



FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DE
COIMBRA

João Miguel Amorim

**A COLEÇÃO DE PINTURAS CENOGRÁFICAS DA
SOCIEDADE DE INSTRUÇÃO TAVAREDENSE
UMA PROPOSTA DE GESTÃO E PROGRAMAÇÃO**

Dissertação de Mestrado em Património Cultural e Museologia, orientada pela
Professora Doutora Sandra Saldanha, apresentada ao Departamento de História,
Estudos Europeus, Arqueologia e Artes da Faculdade de Letras da Universidade de
Coimbra

Setembro de 2022

FACULDADE DE LETRAS

A COLEÇÃO DE PINTURAS CENOGRÁFICAS DA SOCIEDADE DE INSTRUÇÃO TAVAREDENSE UMA PROPOSTA DE GESTÃO E PROGRAMAÇÃO

Ficha Técnica

Tipo de trabalho	Dissertação
Título	A Coleção de Pinturas Cenográficas da Sociedade de Instrução Tavadense
Subtítulo	Uma Proposta de Gestão e Programação
Autor/a	João Miguel Amorim Martins
Orientador/a(s)	Doutora Sandra Patrícia Antunes Ferreira da Costa Saldanha e Quadros
Júri	Presidente: Doutor Francisco Paulo de Sá Campos Gil Vogais: 1. Doutor Mário Djalme Montenegro Araújo de Castro Neves 2. Doutora Sandra Patrícia Antunes Ferreira da Costa Saldanha e Quadros
Identificação do Curso	2º Ciclo em Património Cultural e Museologia
Área científica	Património Cultural e Museologia
Especialidade/Ramo	Gestão e Programação
Data da Defesa	20-10-2022
Classificação	18 valores



Muitas coisas não ousamos empreender por parecerem difíceis; entretanto, são difíceis porque não ousamos empreendê-las.

Sêneca

Agradecimentos

A Presente Dissertação foi um trajeto de aprendizagem tremendo, de onde saí muito mais rico. Conheci novas pessoas, adquirei mais conhecimento e contribuí para a valorização de uma instituição centenária, com uma marca indelével na construção social da comunidade, que ao sabor dos tempos, infelizmente, foi vendo os filhos e netos daqueles que ajudou a educar e o lugar que classificou como Capital do Teatro Amador e Terra do Limonete, desvalorizarem a sua grandiosidade e relevância.

Espero lembrar-lhes com este meu pequeno gesto, no meio da imensidão de conteúdos inexplorados do seu Acervo, que a luta pela sua perenidade, não é mais, nem menos, que o perpetuar da memória de cada Tavadense.

Nesse sentido, o meu primeiro agradecimento vai exatamente para a *Sociedade de Instrução Tavadense*, casa que me acolheu desde os 4 anos, quando pela primeira vez soube o que era teatro, tendo a partir daí criado um laço tão profundo que se tem confundido com a minha vida.

De seguida, gostaria de agradecer a todas as instituições que me auxiliaram na minha busca por mais informação. Ao Museu Municipal Santos Rocha e a toda a sua equipa de trabalho, à Biblioteca do Teatro Nacional D. Maria II, ao Teatro Nacional de S. Carlos e, sobretudo, ao Museu Nacional do Teatro e da Dança, na pessoa da Dr^a Ana Patrão, pela forma como me recebeu e contribuiu para que esta Dissertação ficasse mais completa e rica de conteúdos.

Por último, não poderia deixar de agradecer à minha Família. O seu apoio foi a chave do sucesso deste percurso. Abdicaram do seu tempo, acreditaram nas minhas capacidades e lutaram ao meu lado para que se concretizasse o meu esforço.

Deixo ainda um agradecimento especial ao meu avô, sócio honorário da Sociedade de Instrução Tavadense, que no alto dos seus 84 anos, foi aquele que todos os dias, ao longo de 3 meses, me auxiliou na inventariação desta gigantesca coleção.

Espero, por isso, que este trabalho possa contribuir de alguma forma para o enriquecimento da instituição e da comunidade, mas fico satisfeito se a mesma for apenas um motivo de orgulho e um exemplo de perseverança para os meus filhos, Maria João Dalot Amorim e João Renato Dalot Amorim.

Tavarede é uma terra com uma identidade fantástica, que existiria mesmo que não tivesse surgido a Sociedade de Instrução Tavadense, mas se me perguntassem se seria a mesma coisa, eu responderia que não. Tavarede é História, com a luta de poderes entre a família Quadros e o Cabido da Sé de Coimbra, ou os seus famosos Cavadores, é Arqueologia, com o seu Crasto, mas quando começamos a entrar nas temáticas da Instrução, da Cultura, da Tradição Teatral, da Transmissão de Memória, Tavarede é, sem margem para dúvidas, *Sociedade de Instrução Tavadense*.

RESUMO

A Coleção de Pinturas Cenográficas da Sociedade de Instrução Tavadense – Uma Proposta de Gestão e Programação

O interesse demonstrado pela *Sociedade de Instrução Tavadense* (SIT) em capacitar as suas instalações com condições condignas que permitam a conservação, salvaguarda e dinamização do património que incorpora, serviu de mote para a realização de um trabalho de investigação centrado na *Coleção de Pinturas Cenográficas* existente.

Este processo, de passível replicação no restante acervo, tem como principal propósito dar a conhecer aos organismos públicos a relevância patrimonial do objeto em estudo, alicerçando esse intento no conjunto de conclusões adquiridas pelo processo de inventariação desenvolvido, complementado por uma investigação detalhada sobre a cenografia, o seu lugar no teatro europeu e nacional, os seus principais autores, os acervos conhecidos e os mecanismos propostos para a sua conservação, salvaguarda, estudo e dinamização.

Com esse propósito foi elaborado um plano que a pretende dignificar, demonstrando a relevância do papel institucional na sua proteção, utilizando os exemplos existentes como um meio de aprendizagem positivo na construção de mecanismos captantes da atenção de novos públicos, relevando as temáticas patrimoniais e a sua importância na construção identitária, na preservação da memória coletiva e nos usos e costumes de qualquer comunidade.

Sabendo da falta de investigação em torno do tema e comprovando o declínio da utilização da pintura cenográfica nas produções artísticas atuais, deseja-se, à semelhança do trabalho do Museu Nacional do Teatro e da Dança, propor a criação de um espaço dedicado à temática fora dos grandes centros, no caso específico, numa vila que desde o século XIX apresenta uma Tradição Teatral Amadora e numa instituição que a preserva desde os inícios do século XX, para que as gerações atuais e vindouras não fiquem privadas de uma coleção de pinturas cenográficas única, que se espera ver integrada na lista de património móvel classificado, salvaguardando-a e permitindo a sua perenidade.

Palavras-chave: Sociedade de Instrução Tavadense; Pinturas Cenográficas; Património; Gestão; Programação

ABSTRACT

The Collection of Scenographic Paintings of the Sociedade de Instrução Tavadense – A Management and Programming Proposal

The interest shown by Sociedade de Instrução Tavadense (SIT) in providing its facilities with decent conditions that allow for the conservation, safeguarding and promotion of the heritage it incorporates, served as a motto for carrying out a research work centered on the existing Scenographic Paintings Collection.

This process, which can be replicated in the rest of the collection, has as its main purpose to make public bodies aware of the patrimonial relevance of the object under study, basing this intention on the set of conclusions acquired by the developed inventory process, complemented by a detailed investigation of the scenography, its role in the development of the Western Theater, its History in the Portuguese Theater, the main authors, the known collections and the proposed mechanisms for its conservation, safeguard, study and promotion.

For this purpose, a plan was drawn up that intends to dignify it, demonstrating the relevance of the institutional role in its protection, using the existing examples as a positive learning means in the construction of mechanisms that capture the attention of new audiences, highlighting the heritage themes and their importance in the construction of identity, in the preservation of collective memory and in the uses and customs of any community.

Knowing the lack of research on the subject and proving the decline in the use of scenographic painting in current artistic productions, it is desired, similar to the work of the National Museum of Theater and Dance, to propose the creation of a space dedicated to the theme outside of the great centers, in the specific case, in a village that since the 19th century has had an Amateur Theater Tradition and in an institution that has preserved it since the beginning of the 20th century, so that current and future generations are not deprived of a unique collection of scenographic paintings. , which is expected to be included in the list of classified movable heritage, safeguarding it and allowing its perpetuity.

Keywords: Sociedade de Instrução Tavadense; Scenographic Paintings; Heritage; Management; Programming

INDICE GERAL

Introdução	01
Capítulo I – O Lugar das Pinturas Cenográficas no Teatro	06
1.1 – O Panorama Europeu.....	08
1.2 – O Panorama Nacional.....	23
Capítulo II – A Sociedade de Instrução Tavadense	34
2.1 - Tavadense, a Sociedade de Instrução Tavadense e o Teatro.....	34
2.2 – O Acervo da Sociedade de Instrução Tavadense (SIT) - temática esquecida.....	40
Capítulo III – A Coleção de pinturas Cenográficas da Sociedade de Instrução Tavadense	51
3.1 – Os Artistas.....	55
3.1.1 – Manuel Oliveira (1895 – 1960).....	55
3.1.2 – Rogério Reynaud (1887 – 1970).....	57
3.1.3 – José Maria Marques.....	60
3.1.4 – Alberto Lacerda (1889 – 1975).....	61
3.1.5 – Zé Penicheiro (1921 - 2014).....	66
3.1.6 – Reinaldo Martins (n. 1890).....	69
3.1.7 – Outros Contributos.....	71
Marius Batout.....	71
Garcia & Teodoro.....	71
Zé Carlos.....	71
Jorge Monteiro de Sousa.....	72
José Manuel Oliveira.....	73
3.2 – A Técnica.....	74

Capítulo IV – Uma Proposta de Gestão e Programação da Coleção de Pinturas Cenográficas da Sociedade de Instrução Tavadense.....	77
4.1 – Gestão.....	77
4.1.1 – Inventariação.....	77
4.1.2 – Classificação.....	79
4.1.3 – Projeto de Conservação e Restauro.....	82
4.1.4 – Estratégias de Comunicação e Captação de Novos Públicos.....	85
4.2 – Programação.....	87
4.2.1 – O Contexto Expositivo.....	88
4.2.1.1 – Atividades educativas.....	89
4.2.1.2 – Funcionamento Geral e Layout da Exposição.....	94
Conclusão.....	103
Glossário.....	104
Bibliografia.....	106
Webgrafia.....	108
ANEXOS.....	109
Anexo 1 – Participação artística de Manuel Oliveira no Teatro Nacional D. Maria II.....	110
Anexo 2 – Catálogo das Pinturas Cenográficas realizadas por Manuel Oliveira na Sociedade de Instrução Tavadense.....	123
Anexo 3 – Registo de Batismo e Casamento de Manuel Oliveira.....	223
Anexo 4 – Catálogo das Pinturas Cenográficas realizadas por Rogério Reynaud na Sociedade de Instrução Tavadense.....	225
Anexo 5 – Participação artística de José Maria Marques no Teatro Nacional D. Maria II.....	313

Anexo 6 - Catálogo das Pinturas Cenográficas realizadas por José Maria Marques na Sociedade de Instrução Tavadense.....	315
Anexo 7 - Catálogo das Pinturas Cenográficas realizadas por Alberto Lacerda na Sociedade de Instrução Tavadense.....	367
Anexo 8 - Catálogo das Pinturas Cenográficas realizadas por Zé Penicheiro na Sociedade de Instrução Tavadense.....	397
Anexo 9 - Catálogo das Pinturas Cenográficas realizadas por Reinaldo Martins na Sociedade de Instrução Tavadense.....	405
Anexo 10 - Catálogo das Pinturas Cenográficas realizadas por Marius Batout na Sociedade de Instrução Tavadense.....	411
Anexo 11 - Catálogo das Pinturas Cenográficas realizadas por Garcia & Teodoro na Sociedade de Instrução Tavadense.....	416
Anexo 12 - Catálogo das Pinturas Cenográficas realizadas por Zé Carlos na Sociedade de Instrução Tavadense.....	423
Anexo 13 - Catálogo das Pinturas Cenográficas realizadas por Jorge Monteiro de Sousa na Sociedade de Instrução Tavadense.....	429
Anexo 14 - Catálogo das Pinturas Cenográficas realizadas por José Manuel Oliveira conjuntamente com Jorge Monteiro de Sousa na Sociedade de Instrução Tavadense.....	446
Anexo 15 - Catálogo das Pinturas Cenográficas realizadas por José Manuel Oliveira na Sociedade de Instrução Tavadense.....	456
Anexo 16 – Fichas de Inventário da Coleção de Pinturas Cenográficas da Sociedade de Instrução Tavadense.....	461

INDICE DE IMAGENS

Capítulo I – O Lugar das Pinturas Cenográficas no Teatro

1.1 – O Panorama Europeu

Imagem 1 – Teatro Epidauro, Grécia.....	8
Imagem 2 - Planta do teatro Epidauro, IV a.C.....	9
Imagem 3 – Teatro Pompeu, Pompeia.....	10
Imagem 4 – As Configurações espaciais do teatro Medieval.....	11
Imagem 5 – Ilustração do mistério de Valenciennes, 1547, França.....	12
Imagem 6 – O cenário trágico de Serlio, gravura de 1545.....	14
Imagem 7- Teatro Olímpico, Vicenza, Itália. Fachada cénica principal.....	14
Imagem 8 – Teatro Farnese, Parma, Itália.....	14
Imagem 9 – Teatro Alla Scala, ou La Scala, Milão.....	17
Imagem 10 - Estudo cenográfico, de Ferdinando Bibiena, início do século XVIII.....	17
Imagem 11 - Filippo Juvara (1676-1736), <i>Scénographie avec escalier</i>	17
Imagem 12 – Exemplo de pintura de Servandoni.....	18
Imagem 13 – <i>Vüe des restes interieures d'un des Pronaos du Temple de Neptune</i> de Giovanni Piranesi, 1788 e <i>The Pier with Chains</i> , de Giovanni Piranesi, inícios de 1770.....	19
Imagem 14 – Maquete de cena de Alessandro Sanquirico para <i>Ugo, Conte di Parigi</i> , ópera de Gaetano Donizetti (1797-1848), Milão, (1832).....	19
Imagem 15 – Bailado <i>The Best of Tchaikovsky</i> (2019), no Centro de Convenções Ulysses Guimarães; Bailado <i>Cinderella</i> (2016), no Festival de Ballet de Moscovo.....	21

1.2 – O Panorama Nacional

Imagem 16 – Maquete de reconstituição da Ópera do Tejo.....	25
Imagem 17 - Átrio, Autor desconhecido (da escola bolonhesa do século XVIII) – Desenho à pena, aguarelado a sépia, de 575 mm x 406mm, pertencente ao Museu das Janelas Verdes.....	26

Imagem 18 - Prisão, Autor desconhecido (da escola bolonhesa do século XVIII) – Desenho à pena, aguarelado a sépia, de 325 mm x 256 mm, pertencente ao Museu das Janelas Verdes.....	26
Imagem 19 – O palco da Ópera do Tejo no dia da sua inauguração.....	26
Imagem 20 - Desenho do Teatro da Rua dos Condes, construído entre 1756 e 1765, foi demolido em 1882, por se considerar que não cumpria as condições de segurança em caso de incêndio.....	27
Imagem 21 - Fachada e interior do Real Teatro S. Carlos (1893).....	28
Imagem 22 – Fachada e interior do Real Teatro S. João, antes do incêndio de 1908.....	28
Imagem 23 – Exterior do Teatro Nacional D. Maria II (1868 e interior antes do incêndio de 1964.....	29
Imagem 24 – Cenário em pano para <i>Guglielmo Tell</i> de <i>Gioacchino Rossini</i> , da autoria de Achille Rambois e Giuseppe Cinatti guardado no Teatro Nacional de S. Carlos.....	29
Imagem 25 – Claustro em Ruínas. Cenário de pano, autoria de Luigi Manini, para <i>Roberto il Diavolo</i> de Jacob Meyerbeer; Marinha. Cenário de pano, autoria de Luigi Manini, para <i>Stella del Nord</i> de Jacob Meyerbeer; executados para o Real Teatro S. Carlos.....	31
Imagem 26– Maquete de cenário de espetáculo não identificado. Interior de um edifício, destacando-se uma janela gótica. Autor: Augusto Pina.....	32
Imagem 27 - Cenário criado por Lucien Donnat e pintado por Manuel Oliveira para a peça <i>Os Maridos Peraltas e as Mulheres Sagazes/Cª</i> Rey Colaço Robles Monteiro. (1945).....	33

Capítulo II – A Sociedade de Instrução Tavadense

2.1 - Tavadede, a Sociedade de Instrução Tavadense e o Teatro

Imagem 28 - Edifício sede da Sociedade de Instrução Tavadense (1904); Emblema 1904, Sociedade de Instrução Tavadense	35
Imagem 29 - Regulamento Interno Sociedade de Instrução Tavadense (03-04-1905).....	35
Imagem 30 - Tavadede, anos 40, muito semelhante à povoação nos finais do século XIX. Rua Direita ao centro, entre o Paço de Tavadede, à esquerda e Igreja Paroquial, à direita.....	36
Imagem 31 - João dos Santos (1859 – 1931). Primeiro ensaiador da SIT, (1904 – 1910).....	37

Imagem 32 - José da Silva Ribeiro (1894 - 1986).....	37
Imagem 33 - João Gaspar de Lemos Amorim (1854 - 1941).....	37
Imagem 34 - António de Oliveira Simões (1886 - 1960).....	37
Imagem 35 - Menção Honrosa atribuída a José da Silva Ribeiro e Prémio Francisco Taborda.....	38
Imagem 36 - Alberto Anahory (1906 - 2000).....	38
Imagem 37 - Programa da peça <i>Tá Mar</i> , levada à cena pela Sociedade de Instrução Tavadense, a 12 de junho de 1993, em Gradignan, França.....	38
Imagem 38 – <i>Frei Luis de Sousa</i> (1952), pela SIT, na sede da instituição.....	39
Imagem 39 – <i>Música no Coração</i> (2020), pela SIT, no Centro de Artes e Espetáculos da Figueira da Foz.....	39
Imagem 40 - Emblema atual da Sociedade de Instrução Tavadense.....	40

2.2 – O Acervo da Sociedade de Instrução Tavadense (SIT) - temática esquecida

Imagem 41 - José da Silva Ribeiro (1954), <i>50 Anos ao Serviço do Povo</i> ; José da Silva Ribeiro (1979), <i>75 Anos... e caminhando</i> ; Vítor Medina (2004), <i>Cem anos, 1904-2004, ao Serviço do Povo e Caminhand</i>	41
Imagem 42 - Diploma de Sócio Honorário da Associação Humanitária dos Bombeiros Voluntários da Buarcos, de 21 de fevereiro de 1953. (atualmente extintos).....	43
Imagem 43 - Fotografia da comitiva que procedeu à Inauguração da Sala de Espetáculos da Sociedade de Instrução Tavadense, após as obras de Reabilitação (1965).....	43
Imagem 44 - Estandarte do Grupo de Instrução Tavadense, associação dramática extinta em 190.....	43
Imagem 45 - Ideário autografado pelo Dr. Joaquim de Carvalho, base do seu discurso nas Bodas de Ouro da Sociedade de Instrução Tavadense (1954).....	43
Imagem 46 - Pote de água única Fábrica de Cerâmica da Sr ^a do Areeiro, extinta na década de 30.....	43
Imagem 47 - Relatório e Contas de 1920.....	43
Imagem 48 - Ardósia utilizada na Escola noturna.....	43

Imagem 49 - Salas que compõem a Biblioteca da Sociedade de Instrução Tavadense.....	44
Imagem 50 – <i>Instruções contra a Cholera-Morbus</i> (1885). Imprensa da Universidade, Coimbra.....	44
Imagem 51 – <i>História Breve de Coimbra</i> (1873). Imprensa Nacional, Lisboa.....	44
Imagem 52 – <i>O Livro Negro dos Brandões</i> (1869). Imprensa Litteraria. Coimbra.....	44
Imagem 53 – <i>Os Miseráveis</i> . Victor Hugo. (1900).....	44
Imagem 54 – <i>O Primo Bazílio</i> . Eça de Queiróz (1915).....	44
Imagem 55 – <i>Grande Enciclopédia Vilhena</i> (1974).....	44
Imagem 56 - Vestido utilizado na Fantasia, <i>O Sonho do Cavador</i> (1928), que incorpora o guarda-roupa da Sociedade de Instrução Tavadense.....	45
Imagem 57 - Alguns exemplos das peças existentes no guarda-roupa da SIT.....	45
Imagem 58 – <i>Chá de Limonete</i> (1950) e <i>Terra do Limonete</i> (1961), duas das peças publicadas, de José da Silva Ribeiro, que se encontram no acervo da Sociedade de Instrução Tavadense.....	45
Imagem 59 - Conjunto de dossiers onde se encontram as partituras das peças originais da SIT, apresentando-se como exemplo, parte da partitura manuscrita do Opereta <i>O Casamento da Grã-Duquesa</i> (1905), autoria musical de João Nunes da Silva Prôa.....	46
Imagem 60 – Manuscritos de textos originais e peças para ensaio.....	46
Imagem 61 - Partitura da Coleção Folhas de Arte.....	46
Imagem 62 - Programa das peças, <i>Na Terra do Limonete</i> (1912), o mais antigo exemplar, <i>O Sonho do Cavador</i> (1928), a mais representada, <i>Frei Luís de Sousa</i> (1951), os primeiros prémios nacionais, <i>Um Violinista no Telhado</i> (2014), o primeiro musical estrangeiro adaptado pela SIT.....	46
Imagem 63 - Fotografias das peças, <i>Em Busca de Lúcia Lima</i> (1925); <i>A Morgadinha de Valflor</i> (1936); <i>Génio Alegre</i> (1939); <i>Frei Luís de Sousa</i> (1951); <i>A Conspiradora</i> (1957); <i>As Árvores Morrem de Pé</i> (1959); <i>Terra do Limonete</i> (1961); <i>O Fim do Caminho</i> (1963).....	47
Imagem 64 - Fotografias das peças: <i>Tartufo</i> (1970); <i>Monserate</i> (1976); <i>Rosalinda</i> (1980); <i>Tá Mar</i> (1993); <i>Um Violinista no Telhado</i> (2014); <i>O Feiticeiro de Oz</i> (2015); <i>O Costa do Castelo</i> (2018); <i>Música no Coração</i> (2020).....	48

Imagem 65 - Cadeira utilizada e criada propositadamente como mobiliário de cena, para a peça <i>O Tio Simplicio</i> (1954).....	49
Imagem 66 - Cadeiras, sofá e cravo (com respetiva maquete de Alberto Lacerda) utilizados e criados propositadamente como mobiliário de cena, para a peça <i>Peraltas e Sécias</i> (1956).....	49
Imagem 67 - Exemplos de maquetes e respetivas pinturas cenográficas de Manuel Oliveira, para a peça <i>Frei Luís de Sousa</i> (1951), de Alberto Lacerda, para a peça <i>Peraltas e Sécias</i> (1956), de Rogério Reynaud, para a peça <i>As Pupilas do Sr. Reitor</i> (1932) e de Reinaldo Martins, para a peça <i>Terra do Limonete</i> (1961).....	50

Capítulo III – A Coleção de Pinturas Cenográficas da Sociedade de Instrução Tavadense

Imagem 68 – Demonstração da utilização da convenção naturalista da quarta parede e da ilusão de profundidade da cena à italiana, no espetáculo <i>Ana Maria</i> (1955).....	51
Imagem 69 – <i>Frei Luís de Sousa</i> (1951), <i>A Conspiradora</i> (1957), <i>Os Velhos</i> (1958), <i>Terra do Limonete</i> (1961).....	52
Imagem 70 – <i>Cântico da Aldeia</i> (1977), cenário Zé Penicheiro.....	52

3.1 – Os Artistas

3.1.1 – Manuel Oliveira (1895 – 1960)

Imagem 71 – Manuel Oliveira, ainda jovem.....	55
Imagem 72 – Estudo cenográfico de Manuel Oliveira para <i>O Camarada da Fava-Rica</i> (1921).....	55
Imagem 73 – Fotografia da peça <i>Os Maridos Peraltas e as Mulheres Sagazes</i> , levada à cena pela Cª Rey Colaço – Robles Monteiro, em 1945, no T.N.D. Maria II, com cenários de Lucien Donnat pintados por Manuel Oliveira.....	56
Imagem 74 – Maquete e Pintura Cenográfica, para a peça <i>Frei Luís de Sousa</i> , realizada em 1951, na Sociedade de Instrução Tavadense.....	56

3.1.2 – Rogério Reynaud (1887 – 1970)

Imagem 75 – Rogério Reynaud.....	57
Imagem 76 – Retrato a Carvão de Rogério Reynaud.....	57

Imagem 77 – Cenários pintados por Rogério Reynaud para a peça <i>Chá de Limonete</i> (1950), Entrada do Céu, Fonte de Tavadere.....	58
Imagem 78 - Programa da peça <i>Noite de S. João</i> (24-12-1924).....	58
Imagem 79 - Trovas de Cardoso Martha e Batismo de Cristo, autoria de Rogério Reynaud, realizadas pelo S. João de 1946.....	59
Imagem 80 - Placa de homenagem a Rogério Reynaud. Sociedade Filarmónica Figueirense (05-07-1949).....	59

3.1.3 – José Maria Marques

Imagem 81 – Maquete e Fotografia com cenografia da peça <i>La Contessa</i> , de Maurice Druon, apresentada pela Cª Rey Colaço – Robles Monteiro, no T.D.M. II, na época 62/63, com arranjo cénico de Lucien Donnat e cenários de José Maria Marques e Cunha e Silva.....	60
Imagem 82 – Cenários de José Maria Marques para as peças <i>Romeu e Julieta</i> (1966) e <i>Camões e os Lusíadas</i> (1972), levadas à cena na Sociedade de Instrução Tavadense.....	60
Imagem 83 – Programa da peça <i>Rei Lear</i> , de William Shakespeare, levada à cena pelo Proscenium - Grupo de Teatro do Sindicato Nacional dos Profissionais de Escritório do Distrito de Lisboa, em 1969, no Teatro Vasco Santana, com execução Cenográfica de José Maria Marques.....	61

3.1.4 – Alberto Lacerda (1889 – 1975)

Imagem 84 – Alberto Lacerda.....	61
Imagem 85 – Retrato a giz de Guerra Junqueiro (1905) e de Viriato Lacerda (1899), a crayon, autoria de Alberto Lacerda.....	62
Imagem 86 – Obras de Alberto Lacerda, <i>Santa Clara-a-Velha</i> (1914), <i>Na Praia das Maçãs</i> (1914) e <i>A Cabeça</i> (1915).....	62
Imagem 87 - Cenários de Alberto Lacerda para as peças <i>A Cigarra e a Formiga</i> (1929), <i>Terra do Limonete</i> (1961) e <i>Ana Maria</i> (1955) levadas à cena na Sociedade de Instrução Tavadense.....	64
Imagem 88 – <i>O Quimono</i> (1956) e <i>O Ensaio do Coro</i> (1975), autoria Alberto Lacerda.....	64
Imagem 89 – <i>A Cabra Cega</i> (1914), <i>O Passeio das Monjas</i> (1936) e o retrato do Professor Dr. José Caeiro da Mata (1957), autoria Alberto Lacerda.....	65

