

TEATRO
22, 23 FEVEREIRO 2017

History History History

História História História
De Deborah Pearson

FUNDAÇÃO CAIXA GERAL DE DEPÓSITOS

Culturgest



Autoria Deborah Pearson **Dramaturgia** Daniel Kitson **Olhares exteriores** Tania El Khoury e Laura Dannequin **Diretor técnico** Greg Akehurst **Uma encomenda** House on Fire com Théâtre Garonne (Toulouse) e bit teatergarasjen (Bergen) **financiada por** Culture Europe **Desenvolvido parcialmente em** Norwich and Norfolk Festival, Progress Festival (Toronto) e National Theatre Studio (Londres) **Estreia** 29 de janeiro de 2016, bit teatergarasjen, Bergen

Qua 22, qui 23 de fevereiro
21h30 · Pequeno Auditório · Duração: 1h30 · M12

Em 1956 houve uma revolta popular contra a URSS na Hungria. A batalha travou-se sobretudo a partir do Cinema Corvin, e a revolta levou a uma das maiores crises de refugiados do século XX. Na exibição comentada de uma comédia de 1956 sobre futebol, que teve estreia marcada no Cinema Corvin na semana da revolta, Deborah Pearson descerra uma história surpreendentemente pessoal. Documentário feito ao vivo, o espetáculo tem a duração do e é cronometrado pelo filme, usando entrevistas com o argumentista exilado e com pessoas ligadas ao filme para refletir de forma lúdica sobre a imigração, a supressão e os nossos laços pessoais com a História. Este é um espetáculo para amantes do cinema, e para quem quer que tenha passado um bocadinho de tempo a mais a olhar para imagens dos seus antepassados.

Dois pontos de vista

É a nossa última noite em Maribor. (...) Esta semana foi feita de tantas oposições; repouso e movimento, persistência e fuga, coisas que mudam e coisas que ficam na mesma. Todos estes elementos estão definitivamente presentes na história que Deborah Pearson conta para nós, sentada atrás de uma secretária no auditório de um liceu da zona, imagens granulosas e monocromáticas do século XX a tremeluzir no ecrã gigante atrás dela como uma memória demasiado enorme ou triste para ser esquecida.

Deborah é das pessoas que conheço que fala com mais eloquência sobre o

tempo; sobre quando se move e quando não. No seu primeiro espetáculo, *Like You Were Before*, apresenta ao público um vídeo caseiro filmado no seu último dia no Canadá antes de partir por tempo indeterminado para o Reino Unido. Este momento capturado, revisto e revivido, torna-se uma espécie de santuário; um refúgio contra a mudança, o tempo e a distância, um lugar de imobilidade num mundo que não pára de mudar. Na sua peça seguinte, *The Future Show*, o contrário é que é verdade. *The Future Show* é um ato de previsão de cortar o fôlego, um salto que acelera em direção a um futuro imaginado e que, ao contrário do que seria de pensar, lhe permite congelar o tempo, oferecendo-nos um retrato dela própria no exato momento em que o espetáculo é apresentado.

Em Maribor ela não está nem a voar através do tempo nem congelada num momento, mas antes suspensa algures entre os dois. *History History History* começa como um galope esgotante por um passado que é ao mesmo tempo íntimo e épico; através de revoluções e contrarrevoluções, migrações e regressos, casamentos e separações, intrigas, usurpações, vitórias e falhanços. Uma sequência matraqueante de coisas a acontecer; isto depois daquilo depois disto depois daquilo. E no entanto no coração de todo este movimento inquieto está outro filme; outro momento capturado em imagens, embora muito mais antigo desta vez.

Deborah está assombrada por um homem no filme, uma figura apanhada no tempo, parecendo mover-se mas na verdade imóvel, um sussurro seu

aprisionado em cada fotograma. Ele olha-nos a partir da História, um breve relance partilhado com alguém num comboio que passa, antes de pessoa e comboio desaparecerem de novo. Quem é este espectro, apanhado entre continentes, aprisionado entre o velho e o novo mundo? É um homem conservado no gelo, que não pertence nem ao passado nem ao presente. Preso nas fraturas que a História deixa para trás.

Andy Field, novembro de 2016

1.

