grande Auditório · 21h30 · Duração aproximada com intervalo: 2h15 · M12



Atomic

ATENÇÃO: Por motivos alheios à Culturgest, este concerto, inicialmente previsto para dia 11 de fevereiro, será realizado no dia 12 seguinte, domingo. Às pessoas que já compraram bilhetes para o dia 11, pedimos o favor de se dirigirem à bilheteira para que lhes seja devolvido o dinheiro ou efetuada a troca dos bilhetes para dia 12.

The Thing: Saxofone Mats Gustavsson
Contrabaixo Ingebrigt Håker Flaten **Bateria**
Paal Nilssen-Love **Atomic:** Saxofones, clarinete
Fredrik Ljungkvist **Trompete** Magnus Broo
Piano Håvard Wiik **Contrabaixo** Ingebrigt Håker
Flaten **Bateria** Paal Nilssen-Love

Em 2000, seis músicos de jazz suecos e noruegueses formaram dois grupos, o trio The Thing e o quinteto Atomic, em parte como uma forma de reação à imagem de um jazz nórdico frio e melódico que, entre outros, a editora ECM e o seu som tão característico, popularizava.

O The Thing, que junta à secção rítmica dos Atomic (norueguesa) o saxofonista sueco Mats Gustavsson, combina o *free jazz* com a música rock. Temas de PJ Harvey, The White Stripes

ou The Sonics aparecem nos seus discos. Publicaram nove álbuns. Mas é ao vivo que a sua música, semelhante à de um grupo rock, revela todo o seu poder. “A enorme energia que criam da madeira, metal, fôlego e músculo, é incrível”, disse a BBC. Outros falaram a propósito da sua música de fogo e fúria. Joe McPhee e Ken Vandermark são convidados frequentes nos concertos que realizam.

Os Atomic, com a mesma origem, preocupações semelhantes, os mesmos contrabaixo e bateria, a mesma energia, a mesma ligação ao *free*, são, como eles próprios se descrevem, “em parte uma leitura académica, em parte uma divertida noite fora da cidade”. Sem influência da música rock, as suas raízes estão nas tradições do jazz e da música improvisada das duas margens do Atlântico. Com nove CDs publicados, também é ao vivo que se revela toda a força da sua música.

Os dois grupos, tendo pontos de contactos, são muito diferentes um do outro. Este será um duplo concerto excepcional em que poder, energia, força, estarão exuberantemente presentes.

Conselho de Administração

Presidente

Fernando Faria de Oliveira

Administradores

Miguel Lobo Antunes

Margarida Ferraz

Assessores

Dança

Gil Mendo

Teatro

Francisco Frazão

Arte Contemporânea

Miguel Wandschneider

Serviço Educativo

Raquel dos Santos Arada

Pietra Fraga

Direção de Produção

Margarida Mota

Produção e Secretariado

Patrícia Blázquez

Mariana Cardoso

de Lemos

Jorge Epifânio

Exposições

Coordenação de Produção

Mário Valente

Produção

António Sequeira Lopes

Paula Tavares dos Santos

Fernando Teixeira

Culturgest Porto

Susana Sameiro

Comunicação

Filipe Folhadela Moreira

Publicações

Marta Cardoso

Rosário Sousa Machado

Atividades Comerciais

Catarina Carmona

Patrícia Blázquez

Serviços Administrativos e Financeiros

Cristina Ribeiro

Paulo Silva

Teresa Figueiredo

Direção Técnica

Paulo Prata Ramos

Direção de Cena e Luzes

Horácio Fernandes

Assistente de direção cenotécnica

José Manuel Rodrigues

Audiovisuais

Américo Firmino

coordenador

Paulo Abrantes

chefe de áudio

Ricardo Guerreiro

Tiago Bernardo

Iluminação de Cena

Fernando Ricardo chefe

Nuno Alves

Maquinaria de Cena

Alcino Ferreira

Artur Brandão

Técnico Auxiliar

Álvaro Coelho

Frente de Casa

Rute Sousa

Bilheteira

Manuela Fialho

Edgar Andrade

Clara Troni

Receção

Sofia Fernandes

Ana Luísa Jacinto

Auxiliar Administrativo

Nuno Cunha

Coleção da Caixa Geral de Depósitos

Isabel Corte-Real

Inês Costa Dias

Maria Manuel Conceição

Edifício Sede da CGD

Rua Arco do Cego, 1000-300 Lisboa, Piso 1

Tel: 21 790 51 55 - Fax: 21 848 39 03

culturgest@cgd.pt - www.culturgest.pt

Culturgest, uma casa do mundo