Imagem 90 - Fotografia do momento em que se procediam aos discursos de agradecimento, com Alberto Lacerda ao centro e Programa da *Festa de Homenagem a Alberto Lacerda* (1967) 65

3.1.5 – Zé Penicheiro (1921 – 2014)

Imagem 91 – Zé Penicheiro..... 66

Imagem 92 - Série Costumes Regionais, edição da Comissão Municipal de Turismo da Figueira da Foz, [1954]..... 67

Imagem 93 – Cenário O Quadro de Zé Penicheiro, pintado pelo próprio para a peça *Cântico da Aldeia* (1977)..... 67

Imagem 94 – Painel de Azulejos criado por Zé Penicheiro para o 31º Aniversário da Universidade de Aveiro (2004)..... 68

3.1.6 - Reinaldo Martins (n. 1890)

Imagem 95 – Programa da Revista *Lisboa Antiga*, realizada no Teatro Apólo em 1953, com cenários de Reinaldo Martins..... 69

Imagem 96 – Maquete cenográfica realizada para a peça *Terra do Limonete* (1961), levada à cena na Sociedade de Instrução Tavadense e fotografia da cena para que foi criada..... 70

Imagem 97 – Programa do *Pranto de Maria Parda* (1963), com participação artística de Reinaldo Martins..... 70

3.1.7 – Outros Contributos

Marius Batout

Imagem 98 – Programas das peças *Os Amores de Mariana* (1920) e *Em Busca de Lúcia Lima* (1925), comprovativos da participação cenográfica de Marius Batout e cenário elaborado pelo próprio para a peça de 1925..... 71

Zé Carlos (n.1946)

Imagem 99 – Alguns dos Cartoons de Zé Carlos..... 71

Jorge Monteiro de Sousa (1927 – 2013)

Imagem 100 - Jorge Monteiro de Sousa (à esquerda) e José Maltez (à direita), a tratarem da primeira catalogação cenográfica realizada na SIT, nos anos 90..... 72

Imagem 101 – O rapaz da cadeira, por Jorge Monteiro de Sousa, na peça <i>Auto da Barca do Inferno</i> (1949).....	72
---	----

José Manuel Oliveira (1952 – 2021)

Imagem 102 – José Manuel Oliveira.....	73
--	----

Imagem 103 – Montagem cénica da peça <i>O Violinista do Telhado</i> (2014) e cadeirão da bruxa má da peça <i>O Feiticeiro de Oz</i> (2015), autoria de José Manuel Oliveira	73
---	----

3.2 – A Técnica

Imagem 104 – Maquetes cenográficas em aguarela, realizadas por Manuel Oliveira em 1951, para a peça <i>Frei Luís de Sousa</i> , a pedido da Sociedade de Instrução Tavadense.....	74
---	----

Imagem 105 – Exemplos de cenografia paisagística, pertencentes ao Acervo de coleções cenográficas da SIT.....	75
---	----

Capítulo IV – Uma Proposta de Gestão e Programação da Coleção de Pinturas Cenográficas da Sociedade de Instrução Tavadense

4.1 – Gestão

4.1.2 – Classificação

Imagem 106 – Exemplo de cenários de grandes e pequenas dimensões, da coleção de pinturas cenográficas da SIT.....	81
---	----

Imagem 107 – Alguns exemplos de cenografia realizada por Manuel Oliveira.....	81
---	----

4.1.4 – Estratégias de Comunicação e Captação de Novos Públicos

Imagem 108 – Palau de la Música Orfeó Català.....	86
---	----

Introdução

A intenção de dar a conhecer a coleção de pinturas cenográficas da Sociedade de Instrução Tavadense ao público em geral e às entidades especializadas, por lhe se serem identificadas características únicas que a transformam num dos mais relevantes acervos do género em todo o território nacional, serviu de mote à realização de uma dissertação que pretende enquadrar e valorizar o objeto de estudo, com recurso a um conjunto de ferramentas que permitam garantir a sua perenidade.

Nesse sentido, considerou-se de relevante interesse complementar todo o conteúdo teórico resultante do processo de investigação, com uma vertente prática assente numa proposta de gestão e programação, que apresentará as diretrizes consideradas pertinentes para se garantir o sucesso do objetivo traçado.

Ao ser realizada uma primeira análise à temática proposta, verificou-se uma estranha carência de contributos bibliográficos relacionados especificamente com a matéria em estudo, pois mesmo existindo publicações onde a pintura cenográfica é referida, surge normalmente apresentada como um complemento, em correlação as políticas culturais, a cenografia, ou o teatro, e nunca como o motivo principal da investigação. A explicação para essa abordagem poderá estar relacionada com o facto da cenografia se ter tornado uma arte autónoma da pintura no decorrer do século XX, ou com a introdução de novas correntes artísticas que inferiorizam e desvalorizam o papel do cenário pintado no espaço cénico atual.

Contudo, embora esta ausência de fontes pudesse ser considerada um elemento dissuasor da criação do processo que se propõe, foi encarada como uma mais-valia, reconhecendo que essa lacuna poderá valorizar a dissertação pela sua originalidade, transformando-a num ativo de referência na busca de conhecimento sobre o objeto de estudo.

Nesse sentido foi necessário analisar um conjunto de publicações mais abrangentes, como o *Manual de Cenografia*, de 2003, da autoria de José Espada, o *Manual de Teatro*, de António Solmer, do mesmo ano, o livro do Professor Dr. Pereira Dias, de 1947, *Dos momos e arremedilhos ao cenário sintético. A Evolução e o Espírito do Teatro em Portugal*, o *Dicionário do Teatro Português*, de Luís Francisco Rebelo, ou o artigo *Aspectos da Situação da Cenografia*, da autoria de Moniz Pereira, inserido no livro *Com a Arte para transformar a Vida*, da 1ª Assembleia de Artes e Letras – ORL do PCP, para que fosse possível proceder à descodificação do lugar das pinturas cenográficas no panorama artístico nacional e europeu, comprovando a ideia de que as políticas culturais portuguesas se mantiveram alheias ao ensino da técnica, refletindo essa atitude na inexistência de sindicatos, escolas de formação, material, salas de cenografia, ou intercâmbios entre países, conforme relata o autor do artigo de 1978.

Embora atualmente se verifiquem algumas melhorias no sector, com a presença das artes cenográficas nas propostas de ensino de estabelecimentos públicos e privados, como é o caso da formação em cenografia da Universidade do Minho, ou o curso de teatro, com especialização em design de cena, da Escola Superior de Teatro e Cinema, do Instituto Politécnico de Lisboa, infelizmente, os seus conteúdos incidem, sobretudo, na utilização de novas tecnologias na criação do design de cena, descurando as bases da cenografia pintada.

Como reflexo deste alheamento surgem cada vez menos contributos na área, sendo esta ideia corroborada com a análise da publicação *Cenografia Portuguesa*, de 2014, da Associação Portuguesa de Cenografia, onde, de todos os cenógrafos que destaca, apenas um, João de Barros, se dedica à utilização da pintura cenográfica como um dos elementos predominantes dos seus trabalhos.

Por todas as razões mencionadas considera-se que a desacreditação a que esta temática tem sido sujeita é o principal motivo do seu declínio, sendo incompreensível que entidades com responsabilidade na área se esqueçam da sua relevância no desenvolvimento artístico nacional e da própria sociedade civil do século XVIII, até à segunda metade do século XX.

Para que se compreenda a dimensão do vazio bibliográfico referido, destacamos duas obras criadas especificamente vocacionadas para a história da cenografia pintada portuguesa, a *A Arte no Teatro. Scenario e Scenographia*, livro difícil de encontrar, tendo apenas sido possível a sua análise, devido à sua existência na Biblioteca do Museu Nacional do Teatro e da Dança, embora em péssimas condições; e ainda a obra de autoria de Pereira Dias (1940), intitulada *Os Cenários do Teatro S. Carlos*, que apresenta o processo de inventariação realizado em 1934 no referido acervo, bem como a identificação de 3272 peças.

Contudo, e sendo esta uma das raras coleções estudadas até ao momento, não se encontra referida na lista de património móvel classificado, o que demonstra a existência de um longo caminho até que, finalmente, se consiga cumprir um desígnio mais do que justo, que é o do reconhecimento desta relevante coleção de pinturas cenográficas.

Com efeito, muito se encontra ainda por fazer neste domínio em termos de investigação e divulgação, sendo incompreensível que contributos dos cenógrafos barrocos, Filipo Juvara (1678-1736), Giovanni Servandoni (1695 – 1766) e Giovanni Carlo Bibiena (1717 – 1760), dos românticos Achille Rambois (1810 – 1882) e Giuseppe Cinatti (1808 – 1879), do naturalista/realista Luigi Manini (1848 – 1936) do modernista Lucien Donat (1920 – 2013), ou ainda do romântico português Eduardo Machado (1854 – 1907), do naturalista Augusto Pina (1872 – 1938), do modernista Luís Salvador (1876 – 1949), ou dos naturalistas de segunda geração, Manuel Oliveira (1895 – 1960), Raul Campos, ou Reinaldo Martins (n.1920), entre muitos outros, sejam desvalorizados e votados ao desconhecimento.

Nesse sentido, procurando que esta dissertação funcione como um contributo para a valorização desta temática no meio artístico e académico português, debruçamo-nos sobre uma coleção de pinturas cenográficas totalmente desconhecida, que, pelas suas qualidades plásticas e formais, assume assinalável relevância no panorama nacional, ambicionando contribuir para a sua classificação patrimonial, salvaguarda e dinamização, assim como para o despoletar de novas investigações que possam dar a conhecer situações idênticas à que se apresenta.

O registo fotográfico realizado a um conjunto de cenários propriedade da Sociedade de Instrução Tavadense, nos anos 90, com o objetivo de facilitar a sua pesquisa para as produções realizadas anualmente na instituição, permitiu desvendar um conjunto de pinturas cenográficas com um valor extraordinário, sendo de difícil explicação o motivo da ausência de investigação relativamente a essa matéria no decorrer dos anos.

No livro *Cem anos. 1904 – 2004 ao serviço do povo... e caminhando*, da autoria de Vítor Medina, onde encontramos os principais contributos sobre a Sociedade de Instrução Tavadense, embora existam referências ao acervo cenográfico da instituição, as mesmas resumem-se a meia página, o que numa obra com uma dimensão considerável, é bastante redutor e demonstrativo do desinteresse, ou da dificuldade que envolve encetar uma investigação em torno da temática proposta.

Contudo, querendo fazer justiça aos contributos identificados nesta coleção, propôs-se desenvolver um processo de inventariação que se apresenta no anexo 16 desta tese, responsável pela identificação de 1171 cenários, que se encontram agora classificados com nº de inventário, nº de arquivo, nº de catálogo e com uma escala de cores que permite a identificação do seu estado de conservação, tendo sido possível confirmar a presença de produções dos cenógrafos de segunda geração da escola naturalista portuguesa, Manuel Oliveira, Reinaldo Martins, José Maria Marques, Rogério Reynaud (1887 – 1970) e Alberto Lacerda (1889 – 1975), da escola modernista, Zé Penicheiro (1921 – 2014) e Garcia & Teodoro, dos amadores tavadenses Jorge Monteiro de Sousa (1927 – 2013) e José Manuel Oliveira (1952 – 2021), do figueirense Zé Carlos (n. 1946) e ainda de Marius Batout, o qual se desconhece a origem, sendo a coleção de pinturas cenográficas da Sociedade de Instrução Tavadense o único local conhecido em todo o território nacional onde se poderá observar *in loco* os contributos dos artistas referidos.

Entre eles destaca-se Manuel Oliveira, discípulo de Augusto Pina, ele próprio aluno de um dos maiores cenógrafos que trabalharam em Portugal, Luigi Manini, como aquele que mais produziu para a instituição, com 275 obras presentes neste espólio e Rogério Reynaud como o artista que criou para o maior número de peças (25), sendo da sua autoria os cenários mais antigos da coleção, realizados para

o espetáculo *Em Busca de Lúcia-Lima* (1925), pertencendo a Zé Carlos os mais recentes, pintados para a peça *Na Presença de Garrett*, de 1999.

Deste levantamento foi possível ainda extrair informação suficiente para a elaboração de catálogos relacionados com cada um dos artistas, que surgem nos anexos 2, 4, 6 – 15, pretendendo que funcionem como um facilitador de busca e guia de consulta.

Ressalva-se ainda o cuidado que se pode observar na apresentação de resultados em suporte digital e em papel, para que qualquer pessoa possa aceder à informação apurada.

Complementando o processo de inventariação referido, que se encontra inserido numa proposta de gestão e programação assente nas várias etapas de um projeto de patrimonialização, apresentada no capítulo IV desta dissertação, com todo o trabalho de investigação relacionado com a temática em geral, apresentada no capítulo I, a Sociedade de Instrução Tavadense e o seu Acervo, no capítulo II e a apresentação da própria coleção de pinturas cenográficas, onde se referem os artistas, a técnica utilizada na criação e a sua correlação com a instituição, no capítulo III, foi possível propor um conjunto de medidas consideradas relevantes para a concretização da sua classificação, salvaguarda e dinamização, tendo por base a articulação entre os conteúdos teóricos e práticos, numa sinergia bipartida que se considerou necessária e fundamental para o sucesso dos objetivos traçados.

Sustentando essa intenção em exemplos institucionais de relevo, como é o caso do modelo apresentado pelo Palau de la Música Orfeó Català, que demonstra uma estratégia cultural baseada em valores de excelência, participação, compromisso social, inovação e identidade, pretende-se que todos os projetos que sejam desenvolvidos nas áreas artística, educacional, social e patrimonial, funcionem em sintonia sem se ofuscarem simultaneamente.

Sendo a captação de novos públicos um dos objetivos centrais deste investimento, propõem-se a criação de projetos direcionados não só à comunidade artística, ou aos turistas, mas também às famílias, escolas, pessoas com necessidades especiais, ou dificuldades financeiras, promovendo a cooperação comunitária e lutando contra qualquer tipo de exclusão social, sendo o contexto expositivo apresentado um bom exemplo dessa intenção.

Tendo em consideração, por fim, a especificidade da terminologia associada à pintura cenográfica, considerámos ainda pertinente a inclusão de um glossário técnico após a conclusão, sendo utilizado o (*) ao longo do trabalho para remissão aos respetivos conteúdos.

Acreditando que a Arte e a Cultura são dois dos mais importantes catalisadores da construção social e do desenvolvimento territorial sustentável, espera-se que esta dissertação consiga promover o desenvolvimento de um verdadeiro projeto de cidadania cultural em torno de uma instituição centenária, a Sociedade de Instrução Tavadense, e a sua magnífica coleção de pinturas cenográficas,

dignificando todos aqueles que contribuíram para a sua produção, conservação, estudo e salvaguarda, ressaltando que, na maioria dos casos, mais importante que o estudo e análise da própria obra de Arte, é aquilo que ela é capaz de gerar em cada um de nós e a influência que essa ligação provocará na própria sociedade em que nos inserimos.

Capítulo I – O lugar das pinturas cenográficas no teatro

Pretendendo que este capítulo seja um contributo que descodifique, apresente e valorize o lugar das pinturas cenográficas no teatro europeu e a sua influência no panorama nacional, analisando-as como o principal motivo do desenvolvimento deste conteúdo e não como um complemento da história do teatro, ou da cenografia, ressalva-se, desde logo, que as conclusões que daqui poderão surgir serão sempre baseadas numa perceção pessoal dos factos, pela ausência de outros contributos bibliográficos dedicados a esta matéria.

Analisando, à partida, a evolução do conceito de cenografia, compreende-se que a falta de uma definição convergente é um dos principais problemas no alheamento generalizado relativamente à temática, parecendo inclusivamente existir uma definição para o público geral e outra para o erudito, o que envolve toda a matéria numa confusão concetual que afasta, sobretudo, o público menos especializado, desvalorizando o papel fundamental que a cenografia pintada assumiu no desenvolvimento das próprias artes cenográficas e teatrais.

Observando o conceito mais generalista “(...) segundo o dicionário escolar secundário português, define-se por: arte de pintar cenários para peças de teatro; conjunto desses cenários; arte de pintar segundo as regras da perspectiva. Também pode referir-se ao conjunto de decorações que se usam no espaço cénico. É neste espaço que acontece a relação cena-espectador”¹, contudo, para o mais formal “A cenografia pode ser considerada uma composição num espaço tridimensional – o lugar teatral. Utiliza-se de elementos básicos, como cor, luz, formas, volumes e linhas. Sendo uma composição, tem peso, tensões, equilíbrio ou desequilíbrio, movimento e contrastes”², o que denota uma disparidade entre a relevância que um e outro apresentam relativamente ao cenário e à pintura cenográfica. Enquanto no primeiro todo o conceito é baseado na cenografia pintada, o segundo quase que a despreza em detrimento de outros elementos cénicos, como a luz, a cor, ou os volumes, denotando a influência da transformação da cenografia numa arte autónoma nos finais do século XIX, inícios do século XX, e da introdução da ideologia das correntes artísticas modernistas, na construção da própria definição.

“Durante muito tempo se acreditou que o cenário deveria materializar as coordenadas espaciais verossimilhantes e ideais do texto, tais como o autor as considerara ao escrever a peça: a cenografia consistia em dar ao espectador os meios para localizar e reconhecer um lugar neutro (palácio, praça), universal, adaptado a todas as situações para situar abstratamente o homem eterno, sem raízes

¹ CASANOVA, Margarida André. (2019). *A Influência da Formação na Cenografia*. Dissertação de Mestrado em Design de Interiores, da Escola Superior de Artes e Design do Porto. P.19

² MANTOVANI, Anna. (1989). *Cenografia*. Ática editora. P. 6

étnicas e sociais. Hoje, ao contrário, a cenografia concebe a sua tarefa não como ilustração ideal e unívoca do texto dramático, mas como dispositivo próprio para esclarecer (e não ilustrar) o texto e a ação humana, para figurar uma situação de enunciação (e não um lugar fixo), e para situar o sentido da encenação no intercâmbio entre um espaço e um texto. A cenografia é assim o resultado de uma conceção semiológica da encenação: conciliação dos diferentes materiais cénicos, interdependência desses sistemas, em particular da imagem e do texto; busca da situação de enunciação “ideal” ou “fiel”, porém a mais produtiva possível para ler o texto dramático e vinculá-lo a outras práticas do teatro.”³

Com a introdução dos movimentos referidos nos finais do século XIX, influenciados por encenadores, iluminadores, figurinistas, sonoplastas, atores e cenógrafos da cena moderna, caracterizados pela valorização de todos os elementos cenográficos na construção do espaço cénico, na criação textual e na própria encenação, onde se destacam os cenógrafos Adolphe Appia (1862 – 1928) e Edward Gordon Craig (1872 – 1966) é introduzida uma nova perspetiva da cenografia, concentrada em princípios arquitetónicos, aniquilando qualquer hipótese de ressurgimento da pintura como o parceiro fundamental das artes cenográficas.

Segundo o primeiro, o principal interveniente da ação teatral é o ator, sendo que “uma das intuições mais fecundas de Appia consistiu em constatar que a cenografia deve ser um sistema de formas e de volumes reais, que imponha incessantemente ao corpo do ator a necessidade de achar soluções plásticas expressivas. Ele deve manter, portanto, uma relação complexa com o seu meio ambiente. A adequação psicológica combina-se com uma tensão física instaurada por um sistema de planos inclinados, de escadas e de todos os elementos arquitetónicos suscetíveis de obrigar o corpo a dominar as dificuldades deles resultantes, e de transformarem essas dificuldades em trampolins para a expressividade.”⁴

Se a esse facto for acrescentada a influência negativa que a invenção da luz elétrica, por Thomas Edison, em 1879, provocou nos efeitos perspetivados das sombras pintadas nos cenários, prejudicadas pelas transformações luminosas desta nova tecnologia, compreender-se-á o porquê do seu declínio e da introdução desta inovação no espaço cénico, sendo apenas questionável a quase aniquilação desta forma de arte.

Contudo, não se julgue que o objetivo desta abordagem seja o de denegrir as novas correntes artísticas, antes pelo contrário, até por se considerar esta panóplia de opções de encenação e de design de cena, uma mais valia para a evolução teatral. O que se pretende é simplesmente relembrar que

³ PAVIS, Patrice (1947). *Dicionário de Teatro*. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. Editora Perspetiva (2008). P. 46

⁴ ROUBINI, Jean-Jacques. (1998). *A linguagem da encenação teatral*. Tradução e apresentação de Yan Michalski. – 2. ed. – Rio de Janeiro. P. 136

existe um lugar para as pinturas cenográficas na cenografia atual e uma história que deve ser respeitada e não desvalorizada, ou simplesmente esquecida.

1.1 – O Panorama Europeu

Se fosse pretendido encontrar um período histórico de referência para a intervenção da pintura cenográfica no meio artístico europeu, o escolhido seria sem dúvida o que começa com o Renascimento até à introdução das correntes modernistas no final do século XIX, contudo, se este capítulo apenas se cingisse a esse espaço de tempo estaria a incumprir com a sua verdadeira intenção.

Por essa razão, para que se inicie um processo de investigação que faça verdadeira justiça à temática em estudo, é importante compreender os seus contributos ao longo da história, ressaltando a sua presença desde os primórdios do teatro da Antiguidade Clássica até aos dias de hoje.

Nesse sentido é importante referir que a primeira aparição registada ocorreu na Grécia antiga, por volta do século V a.C. com a introdução a pedido de Sófocles “de dois telões pintados, da autoria de Agatarco, que se presume tivessem por volta de 12 metros”⁵.

A sua utilização, para além de funcionar como principal decoração da *skéne**, ainda em madeira, facilita o entendimento dos textos dos diversos dramaturgos da época, através dos temas exibidos consoante o género dramático apresentado, onde se destacam, para além do acima referido, os nomes de Ésquilo, Eurípedes e Aristófanes.

“Para o drama satírico pintavam-se cenas marítimas ou campestres em perspetiva; para a comédia casas burguesas ou rústicas; e para a tragédia, um palácio ou um templo”⁶.

Por essa razão, a melhoria estética da cena grega pode ser considerada como um dos principais motivos que levam ao aumento do número de espetadores, que, conjuntamente com a falta de condições dos recintos utilizados, influenciam a construção do primeiro auditório grego dedicado exclusivamente às artes teatrais, o Teatro Epidauro, podendo a pintura cenográfica ser considerada, conjuntamente com a melhoria dos textos dramáticos, como o principal catalisador para o desenrolar do processo referido, funcionando esta obra-prima da arquitetura do século IV a.C., classificada como património mundial da UNESCO, como um lugar de excelência para o estudo das características do espaço cénico grego, que, a partir desse momento,



Imagem 1 – Teatro Epidauro, Grécia – Fonte: historia.nationalgeographic.com

⁵ SOLMER, António. (2003). *Manual de Teatro*. Temas e Debates. Lisboa. P. 123

⁶ SOLMER, António. (2003). *Manual de Teatro*. Temas e Debates. Lisboa. P. 123

sofre algumas alterações significativas, adquirindo as características gerais da configuração pela qual é reconhecido atualmente, com uma zona denominada *orchestra**, onde atua o *coro**, um dos principais intervenientes da tragédia grega, onde se evidencia o *thymele**, e outra que pretende dar visibilidade aos atores, o *proskenion**.

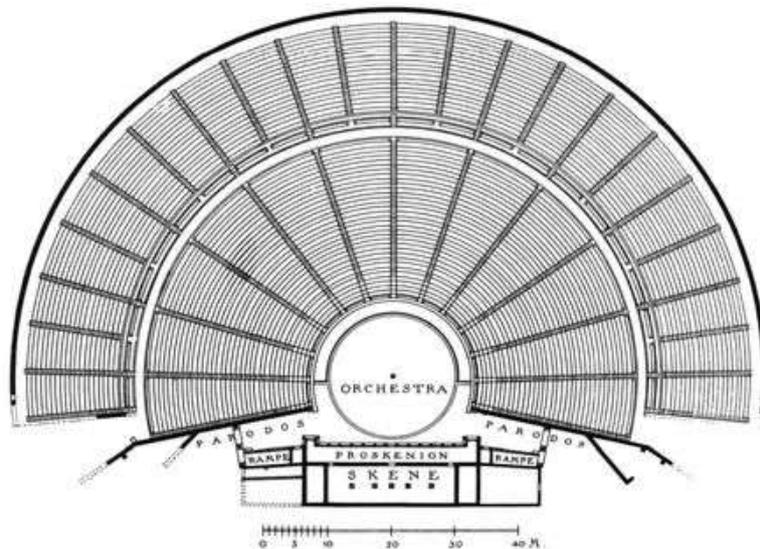


Imagem 2 - Planta do teatro Epidauro, IV a.C. – Fonte: História Sztuki images

A *skéne* tem agora dois andares e é totalmente em pedra, possuindo uma fachada decorada com colunas que serve de fundo à área de representação, onde “a porta central corresponderia ao palácio, a porta da direita conduziria à cidade, ou ao porto, e a porta da esquerda daria para o campo, ou para o estrangeiro”⁷.

Esta alteração construtiva permite ao próprio edificado simbolizar os espaços cénicos que se pretendem representar, sem que para isso tenha de recorrer aos telões pintados, como se verificava anteriormente. Contudo, o aumento da exigência e complexidade das propostas dos dramaturgos gregos e a consequente necessidade de uma maior rapidez nas transições, faz com que se assista a uma transformação e aperfeiçoamento do espaço cénico, com o aparecimento de novos recursos cenográficos, nomeadamente a *skenographia**, os *pinakes** e os *periaktoi**, estruturas que ao serem complementadas com a cenografia pintada, conseguem responder a todos os desafios propostos.

Em Roma, civilização que domina o período histórico seguinte, as artes teatrais continuam a ser desenvolvidas a partir das influências helénicas, embora, inicialmente, as “versões latinas do drama grego tenham sido levadas à cena apenas em espaços improvisados, uma vez que as autoridades

⁷ ESPADA, José (2003). *Manual de Cenografia. Teatro em Debates*. Horizonte Universitário. Lisboa, p. 23

romanas impediam que fossem erguidos auditórios definitivos devido à desconfiança depositada no teatro, entendido como uma desviante manifestação da influência cultural grega”⁸.

“A época áurea do teatro romano data do séc. II a.C.; contudo, as construções dos teatros em pedra datam apenas do século seguinte, período em que a produção dramática já se encontrava em decadência”⁹

O primeiro auditório romano é edificado em 55 a.C, em Pompeia, e denominado como *Teatro de Pompeu*, em homenagem ao general que o mandou construir, influenciado pela necessidade de responder ao número crescente de espetadores que se verificavam nas representações que sucediam a coberto de eventos populares e festivais religiosos.