Ao contrário de Deborah Pearson – se não se importam, vou chamar-lhe Debbie – não reparei nos bonitos realces vermelhos no *foyer* do Cameo Cinema, onde ela apresentou *History History History*. Estava demasiado absorta na conversa com Anna, uma nova amiga que espero seja para a vida. Ao contrário da Debbie, não sou muito boa a reparar em coisas.

2.

Há uma história que adoro sobre um(a) artista que começa uma oficina de uma semana com crianças de escola:

O que fazem os artistas?, pergunta, e as crianças dizem: ficam sentados nos cafés a beber café.

No fim da semana, pergunta de novo: o que fazem os artistas? E as crianças dizem: reparam em coisas.

3.

Enquanto artista, a preocupação duradoura da Debbie é com o tempo.

Senta-se a uma secretária e parece fazer pouco mais do que falar sobre ela e as minudências da sua vida, mas ao fazê-lo fala de envelhecer e do medo de ficar mais velha, de mudança e perda e remorso e prazer tranquilo no presente. Uma das minhas deixas preferidas de qualquer peça de teatro que vi foi uma que ouvi em *Like You Were Before*, o espetáculo que ela fez aos 27 anos revendo um vídeo dela própria feito cinco anos antes, nas semanas antes de trocar o Canadá pelo Reino Unido. Vou dizer mal, mas era qualquer coisa como: olhar para a vida é como olhar da janela de um comboio quando se está a viajar de costas. Tudo o que está mesmo ao nosso lado é só uma mancha; é só à medida que recua para longe que se consegue ver com clareza.

4.

Há aspetos do passado da Debbie que ela nunca consegue ver com clareza, porque ainda não era nascida. A mãe dela nasceu na Hungria, mas foi levada pelos pais dela para o Canadá em 1956, para fugir à repressão soviética que se seguiu a uma tentativa falhada de revolução. O avô da Debbie era um ator bem-sucedido, e o seu último trabalho no seu país natal foi uma sátira política, grande parte da qual é exibida enquanto a Debbie fala. No filme, o avô é mais novo do que ela agora. O que é que este desconhecido, que ela só encontrou três vezes, lhe pode dizer sobre o mistério e acaso da sua existência? O que é que ele lhe pode dizer dos caprichos da História, do extraordinário aleatório de uma relação? Ao crescer, disseram à

Debbie que ela tinha herdado os dotes dramáticos do avô. Quer dizer, ela está aqui em palco, não está? Mas que relação existe de facto entre ela e este homem com quem ela nunca teve uma língua em comum? Este homem que, em vez de ir para a rua lutar pela revolução social, como ela romanticamente esperava que ele (e que ela) fizesse, se escondeu dentro de casa com a família?

5.

É uma história cheia de humor, em parte porque o filme é uma comédia *screwball* – a Debbie compara o diálogo ao de Billy Wilder, e estilisticamente lembrou-me Ernst Lubitsch – e em parte porque as suas tentativas de o legendar, às vezes com ajuda da mãe mas outras só inventando coisas baseadas na ação, são cada vez mais divertidas. E é uma história de uma ternura pungente, em parte porque o avô nunca foi feliz ao instalar-se no Canadá, e este filme é o que a Debbie tem em vez de verdadeiras memórias dele, e em parte porque ao falar da experiência de diáspora da sua própria família, ela dirige-se a todas as crianças de todas as diásporas. Depois, eu e a Anna abraçámo-nos, e trocámos histórias sobre a nossa incapacidade de comunicar com ou na língua dos nossos avós, essas pessoas notáveis e comuns sem as quais não existiríamos.

Maddy Costa, agosto de 2016

A ética espinhosa de usar material de família em *History History History*

1.

Olá outra vez Debs, Enviei-te as minhas alterações no último *email*. Também tenho mais algumas observações. Explorar alguns dos princípios gerais e usar exemplos pode reforçar o artigo. Alguns deles são:

1. A ética de tomar como “verdade” as memórias defeituosas das pessoas, ainda mais defeituosas com o passar do tempo, ou perspetivas diferentes das pessoas que te estão a contar as suas memórias, emoções, etc.

2. A ética de lidar com circunstâncias em torno de alguém que morreu e que portanto não pode falar por si ou defender-se, etc.