Imagem 3 – Teatro Pompeu, Pompeia – Fonte: Por Sylvhem - Obra do próprio, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org>

Embora estes novos espaços apresentassem algumas alterações relativamente aos existentes na Grécia Antiga, começando desde logo pela imponência do próprio teatro, que se verificava também na construção da *skene*, agora denominada como *scenae frons*, onde o ouro, o marfim e a prata ornamentavam um conjunto de estatuária, a sua função continuava a ser a de auxiliar o público no entendimento do espaço cénico e do desenrolar da ação.

A cenografia pintada acaba por ter um papel importante na resposta às necessidades que vão surgindo, adaptando-se, uma vez mais, às exigências que lhe são impostas. É por isso que se verifica a sua utilização em telões fixos, denominados *siparia**, que variavam conforme o género a ser representado “para a comédia a imagem de cidade, para a tragédia um palácio e para o drama satírico paisagens naturais”¹⁰, em recursos cenográficos móveis como os *periaktoi*, ou em cortinas como a *siparium**, que, conjuntamente com a *aulaeum**, são as primeiras formas de panejamento cénico introduzida pelo teatro romano, surgindo, uma vez mais, como um contributo fundamental na evolução da história teatral, neste caso, na libertação do teatro romano do contexto religioso e na sua transformação numa forma de divertimento, onde “as composições sem texto fixo (século I), à base de situações cómicas repetidas”¹¹, elegem a comédia como o estilo preferido do público.

⁸ ESPADA, José (2003). *Manual de Cenografia. Teatro em Debates*. Horizonte Universitário. Lisboa, p. 25

⁹ SOLMER, António. (2003). *Manual de Teatro*. Temas e Debates. Lisboa. P. 124

¹⁰ SOLMER, António. (2003). *Manual de Teatro*. Temas e Debates. Lisboa. P. 124

¹¹ Nova Enciclopédia Portuguesa. (1991). Ediclube. Volume 24. P.2266

Com a queda do império romano no século V, inicia-se um dos maiores períodos da história, a Idade Média, que se prolonga até ao século XV, embora ainda se sinta a sua presença na Europa durante a primeira metade do século XVI, conforme se poderá comprovar mais à frente.

A decadência do teatro em Roma a partir do século I a.C. seria suficiente para justificar a sua subjugação pela religião, cerca de quinhentos anos depois, numa sociedade profundamente estática, onde “cada indivíduo permanecia na classe social em que nascia e essa posição o definia do ponto de vista jurídico, político, económico, religioso e pessoal”¹², tendo a igreja um papel preponderante e uma hierarquia própria, depreendendo-se que numa época subjugada às pirâmides sociais, qualquer forma de arte teria dificuldades em subsistir sem se apresentar sobre a égide de alguma delas, confirmando-se essa afirmação pelo facto de ter sido “(...) através do espírito marcadamente religioso desta época que surgiram diversas manifestações teatrais.”¹³

Esta tentativa de transformar os rituais litúrgicos em representações, normalmente baseadas na própria vida dos santos, acaba por gerar algum interesse na sociedade da época, provocando a necessidade de os eventos serem transportados para fora dos edificadros religiosos e posteriormente para o centro das cidades, onde exibiram inicialmente uma configuração circular, passando, devido ao aumento recorrente de público, a apresentar-se num formato ortogonal.



Imagem 4 – As Configurações espaciais do teatro Medieval – Fonte própria

“Estas manifestações assumiram várias formas, entre as quais os mistérios, eventos teatrais grandiosos baseados na Paixão de Cristo que decorriam no centro das cidades. As representações dos mistérios, que terão tido maior expressão em França, tiveram início em meados do século XVI, e continham propostas de espaço cénico e de cenografia com características particulares e distintas das que foram

¹² SCHWANITZ, Dietrich. (1999). *Cultura. Tudo o que é preciso saber*. Editora D. Quixote. 17ª Edição. P. 85

¹³ ESPADA, José (2003). *Manual de Cenografia. Teatro em Debates*. Horizonte Universitário. Lisboa, p. 27

até aqui abordadas”¹⁴, onde se destacam as *mansions**, uma espécie de mansões em pequena escala, representativas de lugares terrenos como palácios, templos e cidades, ou não-terrenos como o paraíso, o inferno, ou o limbo, tornam-se o elemento mais marcante desta transformação.

“Para a edificação destes dispositivos era necessário o auxílio dos grandes pintores da época”¹⁵, sendo essa atitude a prova de que até mesmo num período histórico onde parece ocorrer um afastamento total com tudo o que se havia realizado no que diz respeito às artes cenográficas, a cenografia pintada continua a ser utilizada como um elemento fundamental na decoração da cena, embora neste caso em construções tridimensionais, sendo a principal ferramenta utilizada para captar a atenção inicial do público, combatendo o alheamento psicológico provocado pelo afastamento assumido entre o espaço cénico e a assistência, característico da configuração ortogonal apresentada.

“Um dos testemunhos gráficos mais emblemáticos que chegaram à atualidade remonta ao séc. XVI e refere-se à implantação dos diferentes décors numa representação que teve lugar em Valenciennes. Várias *mansions* encontravam-se dispostas lado a lado na praça com o seguinte significado, da esquerda para a direita: o Paraíso representado através de um grande medalhão dourado; um templo; Jerusalém; o castelo; a casa dos bispos; o portão dourado; a prisão e, à frente das últimas duas, um lago com um bardo. Na extremidade direita da cena encontrava-se o inferno, representado por uma cabeça de dragão em pedra, com a boca aberta donde saía fumo e fogo, e, na sua parte superior, a *casa de tortura*”¹⁶.



Imagem 5 – Ilustração do mistério de Valenciennes, 1547, França – Fonte: *The Development of the English Playhouse*, Ithaca, New York: Cornell University Press, 1973.

¹⁴ ESPADA, José (2003). *Manual de Cenografia. Teatro em Debates*. Horizonte Universitário. Lisboa, p. 27

¹⁵ SOLMER, António. (2003). *Manual de Teatro*. Temas e Debates. Lisboa. P. 126

¹⁶ SOLMER, António. (2003). *Manual de Teatro*. Temas e Debates. Lisboa. P. 126

Contudo, a presença paralela deste género de manifestações com as que começam a suceder no período do Renascimento, faz com que se compreenda como a arte e a pintura se encontravam completamente subjugadas, sendo utilizadas como um meio para atingir um fim e não como formas criativas de colocar em prática sentimentos e emoções.

Com o declínio da época medieval e a afirmação do Renascimento na sociedade europeia, “a arte torna-se autónoma. Os artistas saem do anonimato dos grémios e manifestam-se como personalidades. A arte define-se por contraposição ao artesanato. O artesanato é imitação. A arte é a criação de algo novo. O artista torna-se criador”¹⁷.

Durante este período as artes teatrais e cenográficas são fortemente influenciadas pela pintura, podendo-se afirmar que foi a necessidade de criar a ilusão de realidade na cenografia, a principal razão pelo qual “a implantação cénica simultânea da Idade Média é rejeitada em favor de uma implantação de cena em profundidade, motivada em parte pela descoberta da perspetiva, princípio de unidade ordenador dos diferentes elementos cenográficos”¹⁸, cujas leis foram expostas no início do século XV, por Brunelleschi (1377 – 1446), Donatello (1386 – 1466) e Masaccio (1401 – 1428).

Na cenografia, o processo resume-se a exhibir o espaço e a sua tridimensionalidade numa superfície bidimensional, normalmente numa tela pintada, utilizando linhas que convergem para um ponto de fuga, transmitindo uma sensação de profundidade.

“Esta transição assinala a revolução da experiência: o ser já não se apresenta na sua totalidade e em toda a panóplia de significados dos signos, o que vemos depende do local onde nos situamos. A visão é apurada e tornada autónoma. Em contrapartida, a riqueza é apenas descoberta no que é visível: no espaço, na cor, na luz e no corpo. Neste espaço ilusório que, de certo modo, duplica o espaço real, os temas herdados da antiguidade são associados à realidade visível do presente”¹⁹

A descoberta deste novo conceito, onde se destaca o papel fundamental da cenografia pintada na sua implantação no teatro renascentista e nos períodos seguintes, conjuntamente com a procura de inspiração nos modelos da antiguidade clássica, sobretudo nos do teatro romano, onde se destaca o tratado *Architettura libri decem* da autoria de Vitruvius (séc. I a.C.), o único manual de arquitetura romana que chega aos dias de hoje com um vasto conjunto de informação sobre a construção dos teatros e plantas desse período, faz com que os eruditos renascentistas se debruçam sobre a matéria, produzindo um conjunto de transformações que influenciaram a evolução teatral e cenográfica

¹⁷ SCHWANITZ, Dietrich. (1999). *Cultura. Tudo o que é preciso saber*. Editora D. Quixote. 17ª Edição. P. 330

¹⁸ SOLMER, António. (2003). *Manual de Teatro*. Temas e Debates. Lisboa. P. 127

¹⁹ SCHWANITZ, Dietrich. (1999). *Cultura. Tudo o que é preciso saber*. Editora D. Quixote. 17ª Edição. P. 331

européia, que se irá verificar até aos finais do século XIX, dando início ao período áureo das pinturas cenográficas.

No Renascimento destacam-se os contributos de Serlio (1475 – 1554), com as considerações que produz no *Segundo Livro de Perspetiva*, onde “(...) apresenta a possibilidade de representar a profundidade sobre uma superfície plana e a sua aplicação num espaço cénico; surgindo desta forma a cenografia pintada numa tela de fundo utilizando os efeitos da perspetiva.”²⁰, promovendo a simplificação e substituição das construções tridimensionais utilizadas como tentativa de criar o mesmo efeito, por uma tela bidimensional pintada em *trompe l’oeil*;



Imagem 6 – O cenário trágico de Serlio, gravura de 1545 – Fonte: www.northern.edu

De Andrea Palladio (1508 – 1580), responsável por em 1580 ter criado em Vicenza o primeiro teatro edificado de forma permanente em Itália, o Teatro Olímpico, onde a configuração à italiana começa a emergir, sobretudo ao nível das proporções, onde “(...) a dimensão dos bastidores (espaços à esquerda e direita de cena) deve ter no mínimo a dimensão da metade da abertura da moldura cénica. Os espaços disponíveis por cima, e por baixo do palco, devem ter no mínimo a dimensão da abertura máxima da moldura cénica”²¹;



Imagem 7- Teatro Olímpico, Vicenza, Itália.
Fachada cénica principal – Fonte: slowitaly.yourguidetoitaly.com

E de Giovanni Battista Aleotti (1546 – 1636) que, com a construção do Teatro Farnese, em Parma, cria a primeira casa de espetáculos dedicada à implantação do modelo da *cena à italiana**, abrindo o espaço cénico “sobre uma larga perspetiva única, no eixo do teatro, enquadrada por casas (praticáveis em primeiro plano, pintadas num segundo plano). (...) Foi o primeiro teatro com proscénio a ser desenhado para cenários móveis e é o primeiro teatro coberto de larga escala”²².



Imagem 8 – Teatro Farnese, Parma, Itália –
Fonte: www.tribune.com

²⁰ ESPADA, José (2003). *Manual de Cenografia. Teatro em Debates*. Horizonte Universitário. Lisboa, p. 31

²¹ ESPADA, José (2003). *Manual de Cenografia. Teatro em Debates*. Horizonte Universitário. Lisboa, p. 32

²² ESPADA, José (2003). *Manual de Cenografia. Teatro em Debates*. Horizonte Universitário. Lisboa, p. 32, 33

Pelas razões mencionadas esta estrutura pode ser apresentada como uma das primeiras casas teatrais do Barroco, embora sem a extravagância arquitetónica que se faz sentir nos edifícios dos anos seguintes.

Este período, que teve início em Itália no final do século XVI e se difunde por toda a Europa, estendendo-se até meados do século XVIII, caracteriza-se pela exuberância, a arte rebuscada, exagerada e a atenção ao detalhe. É considerado como uma continuação natural do Renascimento pelo interesse que manifesta pela Antiguidade Clássica, embora apresente uma forma distinta de interpretar.

“Enquanto no Renascimento o tratamento das temáticas enfatizava qualidades de moderação, economia formal, austeridade, equilíbrio e harmonia, o tratamento barroco de temas idênticos mostrava maior dinamismo, contrastes mais fortes, maior dramaticidade, exuberância e realismo e uma tendência ao decorativo, além de manifestar uma tensão entre o gosto pela materialidade opulenta e as demandas de uma vida espiritual”²³.

Ao nível do espaço cénico, o interesse evidente do público pela magia da cenografia pintada e da grandiosidade e riqueza das suas transições, faz com que surjam novos contributos que são imediatamente colocados em prática, sobretudo na ópera, que teve origem ainda no Renascimento, com a intenção de recuperar a tragédia grega, mais precisamente em 1597, em Florença.

“Através de Aristóteles sabia-se que tinha sido um drama musical. Colocando música a acompanhar a tragédia, em Florença, nasceu a ópera. (...) A música instrumental que, no Renascimento ainda fora assombrada pela música vocal, emancipou-se e tornou-se independente. (...) Os músicos converteram-se em artistas da corte que forneciam a música para espetáculos gigantescos”²⁴

Reconhecendo que os primórdios deste género de teatro lírico tenham sido reservados às elites, confirma-se, pelo seu advento durante os anos que se seguiram, a sua rápida proliferação pelo povo, ultrapassando, inclusivamente, o drama falado como o estilo de espetáculo mais apreciado.

Como contributos relevantes para a evolução cenográfica e teatral durante esse período poder-se-ão destacar o *Manual de Construção de Cenários e Máquinas de Teatro*, do arquiteto italiano Nicolas Sabbatini (1574 – 1654), que, pela necessidade cada vez mais evidente de uma rápida mutação cénica exigida nos espetáculos desta época “listava três métodos principais de mudança de cenário: um usando a técnica dos *periaktoi*, outro manobrando telas engradadas (esticadas sobre molduras de

²³ HARRIS, Ann Sutherland. (2005). *Seventeenth-century art & architecture*. Laurence King Publishing. p. 21

²⁴ SCHWANITZ, Dietrich. (1999). *Cultura. Tudo o que é preciso saber*. Editora D. Quixote. 17ª Edição. P. 367

madeira) de forma a sobrepô-las às pré-existentes, outro puxando telas pintadas em volta das telas engradadas, substituindo as previamente expostas”²⁵ ;

E o sistema de mutação cénica desenvolvido por Giacomo Torelli (1608 – 1678) em 1641, quando aperfeiçoa “(...) um processo de entrada e saída de elementos cenográficos pintados: estes entravam e saíam de cena sem que o público se apercebesse da manipulação humana, porque estavam montados em carros (*charriots*) que, no sub-palco, deslizavam em calhas paralelas à boca de cena. Esta deslocação era possível graças à abertura de fendas no chão do palco. Um sistema elaborado de cordas, roldanas e pesos permitia que um único operador mudasse todo o cenário em simultâneo”²⁶

Contudo, se na ópera impera a extravagância da magia da cenografia influenciada pelos contributos de Serlio, Sabbatini, ou Torelli, nos outros géneros do teatro barroco, sobretudo nos dramas e tragédias dos humanistas franceses Corneille (1606 – 1684) e Racine (1639 – 1699), ou nas pequenas comédias e farsas de Molière (1622 -1673), assiste-se a uma economia dos meios cenográficos, evidenciando-se propositadamente o conteúdo dos textos e a mensagem transmitida.

Com o desenrolar do tempo sente-se um decréscimo de interesse do público pelos estilos teatrais referidos, provocado particularmente pela monotonia apresentada ao longo do espetáculo, incitada pela ausência assumida da pintura cenográfica perspectivada e de mutações cénicas. Como forma de colmatar essa abnegação tentam adequar-se e evoluir, surgindo alterações relevantes em algumas dinâmicas, como são os casos da introdução de *intermezzi** dançantes nos dramas de Corneille, exigidos pelo rei de França, Luís XIV, principal mecenas do teatro francês da época.

“Corneille, com o auxílio de Torelli, coloca em cada um dos atos uma máquina de cena diferenciada, cuja chegada é acompanhada pelo coro e música, surpreendendo assim o drama de modo a que não exista uma dispersão por parte do público, que pode assim acompanhar maravilhado, as diferentes mutações de cena”²⁷

Se desde meados do século XVII se assiste a uma uniformidade ao nível do estilo da construção dos teatros, onde as características da arquitetura barroca são evidentes, como o refinamento do arco de proscénio, o fosso de orquestra, a plateia em ferradura, ou a ampliação da profundidade do palco,

²⁵ ESPADA, José (2003). *Manual de Cenografia. Teatro em Debates*. Horizonte Universitário. Lisboa, p. 33

²⁶ ESPADA, José (2003). *Manual de Cenografia. Teatro em Debates*. Horizonte Universitário. Lisboa, p. 34

²⁷ SOLMER, António. (2003). *Manual de Teatro*. Temas e Debates. Lisboa. P. 134

sendo um dos exemplos mais esplendorosos desse período, o Teatro alla Scala, em Milão, inaugurado em 1788, com capacidade para mais de duas mil pessoas, a homogeneização do espaço cénico por toda a Europa surge apenas no início do século XVIII, motivada pelos contributos apresentados pela *família Galli-Bibiena** que rapidamente se difundem por todo o continente europeu.



Imagem 9 – Teatro Alla Scala, ou La Scala, Milão –
Fonte: fotocommunity.de

A partir desse momento a pintura cenográfica assume um lugar de destaque no panorama artístico da época, cuja utilização pelos grandes mestres cenógrafos europeus, que a vão reinventado, melhorando e adaptando, faz com que se torne no elemento cénico mais importante, suplantando o papel do próprio ator.

Entre eles destacam-se Ferdinando Bibiena (1657 – 1743), que em meados de 1703, em Bolonha, introduz a perspetiva diagonal nas suas criações, (...) com dois pontos de fuga, o que fazia que os seus cenários parecessem ter uma maior profundidade aparente, apesar de exigirem menos espaço de implantação que os cenários de perspetiva central desenvolvidos por Sebastiano Serlio²⁸;



Imagem 10 - Estudo cenográfico, de Ferdinando Bibiena, início do século XVIII –
Fonte:
<http://arteimmagine.annibalepinotti.it>

Filippo Juvarra (1678 – 1736) que, embora baseie as suas produções no método da perspetiva diagonal, apresenta pinturas cenográficas curvilíneas que tinham como intenção principal conduzir o olhar da assistência para o centro da cena. “Muitos dos seus projetos consistiam num cenário permanente com um grande arco abobadado abrindo para uma série de vistas, que variavam entre paisagens e um corredor perspetivado²⁹, sendo com o referido cenógrafo que se começam a utilizar “(...) os telões nos mais variados sítios do palco, sempre, contudo, paralelos à boca³⁰, em detrimento da utilização dos engradados laterais fixos, que se vinha verificando até então;



Imagem 11 - Filippo Juvara (1676-1736), *Scénographie avec escalier* – Fonte:
<https://www.flickr.com/photos/jehanmichelet>

²⁸ ESPADA, José (2003). *Manual de Cenografia. Teatro em Debates*. Horizonte Universitário. Lisboa, p. 35

²⁹ ESPADA, José (2003). *Manual de Cenografia. Teatro em Debates*. Horizonte Universitário. Lisboa, p. 36

³⁰ SOLMER, António. (2003). *Manual de Teatro*. Temas e Debates. Lisboa. P. 136

E de Giovanni Niccolo Servandoni (1695 – 1766), cenógrafo francês, considerado como um produto da cenografia italiana, através do qual a arte cenográfica deixa de ser puramente decorativa, passando a ser encarada como o elemento principal da cena e em alguns casos do próprio espetáculo. A percepção do espaço é dada pelo próprio cenário, secundarizando o papel o ator, o que se apresenta em contraponto ao que acontecia anteriormente.



Imagem 12 – Exemplo de pintura de Servandoni –
Fonte: shepherdgallery.com

“Para dar maior grandiosidade aos motivos pintados, aumenta as suas proporções num determinado pormenor do espaço que se pretende representar. Recorre, aliás, muitas vezes, aos grandes pintores da época, como Fragonard e Watteau, para a pintura dos cenários.”³¹

É ainda responsável por um grande número de novidades verificadas ao nível das conceções cenográficas de índole clássica, com “a rejeição da visão axial na perspetiva e a deslocação do ponto de fuga do centro da cena, preterindo a cena simétrica, tão em voga no séc. XVII, em favor de uma cena oblíqua”³², e na disposição dos elementos cénicos, onde “os diversos engradados tinham como altura máxima 5,5 metros e se destinavam à representação, em toda a sua altura, de colunatas, arcos de triunfo, etc.”³³.

A segunda metade século XVIII, influenciada pelos efeitos do surgimento do Neoclassicismo, movimento cultural e artístico marcado pela retoma dos valores da cultura greco-romana, potenciados pelas descobertas arqueológicas em Pompeia, poderá ser considerado como o princípio da subjugação da pintura cenográfica pela dramaturgia, onde “(...) o incremento das investigações históricas e científicas, imprimiu à cenografia maior verosimilhança e insinuou à literatura dramática uma localização mais definida da ação. (...) Mas, uma vez cortadas as asas com que a pintura perspetivada pudera voar livremente no mundo da fantasia, a cenografia perde a primazia que, em teatro, gozara mais de um século, e passa a servir docilmente os temas que a literatura dramática lhe impõe”³⁴

Embora reconhecendo que “esta tendência para a realidade histórica chegou a um ponto em que os palcos eram quase “saturados” por objetos “realísticos””³⁵, a pintura cenográfica continua presente

³¹ SOLMER, António. (2003). *Manual de Teatro*. Temas e Debates. Lisboa. P. 136

³² SOLMER, António. (2003). *Manual de Teatro*. Temas e Debates. Lisboa. P. 136

³³ SOLMER, António. (2003). *Manual de Teatro*. Temas e Debates. Lisboa. P. 136

³⁴ DIAS, Pereira. (1947). *Dos momos e arremedilhos ao cenário sintético (1947). A Evolução e o Espírito do Teatro em Portugal*. 2º Ciclo (1ª série de conferências promovidas pelo Século. P. 37

³⁵ ESPADA, José (2003). *Manual de Cenografia. Teatro em Debates*. Horizonte Universitário. Lisboa, p. 36

como um dos elementos fundamentais de qualquer espetáculo, destacando-se neste período o cenógrafo italiano Giovanni Battista Piranesi (1720 – 1778), cujas gravuras de ruínas e prisões ocupam lugar de destaque entre as suas obras.



Imagem 13 – (à esquerda) *Vüe des restes interieures d'un des Pronaos du Temple de Neptune* de Giovanni Piranesi, 1788 – Fonte: *Differentes Vues De Quelques Restes De Trois Grands Édifices Qui Subsistent Encore Dans Le Milieu De L'Ancienne Ville De Pesto ...* / (G.B. and F. Piranesi.) [Roma, 1778-9] [pl.XIII]. (à direita) *The Pier with Chains*, de Giovanni Piranesi, inícios de 1770 – Fonte: G.B. Piranesi, *Carceri*, pl. XVI (2nd edition, 3rd issue)

Contudo, quase de imediato, surge um movimento que se opõe ao universalismo neoclássico, o Romantismo, que teve início nos finais do século XVIII e se estende até ao século XIX, condenando toda a limitação de liberdade, valorizando o indivíduo, as emoções e a criatividade artística.

“Aqui a cenografia atinge uma expressão elevada na utilização ilusionista da cena à italiana que é explorada, na ópera, por Richard Wagner (1813 – 1883)”³⁶, no entanto, as fórmulas convencionais da escola romântica que julgaram fortalecer o culto da natureza, continuam a subjugar as artes cenográficas à literatura. “A ópera, o bailado e o drama histórico, exigem continuamente do cenógrafo imitações do gótico, do romântico, do bizantino, ou do exótico”, embora tenham incentivado, pela forma como idolatram a natureza, a produção de pinturas cenográficas onde as paisagens assumem papel de relevo.

Destaca-se neste período contributos como os do cenógrafo Alessandro Sanquirico (1777 – 1849).



Imagem 14 – Maquete de cena de Alessandro Sanquirico para *Ugo, Conte di Parigi*, ópera de Gaetano Donizetti (1797-1848), Milão, (1832): Fonte - [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Atrio_-_Set_design_by_Sanquirico_for_Ugo,_Conte_di_Parigi_\(Milan,_1832\)_-_crop.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Atrio_-_Set_design_by_Sanquirico_for_Ugo,_Conte_di_Parigi_(Milan,_1832)_-_crop.jpg)

³⁶ ESPADA, José (2003). *Manual de Cenografia. Teatro em Debates*. Horizonte Universitário. Lisboa, p. 36

Em contracorrente com o Romantismo, surge, na segunda metade do século XIX o Naturalismo.

Este é um período com alguns contributos que revolucionam o espaço cénico e as próprias artes cenográficas e teatrais, destacando-se o abandono a que a pintura cenográfica perspectivada foi sujeita, a introdução da luz elétrica no espaço cénico e o surgimento do papel do encenador.

Relativamente ao primeiro “A procura de uma representação fiel e não idealizada da realidade (devedora da afirmação do espírito científico)”³⁷, característica intrínseca desta corrente artística, faz com que se assista à introdução de uma cena tridimensional. Os engradados deixam de estar paralelos à boca, passando a ser colocados quase perpendiculares ao fundo, também ele composto por um engradado pintado, criando uma configuração que pretende replicar no espaço cénico a realidade que se pretende exhibir, seja ela uma sala de um palácio, um quarto, ou uma taberna, que conjuntamente com as novas teorias da representação naturalista, especialmente a denominada como *quarta parede**, faz com que, embora a pintura cenográfica continue a ser um dos aliados mais importantes da construção cénica, a sua vertente perspectivada seja abandonada.

Aliada a essa situação potenciadora do declínio desse género de cenografia, surge a invenção da luz elétrica, em 1879, por Thomas Edison (1847 – 1931) e a sua introdução como elemento cénico.

“As sombras produzidas pela iluminação elétrica convencional iriam entrar em conflito com as sombras pintadas (que facilitavam a ilusão tridimensional da perspetiva)”³⁸.

Com a capacidade de produzir diversas intensidades e serem direcionados para o local, ou ator pretendido, os primeiros projetores potenciaram o declínio da ribalta, favorecendo o centro do palco como a zona privilegiada do desenrolar de toda a ação.