3. As tuas próprias emoções e percepções enquanto artista que ama e cresceu com as pessoas que são o assunto da tua peça. Quão objetivo pode o artista ser acerca de acontecimentos ou coisas que vê como factuais.

4. Eu diria que é impossível que uma narrativa nestas circunstâncias possa ser vista como histórica e emocionalmente exata. Atribuir pensamentos e motivações às tuas personagens seria mais ficcional do que histórico.

Espero que estes pensamentos te ajudem com o texto.

Gosto muito de ti,
Mãe

2.

Estou na Noruega. 28 de janeiro de 2016. É o dia antes da “estreia”. E a

minha mãe está do outro lado de uma chamada de Skype de longa distância. “A avó estava a pedir se podias tirar as entrevistas dela do espetáculo. Ela já não tem a certeza sobre elas.”

E de repente ali está ela – a ética. Quanta “falta de certeza” há em “não ter a certeza”? Porque é que ela “não tem a certeza”? Quando é que ela passou a “não ter a certeza”? E como é que a posso convencer do contrário de modo a que o meu espetáculo, no qual as entrevistas gravadas com a minha avó não só ocupam 20 minutos da peça como desempenham um papel dramaturgicamente fundamental, não fique basicamente estragado?

Começou tudo de forma bastante simples, como acontece com a maior parte das coisas, com uma ideia. A minha família é metade britânica, metade húngara. O meu pai era um emigrante económico do Reino Unido nos anos 60, a minha mãe era uma criança refugiada da Hungria em 1956, e nos anos 70 conheceram-se num banco onde ambos trabalhavam em Toronto, no Canadá. O meu irmão e eu fomos o resultado das políticas de imigração relativamente abertas do Canadá, e crescemos confortavelmente a dizer que éramos ao mesmo tempo britânicos e húngaros, o que redundava (como acontecia com muitos dos meus amigos com os seus próprios passados miscigenados) em ser canadiano. Mas como em qualquer família a viver no estrangeiro, havia uma espécie de curiosidade sobre parentes que estavam lá nos países antigos. O meu pai era a única pessoa da sua família tirando um primo direito

a ter-se ido embora, portanto de vez em quando havia uma viagem ao Reino Unido ou uma viagem ao Canadá em que eu conhecia e passava tempo com um tio, tia ou primo que tinham (o que eu pensava na altura ser) um sotaque fascinante. A família da minha mãe era mais centrada no Canadá. Os pais dela tinham escolhido mudar-se para o Canadá e levaram os seus dois filhos ainda novos consigo. A minha mãe tinha seis anos quando emigrou. E portanto cresci com uma avó, um avô, e um tio e primos que, embora todos até certo ponto húngaros, viviam à distância de uma viagem de carro da nossa casa em Toronto.

Mas o meu avô húngaro, a quem eu chamava “Papa” e adorava, não era realmente o meu avô biológico. Não era ele o avô que tinha vindo no barco com a minha avó, mãe e tio quando desembarcaram em Halifax. A minha avó tinha voltado a casar com um homem adorável da comunidade diaspórica húngara, e era ele o homem a que todos chamávamos “Papa”. O meu avô biológico húngaro tinha uma história mais complicada, uma espécie de vaivém entre a Hungria e o Canadá Ocidental. Tinha sido uma estrela de cinema na Hungria antes da revolta de 56. E tinha sido seduzido a voltar para a Hungria para continuar a representar depois de a família se ter instalado de forma pouco glamorosa em Toronto.

A ideia – a aparentemente simples ideia para um espetáculo – tinha sido usar o único filme em que ele tinha entrado de que tínhamos uma cópia em casa, e usar este filme como uma espécie

de tela para pintar, com legendas falsas, para explorar a ideia da vida do meu avô biológico como intérprete, e as maneiras como tinha moldado e formado o meu próprio interesse pelo teatro desde muito cedo. Todo o contexto sobre a minha família que descrevi acima está agora, mais coisa menos coisa, no espetáculo – que se chama *History History History* – e no entanto, mesmo ao escrevê-lo aqui, estou a pensar: o que é que confirmo com a minha mãe? Quanto à vontade vai ela ficar com isto ser impresso, mesmo nas últimas páginas de uma revista académica?