É durante este período que o papel do encenador ganha relevância, pela necessidade de responder à “(...) procura da verosimilhança nas técnicas teatrais: iluminação, cenários figurinos, sonoplastias e interpretação, tinham de ser estudados e desenvolvidos no sentido da coerência e autenticidade”³⁹

Com o início de uma crescente descrença relativa ao carácter ilusionista do teatro, surge no final do século XIX, cerca de 1880, em França, o Simbolismo, movimento que se manifesta contra a objetividade do realismo e as descrições animais do naturalismo, enaltecendo as emoções do

³⁷ ESPADA, José (2003). *Manual de Cenografia. Teatro em Debates*. Horizonte Universitário. Lisboa, p. 37

³⁸ ESPADA, José (2003). *Manual de Cenografia. Teatro em Debates*. Horizonte Universitário. Lisboa, p. 37

³⁹ ESPADA, José (2003). *Manual de Cenografia. Teatro em Debates*. Horizonte Universitário. Lisboa, p. 37

indivíduo, onde o papel da luz, do som, da cor e dos cheiros são valorizados na cena teatral, forçando os elementos cénicos a abandonar as suas características naturalistas.

Para os simbolistas “(...) o teatro, como arte que é, deve dar uma sugestão das coisas e não as próprias coisas; e os cenários devem ser apenas sinais visíveis das ideias”⁴⁰, tendo as primeiras manifestações desta corrente artística apresentado um espaço cénico apenas com os pormenores necessários à complementaridade da ilusão estética do próprio texto, parecendo iniciar-se um período que iria aniquilar qualquer tipo de cenografia pintada.

Embora Adolphe Appia (1862 – 1928), ou Edward Gordon Gray (1872 – 1966) dois dos principais cenógrafos deste movimento, tenham suprimido a utilização cenográfica das artes pictóricas nas suas produções, para criar uma estética de cena onde “construções plásticas a três dimensões, de cores neutras, em que as formas da Natureza são simplificadas, constituem um fundo “estilizado” diante do qual jogos de luzes entrecruzadas fazem ressaltar a figura do ator, considerado o elemento essencial de ligação entre a sensibilidade do público e o valor abstrato do drama”, designada como cenografia sintética, a mesma não foi totalmente desprezada, sendo utilizada por outros cenógrafos de referência, como o alemão Georg Fush (1868 – 1949).

Contudo, quase de imediato, surge na Rússia uma nova escola de encenação, onde se destacam a ópera e o bailado, dada a conhecer por Diaghilev (1872 – 1926), onde “os cenários e os figurinos de Leon BaKst, de esplendoroso colorido e deslumbrante sentido decorativo, voltaram a ter domínio da cena, tal como os da escola barroca”⁴¹, que mantém os seus desígnios até aos dias de hoje, podendo ser considerada como a corrente artística onde a pintura cenográfica é melhor representada.



Imagem 15 – Bailado *The Best of Tchaikovsky* (2019), no Centro de Convenções Ulysses Guimarães – Fonte: Oliveira Filipe (2019). *Ballet Imperial da Rússia em Única Representação*. Dicas da Capital; Bailado *Cinderella* (2016), no Festival de Ballet de Moscovo – Fonte: <https://www.newbedfordguide.com/moscow-ballet-cinderella-zeiterion/2016/04/14>

⁴⁰ DIAS, Pereira. (1947). *Dos momos e arremedilhos ao cenário sintético (1947)*. *A Evolução e o Espírito do Teatro em Portugal*. 2º Ciclo (1ª série de conferências promovidas pelo Século. P. 41

⁴¹ DIAS, Pereira. (1947). *Dos momos e arremedilhos ao cenário sintético (1947)*. *A Evolução e o Espírito do Teatro em Portugal*. 2º Ciclo (1ª série de conferências promovidas pelo Século. P. 41

Com o avançar do século XX a evolução tecnológica das artes, com o emergir do cinema, do desenvolvimento da sonoplastia e da luminotécnica, ou dos motores elétricos, aliada a novos movimentos artísticos vanguardistas associados ao modernismo, como o cubismo, o expressionismo, o dadaísmo, têm um papel fundamental na transformação de um teatro que se encontra aberto a novas experiências.

O teatro de hoje, e todos os elementos cénicos que o compõem, não são mais do que interpretações diferenciadas e singulares dos contributos que vêm sendo transmitidos desde a antiguidade clássica.

Nenhuma forma de arte deve ser considerada predominante, ou imposta. Qualquer forma de cenografia tem a sua relevância e qualidade. Não existe um espaço cénico certo, ou uma dramaturgia de referência.

A arte tem de ser assim mesmo, uma entidade que permite aos homens criar através das suas emoções. Uns gostam de transmitir o real, outros o ilusório, contudo a sua avaliação depende apenas dos olhos de quem a observa.

Após uma análise que pretendeu demonstrar o lugar da pintura cenográfica no panorama teatral europeu, consegue depreender-se que historicamente poderá ser considerada como o elemento cenográfico que mais atuou, dinamizou e contribuiu para a evolução do espaço cénico, mesmo que muitas vezes tenha tentado ser subjugado pela literatura e por novas correntes artísticas.

A sua presença fez-se denotar desde a Grécia antiga, até à atualidade, a sua qualidade estética e versatilidade foram responsáveis pela captação de público e conseqüente criação de novos espaços dedicados ao espetáculo, serviu de facilitador e transmissor de mensagem, auxiliou o teatro a libertar-se da religião e a tornar-se uma arte autónoma, permitiu o aperfeiçoamento de técnicas como a perspetiva, de espetáculos como a ópera, ou até mesmo o drama falado, soube adaptar-se a novas formas de representação e à influência da luz elétrica, contudo, parece que a transformação da cenografia numa arte autónoma da pintura influenciou a implementação de uma nova definição que se esqueça da relevância da cenografia pintada na evolução do próprio conceito.

Considerando-se que existe um antes que não deve ser esquecido, ressalva-se que a pintura cenográfica deverá continuar a ter um lugar de destaque no panorama teatral atual, onde a técnica, em vez de esquecida, deveria ser incentivada, promovida e salvaguardada.

A riqueza do seu percurso e dos contributos que dele surgiram é de tal significado, que não merecem ser apagados pela falta de sensibilidade das políticas culturais, ou pela abstração da própria sociedade, devendo ser encarados como obras de arte relevantes de uma história que ainda está por escrever.

1.2 – O Panorama Nacional

Tendo por base as considerações apresentadas anteriormente e uma análise realizada à publicação o *Dicionário do Teatro Português*, de Luís Francisco Rebelo, e a dois contributos bibliográficos do Professor Dr. Pereira Dias, diretor da Faculdade de Ciências da Universidade de Coimbra, *Cenários do Teatro S. Carlos (1940)* e *Dos momos e arremedilhos ao cenário sintético (1947)*, que servem de referência à construção deste ponto, por incorporarem conteúdos da *Colleção de Memórias relativas às vidas dos Pintores, e Escultores, Architetos e Gravadores Portuguezes, e dos estrangeiros que estiveram em Portugal* de Cirilo Volkmar Machado, publicada em 1823, da *História do Teatro Português (1870 – 1871)*, de Theophilo Braga, de *Artistas italianos em Portugal (1932)*, da autoria de Virgílio Correia, de *As belas-artes plásticas em Portugal durante o século XVIII (1935)*, de Luís Xavier da Costa, de *Teatro de outros tempos (1933)*, de Gustavo de Matos Sequeira, ou de *Les arts en Portugal (1846)*, da autoria de Le Comte A. Raczyński, poder-se-á encontrar, tal como no panorama europeu, um período áureo da cenografia pintada em Portugal, que tem como ponto de partida a paz alcançada pelo Tratado de Utreque, em 1715, e se prolonga até à primeira metade do século XX.

Contudo, para que se consiga apreender a verdadeira relevância da pintura cenográfica no panorama artístico nacional, é necessário que se aborde a temática desde a sua primeira aparição. Se no teatro europeu ela emerge com os primórdios das artes teatrais da Grécia antiga, em Portugal denota-se a sua presença nas referências ao teatro primitivo português da Idade Média.

“O carácter “mecânico construtivo” da cenografia medieval aparece documentado nas raras descrições, que chegaram até nós, de festas na corte portuguesa: Garcia de Resende conta que, por ocasião do casamento do príncipe D. Afonso, filho de D. João II, se representou um entremez em que os actores vinham metidos numa fortaleza; e Rui de Pina diz que, em 1481, houve excelentes e ricos momos, num dos quais el-rei D. João II veio “invencionado Cavaleiro do Cisne”, entrando pelas portas da sala com “uma grande frota de grandes naus, metidas em panos pintados de bravas e naturais ondas do mar, com grande estrondo de artilharias que jogavam, e trombetas e atabales e menestréis que tangiam, com desvairados gritos e alvoroços de apitos, de fingidos “Mestres, Pilotos e Mareantes vestidos de brocados e sedas, e verdadeiros e ricos trajos alemães”⁴².

Poder-se-á afirmar que estes panos pintados, que sugerem as ondas de um mar agitado, podem ser considerados como a referência mais antiga à presença de pintura cenográfica no teatro primitivo nacional, embora a sua utilização aconteça de forma bastante redutora e minimalista.

⁴² DIAS, Pereira. (1947). *Dos momos e arremedilhos ao cenário sintético (1947)*. *A Evolução e o Espírito do Teatro em Portugal*. 2º Ciclo (1ª série de conferências promovidas pelo Século. p.p. 27

Teria de se esperar até ao século XVII para surgirem os primeiros registos significativos da utilização da cenografia pintada no espaço cénico nacional, como forma de auxiliar a complexidade das tragicomédias desenvolvidas pelo teatro jesuítico no ensino das humanidades nos estabelecimentos de ensino da época, por substituição do teatro erudito, de inspiração greco-romana.

“Aos Jesuítas, que em 1555 tomaram conta do ensino no Colégio das Artes de Coimbra, deverá atribuir-se, com a maior probabilidade, a introdução em Portugal, da cenografia perspectivada. (...) Logo do começo do século XVII nos chega a notícia da representação, nos colégios de Coimbra, Lisboa e Évora, de tragicomédias muito aparatosas graças ao emprego de pinturas resplandecentes e tramoias complicadas, então em voga em Itália; e delas ficou famosa, pela grande pompa, a do *Descobrimento e Conquista do Oriente*, representada no Colégio de Santo Antão, na entrada de Filipe III em Lisboa, em 1619”⁴³

No decorrer do século XVII a ópera torna-se o género teatral de referência no meio artístico europeu, utilizando a cenografia perspectivada para alcançar o ilusionismo pictórico pretendido, potenciando o desenvolvimento das grandes escolas de cenografia em Florença, Roma, Veneza, Nápoles e Milão, que irão influenciar de sobremaneira, não só o espaço cénico, mas também a sociedade portuguesa.

Embora este género de teatro lírico se tenha apresentado pela primeira vez em Portugal no ano de 1682, em Lisboa, com um espetáculo que não foi do agrado do público, apenas em 1712 com uma nova tentativa de introdução do melodrama profano na corte, se consegue que o estilo seja aceite, sendo cantado a partir desse momento nos teatros improvisados em salas do Paço da Ribeira.

Contudo, “a perda da independência política e a crise da Restauração, que não foram propícias à literatura dramática nacional, também não foram favoráveis à introdução em Portugal, dos progressos que a cenografia recebeu das escolas toscana e romana nos últimos dois terços do século XVII; e só no século seguinte, quando já estava em plena florescência a escola bolonhesa dos Bibiena, é que foi dado aos portugueses abrir os olhos deslumbrados para as sumptuosas produções cenográficas que os teatros, as igrejas e as festas ao ar livre passaram a oferecer”⁴⁴

O teatro erudito continua subjugado às tragicomédias jesuítas, e o popular, com a continuidade da tradição da farsa vicentina, prossegue pobre de recursos cenográficos, sendo inclusivamente apropriado pelo teatro espanhol e pelas importações do teatro francês.

⁴³ DIAS, Pereira. (1940). *Cenários do Teatro de S. Carlos*. Publicação do Ministério da Educação Nacional, preparada pelo Comissário do Governo junto do Teatro Nacional de S. Carlos e subsidiada pelo instituto para a Alta Cultura. P. 18

⁴⁴ DIAS, Pereira. (1940). *Cenários do Teatro de S. Carlos*. Publicação do Ministério da Educação Nacional, preparada pelo Comissário do Governo junto do Teatro Nacional de S. Carlos e subsidiada pelo instituto para a Alta Cultura. P.p 18-19

Só depois da paz alcançada pelo Tratado de Utreque, em 1715, é que se pôde assistir verdadeiramente a um renascer das influências artísticas europeias na sociedade portuguesa, provocado, sobretudo, pela vinda para território nacional de grandes cenógrafos e arquitetos italianos e pela possibilidade que os artistas nacionais tiveram de prosseguir os seus estudos em terras transalpinas e aprofundarem os seus conhecimentos com o auxílio da escola italiana.

“Os espetáculos começam a despertar na corte de D. João V vivo entusiasmo, logo partilhado pelos frequentadores dos teatros que vão abrindo; erguem-se templos e palácios, cujos tectos são recobertos de decorações magníficas por pintores que, na maior parte, compõem também os cenários para os novos teatros”⁴⁵, comprovando-se, não só o papel determinante da pintura cenográfica na evolução do espaço cénico português, com a construção de novas casas de espetáculos, mas também nos efeitos dos mestres cenógrafos na própria sociedade da época.

O impulso que se sente no meio artístico nacional faz com que surja em 1727 o Teatro do Bairro Alto e em 1734 o Teatro da Rua dos Condes, ocupado de 1738 a 1741 pela primeira companhia de ópera italiana em Portugal, que desembarca em Lisboa em 1735.

Em 1737 é inaugurado o Teatro da Ajuda, o primeiro teatro régio, mandado edificar por D. João V, e em 1744 o Teatro dos Congregados do Espírito Santo é fundado pelos Oratorianos. No mesmo ano regressam de Roma os primeiros pintores portugueses instruídos na escola de cenografia italiana, que começam a integrar-se no meio artístico nacional e a produzir os seus contributos.

Até à morte de D. João V, em 1750, as salas improvisadas dos paços reais continuavam a ser utilizados para os espetáculos da corte, mas com a subida ao trono de D. José, as políticas culturais portuguesas sofrerão uma extraordinária evolução. Apaixonado pelos espetáculos líricos, rapidamente irá mandar edificar um teatro régio com uma sumptuosidade digna do império português, a Ópera do Tejo⁴⁶.



Imagem 16 – Maquete de reconstituição da Ópera do Tejo –
Fonte:

<https://restosdecoleccion.blogspot.com/2014/10/teatros->

⁴⁵ DIAS, Pereira. (1940). *Cenários do Teatro de S. Carlos*. Publicação do Ministério da Educação Nacional, preparada pelo Comissário do Governo junto do Teatro Nacional de S. Carlos e subsidiada pelo instituto para a Alta Cultura. p 19

⁴⁶ Centro de História da Arte e Investigação Artística (CHAIA), Universidade de Évora, Portugal. (2014). *A Real Ópera do Tejo destruída pelo terramoto de 1 de novembro de 1755 - exteriores e interiores*. [2022-09-15 15:55:17]. <https://histgeo6.blogspot.com/2014/11/real-opera-do-tejo.html>

Os planos para a construção e funcionamento deste edifício, são encomendados a Giovanni Carlo Sicinio Galli Bibiena (1717 – 1760), arquiteto e decorador italiano, membro da célebre família bolonesa Galli Bibiena, que chega a Lisboa em 1753.

Embora sejam atribuídos a autor desconhecido os esboços cenográficos arquivados no Museu das Janelas Verdes, poder-se-á afirmar com grande certeza, que os mesmos pertencem a Giovanni Bibiena e aos seus continuadores, comprovando a grandiosidade cénica portuguesa daquele período e das qualidades artísticas do autor.



Imagem 17 - Átrio, Autor desconhecido (da escola bolonesa do século XVIII) – Desenho à pena, aguarelado a sépia, de 575 mm x 406mm, pertencente ao Museu das Janelas Verdes – Fonte: DIAS, Pereira. (1940). Cenários do Teatro S. Carlos



Imagem 18 – Prisão, Autor desconhecido (da escola bolonesa do século XVIII) – Desenho à pena, aguarelado a sépia, de 325 mm x 256 mm, pertencente ao Museu das Janelas Verdes – Fonte: DIAS, Pereira. (1940). Cenários do Teatro S. Carlos.

“O novo teatro régio, conhecido por “Ópera do Tejo” ou “Teatro Régio do Paço da Ribeira”, ficou a exceder em grandeza e opulência os mais famosos da Europa. Foi inaugurado em 2 de Abril de 1755 com a ópera “Alessandro nell’Indie”, de David Perez e Pietro Metastasio; e os luxuosos libretos, ilustrados com a reprodução das cenas por gravura a água-forte, permitem-nos avaliar a sumptuosidade dos espetáculos, em que, com cantores e bailarinos italianos colaboraram notáveis cenógrafos, maquinistas e figurinista seus compatriotas.”⁴⁷



Imagem 19 – O palco da Ópera do Tejo no dia da sua inauguração – Fonte: <https://www.e-cultura.pt/artigo/23508>

⁴⁷ DIAS, Pereira. (1947). *Dos momos e arremedilhos ao cenário sintético* (1947). *A Evolução e o Espírito do Teatro em Portugal*. 2º Ciclo (1ª série de conferências promovidas pelo Século. p.p. 35-36

Sete meses depois, o famoso terramoto de 1755 destrói esta obra majestosa, reduzindo-a a cinzas, conjuntamente com praticamente todos os outros teatros lisboetas.

A construção em 1761 de um pequeno teatro numas casas arruinadas perto de S. Roque, que é posteriormente ampliado em 1764 e se torna no novo Teatro do Bairro Alto, termina com um período de cinco anos sem atividade teatral, servindo de impulso para o reativar de novas casas de espetáculo públicas. Reaparece o Teatro da Rua dos Condes (1765) e edificam-se o Teatro da Graça (1767), e o Teatro do Salitre (1782).

“Entretanto a corte, mal refeita ainda da sua consternação, voltava a sentir-se atraída pelos espetáculos líricos. Em 1761 já se cantava ópera em Queluz, em teatro improvisado na Sala da Serenata. Em 1762 é construído, provavelmente segundo risco de Giovanni Carlo Bibiena, o Teatro Régio de Salvaterra, onde a corte costumava assistir à ópera do Entrudo”⁴⁸, erguendo-se em 1765 o novo Teatro Régio de Queluz, todo em madeira, que acaba por ser desmantelado em 1784.

O retomar do terramoto de 1755 é um período onde o espaço cénico lisboeta é dominado por



Imagem 20 - Desenho do Teatro da Rua dos Condes, construído entre 1756 e 1765, foi demolido em 1882, por se considerar que não cumpria as condições de segurança em caso de incêndio –
Fonte: <https://olhai-lisboa.blogspot.com/2020/10/teatro-da-rua-dos-condes>

excepcionais artistas italianos, onde se destacam o cenógrafo Azzolini (1717-1791) e o maquinista Petronio Mazzoni, colaboradores de Giovanni Carlo Bibiena, entretanto falecido, sendo Mazzoni o responsável pela construção do Teatro da Rua dos Condes, onde brilhou inicialmente Luisa Todi (1753-1833), considerada a primeira cantora lírica portuguesa.

“Desse período decorrido de 1712 a 1792, durante o qual os portugueses foram iniciados em espetáculos de grande aparato,

cujo brilho só não teve continuidade por causa da catástrofe que enlutou a nação a meio do século, ficou memorável a passagem de insígnis cantores, bailarinos, músicos, figurinistas, maquinistas e cenógrafos, portugueses e italianos.”⁴⁹, demonstrando dessa forma o papel fundamental da pintura

⁴⁸ DIAS, Pereira. (1940). *Cenários do Teatro de S. Carlos*. Publicação do Ministério da Educação Nacional, preparada pelo Comissário do Governo junto do Teatro Nacional de S. Carlos e subsidiada pelo instituto para a Alta Cultura. p 21

⁴⁹ DIAS, Pereira. (1940). *Cenários do Teatro de S. Carlos*. Publicação do Ministério da Educação Nacional, preparada pelo Comissário do Governo junto do Teatro Nacional de S. Carlos e subsidiada pelo instituto para a Alta Cultura. p 22

cenográfica na dinamização, edificação e reconstrução de uma sociedade artística que, embora confrontada com uma série de percalços, pretendia acompanhar as transformações que iam ocorrendo nas congêneres europeias.

Contudo, em Portugal sentia-se a falta de teatros que garantissem as condições exigidas pelo esplendor do teatro lírico, necessidade que é apenas colmatada em 1793, com a construção do Real Teatro S. Carlos, em Lisboa, e do Real Teatro de S. João, em 1798, no Porto.



Imagem 21 - Fachada e interior do Real Teatro S. Carlos (1893) – Fonte: <https://restosdecoleccion.blogspot.com/2011/03/teatro-nacional-de-sao-carlos.html>



Imagem 22 – Fachada e interior do Real Teatro S. João, antes do incêndio de 1908 – Fonte: <https://monumentosdesaparecidos.blogspot.com/2010/01/o-real-theatro-de-s-joao.html>

Durante este período foram existindo vozes que se opunham ao predomínio do espetáculo sobre o texto, onde um pequeno grupo de dramaturgos portugueses, influenciado pelas ideias românticas que se iam disseminando pela Europa, enalteciam o teatro falado, em detrimento do teatro espetáculo, embora tivessem de esperar até ao ano de 1847, com a edificação do Teatro Nacional D. Maria II, proposta por Almeida Garrett (1799-1854), grande impulsionador do teatro em Portugal e uma das maiores figuras do romantismo português, para que se conhecesse um lugar condigno, criado para o efeito, onde este género teatral se pudesse fazer expressar.



Imagem 23 – Exterior do Teatro Nacional D. Maria II (1868 e interior antes do incêndio de 1964 – Fonte: <https://restosdecoleccion.blogspot.com/2012/05/teatro-nacional-d-maria-ii.html>

“O romantismo, que trouxe um novo alento à dramaturgia nacional, permitiu que a cenografia orientasse por caminhos alheios à fidelidade aos esquemas neoclássicos até então vigentes. Se foi ainda um cenógrafo da velha escola italiana, Pallucci, quem pintou as cenas para o *Auto de Gil Vicente*, de Garrett reproduzido no Teatro da Rua dos Condes em 1838, são já dois artistas de gosto romântico, o francês Achille Rambois e o italiano Giuseppe Cinatti que, cinco anos depois concebem os cenários para a estreia, em récita particular na Quinta do Pinheiro, do *Frei Luís de Sousa*⁵⁰, e que nos cinquenta anos seguintes revolucionam e dominam a cenografia em Portugal, com as pinturas que produzem para as óperas do Real Teatro de S. Carlos e para os diferentes géneros levados à cena no Teatro Nacional D. Maria II.

Estes dois artistas tratam a paisagem com um esplendor nunca visto, influenciados pela escola romântica e pelas suas fórmulas convencionais, que pretendem criar e fortalecer o culto da Natureza.

Em conjunto produziram mais de 600 cenários. “A colaboração de Rambois, exímio em arquitectura e perspetiva, e Cinatti, insigne paisagista, emprestou à cenografia de S. Carlos um esplendor que rivalizava com o dos melhores teatros da Europa (...); mas os dois grandes artistas pintaram também para o Teatro D. Maria II e para o das



Imagem 24 – Cenário em pano para *Guglielmo Tell* de Gioacchino Rossini, da autoria de Achille Rambois e Giuseppe Cinatti guardado no Teatro Nacional de S. Carlos – Fonte: DIAS, Pereira. (1940). *Cenários do Teatro S. Carlos*

⁵⁰ REBELLO, Luís Francisco - *Dicionário do teatro português*. ed. fac-simil..Lisboa : Prelo, [s. d.]. ISBN. P. 152

Laranjeiras, do Conde de Farrobo, e influíram poderosamente no nosso meio artístico (...). Descorçoado pelo desinteresse que os nossos poderes públicos mostraram por uma proposta sua para a criação, em Lisboa, de uma escola de pintura cenográfica, Rambois, que adquirira fortuna avultada, legou os seus bens ao município de Milão para instruir escolas”⁵¹.

Infelizmente já se denotava neste período um incompreensível afastamento entre as políticas culturais e o ensino da técnica da cenografia pintada, algo que parece acompanhar a história, sentindo-se essa mesma atitude, inclusivamente, nos finais do século XX.

“A cenografia em Portugal, na grande maioria, não acompanhou o desenvolvimento da expressão teatral. Enquanto se criaram novas escolas de actores, produto da capacidade intelectual dum grupo de jovens de forma a poderem exprimir os anseios do povo oprimido, a cenografia, devido a uma inconstância de trabalho e à dureza da execução, nada propícias à mobilização das camadas jovens com preparação profissional dentro do campo das artes, estagnou no êxito fácil que lhes proporcionava o teatro ligeiro, nada interessado em problemas de cultura, passando a simples executantes de maquetas concebidas por pintores, estes completamente desconhecedores das técnicas teatrais”⁵²

Aliado a esse facto, na segunda metade do século XIX, “(...) vem a decadência – acelerada pela iluminação a gás e pelo caminho-de-ferro”⁵³

Os padrões de exigência das artes cénicas são comprometidos, não só pela perda de mobilidade da iluminação de cena, com a introdução de gambiarras fixas, mas também pela diminuição da atenção ao detalhe na conceção do espetáculo, onde o cenário e o guarda-roupa deixam de ser tratados com a acuidade que se observava até então.

A cenografia pintada é industrializada e criada como um objeto de consumo para fazer face às constantes deslocações das companhias teatrais, potenciadas pelo desenvolvimento dos transportes ferroviários, tentando encontrar-se uma forma de rentabilizar os custos na criação, com a utilização de materiais menos perenes, como é o caso do papel, demonstrando uma despreocupação com a estética, o que provoca a diminuição da relevância do mestre cenógrafo na produção artística.

⁵¹ DIAS, Pereira. (1940). *Cenários do Teatro de S. Carlos*. Publicação do Ministério da Educação Nacional, preparada pelo Comissário do Governo junto do Teatro Nacional de S. Carlos e subsidiada pelo instituto para a Alta Cultura. P. 31

⁵² PEREIRA, Moniz. (1987). *Aspectos da Situação da Cenografia*. Com a Arte para Transformar a Vida, 1ª Assembleia de Artes e Letras da ORL do PCP. P. 98

⁵³ DIAS, Pereira. (1947). *Dos momos e arremedilhos ao cenário sintético (1947). A Evolução e o Espírito do Teatro em Portugal*. 2º Ciclo (1ª série de conferências promovidas pelo Século. p.p. 35-36

Contudo, alguns teatros continuam fiéis às suas raízes e não abdicam dos artistas residentes, como foi o caso do Real Teatro S. Carlos, até 1895. O último, Luigi Magnini (1848 – 1936), “(...) discípulo de Carlo Ferrario, o mais notável cenógrafo italiano da quadra da transição do romantismo para o naturalismo”⁵⁴, que vem substituir Rambois e Cinatti, em 1879, que “(...) com os seus cenários de uma rigorosa perfeição formal, de uma escrupulosa verosimilhança, introduziu o realismo no teatro português, tendo a sua influência se estendido até aos discípulos dos seus dois ilustres antecessores, como Procópio Pinheiro e Eduardo Machado. Mas o mais importante dos seus continuadores foi Augusto Pina, em quem deverá reconhecer-se o maior cenógrafo português de um período que, iniciado nos últimos anos do século XIX, ainda hoje se não pode considerar definitivamente encerrado”⁵⁵.