Comecei a trabalhar em *History History History* (que passou por vários títulos provisórios) em dezembro de 2013, tentando envolver os meus parentes vivos o mínimo possível. Sabia praticamente de cor as histórias de família, mas o que eu queria era a verdade – e senti que a única forma de lhe aceder era evitando os meus familiares. Em fevereiro de 2014 fui a Paris para entrevistar o argumentista do filme, com 92 anos, que durante a nossa entrevista me fez saber que o filme tinha significado político na Hungria. Tinha exibição marcada para uma semana depois da revolta, mas foi adiada um ano e depois exibido numa versão censurada, devido aos acontecimentos antes e depois da revolta. O argumentista concentrou-se na sua própria história, e a história do filme. Não se lembrava muito do meu avô, e foi vago e caloroso acerca daquilo de que se lembrava. A certa altura deu-me palmadinhas nas bochechas e chamou-me “a neta do Swing Tony” – Swing Tony era o nome de uma

personagem bem-amada que o meu avô tinha desempenhado e pela qual era lembrado.

Nesse mesmo mês em 2014 fui a um festival em Vancouver, e entrevistei uma amiga do meu avô da sua vida posterior com a cena teatral da comunidade húngara que ali havia. Ela mostrou-me fotos e falou-me dele enquanto homem mais velho. Foi aqui que alguns dos elementos mais delicados de trabalhar com material de família começaram a ter efeito. Havia uma história em particular que a amiga me contou, sobre alguém a cantar mal uma canção em húngaro no funeral dele. Era uma boa história – triste mas encantadora e divertida – e a gravação que eu tinha dela talvez pudesse ser usada no espetáculo. Conte-i-a à minha mãe e ela ficou chateada. Disse que nem pensar, aquilo não tinha acontecido de todo.



© Paul Blakemore

Não houve cantorias no funeral dele, disse-me ela, e ela devia saber, visto que foi ela que o organizou. Segundo a minha mãe, esta velha mulher húngara (que eu só tinha visto uma vez) estava a contar uma memória falsa. O funeral do meu avô tinha sido um acontecimento traumático para a minha mãe, e como ele tinha sido uma figura pública, não era a primeira vez que ela ouvia enfeites acerca dele, verdadeiros ou não. Tive de repente consciência do facto de que tinha de ser cuidadosa, terrivelmente cuidadosa, para não magoar a minha família com esta peça. Tinha tentado desesperadamente escapar à versão filtrada e incompleta do meu avô que conhecia tão bem através das histórias da minha mãe e da minha avó – para ouvir outros que o conheceram falar sobre ele, literalmente quaisquer outros. Mas esta versão filtrada e incompleta era importante – era importante para a minha mãe e para a minha avó – e qualquer memória de alguém é sempre filtrada e incompleta. Eu precisava de fazer um balanço, repensar e arranjar maneira de reconhecer o facto de que enquanto sua neta, nunca poderia contar uma história “objetivamente verdadeira” sobre o homem, mesmo se isso fosse possível, visto que tão poucas pessoas que o conheceram ainda eram vivas, e algumas sofriam de demência. Tinha de aceitar a minha subjetividade, e isto queria dizer trazer para primeiro plano as versões da minha mãe e da minha avó, permitindo que essa versão fosse a protagonista da peça.

Comecei, em abril de 2014, por pedir à minha mãe que me traduzisse o filme,

e gravei essa tradução na totalidade. Os pequeninos enfeites que ela acrescentou eram lindos, e estar sentada ao lado dela, a ver do princípio ao fim, foi uma experiência muito íntima. Esta era a primeira vez que eu percebia a história do filme de que tinha visto tantas vezes bocados desde que era criança, mas a que nunca tinha sido capaz de aceder por causa da língua. Parecia ser a forma ideal de incluir a voz da minha mãe, e de dar ao público a noção de quanto o meu acesso à cultura húngara e à história da minha família é inevitavelmente filtrado através da perspetiva da minha mãe.