As composições que produziu para o Real Teatro S. Carlos até 1895, que se encontram salvaguardadas no Museu Nacional do Teatro Nacional e da Dança, em Lisboa, são consideradas obras-primas da cenografia naturalista do século XIX, tendo a partir dessa data continuado a pintar para o Teatro Nacional D. Maria II, até 1905.



Imagem 25 – Claustro em Ruínas. Cenário de pano, autoria de Luigi Manini, para *Roberto il Diavolo* de Jacob Meyerbeer; *Marinha*. Cenário de pano, autoria de Luigi Manini, para *Stella del Nord* de Jacob Meyerbeer; executados para o Real Teatro S. Carlos - Fonte: DIAS, Pereira. (1940). *Cenários do Teatro de S. Carlos*

Embora existissem um conjunto de cenógrafos incríveis naquela época, as suas qualidades estéticas foram incapazes de reverter o desleixo que se vinha acentuando na maioria dos palcos, inclusivamente no Teatro Nacional D. Maria II, onde muitos deles tinham uma participação ativa, que se vinha acentuando pela introdução de novas correntes artísticas na europa que desvalorizavam o papel pintura cenográfica e a sua utilização no espaço cénico.

⁵⁴ DIAS, Pereira. (1947). *Dos momos e arremedilhos ao cenário sintético (1947)*. *A Evolução e o Espírito do Teatro em Portugal*. 2º Ciclo (1ª série de conferências promovidas pelo Século. P. 39

⁵⁵ REBELLO, Luís Francisco - *Dicionário do teatro português*. ed. fac-simil..Lisboa : Prelo, [s. d.]. ISBN. P. 152

Exemplo disso é a forma como a encenação naturalista da “Companhia Rosas & Brasão, onde na “Ceia dos Cardeais” (1901) a cena aparecia profusamente ornamentada com pratas riquíssimas: a mesa estava guarnecida de cristais e louças de preço; o chão desaparecia sob soberbos tapetes orientais; trinchava-se faisão assado no Ferrari; servia-se Moet et Chandon; e os actores vestiam autênticas sedas de Lyon. Terminado o espectáculo, ficavam no teatro dois agentes da Polícia a vigiar as pratas”⁵⁶, sofre quase imediata contestação pelo movimento simbolista que começa a emergir.

Na Europa, com o avançar do século XX, assiste-se ao despoletar de vários movimentos artísticos, cada um com diferentes ideias sobre a cenografia e a sua interligação com o espaço cénico e a dramaturgia. Se no século XVIII se verificava uma homogeneidade da temática em Portugal, no século XX acontece

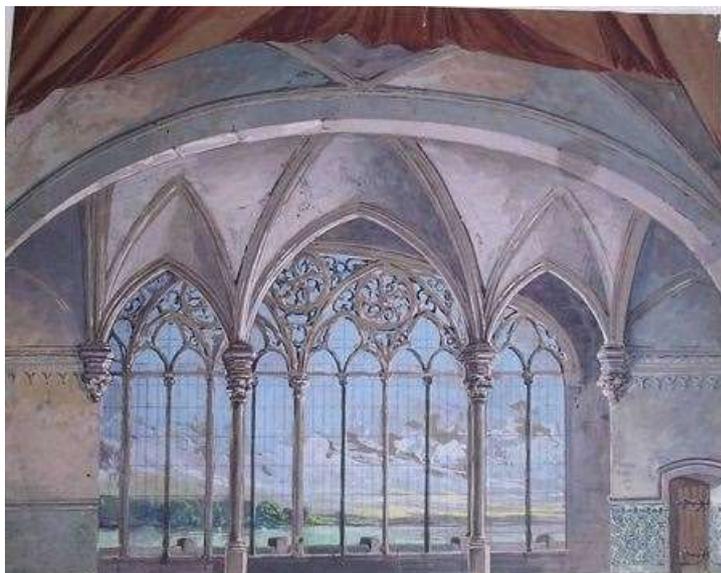


Imagem 26– Maquete de cenário de espectáculo não identificado. Interior de um edifício, destacando-se uma janela gótica. Autor: Augusto Pina – Fonte: Museu Nacional do Teatro

exatamente o oposto, embora a pintura cenográfica continue a ser o elemento cenográfico mais relevante na maioria dos espetáculos, comprovando um afastamento da cena portuguesa dos ideais artísticos que se iam cultivando no espaço cénico europeu, estando esse facto relacionado, não só com a inexistência de apetrechamento mecânico e de iluminação de cena dos nossos palcos, mas, sobretudo, pela oposição que alguns artistas da escola naturalista iam impondo a essa

transmutação, destacando-se nessa luta, Augusto Pina (1872 – 1938) e alguns dos seus discípulos, como Manuel Oliveira (1895 – 1960) e Raul Campos, referidos pelo próprio como “cenógrafos que têm valor, e conseguiram um lugar na primeira fila dos nossos artistas”⁵⁷.

Para “Augusto Pina o teatro é um luxo onde cada uma das suas manifestações deverá corresponder a essa ideia de luxo. Cenários pobres, mal pintados, trajos sem riqueza, talhados sem elegância, deixam no espírito do espectador uma desagradável impressão, que prejudicará sempre a melhor obra prima da literatura dramática e os esforços dos mais hábeis artistas”⁵⁸. Esta visão teatral defendida pelo

⁵⁶ DIAS, Pereira. (1947). *Dos momos e arremedilhos ao cenário sintético (1947). A Evolução e o Espírito do Teatro em Portugal*. 2º Ciclo. 1ª série de conferências promovidas pelo Século. P. 40

⁵⁷ PINA, Augusto. (1923). *Arte Decorativa Teatral em Portugal*. Teatro, Revista de Teatro e Música. P. 13

⁵⁸ PINA, Augusto. (1923). *Arte Decorativa Teatral em Portugal*. Teatro, Revista de Teatro e Música. p.p. 09 e 10

artista, aliada ao seu grande prestígio, foram suficientes para retardar a renovação da cena portuguesa.

“Apesar dessa persistência da estética realista (na modalidade aburguesada do naturalismo), a revolução modernista tentou, a partir da segunda década do século XX, mas sobretudo desde o começo dos anos 20, penetrar nos domínios da decoração cénica”⁵⁹, influenciada pelo arquiteto Raúl Lino (1879 – 1974) o seu principal impulsionador, quando, em 1911, “(...) esboçou os cenários estilizados para um espetáculo vicentino levado a efeito no Teatro República”⁶⁰ e pelo pintor Almada Negreiros (1893 – 1970), que, em 1918, introduz o futurismo no teatro português, quando “(...) desenhou, sob a recente sugestão dos Ballets Russos de Diaghilew, os cenários do bailado de Ruy Coelho”⁶¹.

Embora existam diversas correntes artísticas que se opunham ao naturalismo, apenas a simbolista, no seu extremo, pelas suas próprias características ideológicas e de conceção cénica, tenta afastar a cenografia pintada e implementar os cenários sintéticos. Esse facto permite, não só a continuidade do surgimento de contributos de pintura cenográfica, mas também que os mesmos agora se adaptem aos diversos estilos, assistindo-se, inclusivamente, à parceria artística de nomes de referência da escola naturalista portuguesa, na produção de obras de cenógrafos de outras correntes, como é o caso de Manuel Oliveira na coparticipação que manteve com o modernista Lucien Donnat, (1920 – 2013), cenógrafo e figurinista francês, que adquiriu notoriedade em Portugal pelo seu contributo “para a criação de 140 dos cerca de 250 espetáculos estreados pela Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro entre 1941



Imagem 27 - Cenário criado por Lucien Donnat e pintado por Manuel Oliveira para a peça *Os Maridos Peraltas e as Mulheres Sagazes*/C^a Rey Colaço Robles Monteiro. (1945) – Fonte: Acervo do Museu Municipal do Teatro e da Dança

⁵⁹ REBELLO, Luís Francisco - *Dicionário do teatro português*. ed. fac-simil..Lisboa : Prelo, [s. d.]. ISBN. P. 152

⁶⁰ REBELLO, Luís Francisco - *Dicionário do teatro português*. ed. fac-simil..Lisboa : Prelo, [s. d.]. ISBN. P. 152

⁶¹ REBELLO, Luís Francisco - *Dicionário do teatro português*. ed. fac-simil..Lisboa : Prelo, [s. d.]. ISBN. P. 152

e 1974”⁶² no Teatro Nacional D. Maria II, ao qual se manteve fiel, embora colaborando esporadicamente com outras companhias de teatro lisboetas.

Gradualmente, com o decorrer do século XX, a evolução que se foi sentindo no teatro europeu vai-se refletindo no espaço cénico português, onde a incorporação da luz elétrica e a transformação da cenografia numa arte autónoma da pintura, potenciaram a incorporação das artes plásticas como uma das vertentes cenográficas mais importantes do espetáculo, em detrimento da cenografia pintada, atitude que com o avançar do século XXI é reforçada com a utilização das novas tecnologias no espetáculo.

No entanto, a multiplicidade de intervenientes (atores, ensaiadores, arquitetos de cena, cenógrafos, luminotécnicos, sonoplastas) que agora se verifica, faz com que se vivencie uma época em que a liberdade criativa impera, havendo espaço para a utilização de todas as correntes artísticas e para todas as opções cenográficas.

Embora a utilização da cenografia pintada em Portugal esteja a atravessar uma fase de menor fulgor, não quer dizer que tenha perdido o seu lugar no panorama artístico nacional e mesmo que a sua função técnica possa ser questionada, o seu valor patrimonial é incomensurável e imune a qualquer espécie de preconceito.

“Em teatro sempre dominou um, ou outro daqueles valores. Mas que maior estímulo há para o artista do que a insatisfação? Nela está o supremo penhor de beleza e ascensão para o porvir do Teatro – essa dádiva sublime que o Génio humano mereceu de Deus”⁶³.

Por todas as razões mencionadas considera-se incompreensível que contributos como os produzidos por Manini, Rambois, ou Cinatti, não sejam alvo de processos de patrimonialização que os dinamizem e salvaguardem, para que as gerações vindouras possam conhecer a sua história e apreciar a sua qualidade estética. É determinante que se desenvolvam mais conteúdos bibliográficos assentes em investigações sólidas. É essencial que se inventariem as coleções existentes e se procurem contributos perdidos. É premente que o esquecimento seja definitivamente combatido com ações que valorizem e defendam a pintura cenográfica portuguesa, fortalecendo e respeitando o seu lugar como um dos mais importantes contributos para o desenvolvimento do panorama teatral português.

⁶² AZEVEDO, Eunice. *Teatro em Portugal – Pessoas – Lucien Donat*. Centro de Estudos do Teatro. Instituto Camões. [2022-09-15 11:05:15]. <http://www.cvc.instituto-camoes.pt/teatro-em-portugal-pessoas/lucien-donnat-dp14.html#.Yyt2aKTMK3A>;

⁶³ DIAS, Pereira. (1947). *Dos momos e arremedilhos ao cenário sintético (1947)*. *A Evolução e o Espírito do Teatro em Portugal*. 2º Ciclo (1ª série de conferências promovidas pelo Século. p.p. 49

Capítulo II – A Sociedade de Instrução Tavadense

2.1 - Tavadere, a Sociedade de Instrução Tavadense e o Teatro

Há mais de cem anos, mais precisamente a 15 de janeiro de 1904, é fundada em Tavadere, à data uma pequena aldeia da Figueira da Foz, a Sociedade de Instrução Tavadense.

A instrução das classes populares pobres, impossibilitadas de aceder ao ensino público, foi o seu principal motivo fundador, tal como refere o primeiro regulamento interno com data de 03 de abril de 1905, onde se afirma que

“a Sociedade de Instrução Tavadense tem por fim sustentar uma escola de primeiras letras para os seus associados e filhos d’estes”⁶⁴. Contudo, o teatro amador assume-se rapidamente como o seu principal aliado na manutenção das suas premissas.



Imagem 28 - Edifício sede da Sociedade de Instrução Tavadense (1904) e Emblema de 1904– Fonte: Acervo SIT

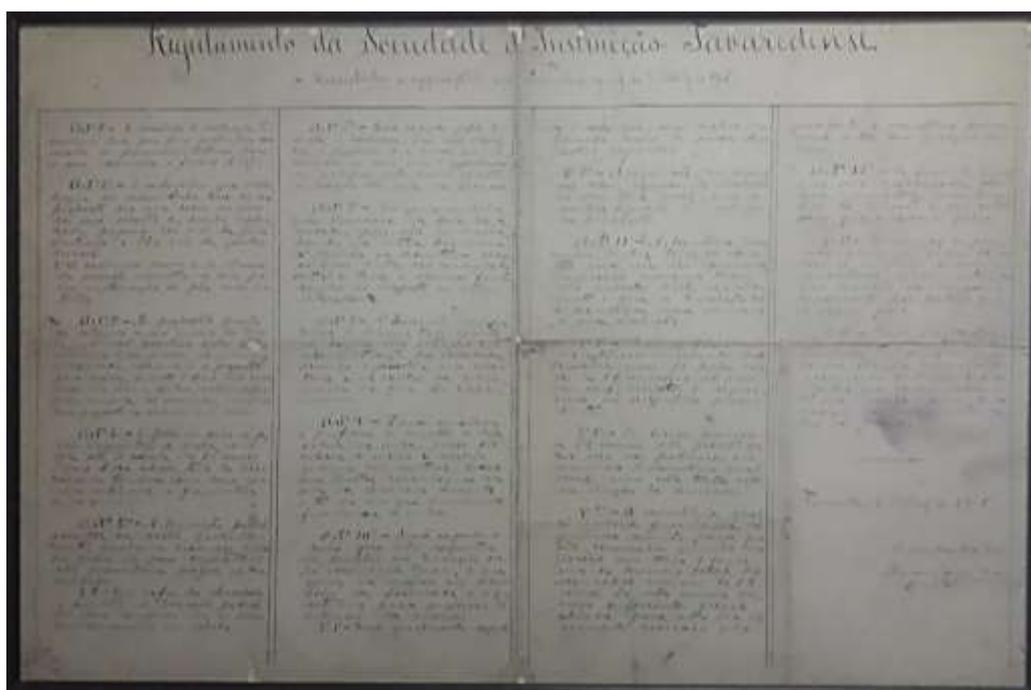


Imagem 29 - Regulamento Interno Sociedade de Instrução Tavadense (03-04-1905) – Fonte: Acervo SIT

Embora existisse um valor mensal determinado para a frequência no ensino estabelecido, eram muito mais os que não tinham possibilidades de o pagar do que propriamente os sócios com as quotas em dia. Como o próprio regulamento atribuía à Direção total poder para admitir gratuitamente qualquer criança órfã, ou cujos pais não tivessem capacidade de assumir as mensalidades, podendo inclusive,

⁶⁴ Sociedade de Instrução Tavadense (1905) – *Regulamento Interno*, Artigo 1º - 03 de abril de 1905

se o cofre da SIT o permitisse, comprar os livros indispensáveis aos estudos⁶⁵, a Arte de Talma assume-se como principal ativo financeiro e educacional, não só pelo valor recolhido nas récitas apresentadas e canalizado na sua totalidade para a conta corrente da escola noturna, mas também por o teatro funcionar como um facilitador na aprendizagem da leitura, ou no treino da dicção.

No entanto, existia um outro relevante motivo para que a secção dramática fosse criada, a continuidade da Tradição Teatral Tavadense, que remonta pelo menos à segunda metade do século XIX, com referências escritas a partir de 1865, quando se afirma que “as sociedades dramáticas vegetavam em Tavarede como tortulhos”⁶⁶, funcionando nomeadamente “(...) nos seguintes locais: na casa do Paço, do lado do caminho para a Figueira, no teatro ali mandado construir pelo último Conde de Tavarede; na casa que foi de Romana Cruz, na Rua direita, à entrada da povoação; na casa onde hoje vivem, a meio da Rua Direita, os herdeiros de Martinho Correia; na casa chamada do Ferreira, logo adiante mas do lado oposto (casa hoje pertencente a António Cordeiro); na de Joaquim Águas, pai do velho capitão Águas, José Joaquim Alves Fernandes Águas, em frente da anterior, prédio em que mais tarde esteve o Grupo Musical de Instrução Tavadense; na casa também da Rua Direita, que hoje é de João da Silva Cascão; e na então chamada casa do Ourão, no Largo do Terreiro, o mesmo edifício que João José da Costa mandou transformar no teatro hoje propriedade e sede da Sociedade de Instrução Tavadense.”⁶⁷



Imagem 30 - Tavarede, anos 40, muito semelhante à povoação nos finais do século XIX. Rua Direita ao centro, entre o Paço de Tavarede, à esquerda e Igreja Paroquial, à direita – Fonte: RIIBEIRO, José da Silva. (1954). 50 anos ao serviço do povo

Factualmente, desde a sua fundação até à atualidade, de forma ininterrupta, há Teatro na Sociedade de Instrução Tavadense, passando este a ser a principal atividade da associação após o encerramento da escola noturna no ano de 1942.

Na noite de 04 de dezembro de 1904 o grupo cénico da SIT, constituído por amadores que anteriormente pertenceram aos quadros das extintas Estudantina Tavadense (1893 – 1903) e Grupo

⁶⁵ Sociedade de Instrução Tavadense (1905) – *Regulamento Interno*, Artigo 1º - 03 de abril de 1905

⁶⁶ TOMÁS, Ernesto Fernandes. (1896). *Visita a Tavarede 1865*. *Jornal Gazeta da Figueira*

⁶⁷ RIIBEIRO, José da Silva. (1954). *50 anos ao serviço do povo*, p.p. 22,23

de Instrução (1900 – 1903), faz a sua primeira representação pelas mãos de João dos Santos, seu ensaiador até 1910.

Outros nomes têm pautado com mestria a direção cénica da SIT, mas é José da Silva Ribeiro, que assume essa função de 1915 a 1986, o principal impulsionador do reconhecimento do teatro tavadense.

Durante os primeiros anos da sua regência surge a tradição do cancionero local, com a criação da opereta *Em Busca de Lúcia Lima* (1925), escrita por João Gaspar de Lemos Amorim, com música de António Maria de Oliveira Simões e encenação do próprio, onde se canta pela primeira vez o limonete, planta que apelida a terra e que já anteriormente tinha sido abordada na revista de costumes tavadenses, *Na Terra do Limonete* (1912), de autoria de João dos Santos.



Imagem 31 - João dos Santos (1859 – 1931). Primeiro ensaiador da SIT, (1904 – 1910) – Fonte: Acervo SIT



Imagem 32 - José da Silva Ribeiro (1894 - 1986) - Fonte: Acervo SIT



Imagem 33 - João Gaspar de Lemos Amorim (1854 - 1941) - Fonte: Acervo SIT



Imagem 34 - António de Oliveira Simões (1886 - 1960) - Fonte: Acervo SIT

Na década de 50, mais precisamente no ano de 1959, a Sociedade de Instrução Tavadense ganha reconhecimento nacional após ter participado no 1º Concurso de Arte Dramática das Colectividades de Cultura e Recreio, do Secretariado Nacional da Informação, com as peças *Frei Luís de Sousa*, na categoria drama, e com *Os Velhos*, em comédia. Depois das provas eliminatórias realizadas em Tavadense, o grupo cénico foi apurado para a fase final com *Os Velhos*, tendo-lhe sido atribuídos, na categoria B, referente à comédia, o prémio Francisco Taborda, correspondente ao 2º lugar, o prémio Carlos Santos, para o melhor ensaiador, o prémio Maria Matos, para a melhor interpretação feminina por Violinda Medina no papel de Emília e o prémio Chaby Pinheiro, para a melhor interpretação masculina por António Jorge da Silva no papel de Bento.

Foram também concedidas duas Menções Honrosas aos amadores da SIT, uma a João da Silva Cascão



Imagem 35 - Menção Honrosa atribuída a José da Silva Ribeiro e Prémio Francisco Taborda - Fonte: Acervo SIT

no papel de Patacas e a José da Silva Ribeiro pela encenação de Frei Luís de Sousa. Foi o grupo cénico que mais prémios obteve.

Poder-se-á questionar o porquê de não haver mais distinções conhecidas, contudo a resposta é simples. José Ribeiro apresentou-se desde sempre contra o proveito financeiro adquirido através do teatro amador e da competitividade que tais atos

criavam, tendo apenas participado neste concurso por deliberação da própria direção.

Por todas as razões apresentadas, consideram-se as décadas de 50 a 70 como tempos áureos da instituição, tendo sido o período a que se reconhece maior poder criativo e onde comprovadamente ocorreu uma maior participação de artistas de nomeada, salientando-se os cenógrafos do Teatro D. Maria II, Manuel Oliveira (1895 – 1960) e José Maria Marques, e de dois distintos artistas lisboetas radicados na Figueira da Foz, Alberto Lacerda e Rogério Reynaud, que desde os anos 20 tinham vindo a contribuir para os grandes sucessos do teatro da Sociedade de Instrução Tavadense, ou Alberto Anahory, dono da maior loja de figurinos de Lisboa e extremamente reconhecido no panorama artístico nacional. Os três últimos foram agraciados com o título de sócio honorário da instituição, em 1929, 1950 e 1962, respetivamente.



Imagem 36 - Alberto Anahory (1906 - 2000) - Fonte: Acervo SIT

Com a morte do Mestre José da Silva Ribeiro, a 13 de setembro de 1986, poder-se-ia julgar que a



Imagem 37 - Programa da peça *Tá Mar*, levada à cena pela Sociedade de Instrução Tavadense, a 12 de junho de 1993, em Gradignan, França - Fonte: Acervo SIT

instituição entraria numa fase de declínio. Seria plausível e até compreensível, que tal situação pudesse acontecer, pela enorme perda que representava a partida do timoneiro de sempre. Felizmente tal premunição não poderia estar mais incorreta, tendo sido inclusive nos inícios dos anos 90 que surge a primeira internacionalização com a peça *Tá Mar* (1993), em França, corroborando a capacidade dos intervenientes em honrar e dar continuidade aos predicados passados. Contudo, aquele que deve ser considerado o verdadeiro ato de mestria, mercedor de todo o reconhecimento, é a aptidão que transforma a Sociedade de Instrução Tavadense e Tavadense, num exemplo único em todo o território nacional,

que se resume à forma como o teatro se apresenta de forma contínua e ininterrupta na instituição, cumprindo os desígnios das suas premissas identitárias.

Trezentos é o número aproximado de peças levadas à cena na SIT até hoje, de autores como “Salvador Marques, Luis Maria Bordalo, Mark Twain, Manuel Laranjeira, Camilo, Bento Mântua, Octave Feuillet, Julio Dinis,, Ramada Curto, Jorge Ohnet, Pinheiro Chagas, Carlos Selvagem, Marcelino Mesquita, Manuel Frederico Pressler, Gil Vicente, Henrique Lopes de Mendonça, Rui Correia Leite, Alice Ogando, Garrett, Vasco Mendonça Alves, D. João da Câmara, Alexandre Casona, Luis Francisco Rebello, Shakespeare, Gervásio Lobato, Pirandello, Molière, Diego Fabri, Alves Redol, Camões, Molière, Marivaux, Henrique Galvão, Alfredo Cortez, Maria Rosa Colaço, Fernando de Passos, Adolfo Simões Muller, Gervásio Lobato, Bernardo Santareno, Anton Tchekov, José Régio...

Esta lista não é exaustiva, longe disso. E mais: acresce ainda uma larga referência a peças de teatro declamado e de teatro musical, de autores e temas ligados diretamente à região”⁶⁸.



Imagem 38 – *Frei Luís de Sousa* (1952), pela SIT, na sede da instituição – Fonte: Acervo SIT



Imagem 39- *Música no Coração* (2020), pela SIT, no CAE da Figueira da Foz – Fonte: Acervo SIT

No entanto, não se julgue que foi apenas dentro de portas que ocorreram oportunidades de assistir às récitas tavadenses. O grupo cénico percorreu o país, apresentando-se de forma totalmente gratuita em todos os locais para onde era convidado, funcionando como um catalisador de outras tantas instituições que se demonstravam ávidas de utilizar o teatro como um veículo de aprimoramento cultural e educacional das suas comunidades.

“Fiel ao seu programa, a Sociedade de Instrução Tavadense procura contribuir, por todos os meios ao seu alcance, para que se mantenha e desenvolva no nosso povo o gosto do teatro. Nesse espírito, tem prestado e continua prestando o seu concurso a todas as colectividades de educação e recreio que lho solicitam, assim como a diversos grupos e Colégios em cujas festas escolares figuram representações teatrais, cedendo-lhes as suas peças, cenários, cortinas, guarda-roupa, mobiliário e diverso material de cena. E não apenas para a Figueira, mas também para outras localidades: Coimbra,

⁶⁸ CRUZ, Duarte Ivo. (2017). *Referência a uma Associação Teatral Centenária*. e-cultura.blogs.sapo.pt

Pombal, Cantanhede, etc. Nunca a Sociedade de Instrução Tavadense cobrou, por estas cedências, o mais pequeno aluguer.

Diz-se isto não com o intuito de provocar agradecimentos, mas tão somente como afirmação do carinhoso entusiasmo com que a Sociedade de Instrução Tavadense ampara, ajuda e encoraja as manifestações de teatro de amadores”⁶⁹.

Esta capacidade demonstrada pelos tavadenses, de se saberem cultivar e dinamizar através do



Imagem 40 - Emblema atual da Sociedade de Instrução Tavadense - Fonte: Acervo SIT

Teatro, criando uma espécie de abstração do quotidiano e adaptabilidade às condições existentes, é de salutar relevância para a compreensão das dinâmicas culturais desta terra, pelo que a continuidade da tradição teatral pela Sociedade de Instrução Tavadense faz dela a principal defensora da preservação e salvaguarda da identidade local e da memória coletiva, pois foi a própria que ao longo dos anos criou um conjunto de peças originais que tinham como principal objetivo a transmissão dos usos e costumes às gerações vindouras, de forma a que

Tavarede, a sua história e tradições não caíssem no esquecimento.

É perceptível pela análise de toda a informação apresentada, que o teatro amador é o esteio desta associação e o veículo primordial da construção social da comunidade, observando-se em todas as ações praticadas ao longo dos tempos, que a edificação e instrução da sociedade através da arte e da cultura, foi e é um objetivo premente e presente, que se espera ver replicado e cumprido nas ações futuras, para que Tavarede e a Sociedade de Instrução Tavadense, com o auxílio do teatro, continuem a lavar o caminho singular que as diferencia e classifica como a Capital do Teatro Amador, a Terra do Limonete

“Ontem – a obra realizada; a certeza do Hoje fizemo-la com o Ontem; com a consciência de Hoje construir-se-á o Amanhã”⁷⁰.