Depois, quase um ano mais tarde, no verão de 2015, dei-me conta de que precisava de entrevistar a minha avó, e que de facto tinha andado a evitá-lo. Andava a trabalhar na peça há já quase dois anos nessa altura, e fui contando à minha avó coisas que estava a descobrir sobre o filme sempre que a via. Ela gostava de ouvir falar do projeto. Mas não me tinha sentado com ela para a gravar simplesmente e pedir-lhe para me contar a sua perspetiva sobre os acontecimentos, mesmo que para muitos este parecesse um ponto de partida tão evidente para o projeto. Não lhe tinha pedido porque acho que de certa maneira sabia, dado o meu amor pela minha avó e a sua franqueza quase sempre que falávamos, que ia acabar com material incrível, e que ia acabar num dilema ético sobre o que poderia usar.

No dia em que a gravei tivemos uma conversa muito longa e muito franca. Há momentos nessa gravação que, como criadora teatral, sei que são incrivelmente fortes, mas que, como

neta, nunca seria capaz de incluir na peça. Não usei nenhuma gravação com a minha avó até ao quarto *work-in-progress* do espetáculo em agosto de 2015. Antes de fazer a montagem, pedi à minha mãe para perguntar à minha avó o que é que, das gravações, eu poderia usar. A minha mãe disse-me que a minha avó tinha dito que eu não podia incluir nada de negativo sobre o meu avô na peça. Ela só queria que as pessoas tivessem boas memórias dele.

Isto constituía claramente um problema – o meu avô tinha sido uma figura controversa na nossa família, e como ele e a minha avó se tinham separado, eu precisava de encontrar a forma certa de dar esta informação ao público sem fazer ninguém soar demasiado negativo, mas ao mesmo tempo fazendo da ausência desta informação uma coisa positiva sobre a peça, em vez de uma desvantagem. Decidi-me por cortar uma gravação ao vivo em frente do público numa parte em que ela diz: “Ele era bom homem, mas tinha maus hábitos, por exemplo...” e depois ser honesta com o público acerca da promessa que tinha feito à minha avó. Esta peça, como o filme, estava a ser exibida numa forma ligeiramente censurada. No Dia de Ação de Graças, passei todos os clips em que entrava a minha avó para ela ouvir, de modo a poder ouvir-se e à maneira como era apresentada no espetáculo, e ela foi acenando que sim. O que ela dizia nos clips era verdade, disse-me ela. E desde que o público não se estivesse a rir do sotaque dela ou a pensar que ela parecia ridícula (e não estavam de todo – depois de cada apresentação houve

espectadores a dizer-me quanto gostavam da voz e personalidade da minha avó), então por ela tudo bem.

Uns meses mais tarde, em janeiro de 2016, fui convidada para Toronto para ali apresentar um *work-in-progress* do espetáculo. Toda a primeira fila do público era constituída por pessoas da minha família alargada e próxima, com a minha avó ao centro da primeira fila. Bebi um copo de vinho em vez de um copo de água, e fiz a peça. A minha família riu-se, pareceu estar a gostar, e a minha avó em especial parecia ter gostado muito da peça. Recebeu por ela elogios de familiares nossos que lá estavam. Parecia ter corrido bem.

Mas uns dias depois eu estava na Noruega, com os coprodutores da peça, prestes a estrear no dia seguinte no teatro que a tinha encomendado. O espetáculo é muito complicado do ponto de vista técnico, e estávamos a correr para o ter pronto a tempo. A minha mãe ligou-me. A minha avó perguntava se eu podia tirar as entrevistas dela. Passados uns dias a refletir sobre a peça ela sentia-se emotiva e exposta. Entrei em pânico. Isso ia certamente dar cabo do espetáculo. Mas também detestava a ideia de magoar a minha avó fosse de que maneira fosse. A minha relação com ela é das relações mais preciosas da minha vida. Sabia que lhe ia dar prioridade relativamente à arte, mas também sabia que, como artista, não me ia realmente perdoar por ter posto em causa o trabalho. Nunca na vida tinha sido mais claro que a arte e a ética não são a mesma coisa. Estava dividida. Disse à minha mãe que podia

fazer isso, mas que ia dar cabo da peça, e ela disse-me que ia falar outra vez com a minha avó.