2.2 – O Acervo da Sociedade de Instrução Tavadense (SIT) - temática esquecida

Considerando-se que um acervo “é um conjunto de bens que definem um património”⁷¹, torna-se perceptível que a palavra e a temática patrimonial estão interligadas, funcionando o conteúdo da

⁶⁹ RIBEIRO, José da Silva - 50 anos ao serviço do povo, 1954, pág, 112, 113

⁷⁰ RIBEIRO, José da Silva. (1979) *75 anos... e Caminhando*

⁷¹ Porto Editora – acervo no Dicionário infopédia da Língua Portuguesa [em linha]. Porto: Porto Editora. [consult. 2022-09-22 02:29:34]. Disponível em <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/acervo>;

primeira como algo que elucida e classifica as características particulares e identitárias da segunda, pelo que a sua relevância deveria ser acautelada. Se a isso for acrescentado a definição simbólica da segunda como um “bem, ou conjunto de bens, de natureza material ou imaterial, de reconhecido interesse (cultural, histórico, ambiental, etc.) para determinada região”⁷², depreender-se-á que o trabalho de investigação dos acervos de qualquer instituição, fará com que a própria adquira um maior conhecimento relativo a si mesma, facilitando a transmissão das suas características singulares, valorizando a sua imagem e possibilitando o desenvolvimento de um conjunto de ações que potenciem a procura e o interesse do público e das entidades especializadas.

Embora o património cultural que define a Sociedade de Instrução Tavadense esteja identificado e reconhecido pelos poucos conhecedores do assunto, a falta de pesquisa e criação de conteúdos faz com que seja ignorado pela maioria da população, algo que se considera um motivo de alerta e que se pretende combater com a apresentação deste trabalho.

Observando a contextualização histórica apresentada no ponto anterior, depreende-se a quantidade de caminhos que podem ser explorados por investigadores, onde a longevidade associativa, a sinergia desenvolvida entre a comunidade e a instituição, a instrução, ou a tradição teatral, são temáticas que geram algum interesse, tendo sido já elaborados alguns trabalhos, como é o caso dos livros editados por José da Silva Ribeiro, *50 Anos ao Serviço do Povo* (1954) e *75 Anos... e Caminhando* (1979), ou *Cem anos, 1904-2004, ao Serviço do Povo e Caminhando* (2004), de Vítor Medina, lançado no centenário da instituição, assim como trabalhos mais específicos, mas de grande interesse, como a Dissertação de Mestrado de Ana Teresa Lontro, intitulada *Crescer e Aprender (n)a SIT (Sociedade de Instrução Tavadense)*, de 2020, que tem como ideia principal “compreender e analisar quais as aprendizagens que as pessoas que, de uma forma, ou outra participaram ativamente nesta coletividade, desenvolveram ao longo dessa mesma participação e envolvimento”⁷³, ou a publicação realizada por Maria Isabel Sousa, *Leitura e ideologia Republicana: As Escolas e Bibliotecas Populares da Figueira da Foz (1900-1910)*, de (2013), que trata de forma detalhada, o funcionamento da Escola da SIT e da sua Biblioteca.



Imagem 41 - José da Silva Ribeiro (1954), *50 Anos ao Serviço do Povo*; José da Silva Ribeiro (1979), *75 Anos... e caminhando*; Vítor Medina (2004), *Cem anos, 1904-2004, ao Serviço do Povo e Caminhando* - Fonte: Acervo SIT

⁷² Porto Editora – património na Infopédia [em linha]. Porto: Porto Editora. [consult. 2022-09-22 02:37:59]. Disponível em [https://www.infopedia.pt/\\$patrimonio](https://www.infopedia.pt/$patrimonio);

⁷³ LONTRO, Ana Teresa. (2020). *Crescer e Aprender (n)a SIT (Sociedade de Instrução Tavadense)*. Pp.

A análise de todos estes contributos possibilita a compreensão da relevância e singularidade da instituição, mas comprova a existência de um ponto, que sendo convergente, acaba por ser inexplorado, refira-se, o próprio acervo da Sociedade de Instrução Tavadense.

Embora utilizado pela associação com a maior acuidade e respeito, o protagonismo que lhe é conferido pelos diversos autores é diminuto.

Na obra *Sociedade de Instrução Tavadense, Cem anos, 1904-2004, ao Serviço do Povo e Caminhando* (2004), apreciada como a mais completa de todas as realizadas até ao momento, a abordagem da temática patrimonial cinge-se a meia página.

A resposta à não criação, ou inclusão da matéria em conteúdos criados até ao momento, estará provavelmente relacionada com a inexistência de inventariação, procedimento de dificuldade elevada e bastante moroso, essencial para que o acesso à informação seja realizado de uma forma simples e rápida, pelo que a sua ausência poderá afastar qualquer proposta de investigação que não seja especificamente dedicada à temática e que esteja disponível para dispensar o tempo necessário à formalização e organização dos dados existentes.

Contudo, é sobejamente necessário que problemas como o desapego crescente da comunidade sejam combatidos, o que evidencia a necessidade da própria instituição iniciar rapidamente um processo de rastreio e dinamização das temáticas existentes. Nesse sentido, pretende-se auxiliar a mesma, criando um processo que identifique e classifique o património da Sociedade de Instrução Tavadense, e que esse processo seja de passível replicação em toda a diversidade de acervos existentes, permitindo a sua exposição, abrindo as portas à comunidade e a todos os interessados, fortalecendo, ou iniciando, uma parceria pró-ativa com todos os intervenientes, estabelecendo um modelo com base numa cidadania cultural plena, onde os agentes públicos, privados e os cidadãos cooperam em projetos comuns.

Dando cumprimento ao proposto e ressalvando que pelas dificuldades e dimensão dos conteúdos existentes, a escolha para a criação de uma base de trabalho que possa ser utilizada nos restantes acervos, terá de recair primeiramente sobre uma parte dos conteúdos e não sobre o todo, apresentar-se-ão, em pontos seguintes deste trabalho, os passos que compõem todo o processo de estudo e análise da Coleção de Pinturas Cenográficas da SIT, temática escolhida para investigação, a qual, pelo seu valor artístico, deverá ser dada a conhecer a todas as entidades culturais com poder decisório na matéria patrimonial e à própria comunidade. Contudo, com o intuito de apresentar o rol de possibilidades que acervo da SIT poderá proporcionar a qualquer investigador, divide-se a o mesmo em três grandes dimensões, histórica, bibliográfica e artística.

A primeira é aquela que, embora seja a que mais interesse suscita, apresenta o maior manancial de caminhos inexplorados, sendo composta por uma coleção de cerca de meia centena de fotografias, representativa de personalidades e momentos de relevo da associação e da comunidade, por documentos comprovativos da evolução institucional, como é o caso do primeiro regulamento interno, atas, relatórios e contas, expediente, mapas de frequência da escola noturna, listas de sócios, mas também diplomas, condecorações, discursos e objetos impregnados de uma identidade histórica própria, como é o caso das primeiras ardósias, ou dos restos de estandartes dos primórdios da associação e de instituições tavadenses desaparecidas, bem como alguns instrumentos musicais, como o piano de cauda, ou o rabecão de três cordas.



Imagem 42 - Diploma de Sócio Honorário da Associação Humanitária dos Bombeiros Voluntários da Buarcos, de 21 de fevereiro de 1953. (atualmente extintos) - Fonte: Acervo



Imagem 43 - Fotografia da comitiva que procedeu à Inauguração da Sala de Espetáculos da Sociedade de Instrução Tavadense, após as obras de Reabilitação (1965) – Fonte: Acervo SIT



Imagem 44 - Estandarte do Grupo de Instrução Tavadense, associação dramática extinta em 1903 – Fonte: Acervo SIT

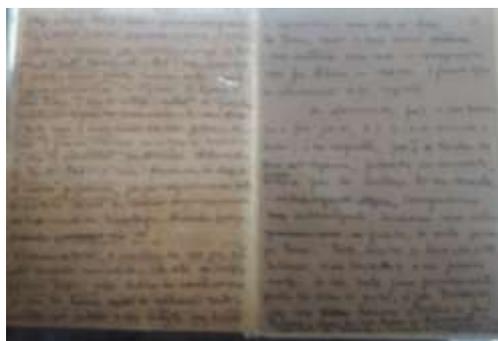


Imagem 45 - Ideário autografado pelo Dr. Joaquim de Carvalho, base do seu discurso nas Bodas de Ouro da Sociedade de Instrução Tavadense (1954) – Fonte: Acervo SIT



Imagem 46 - Pote de água única Fábrica de Cerâmica da Srª do Areiro, extinta na década de 30 – Fonte: Acervo SIT



Imagem 47 - Relatório e Contas de 1920 – Fonte: Acervo SIT



Imagem 48 - Ardósia utilizada na Escola noturna – Fonte: Acervo SIT

A segunda, denominada como a Biblioteca da Sociedade de Instrução Tavadense, foi criada a partir de ofertas de sócios e amigos, sendo formada por mais de cinco mil livros e revistas, de inúmeros autores, temáticas e períodos históricos distintos, compreendidos entre os séculos XIX e XXI.

Na Figueira da Foz, depois da própria Biblioteca Municipal, não deverá existir outra de igual dimensão e interesse. Embora necessite de um trabalho exaustivo de catalogação, inventariação e conservação, é premente que se iniciem os procedimentos necessários para a sua reabilitação e reativação.



Imagem 49 - Salas que compõem a Biblioteca da Sociedade de Instrução Tavadense – Fonte: Acervo Próprio

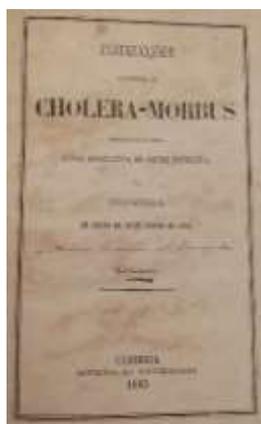


Imagem 50 – *Instruções contra a Cholera-Morbus* (1885). Imprensa da Universidade, Coimbra – Fonte: Acervo SIT



Imagem 51 – *História Breve de Coimbra* (1873). Imprensa Nacional, Lisboa – Fonte: Acervo SIT



Imagem 52 – *O Livro Negro dos Brandões* (1869). Imprensa Litteraria, Coimbra – Fonte: Acervo SIT



Imagem 53 – *Os Miseráveis*. Victor Hugo. (1900) – Fonte: Acervo SIT

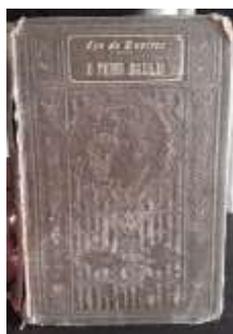


Imagem 54 – *O Primo Bazílio. Eça de Queirós* (1915) – Fonte: Acervo SIT

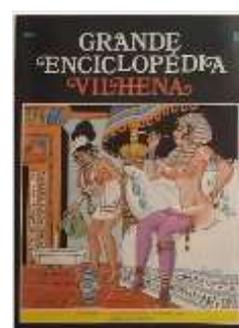


Imagem 55 – *Grande Enciclopédia Vilhena* (1974) – Fonte: Acervo SIT

A terceira, e última dimensão, pode ser considerada como a mais valiosa da Sociedade de Instrução Tavadense por incorporar os inúmeros espólios que caracterizam a sua principal atividade, o Teatro. Destaca-se a coleção de guarda-roupa, com milhares de peças criadas pelas costureiras da instituição, ou oferecidas por particulares, sendo o conjunto de vestidos utilizados na *Fantasia, O Sonho do Cavador* (1928), os exemplares mais antigos da instituição.



Imagem 56 - Vestido utilizado na *Fantasia, O Sonho do Cavador* (1928), que incorpora o guarda-roupa da Sociedade de Instrução Tavadense – Fonte: Acervo SIT

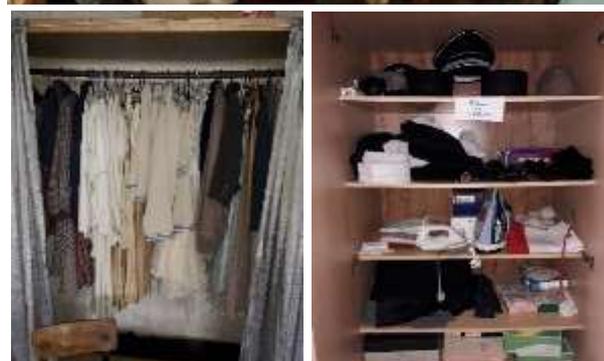


Imagem 57 - Alguns exemplos das peças existentes no guarda-roupa da SIT – Fonte: Acervo Próprio

A coleção bibliográfico-artística, com perto de duas dezenas de peças originais da Sociedade de Instrução Tavadense a que se juntam outras de autores portugueses e estrangeiros, perfazendo, seguramente, pelo menos uma centena de obras.

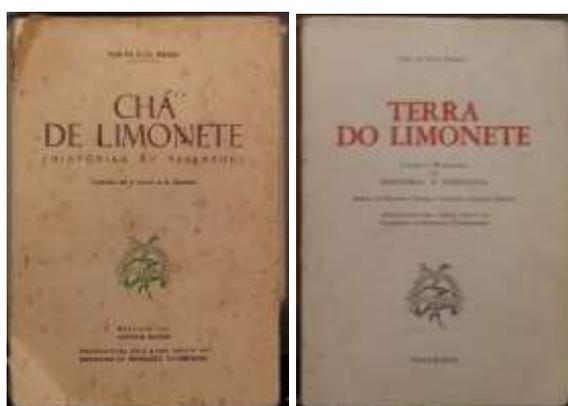


Imagem 58 – *Chá de Limonete* (1950) e *Terra do Limonete* (1961), duas das peças publicadas, de José da Silva Ribeiro, que se encontram no acervo da Sociedade de Instrução Tavadense – Fonte: Acervo SIT

O espólio artístico-documental, composto pela secção de manuscritos e impressões, enaltecendo-se, na primeira, as partituras das peças originais que compõem uma coleção única de um cancionero local próprio e os manuscritos de textos de autor e na segunda o conjunto constituído por milhares de obras musicais impressas, representativas de diversos estilos e artistas, portugueses e estrangeiros, ou a coleção de programas dos espetáculos da associação, corroborantes da cadência ininterrupta da atividade teatral da Sociedade de Instrução Tavadense.



Imagem 59 - Conjunto de dossiers onde se encontram as partituras das peças originais da SIT, apresentando-se como exemplo, parte da partitura manuscrita do Opereta *O Casamento da Grã-Duquesa* (1905), autoria musical de João Nunes da Silva Prôa – Fonte: Acervo SIT

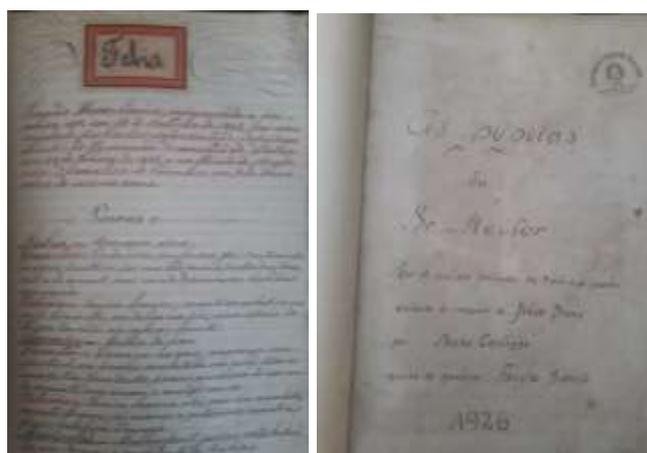


Imagem 60 - Manuscritos de textos originais e peças para ensaio – Fonte: Acervo SIT



Imagem 61 - Partitura da Coleção Folhas de Arte – Fonte: Acervo SIT



Imagem 62 – Programa das peças, *Na Terra do Limonete* (1912), o mais antigo exemplar, *O Sonho do Cavador* (1928), a mais representada, *Frei Luís de Sousa* (1951), os primeiros prémios nacionais, *Um Violinista no Telhado* (2014), o primeiro musical estrangeiro adaptado pela SIT – Fonte: Acervo SIT

O acervo fotográfico, constituído por milhares de registos iniciados nos anos 20, ao qual se articula um conjunto de peças captadas em meio audiovisual a partir da década de 90, que apresenta e comprova a presença dos elementos cénicos que compõem o espólio cenográfico da SIT, o último conjunto a ser apresentado.



Imagem 63 – *Em Busca de Lúcia Lima* (1925); *A Morgadinha de Valflor* (1936); *Génio Alegre* (1939); *Frei Luís de Sousa* (1951); *A Conspiradora* (1957); *As Árvores Morrem de Pé* (1959); *Terra do Limonete* (1961); *O Fim do Caminho* (1963) –

Fonte: Acervo SIT



Imagem 64 - Fotografias das *Tartufo* (1970); *Monstruo* (1976); *Rosalinda* (1980); *Tá Mar* (1993); *Um Violinista no Telhado* (2014); *O Feiticeiro de Oz* (2015); *O Costa do Castelo* (2018); *Música no Coração* (2020) - Fonte: Acervo SIT

Assim sendo, destaca-se o mobiliário e acessórios de cena, as maquetes de cenografia e toda a coleção de pinturas cenográficas, que, com as suas características únicas, incomparáveis em todo o território nacional, acrescenta um valor incomensurável ao acervo apresentado.



Imagem 65 - Cadeira utilizada e criada propositadamente como mobiliário de cena, para a peça *O Tio Simplicio* (1954) –
Fonte: Acervo SIT



Imagem 66 - Cadeiras, sofá e cravo (com respetiva maquete de Alberto Lacerda) utilizados e criados propositadamente como mobiliário de cena, para a peça *Peraltas e Sécias* (1956) – Fonte: Acervo SIT

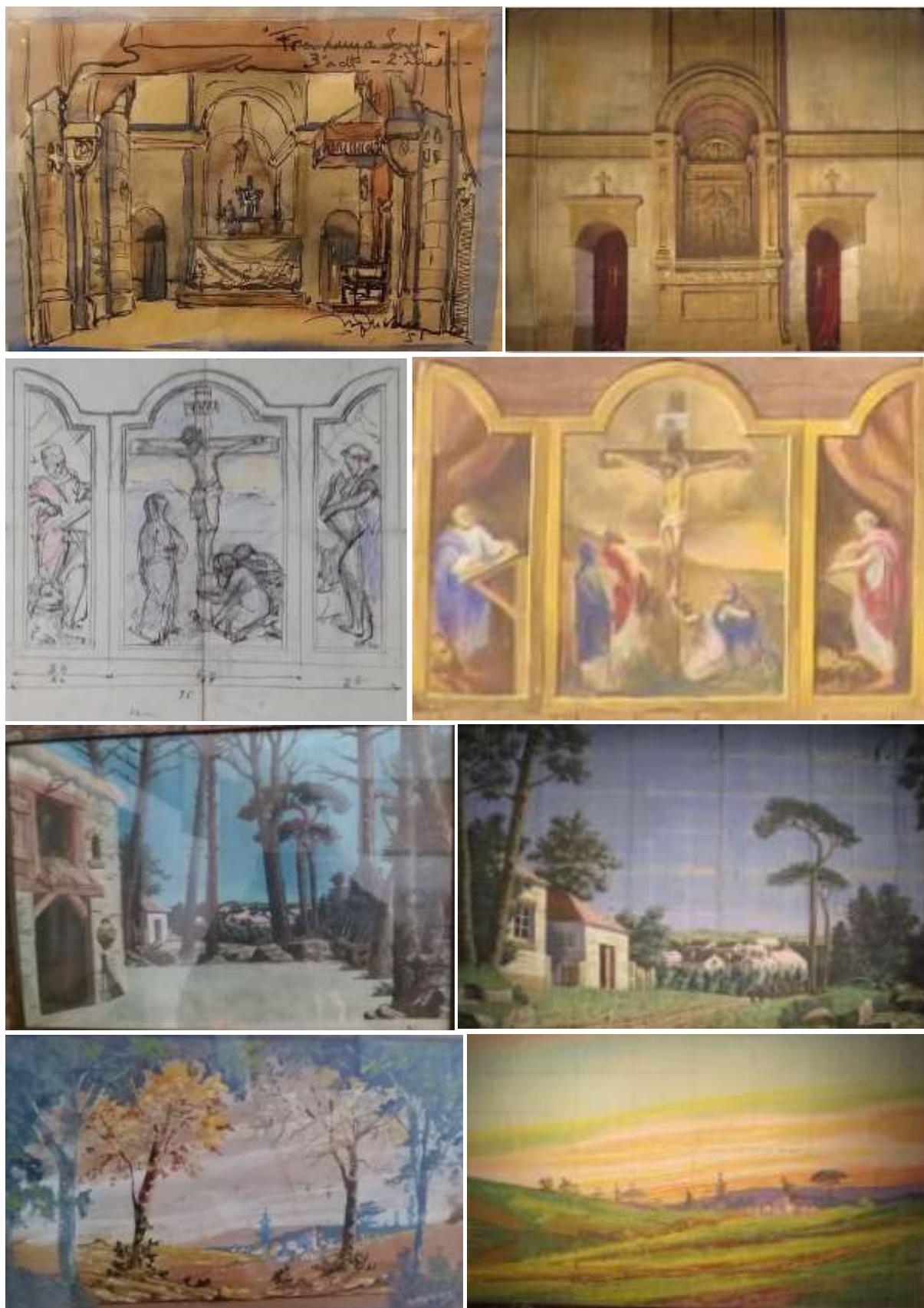


Imagem 67 - Exemplos de maquetes e respetivas pinturas cenográficas de Manuel Oliveira, para a peça *Frei Luís de Sousa* (1951), de Alberto Lacerda, para a peça *Peraltas e Sécias* (1956), de Rogério Reynaud, para a peça *As Pupilas do Sr. Reitor* (1932) e de Reinaldo Martins, para a peça *Terra do Limonete* (1961) – Fonte: Acervo SIT

Capítulo III – A Coleção de Pinturas Cenográficas da Sociedade de Instrução Tavadense

Por ser complexo e moroso o desenvolvimento de um processo de investigação que incida simultaneamente sobre todos os conteúdos do acervo da Sociedade de Instrução Tavadense, propõe-se o estudo aprofundado da coleção de pinturas cenográficas da instituição, desejando que este contributo permita a sua classificação patrimonial e salvaguarda, para que possa ser apresentada às gerações futuras como um ativo de referência da própria comunidade.

Se Tavadense é denominada como a Capital do Teatro Amador, muito o deve à Sociedade de Instrução Tavadense, à excelência das suas produções e aos brilhantes contributos artísticos nas diversas áreas que compõem a conceção teatral, contudo, poder-se-á afirmar que a cenografia pintada e os seus mestres, assumiram um papel de destaque na história da instituição, respondendo aos desafios que lhe eram colocados com uma qualidade estética sem precedentes no teatro amador.

A Coleção de Pinturas Cenográficas da Sociedade de Instrução Tavadense, formada maioritariamente até à década de 70 do século XX, tem por base um conjunto de cenários concebidos, sobretudo, por exímios artistas da segunda geração da escola naturalista portuguesa.

Essas obras, criadas a pedido da instituição para as produções de José da Silva Ribeiro, contribuíram para a construção de um espaço teatral onde se sentia a influência da cena à italiana neoclássica, utilizada conforme os ideais românticos, e da encenação naturalista, que marca o teatro português dos finais do século XIX, introduzida em território nacional pela Companhia Rosas & Brazão.

Os cânones de exigência e grande exatidão na dicção, no guarda-roupa, ou na cenografia, faziam-se sentir, tanto na utilização da convenção naturalista da quarta parede, como na aplicação da ilusão de profundidade da cena à italiana, confirmando que a excelência cénica pretendida pelo encenador não se vergava a convenções, utilizando-as conforme as necessidades de cada espetáculo.



Imagem 68 – Demonstração da utilização da convenção naturalista da quarta parede e da ilusão de profundidade da cena à italiana, no espetáculo *Ana Maria* (1955) – Fonte: Acervo SIT

Com José da Silva Ribeiro todo o processo de construção teatral era estudado ao pormenor, desde o texto, ao guarda-roupa, passando pelos próprios cenários, e embora a cenografia durante o século XX tenha sofrido grandes transformações, onde o rigor e atenção ao detalhe, que lhe eram característicos, dão lugar à rentabilização de recursos, não é por isso que a Sociedade de Instrução Tavadense deixa de respeitar a minúcia do génio criativo, ou baixa os seus padrões de exigência. As pinturas cenográficas continuam a ser tratadas como um elemento fundamental do espaço cénico, sobrepondo-se essa intenção a qualquer corrente artística com ideologias contrárias.

Demonstrativas dessa atitude poderão ser referidas as peças, *Frei Luis de Sousa* (1951), *A Conspiradora* (1957), *Os Velhos* (1958), ou *Terra do Limonete* (1961), entre muitas outras.



Imagem 69 – *Frei Luís de Sousa* (1951), *A Conspiradora* (1957), *Os Velhos* (1958), *Terra do Limonete* (1961) – Fonte: Acervo SIT

Não se julgue, contudo, que a Sociedade de Instrução Tavadense se encontrava fechada a novas experiências, pois qualquer género que valorizasse a pintura cenográfica teria lugar na instituição, mesmo que fugisse das preferências estabelecidas. Exemplo disso é a tentativa de introdução de cenografia pintada num estilo mais modernista, a partir da década de 70, pelas mãos dos cenógrafos Zé Penicheiro e Garcia & Teodoro, embora não tenham passado de uma mera aparição esporádica.



Imagem 70 – *Cântico da Aldeia* (1977), cenário Zé Penicheiro – Fonte: Acervo SIT

Nesse sentido, poder-se-á afirmar que o teatro amador da Sociedade de Instrução Tavadense moldava a sua própria estética e fomentava a sua particular e distinta realidade cenográfica e teatral, tendo sido essa fuga propositada das imposições dos teatros profissionais e das correntes artísticas imperantes que a fez tornar-se numa instituição de referência no panorama artístico nacional.

A peculiaridade inerente à intenção de uma pequena coletividade utilizar o teatro como meio de instrução, cultura e construção social da própria comunidade, não se coibindo de apresentar nas suas fileiras pintores e artistas de nomeada, desmistifica a ideia de que os grandes contributos artísticos se cingiam a Lisboa, ou ao Porto, comprovando a existência de um pequeno núcleo no território nacional, onde se presenciava uma espécie de cooperação entre os conceitos de democracia e democratização cultural, onde a liberdade criativa amadora trabalhava em sintonia com os contributos artísticos profissionais, complementando-se e valorizando-se, sem sinal de qualquer tipo de subjugação.

Embora nos inícios do século XX, a cenografia pintada em Portugal tenha sido tratada como um objeto de consumo e não como uma obra de arte, em resposta ao advento das digressões das companhias teatrais e à necessidade de rentabilização das produções, na Sociedade de Instrução Tavadense essa mentalidade não foi instituída, sendo sinal evidente desta afirmação, a coleção de cenários de papel que possui, com cerca de 1171 obras, que apenas se preservou ao longo do tempo pelo cuidado apresentado por todos os responsáveis da instituição na sua conservação e manuseamento.

Como parte integrante deste espólio perfilam os nomes dos pintores da segunda geração da escola naturalista portuguesa, como Manuel Oliveira, José Maria Marques, Reinaldo Martins, Alberto Lacerda e Rogério Reynaud, da escola modernista, como Zé Penicheiro e Garcia & Teodoro, dos amadores tavadenses Jorge Monteiro de Sousa e José Manuel Oliveira, do figueirense Zé Carlos e ainda de Marius Batout, do qual se desconhece a origem.

Contudo, por falta de conhecimentos técnicos para o efeito, ou simplesmente por falta de tempo, todos estes contributos foram ficando esquecidos e arrumados nas prateleiras, sem receberem a atenção e o tratamento de que são merecedores.

Provavelmente por essa razão, o contato com instituições como o Museu Nacional do Teatro e da Dança, o Museu Municipal Santos Rocha, na Figueira da Foz, o Teatro Nacional D. Maria II e o Teatro Nacional de S. Carlos, embora tenha sido fundamental para a realização deste trabalho, possibilitando a recolha de informação sobre temáticas como a proveniência artística, a técnica, ou as correntes artísticas, veio demonstrar um desconhecimento generalizado da Coleção de Pinturas Cenográficas da Sociedade de Instrução Tavadense,

Até ao momento em que lhes foi apresentado o conjunto de cenografia pintada da instituição, os acervos do Teatro Nacional de S. Carlos e do Museu Nacional do Teatro e da Dança, eram considerados

como os únicos em território nacional, o que comprova a falta de processos de investigação semelhantes ao que agora se desenvolve.

A única exceção a esse facto foi o Museu Municipal Santos Rocha, que, embora soubesse da participação de Rogério Reynaud e Alberto Lacerda na coleção, ficou surpreendido com a dimensão e os contributos existentes, demonstrando preocupação com o estado de conservação, reiterando o apoio e a vontade de auxiliar num processo de classificação patrimonial, que considera necessário e premente.

Nesse sentido, esse mesmo alheamento veio alavancar os intentos desta dissertação, comprovando a necessidade e relevância dos contributos que dela poderão surgir, desejando-se que possam incentivar a apresentação de novos conteúdos relacionados com a temática, que culminem, na melhor das hipóteses, com a descoberta de outras coleções idênticas, através de processos de investigação semelhantes.

A conjugação de todos os fatores apresentados faz da Coleção de Pinturas Cenográficas da Sociedade de Instrução Tavadense um ativo patrimonial de elevada relevância para a história da cenografia portuguesa, onde possivelmente existirão os únicos contributos palpáveis dos artistas referidos, pelo que, embora a sua dinamização seja essencial para poder ser apreciada por todos os interessados, a sua classificação e conservação são ações que se consideram necessárias e mais do que merecidas, até porque, neste momento, não existe em Portugal um conjunto com características semelhantes ao que se encontra nesta pequena coletividade tavadense, logo, todo o seu valor artístico deverá ser acautelado e reconhecido publicamente.

3.1 – Os Artistas

3.1.1 – Manuel Oliveira (1895 – 1960)

Manuel Joaquim de Oliveira, filho de Custódio d’Oliveira e Maria de São João, nasceu a 27 de fevereiro de 1895, na Freguesia dos Anjos em Lisboa.

Profissionaliza-se na área da cenografia após ter concluído o curso como aluno de Augusto Pina, considerado o maior cenógrafo naturalista português, que, por sua vez, tinha sido discípulo de Luigi Manini, provavelmente o mais brilhante artista das artes cenográficas que pisou o nosso país.

Infelizmente, os registos sobre a vida do artista são escassos, contudo, as referências de alguns programas da Sociedade de Instrução Tavadense, instituição para quem realizou um vastíssimo número de cenários de 1950 a 1960, permitem que se depreenda a sua ligação ao teatro lisboeta, pois era apresentado como cenógrafo do Teatro Nacional D. Maria II.

Com base nessa informação foi possível começar a delinear o seu percurso profissional, que começa realmente nesse Teatro Nacional, onde, com 26 anos, pintou os primeiros cenários para o espetáculo *O Centenário*, realizado na temporada de 1920/21.

No mesmo ano aventura-se na coprodução artística da comédia-farsa *O Camarada Fava-Rica*, de Duarte Costa, contudo, desde então, até à sua morte a 31 de julho de 1960, foi sempre fiel ao Teatro Nacional D. Maria II, onde se regista apenas um pequeno interregno, de 1925 a 1930. (Anexo 1)

O seu regresso poderá estar relacionado com a Companhia de Teatro Rey Colaço – Robles Monteiro, que utiliza o Teatro Nacional Almeida Garrett ⁷⁴ como sua sede, o que o liga ao cenógrafo modernista Lucien Donnat, responsável pela criação de cenários para 140 das 250 peças que essa Companhia desenvolveu de 1941 a 1974.



Imagem 71 – Manuel Oliveira, ainda jovem – Fonte: Teatro, Revista de Teatro e Música. (1923)

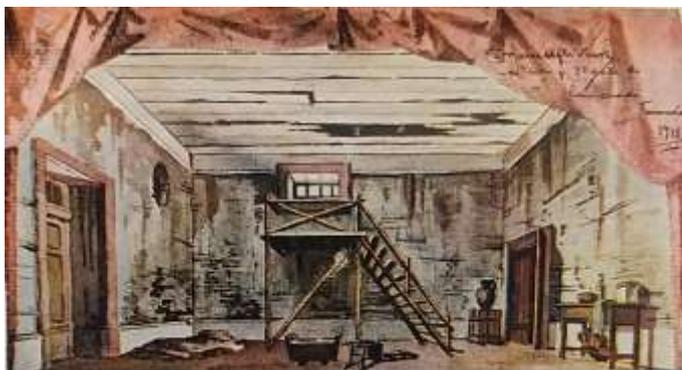


Imagem 72 – Estudo cenográfico de Manuel Oliveira para *O Camarada da Fava-Rica* (1921) – Fonte: Biblioteca do Museu Nacional do Teatro

⁷⁴ Nome pelo qual era conhecido o Teatro Nacional D. Maria II, desde a sua inauguração em 1846, até 1939.

Manuel Oliveira auxiliou de facto o artista, existindo registos que o comprovam na Biblioteca do Teatro



Imagem 73 – Fotografia da peça *Os Maridos Peraltas e as Mulheres Sagazes*, levada à cena pela C^a Rey Colaço – Robles Monteiro, em 1945, no T.N.D. Maria II, com cenários de Lucien Donnat pintados por Manuel Oliveira – Fonte: Museu Nacional do Teatro

Nacional D. Maria II, demonstrando que, embora fosse evidentemente um cenógrafo da velha escola naturalista portuguesa, se soube adaptar à realidade dos tempos, onde, devido ao seu enorme talento, continuou a pintar noutros estilos com o mesmo grau de mestria.

Os seus últimos contributos em produções do Teatro Nacional D. Maria II aconteceram como colaborador, pintor e executor cenográfico, nas peças, *A Visita da Velha Senhora*, *Tá Mar* e *Entre Giestas*,

e *Diálogos das Carmelitas*, respetivamente, levadas à cena na temporada de 1960/61.

Infelizmente, a cenografia pintada que produziu para a instituição lisboeta foi destruída no incêndio que a destruiu em 1964, sobrevivendo apenas a informação apresentada em alguns programas de espetáculos, folhas de registo e fotografias.

Contudo, a Sociedade de Instrução Tavadense mantém intactos todos os seus trabalhos (275), assumindo-se, por essa razão, como uma referência da obra do artista, sendo, provavelmente, o único lugar onde se pode observar in loco, a mestria de um dos grandes pintores naturalistas portugueses.

(Anexo 2)



Imagem 74 – Maquete e Pintura Cenográfica, para a peça *Frei Luís de Sousa*, realizada em 1951, na Sociedade de Instrução Tavadense – Fonte: Acervo SIT

Manuel Oliveira acaba por falecer em Queluz no ano de 1960, onde residia com sua esposa Camila de Moura Carvalho Oliveira, deixando um filho, Ângelo Augusto Carvalho Oliveira, residente em Alhandra.

(Anexo 3)

3.1.2 – Rogério Reynaud (1887 – 1970)

Rogério Estêvão Carreira Reynaud, nasceu em Lisboa em 4 de fevereiro de 1887. A informação que se



Imagem 75 – Rogério Reynaud –
Fonte: Jornal O Figueirense,
Pessoas de ontem... e de Sempre
(2006)

consegue recolher da sua infância e adolescência é escassa, sabendo-se, contudo, que frequentou as Escolas de Belas Artes de Lisboa e Porto.⁷⁵

Aos 27 anos ruma à Figueira da Foz, empregando-se como desenhador na Companhia de Caminhos de Ferro da Beira Alta, sendo professor de alguns jovens que assumiam a vontade de se iniciar na pintura, como é o caso de Maria Júlia Belchior que o considerava como alguém muito paciente, amigo e nada rígido nos ensinamentos, aliás muito suave e incentivador, com a frase “*nunca diga que não é capaz*, a ecoar sempre que sentia alguma dificuldade dos seus discípulos”⁷⁶.

A artista presta-lhe homenagem em 1986, perpetuando-o num retrato a carvão da sua autoria.

Durante o seu percurso na Figueira da Foz acaba por desenvolver um trabalho de enorme relevância ao nível da pintura, cenografia e ornamentação.

“Modesto no trato, prestável e bondoso, muito lhe ficaram a dever as coletividades concelhias, para as quais pintou imensos cenários, quase sempre sem se fazer cobrar do seu trabalho. Durante mais de três décadas fez decorações para o Casino Peninsular, as quais ficaram célebres”⁷⁷.

Algumas associações do concelho, nomeadamente a Assembleia Figueirense, a Sociedade Filarmónica Figueirense, a Sociedade Filarmónica 10 de Agosto e a Sociedade de Instrução Tavadense, decidem prestar-lhe homenagem em 1948, por todos os gestos de altruísmo e carinho que o próprio apresentou ao longo dos anos. A récita ocorreu no já extinto Teatro Parque-Cine, sendo repetida no mesmo local, a 14 de março de 1951, após recuperação do artista de um grave traumatismo sofrido na SIT, aquando da sua chamada



Imagem 76 – Retrato a Carvão de
Rogério Reynaud – Fonte:
Tavarede Terra de Meus Avós.
Caderno, Tavadenses com
história

⁷⁵ LÉ, António Jorge. (2006). *Pessoas de ontem... e de Sempre*. Jornal O Figueirense

⁷⁶ LÉ, António Jorge, (2007), Jornal O Figueirense

⁷⁷ MEDINA, Vítor. (2010). *Tavarede Terra de Meus Avós*. Caderno, Tavadenses com história

a palco pelo Mestre José da Silva Ribeiro, diretor cénico da coletividade, para a merecida aclamação pelos “encantadores cenários”⁷⁸ elaborados para a peça *Chá de Limonete*, levado a cena em 1950.



Imagem 77 – Cenários pintados por Rogério Reynaud para a peça *Chá de Limonete* (1950), Entrada do Céu (esquerda), Fonte de Tavarede (direita) – Fonte: Acervo SIT

“Querendo esquivar-se à ida ao palco, Rogério Reynaud procurou refugiar-se nos anexos (...), fazendo-o com tanta infelicidade que caiu numa escada de cimento, tão violentamente que, conduzido de imediato ao Hospital da Figueira e, logo a seguir, aos Hospitais da Universidade de Coimbra, lhe foi diagnosticada fractura do crânio e de uma clavícula”⁷⁹.

Nesta associação cultural o nome de Rogério Reynaud aparece pela primeira vez referido como cenógrafo, poucos anos após se encontrar a residir na Figueira da Foz, mais especificamente em 1924, na peça *Noite de São João*, sendo a partir daí recorrentes as suas aparições nas lides teatrais tavadenses, não só no campo das pinturas cenográficas, com perto de 300 obras identificadas na coleção da SIT, criadas para as cerca de 30 peças em que colaborou, mas também como caracterizador do grupo cénico, atividade que desenvolvia a par dos restantes predicados artísticos apresentados. A sua última produção cenográfica é realizada para a peça *Terra do Limonete*, de 1961. (Anexo 4)

Por todos estes gestos é nomeado sócio honorário da Sociedade de Instrução Tavadense em 1950.

É responsável, em 1946, pela criação e pintura dos painéis em azulejo que se encontram na Fonte de Tavarede, dois deles com



Imagem 78 - Programa da peça *Noite de S. João* (24-12-1924) – Fonte: Acervo SIT

⁷⁸ NOTÍCIAS DA FIGUEIRA, Jornal (1950-12-25). *As nossas impressões sobre CHÁ DE LIMONETE*

⁷⁹ MEDINA, Vítor. (2010). *Tavarede Terra de Meus Avós*. Caderno, *Tavadenses com história*

a transcrição dos versos do poeta figueirense *Cardoso Martha* e um terceiro com a representação do Batismo de Cristo.

Por estas razões, o nome do artista fica marcado de forma inequívoca na história desta freguesia.



Imagem 79 - Trovas de Cardoso Martha e Batismo de Cristo, sutoria de Rogério Reynaud, realizadas pelo S. João de 1946 – Fonte: Próprio

A Figueira da Foz também não lhe fica indiferente. A Assembleia Figueirense, a título póstumo, considera-o sócio de mérito em 1986, a Sociedade Filarmónica Figueirense homenageia-o a 05 de julho de 1949, descerrando uma placa na sua sede com os seguintes dizeres: “A Rogério Reynaud Presidente e Sócio Honorário da Filarmónica Figueirense, o Casino Figueira como preito de homenagem elegeu o seu nome para titular do espaço que recebe o melhor da arte pictórica”⁸⁰ e a cidade perpetua-o na toponímia, homenageando, dessa forma, todo o trabalho e dedicação demonstrados por uma personalidade que transcendeu a própria boa-vontade, servindo a Figueira da Foz e as suas associações, com um espírito de abnegação e altruísmo incomensuráveis.



Imagem 80 - Placa de homenagem a Rogério Reynaud. Sociedade Filarmónica Figueirense (05-07-1949) – Fonte: Jornal O Figueirense, Pessoas de ontem... e de Sempre (2006)

Rogério Reynaud, pintor de bases naturalistas, faleceu na Figueira da Foz com 83 anos, a 14 de abril de 1970. Foi o último grande cenógrafo figueirense, a par de Alberto Lacerda, deixando um vazio que, até hoje, ninguém conseguiu colmatar.

⁸⁰ LÉ, António Jorge. (2006). *Pessoas de ontem... e de Sempre*. Jornal *O Figueirense*

3.1.3 – José Maria Marques

José Maria Marques foi um cenógrafo bastante ativo nos teatros lisboetas das décadas de 60 e 70, colaborando sobretudo com o Teatro Nacional D. Maria II, desde a temporada de 1960/61, auxiliando Lucien Donnât nas produções da Companhia Rey Colaço – Robles Monteiro, ali sediada até à temporada de 1973/74, denotando-se um pequeno interregno na sua participação artística, de 1969/70 a 1973/74. (Anexo 5)



Imagem 81 – Maquete e Fotografia com cenografia da peça *La Contessa*, de Maurice Druon, apresentada pela Cª Rey Colaço – Robles Monteiro, no T.D.M. II, na época 62/63, com arranjo cénico de Lucien Donnât e cenários de José Maria Marques e Cunha e Silva – Fonte: Museu Nacional do Teatro

O ano da sua estreia no Teatro Nacional D. Maria II, coincide com a morte de Manuel Oliveira, cenógrafo naturalista que desempenhou exatamente o mesmo papel que José Maria Marques, o que leva a crer que poderá ter vindo substituí-lo.

É difícil afirmar com certeza qual a corrente artística em que se incluiria, no entanto, tendo em conta a sua participação com Lucien Donnât e os seus contributos se apresentarem cingidos à segunda metade do século XX, poderia supor-se que seria um pintor de segunda geração da escola modernista, contudo, José Maria Marques, ao mesmo tempo que se iniciava nas lides cenográficas lisboetas, também o fazia em Tavadense, na Sociedade de Instrução Tavadense, apresentando obras com características muito próximas da escola naturalista, o que leva a crer que seja mais um exemplo igual ao de tantos outros pintores naturalistas, que se adaptou às circunstâncias da época e pintou cenários de artistas modernistas. No total produziu cerca de 141 cenários para essa instituição, iniciando a sua participação com a execução de cenografia para a peça *Terra do Limonete* (1961), terminando o seu contributo, com um telão em pano, na peça *Tudo Está Bem, Quando Acaba Bem*, de 1978. (Anexo 6)

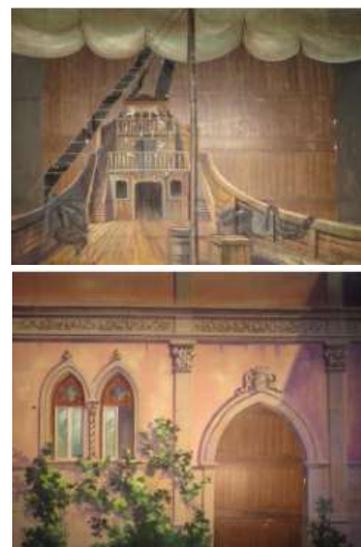


Imagem 82 – Cenários de José Maria Marques para as peças, *Romeu e Julieta* (1966) e *Camões e os Lusíadas* (1972), levadas à cena na Sociedade de Instrução Tavadense – Fonte: Acervo SIT

Identifica-se, ainda, a sua colaboração na peça *Rei Lear*, de William Shakespeare, levada à cena pelo Proscenium - Grupo de Teatro do Sindicato Nacional dos Profissionais de Escritório do Distrito de Lisboa, em 1969, no Teatro Vasco Santana, com a Companhia Rey Colaço – Robles Monteiro na peça *O Concerto de Santo Ovídio*, parábola em 2 partes, de António Buero Vallejo, apresentada no Teatro da Trindade, em 1973, e com o Teatro Cornucópia nas peças *Pequenos Burgueses*, de Gorki, e *AH Q, Tragédia chinesa baseada em Lu Sun*, de Bernard Chartreuz e Jean Jourdheuil, em 1975 e 76, respetivamente.

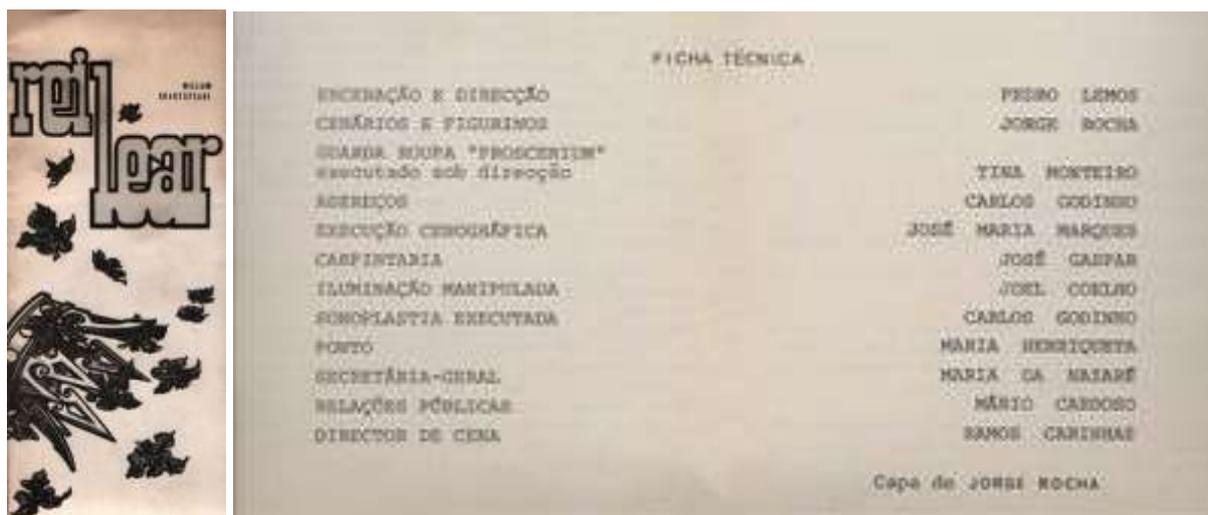


Imagem 83 – Programa da peça *Rei Lear*, de William Shakespeare, levada à cena pelo Proscenium - Grupo de Teatro do Sindicato Nacional dos Profissionais de Escritório do Distrito de Lisboa, em 1969, no Teatro Vasco Santana, com execução Cenográfica de José Maria Marques – Fonte: Museu Nacional do Teatro

Em Portugal não existe nenhuma informação que corrobore a existência de outros exemplares de José Maria Marques em coleções públicas, ou privadas, o que valoriza a coleção da Sociedade de Instrução Tavadense, ao ponto de a transformar no único local onde ainda se preservam os trabalhos do artista.

3.1.4 – Alberto Lacerda (1889 – 1975)



Imagem 84 – Alberto Lacerda –
Fonte: Acervo SIT

Alberto Virgílio da Rocha Portugal Corrêa de Lacerda nasceu em Oeiras, mais precisamente no Forte de São Julião da Barra, em 12 de outubro de 1889. Era filho de Viriato Sertório Pinto Corrêa de Lacerda e de D. Amélia Carolina Duarte da Rocha.

Embora tenha nascido em Portugal, passou os seus primeiros seis anos de vida na Índia, onde o Pai exerceu funções de Tenente da Guarnição do Estado e, posteriormente, de Comandante da Polícia.

Após Viriato Lacerda ter sido vítima de envenenamento, em 1895, a família regressa a Portugal passando a residir no Instituto

Ultramarino, antigo Convento das Flamengas, Lisboa, instituição que à data acolhia as famílias dos oficiais falecidos ao serviço do estado.

Frequentou o Liceu do Carmo e com apenas catorze anos, a 03 de dezembro de 1905, é destacado no Diário de Notícias por ter realizado a giz, no quadro da sala de Desenho, utilizando apenas a sua memória, o retrato de meio corpo do poeta Guerra Junqueiro.

Outros trabalhos foram destacados após o reconhecimento do seu talento, sendo disso exemplo o desenho a crayon de Viriato Lacerda, seu pai, realizado quando o artista teria apenas dez anos de idade.

Terminado o Liceu segue os seus estudos na Escola de Belas Artes de Lisboa, sendo discípulo do Mestre naturalista Carlos Reis. Durante o seu percurso neste estabelecimento de ensino foi galardoado

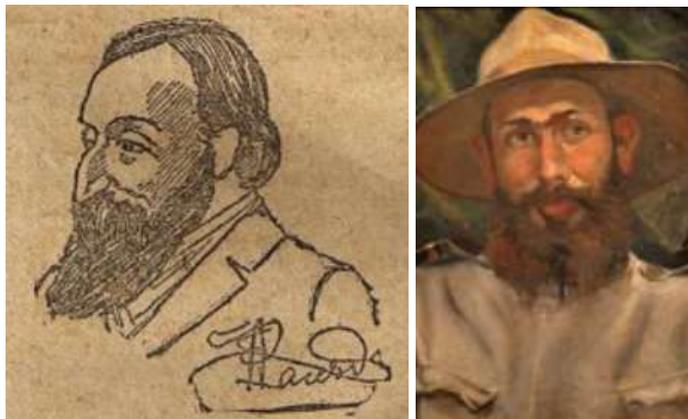


Imagem 85 – Retrato a giz de Guerra Junqueiro (1905) e de Viriato Lacerda (1899), a crayon, autoria de Alberto Lacerda – Fonte: Biografia do Pintor Alberto Correia de Lacerda, autoria de Diogo de Paiva e Pona (2012)

com a medalha de bronze no 2º ano do Curso Geral de Desenho (ano letivo 1908-1909), e nos Jogos Florais Académicos de Junho (1913), alcançando também o 1º prémio de Pintura a Óleo e o 2º de Desenho à Pena.

Participou em exposições da Sociedade de Belas Artes, onde apresentou as suas obras ao lado de artistas como Malhoa, Veloso Salgado, ou Milly Possoz. Em 1914, na 11ª exposição, expõe dez telas a óleo, destacando-se *Santa Clara-a-Velha*, ou *Na Praia das Maças* e em 1915 apresenta sete dos seus trabalhos, onde uma sanguínea intitulada *A Cabeça*, toma lugar de relevo.



Imagem 86 – Obras de Alberto Lacerda, *Santa Clara-a-Velha* (1914), *Na Praia das Maças* (1914) e *A Cabeça* (1915) – Fonte: Biografia do Pintor Alberto Correia de Lacerda, autoria de Diogo de Paiva e Pona (2012)

Embora pudesse ter aperfeiçoado o seu talento no estrangeiro prefere permanecer em Portugal ao lado da mãe, que havia acabado de perder um filho em combate, durante a Guerra na Serra M'Kula, em Moçambique, a 08 de dezembro de 1917.

Principia a sua carreira profissional como professor no Liceu Central de Sá da Bandeira (1915-1916), passando por outros estabelecimentos de ensino de Lisboa, como a Escola Machado de Castro (1916), Liceu Almeida Garrett (1917-22), ou o Liceu Passos Manuel (1922-23). Regressa novamente à Escola Machado de Castro (1923-25), sendo nomeado professor efetivo em agosto de 1925 e colocado na Escola Industrial Josefa de Óbidos, em Peniche. Esta situação acaba por ser esporádica, pois de Novembro de 1925 a Abril de 1929 exerce funções de professor de desenho, chegando a ser diretor, na Escola Bernardino Machado da Figueira da Foz, local para onde foi destacado a seu pedido, ato justificado pelo extrema afeição que nutria pela cidade, incutido inesperadamente numa visita à sua cunhada e sobrinhas, que ali residiam desde na companhia de um tio, desde 1917, que teria adquirido os Estaleiros Navais e o Teatro Parque-Cine, estabelecimento que a partir dessa data passou a apresentar, frequentemente, trabalhos das principais companhias de teatro lisboetas.

Alberto Lacerda desenvolveu inúmeras iniciativas neste espaço, apresentando-se como aderecista, figurinista e cenógrafo, chegando a produzir algum texto próprio.

Em 1929 regressa a Lisboa para lecionar na Escola Afonso Domingues, em Marvila (1929-30) e a partir desse momento a sua vida é pautada por inúmeras viagens entre a capital e a Figueira da Foz. De 1930 a 1934 é professor na Escola Fonseca Benevides, regressando em dezembro de 1934 à Escola Machado de Castro como Professor Metodológico de Desenho e Pintura das Escolas Técnicas Industriais. Foi ainda Vice-Presidente da Direção da Sociedade Nacional de Belas Artes em 1932 e fundador da Escola Técnica de Castelo Branco (1930-31) e da Escola Industrial e Comercial Alfredo da Silva, no Barreiro (1947).

Alberto Lacerda nunca usou o seu talento como forma de enriquecimento próprio, antes pelo contrário, dotado de uma personalidade altruísta, pautou a sua vida com gestos nobres, que lhe valeram algumas homenagens.