A minha mãe suavizou as coisas. Ajudou-me tremendamente nos dias que se seguiram, e estou-lhe muito grata por isso. Ao recordar o *work-in-progress* em Toronto, toda a gente na minha família tinha comentários a fazer – e embora haja uma piada antiga no teatro e na *performance* experimental de que não se deve prestar muita atenção ao que a tua família pensa de uma peça, para este espetáculo literalmente cada aspeto que a minha família focou era uma coisa preciosa e valiosa. Acolhi todos os comentários que fizeram e o espetáculo ficou mais forte por causa disso. Talvez seja por isso que agora tenho tanta afeição por *History History History*. Quando o faço (com a voz da minha mãe a traduzir, com a voz da minha avó a explicar e com a imagem do meu avó a rir, a brincar e a representar) estou dolorosamente consciente do facto de que este espetáculo foi no fim de contas uma colaboração com a minha família. E que como todas as colaborações com a família, nem sempre foi fácil, nem sempre pôde ser verdadeiro, e demorou mais do que o esperado. Mas foi um trabalho de amor.

Deborah Pearson
(com contributos de Mary Pearson)
Contemporary Theatre Review

Deborah Pearson

Deborah Pearson faz teatro e *performance*. As suas peças já foram apresentadas em quatro continentes e quinze países, e foi traduzida em cinco línguas. Publicou recentemente *The Future Show* nos Oberon Books. É fundadora e codirectora do coletivo de artistas britânicos Forest Fringe. Recebeu prémios tanto pela sua prática a solo como pelo seu trabalho com o Forest Fringe, incluindo três Herald Angels, um Scotsman Fringe First, um Peter Brook Empty Space Award e o Total Theatre Award para um Contributo Significativo.

Tem um doutoramento em *performance* contemporânea da Royal Holloway, onde foi Reid Scholar. O seu orientador foi Dan Rebellato.

No microfestival Forest Fringe que a Culturgest apresentou em 2012, Pearson apresentou *Like You Were Before* (2010), sobre o último dia antes de deixar o Canadá, onde nasceu. Em 2014, apresentou aqui *The Future Show* (2013), numa sessão dupla com *what happens to he hope at the end of the evening* de Tim Crouch e Andy Smith.
deborahpearson.com

Próximo espetáculo

Ricardo Toscano e João Paulo Esteves da Silva

Ciclo “Jazz +351”

Jazz Sex 24 de fevereiro

Pequeno Auditório · 21h30 · Duração: 1h · M6



Ricardo Toscano e João Paulo Esteves da Silva não podiam ser músicos mais diferentes: o primeiro é um “menino-prodígio” do saxofone, inteiramente voltado para a herança afro-americana do jazz; o segundo é um veterano – para muitos o melhor pianista de jazz em Portugal – que tem procurado dar ao género uma identidade portuguesa.

Próximo espetáculo de teatro

Triple Threat

Tripla Ameaça

de Lucy McCormick

Teatro Qui 16, sex 17, sáb 18 de março

Pequeno Auditório · 21h30 · Duração: 1h · M12



Chama-se “tripla ameaça” a quem sabe representar, cantar e dançar. Fazendo todos os papéis principais, Lucy vai tentar religar-se à sua própria consciência moral ao reconstituir as cenas do Novo Testamento que julgamos conhecer: através de uma santíssima trindade de dança, baladas sentimentais e *performance art*.

Conselho de Administração

Presidente

Álvaro do Nascimento

Administradores

Miguel Lobo Antunes

Margarida Ferraz

Assessores

Dança

Gil Mendo

Teatro

Francisco Frazão

Arte Contemporânea

Delfim Sardo

Serviço Educativo

Raquel Ribeiro dos Santos

João Belo

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

Bruno Pereira

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

José Rui Silva

Assistente de Direção Cenotécnica

José Manuel Rodrigues

Audiovisuais

Américo Firmino (coord.)

Ricardo Guerreiro

Suse Fernandes

Iluminação de Cena

Fernando Ricardo (chefe)

Vítor Pinto

Maquinaria de Cena

Nuno Alves (chefe)

Artur Brandão

Técnico Auxiliar

Vasco Branco

Frente de Casa

Rute Sousa

Bilheteira

Manuela Fialho

Edgar Andrade

Clara Troni

Receção

Sofia Fernandes

Auxiliar Administrativo

Nuno Cunha

Coleção da Caixa Geral de Depósitos

Isabel Corte-Real

Miguel Caissotti

Lúcia Marques

Maria Manuel Conceição

Edifício Sede da CGD · Rua Arco do

Cego nº50, 1000-300 Lisboa

21 790 51 55 · www.culturgest.pt