“Dado o seu carácter discreto, reservado e individualista, Alberto de Lacerda nunca quis, no entanto, dar grande divulgação ao seu trabalho. Quis sempre preservar a sua independência artística e, embora tenha vendido alguns quadros, mais foram os que ofereceu a amigos e outras pessoas que respeitava e admirava”⁸¹.

Um caso evidente dessa forma de estar foi a amizade que manteve com José da Silva Ribeiro, diretor cénico da Sociedade de Instrução Tavadense de 1912 a 1986, refletidos em todo o apoio e participação que manteve nessa associação cultural sediada em Tavadense, comunidade vizinha da

⁸¹ PAIVA E PONA, Diogo de. (2012). *Biografia do Pintor Alberto Correia de Lacerda*. P 12

Figueira da Foz, terra pela qual o artista se apaixona, mandando edificar uma casa própria no ano de 1960.

Hábil cenógrafo naturalista, apresenta-se pela primeira vez em Tavadense com a pintura de cenários para a peça *Grão-Ducado de Tavadense* (1927), culminado a sua participação no ano de 1969, na peça *Alguém Terá de Morrer*. São perto de meia centena as pinturas cenográficas presentes no acervo artístico da Sociedade de Instrução Tavadense, às quais se juntam adereços e mobiliário de cena, ainda por inventariar. (Anexo 7)



Imagem 87 - Cenários de Alberto Lacerda para as peças *A Cigarra e a Formiga* (1929), *Terra do Limonete* (1961) e *Ana Maria* (1955), levadas à cena na Sociedade de Instrução Tavadense – Fonte: Acervo SIT

Nos inícios dos anos 60 oferece à SIT o seu quadro intitulado *O Quimono*, pintado em 1956, para ser leiloado a favor das obras de remodelação e ampliação da sede e em 1975, data da sua morte, ocorrida a 10 de janeiro desse ano, estava a pintar o quadro *O Ensaio do Coro*, que, embora inacabado, foi oferecido à coletividade e está exposto no Salão Nobre.



Imagem 88 – *O Quimono* (1956) e *O Ensaio do Coro* (1975), autoria Alberto Lacerda - Fonte: Biografia do Pintor Alberto Correia de Lacerda, autoria de Diogo de Paiva e Pona (2012) e Acervo SIT

A obra do artista encontra-se espalhada por todo o país, sendo exemplos da sua enorme relevância pinturas como *A Cabra Cega*, exposta atualmente no Museu Malhoa, das Caldas da Rainha, tendo sido escolhida pelo próprio na 11ª exposição da Sociedade das Belas Artes de 1914, onde ambos tiveram participação, ou os dois quadros a óleo encomendados pelo Ministério das Obras Públicas, dos antigos reitores da Universidade de Lisboa, os Professores Doutores José Caeiro da Mata e José Gabriel Pinto

Coelho, ou ainda *O Passeio das Monjas*, pintura realizada a pedido da Embaixada Militar de Espanha, em Lisboa, em 1936, que se torna numa das raras representações iconográficas de um acontecimento estrangeiro contemporâneo, apresentadas por um pintor português.



Imagem 89 – *A Cabra Cega* (1914), *O Passeio das Monjas* (1936) e o retrato do Professor Dr. José Caeiro da Mata (1957), autoria Alberto Lacerda - Fonte: Biografia do Pintor Alberto Correia de Lacerda, autoria de Diogo de Paiva e Pona (2012)

Por todo o trabalho desenvolvido em prol da pintura e da sociedade civil, em 1957, Alberto de Lacerda foi agraciado com a Ordem da Instrução Pública, no grau de Oficial.

Em Tavarede, a terra pela qual se apaixonou, o pintor já havia sido elevado a sócio honorário em 1929, e em 1963 foi-lhe prestada uma homenagem à qual "(...) agradeceu (...) a fidalga manifestação de simpatia que os seus queridos amigos tavadenses lhe haviam dedicado, não com palavras que, na ocasião, não podia proferir mas com as lágrimas de mais profunda gratidão pela carinhosa hospitalidade que sempre lhe dispensaram e de saudade pelos agradáveis e inesquecíveis momentos espirituais passados na terra do limonete.



Imagem 90 - Fotografia do momento em que se procediam aos discursos de agradecimento, com Alberto Lacerda ao centro e Programa da *Festa de Homenagem a Alberto Lacerda* (1967) – Fonte: Acervo SIT

Após a sua morte, ocorrida em Cascais em 1975, o seu corpo foi conduzido para Tavadense onde se encontra no cemitério local, considerado pelo próprio como a melhor vista de todas, ultrapassando inclusivamente a da sua casa.

O legado do artista é entregue em 2012 pela sua sobrinha, Prof. Dra. D. Margarida de Paiva e Pona Correia de Lacerda, à Câmara Municipal da Figueira da Foz, acrescentando mais dez peças em 2014, encontrando-se atualmente no Museu Municipal Santos Rocha, instituição local.⁸²

3.1.5 – Zé Penicheiro (1921 - 2014)

Zé Penicheiro é considerado por muitos como o último pintor modernista português.

Nasceu em Candosa em 1921, sendo filho de dois figueirenses, José Maria Penicheiro e Maria Nazaré Simões, que se haviam fixado em Tábua. Contudo, o regresso à cidade natal dos pais não tardou e apenas três anos após o seu nascimento, já residia na Figueira da Foz.

O seu percurso académico não é o habitual de um pintor de nomeada, não frequentou nenhuma escola de belas artes, nem estudou no estrangeiro, sendo o seu único diploma aquele que resultou do ensino primário. Embora pertencesse a uma família de poucos recursos financeiros, pela generosidade da Academia Figueirense, que o isentou do pagamento de propinas como forma de agradecimento ao pai que serviu em França, na Primeira Guerra Mundial, conseguiu ingressar no seu colégio, no entanto, um tempo mais tarde, as necessidades financeiras deverão ter falado mais alto, o que o levou a abandonar os estudos para integrar o mercado de trabalho. Ainda frequentou o ensino noturno na Escola Comercial e Industrial da Figueira da Foz, mas, por passar a maioria do tempo das aulas a fazer caricaturas dos professores, volta a desperdiçar a possibilidade de garantir mais um diploma. No entanto, foi exatamente esse dom que o fez crescer e tornar-se num artista reconhecido, com créditos firmados, sobretudo na zona da Figueira da Foz e Aveiro.

Zé Penicheiro considerava-se um autodidata que aliava as formas geométricas para retratar hábitos, tradições e figuras históricas portuguesas. Em 1939 torna-se ilustrador, criando a primeira coleção de postais onde retratava figuras tradicionais locais, editada pelo Turismo da Figueira da Foz.

Em 1942, enquanto cumpria o serviço militar em Coimbra, dedicou-se à realização de caricaturas para os finalistas da Universidade, colaborando, durante o mesmo período, no jornal humorístico *O Palhinhas*. O seu gosto pela arte, alavancado pela experiência que teve no ano de 1945 com o jornal *O Primeiro de Janeiro*, que lhe havia pago 50 escudos por alguns desenhos, fez com que considerasse



Imagem 91 – Zé Penicheiro – Fonte: Zé Penicheiro, o Mago das Artes Plásticas. Página Três Blogspot.

⁸² PAIVA E PONA, Diogo de. (2012). *Biografia do Pintor Alberto Correia de Lacerda*

seguir essa vertente artística, tendo-se tornado no primeiro cartoonista do jornal A Bola, tendo desenvolvido ainda cartoons para os jornais A Bomba, O Sempre, Os Ridículos e o Fixe.



Imagem 92 - Série Costumes Regionais, edição da Comissão Municipal de Turismo da Figueira da Foz, [1954] – Fonte: <https://almanaquesilva.wordpress.com/category/ze-penicheiro/>

A primeira exposição fora da Figueira da Foz ocorreu em Lisboa, no ano de 1950, onde apresentou os seus bonecos de madeira inspirados em figuras populares, os quais denominou como caricaturas de volume, tendo o evento ficado marcado pela apreensão de uma das suas obras pela PIDE.

No ano seguinte executa um painel para o Teatro Municipal do Funchal, tendo firmado amizade com Max. Após uma breve passagem por Lisboa, é convidado a trabalhar em Ovar, onde acaba por se fixar a partir de 1962. O seu contributo nessa cidade é imenso, dedicando-se à dinamização de tertúlias e ao desenvolvimento de carros alegóricos, para os cortejos carnavalescos.

Em 1957 expõe o seu trabalho no Coliseu do Porto e em 1959 na Sociedade de Belas Artes de Lisboa, o que se considera um grande feito para o autodidata, comprovando o seu tremendo talento. Em 1958 colabora pela primeira vez com a RTP, parceria que se volta a repetir no programa “Desenhando com Música”, de 1982.



Imagem 93 – Cenário O Quadro de Zé Penicheiro, pintado pelo próprio para a peça *Cântico da Aldeia* (1977) – Fonte: Acervo SIT

Em 1961, ainda imbuído pelas amizades que deixou na Figueira da Foz, pinta alguns cenários para a Sociedade de Instrução Tavadense, na peça *Terra de Limonete*, repetindo esse gesto com o *Cântico da Aldeia* (1977), onde o seu nome fica imortalizado na cena que pintou, ao qual José da Silva Ribeiro chama *O Quadro de Zé Penicheiro*. (Anexo 8)

Passa a residir em Aveiro em 1969, onde a sua Ria se torna a sua maior fonte de inspiração, tendo sido a responsável pela sua primeira incursão na pintura. Embora já tivesse deixado o seu cunho na cidade no ano de 1958, com a

pintura de um mural para a empresa Vitasal, em 1971 cria a primeira galeria de arte da cidade, a Galeria Convés, sendo responsável também pela primeira exposição de rua ali realizada, com o título de *Arte ao Ar Livre*.

O ano de 1977 fica marcado pelo seu abandono da publicidade e decoração, passando a dedicar-se exclusivamente às artes pictóricas, regressando à Figueira da Foz em dois anos depois, onde construiu uma pequena galeria na sua moradia em Quiaios, em 1983.

A sua obra pública mais relevante foi o painel de azulejos que criou em 2004 para as comemorações do 31º aniversário da Universidade de Aveiro. Este painel, que está instalado no Campus Universitário de Santiago, pretende assinalar os 30 anos de vida da instituição e transmitir todas as áreas de ensino existentes nos diversos departamentos universitários.



Imagem 94 – Painel de Azulejos criado por Zé Penicheiro para o 31º Aniversário da Universidade de Aveiro (2004) –
Fonte: Portugal - Aveiro - Painel de azulejos *Voar mais alto*. Viajar e Descobrir, Blogspot.

Ao longo da sua carreira expôs também noutros países, com destaque para Alemanha, Canadá, França, Espanha e Luxemburgo.

É homenageado pelo seu percurso artístico de referência em diversas cidades, onde se destacam a atribuição da Medalha de Mérito pela Figueira da Foz, a qual dá o seu nome à galeria de exposições do Centro de Artes e Espetáculos da cidade, e as Medalha de Ouro de Tábua, Ovar e Santarém.

Zé Penicheiro, o autodidata, conseguiu por fim tornar-se mestre. Os seus traços modernistas dedicaram-se a pintar o passado e a saudade, e é dessa ambiguidade que nasce a obra de um homem que, embora parco de estudos, nasceu repleto de talento.^{83 84 85}

⁸³ Jornal Correio do Vouga. (2014). *Zé Penicheiro, artista que adotou Aveiro*. [2022-09-13 10:40:45]. <https://sites.ecclesia.pt/cv/ze-penicheiro-artista-que-adotou-aveiro/>.

⁸⁴ P55art. *Zé Penicheiro*. [2022-09-15 10:48:12]. <https://www.p55.art/collections/ze-penicheiro>.

⁸⁵ Correio da Manhã. (2017). *O Último Adeus ao Artista Zé Penicheiro*. [2022-09-13 10:55:35] <https://www.correiodamanhacanada.com/o-ultimo-adeus-ao-pintor-ze-penicheiro/>.

Reconhecido por Augusto Pina como um dos maiores cenógrafos naturalistas da sua geração, fora de Lisboa apenas se se identificam as obras que realizou para a peça Terra do Limonete de 1961, realizada em Tavadere, Figueira da Foz, a pedido da Sociedade de Instrução Tavadense, onde se destaca a maquete brilhantemente executada. (Anexo 9)



Imagem 96 – Maquete cenográfica realizada para a peça *Terra do Limonete* (1961), levada à cena na Sociedade de Instrução Tavadense e fotografia da cena para que foi criada – Fonte: Acervo SIT

Embora tenha contribuído noutras produções, como no *Pranto da Maria Parda*, de 1963, torna-se difícil identificar, com certeza, quais os trabalhos a que a essa peça foram destinados, havendo necessidade de mais investigação.



Imagem 97 – Programa do *Pranto de Maria Parda* (1963), com participação artística de Reinaldo Martins – Fonte: Acervo SIT

Devido à dificuldade encontrada na busca de mais informações, foi impossível determinar o ano da sua morte, contudo as existentes corroboram a qualidade artística do autor, reforçando a importância da coleção da Sociedade de Instrução Tavadense por uma vez mais ser possuidora, possivelmente, dos únicos exemplares cenográficos de mais um dos artistas de referência da escola naturalista portuguesa, que foi esquecido pelo tempo, Reinaldo Martins.

3.1.7 – Outros Contributos

Marius Batout é o primeiro cenógrafo a ser referido num programa de espetáculos da Sociedade de Instrução Tavadense, mais precisamente na peça *Os Amores de Mariana*, de 1920, sabendo-se que também participou na peça *Em Busca de Lúcia Lima*, de 1925, com a criação dos cenários do 1º Ato. (Anexo 10)

Infelizmente não existe nenhuma informação quanto à sua origem.



Imagem 98 – Programas das peças *Os Amores de Mariana* (1920) e *Em Busca de Lúcia Lima* (1925), comprovativos da participação cenográfica de Marius Batout e cenário elaborado pelo próprio para a peça de 1925 – Fonte: Acervo SIT

Garcia & Teodoro aparece identificado nas peças *Viagem na Nossa Terra* (1982) e *Chá de Limonete* (1986) (Anexo 11), percebendo-se pelos registos dos programas que é proveniente de Lisboa, no entanto, foi impossível encontrar qualquer tipo de informação acerca do, ou dos artistas. A única pista considerada como válida, está relacionada com programa da revista *Lisboa Antiga* (1953), no Teatro Apolo, em que surgem nas participações cenográficas os nomes de Mário Garcia, seguido de Teodoro, podendo supor-se que Garcia & Teodoro seriam dois cenógrafos que trabalhariam em parceria.

Zé Carlos (n. 1946), artista figueirense reconhecido pelas caricaturas e pelo cartoon, responsável pelos painéis da peça *Na Presença de Garrett* (1999) (Anexo 12)



Imagem 99 – Alguns dos Cartoons de Zé Carlos – Fonte: <http://zecarloscartoons.blogspot.com>

Jorge Monteiro de Sousa (1927 – 2013) colaborou pela primeira vez com a Sociedade de Instrução Tavadense quando tinha 17 anos. Iniciou-se como ajudante, passando depois a ser carpinteiro de cena. A primeira peça que ajudou a montar foi *A Nossa Casa*, em 1943, e desde essa data, até praticamente ao dia da sua morte, a 11 de abril de 2013, ficou responsável pela montagem cénica de todas as produções da Sociedade de Instrução Tavadense, fossem elas realizadas em Tavarede, ou fora de portas, conjuntamente com o seu amigo de sempre José Maltez.



Imagem 100 - Jorge Monteiro de Sousa (à esquerda) e José Maltez (à direita), a tratarem da primeira catalogação cenográfica realizada na SIT, nos anos 90 - Fonte: Acervo

Para além desse cargo, desempenhou ainda mais algumas funções.

No *Auto da Barca do Inferno* (1949), figurou como o rapaz que transportava a cadeira do Fidalgo,



Imagem 101 – O rapaz da cadeira, por Jorge Monteiro de Sousa, na peça *Auto da Barca do Inferno*, (1949) – Fonte: <https://tavaredehistorias.blogspot.com/2009/10/jorge-monteiro-de-sousa-e.html>

demonstrando com essa atitude que independentemente do papel para que fosse solicitado, estaria sempre disponível para servir a instituição. Essa mesma dedicação ficou bem patenteada quando pintou cerca de três dezenas de cenários, entre apontamentos e cenografia de grandes dimensões, para as peças *Frei Luís de Sousa* (1951), *A Forja* (1971), *História...e histórias de Tavarede* (1971), *Monserate* (1976), *Tudo Está Bem Quando Acaba Bem* (1978), *Ontem, Hoje e Amanhã* (1979) e *Tá Mar* (1993) (Anexo 12).

Por razões que se desconhecem, em nenhum momento da história da Sociedade de Instrução Tavadense o seu nome é referido como cenógrafo, contudo, é de elementar justiça que assim seja considerado e que esse lapso seja corrigido.

Jorge Monteiro de Sousa é aquele tipo de pessoas que hoje são muito difíceis de encontrar. Dedicou-se de alma e coração a uma causa e abraçou-a com a sua própria vida.

Foi condecorado com Sócio Honorário da Sociedade de Instrução Tavadense em 1978.

José Manuel Oliveira (1952 – 2021), é outra figura mediática da Sociedade de Instrução Tavadense.

Para além de ser um dedicado amador de teatro desde os inícios da década de 70, tendo pisado pela última vez as tábuas do palco na peça *A Canção de Lisboa*, (2016), devido ao seu enorme gosto pelas artes plásticas, que o acompanha na sua vida profissional como professor de Educação Visual e Tecnológica, foi um hábil artista a trabalhar a madeira, reproduzindo uma série de figuras locais, acabando por se dedicar à cenografia da Sociedade de Instrução Tavadense a partir dos anos 90, pintando a peça *Tá Mar*, (1993) diretamente com Jorge Monteiro de Sousa, conforme confirmam as assinaturas no verso dos cenários. (Anexo 14)



Imagem 102 – José Manuel Oliveira –
Fonte:

<https://chadelimonete.blogspot.com/>

Embora os seus contributos ao nível de cenografia pintada sejam escassos (Anexo 15), enaltece-se a montagem cénica das peças *O Leque de Lady Windermere*, (2004), *O Violinista no Telhado*, (2014), *O Feiticeiro de Oz*, (2015), ou *A Canção de Lisboa*, (2016).

Partiu de forma repentina em 2021, deixando uma marca indelével na Sociedade de Instrução Tavadense e na própria comunidade.

Foi nomeado Sócio Honorário da instituição em 2019.



Imagem 103 - Montagem cénica da peça *O Violinista do Telhado* (2014) e cadeirão da bruxa má da peça *O Feiticeiro de Oz* (2015), autoria de José Manuel Oliveira – Fonte: Acervo SIT

3.2 – A Técnica

A execução deste ponto é toda ela alicerçada no artigo *Scenario e Scenographia*, da publicação *A Arte no Teatro*, que se encontra na Biblioteca do Museu do Teatro Nacional do Teatro e da Dança, sendo o único contributo literário onde foi possível verificar a existência de algum conteúdo relacionado com a técnica da produção da pintura cenográfica, conforme as que se encontram na Coleção de Pinturas Cenográficas da Sociedade de Instrução Tavadense, sendo questionável a razão pela qual um processo como o que se irá apresentar, possa ter sido esquecido ao ponto de ser tremendamente complicada aceder a uma obra, ou simplesmente a um testemunho, relativamente à temática, reforçando a necessidade de inclusão esta matéria nos cursos relacionados com a Cenografia, ou o Design de Cena, para que não se perca definitivamente.

“De todas as especialidades picturescas, auxiliares da arte dramática, é o scenario a mais brilhante e a mais artística. A pintura de teatro é uma arte especial, extremamente difícil, em que tudo tem de ser previsto, calculado, e criticado com o maior escrúpulo”⁸⁶

A técnica utilizada na produção das pinturas cenográficas da Sociedade de Instrução Tavadense, é proveniente de uma época em que existia uma colaboração profícua entre o encenador e o cenógrafo na busca da melhor correlação entre a verdade cénica e o pensamento do dramaturgo, onde, de todas as especialidades pictóricas, o cenário era o mais importante auxiliar da arte dramática.

A escolha do texto era considerada a primeira etapa do processo construtivo, que, depois de lido e estudado pelo encenador, seria entregue ao cenógrafo, para que este procedesse à maquete cenográfica, normalmente em aguarela, e a remetesse novamente ao primeiro para aprovação e envio para a oficina de cenografia.



Imagem 104 – Maquetes cenográficas em aguarela, realizadas por Manuel Oliveira em 1951, para a peça *Frei Luís de Sousa*, a pedido da Sociedade de Instrução Tavadense – Fonte: Acervo SIT

⁸⁶ Biblioteca do Povo. *A Arte no Teatro. Scenario e Scenographia*. Acervo do Museu Nacional do Teatro e da Dança. P. 26

Este espaço deveria possuir uma dimensão que permitisse estender um cenário e os acessórios que o compunham e construir uma estrutura de andaimes com 2 ou 3 andares, que rodeasse as quatro paredes da oficina, que funcionaria como uma galeria de observação onde se analisaria o desenrolar do trabalho, possibilitando a correção de todos os erros identificados numa perspetiva correta e com total liberdade de movimentos.

Preferencialmente todas as oficinas de cenografia deveriam possuir um laboratório para a moagem e preparação das tintas, uma zona com chaminé onde seriam derretidas as colas em caldeirões, um armazém que acondicionaria as broxas, réguas, compassos, esquadrias e todos os recipientes necessários para a pintura, e uma oficina de carpintaria, para que fosse possível executar as grades e caixilhos que recebiam a cenografia pintada.

Antes de ser iniciado o processo de pintura propriamente dito, a cenografia teria de ser preparada. Eram colocadas algumas tiras de precintas no verso, formando uma espécie de moldura, que permitiriam unificar e dar consistência à própria peça, criando-lhe zonas resistentes, utilizadas para a fixar e esticar no chão da oficina, num processo semelhante ao de uma tela de um quadro. Após este passo, a frente do cenário receberia uma cola de película ou de massa simples, conforme o método escolhido pelo cenógrafo, aplicada e estendida por meio de grandes broxas, ou escovas de cabo liso, em intervalos alternados com cerca de dois palmos, de modo a que a peça não ficasse demasiado absorvente e quebradiça. No caso da cenografia de papel, onde o importante seria a rapidez de execução, a cola de massa simples era a mais vezes utilizada, até por ser menos dispendiosa.

Depois de seca, o cenário seria colocado em esquadria, traçando-se a carvão a quadricula ampliada do próprio esboço, sacudindo-se o excedente com um espanador feito de ourelos, ou de cauda de boi. Posteriormente, o desenho seria avivado com tinta de escrever, para que se pudessem observar as linhas através das camadas de tinta a cola, aplicadas de seguida, cuja preparação seria supervisionada pelo cenógrafo chefe, responsável pela afinação e tonalidade. Para isso, depois de se proceder às misturas consideradas necessárias, devido ao facto das tintas desse tipo terem tendência a clarear cerca de 20% após secarem, experimentava-as numa zona de sombra, ou em algum material absorvente, para não correr o risco de errar o efeito pretendido.

Estando então tudo preparado, os cenógrafos vestiam fatos de linho e chinelos de sola delgada, para não marcar o chão, e, munidos de broxas com pelo menos um metro, aplicavam as tintas gerais que lhes eram entregues pelo preparador. Esta última figura seria responsável pela sua colocação em caixas de madeira com cerca de 75 cm de largura, por 25 cm de altura, depois de as ter diluído em cola quente e destemperado em água. Estes recipientes, que foram concebidos especialmente para o acondicionamento e transporte das tintas, caracterizavam-se por ter dois sarrafos verticais pregados

de ambos os lados, ligados por um outro que possuía duas saliências paralelas em madeira, que serviriam para poisar as broxas.

Durante o processo de pintura, paisagistas, ornatistas, e arquitetos, dedicam-se à sua tarefa específica, onde o último seria responsável por traçar a moldura e os detalhes lineares, com o auxílio dos grandes compassos, réguas e esquadros, munindo-se de um cabo com cordéis para conseguir delinear a perspetiva desejada nos cenários que necessitavam desse efeito, sendo a paisagem o estilo em que o artista tinha mais liberdade criativa. Um paisagista seria normalmente um grande pintor, nem todos os cenógrafos teriam a capacidade de criar paisagens.



Imagem 105 – Exemplos de cenografia paisagística, pertencentes ao Acervo de coleções cenográficas da SIT – Fonte: Acervo SIT

Quando havia a necessidade de pormenorizar os efeitos da pintura, os cenários, depois de receberem as tintas gerais, eram colocados na vertical, onde os cenógrafos subiam a um andaime preso ao teto da oficina por cordas e polias, controlado por um ajudante, procedendo aos retoques finais, utilizando paletas de grandes dimensões com compartimentos onde misturavam as tintas, servindo-se de pinceis de cabo curto para a realização dos detalhes que exigissem mais minúcia.

Depois de todo o processo estar concluído, o cenário estaria pronto a ser acondicionado e transportado.

Embora os tempos sejam outros, a técnica de pintura manteve-se praticamente imutável. Variam as tintas, as colas, tendo-se, infelizmente, perdido a técnica que subentende a sua criação, mas os passos acabam por ser praticamente os mesmos. Desapareceram as grandes oficinas em Portugal, o papel do cenógrafo pintor foi desvalorizado e a arte perdeu-se.

Espera-se, contudo, que este trabalho possa avivar memórias e contribuir para relançar a temática no panorama artístico nacional, fortemente influenciado pelas projeções e pela cenografia tridimensional.

Capítulo IV – Uma Proposta de Gestão e Programação da Coleção de Pinturas Cenográficas da Sociedade de Instrução Tavadense

Para que se atinja um dos objetivos principais desta Dissertação, contribuir para a classificação patrimonial da Coleção de Pinturas Cenográficas da Sociedade de Instrução Tavadense, é essencial que se apresente uma proposta de Gestão e Programação que assente nas diversas etapas do próprio projeto de patrimonialização – rastreio de relevância; investigação; inventariação; classificação; conservação e restauro; estratégias de comunicação; programação; captação de novos públicos; financiamento – para que, independentemente do parecer, se possa salvaguardar e rentabilizar o património cultural da instituição.

Os capítulos anteriores, que apresentam os resultados do processo de investigação desenvolvido, alicerçados nos dados provenientes da inventariação realizada e que se apresentam em seguida, funcionam, não só como um comprovativo da relevância patrimonial da própria coleção, mas também como uma base sólida para que se desenvolvam mecanismos de proteção e divulgação, que permitam a promoção do bem e contribuam para a sensibilização e atração de novos públicos.

Este conjunto de ações pretende que o seu valor patrimonial seja reconhecido, potenciando o desenrolar de um processo de verdadeira cidadania cultural, onde a sinergia tripartida entre entidades públicas, privadas e os próprios cidadãos, possibilitem o desenvolvimento territorial sustentável e a construção social da própria comunidade.

4.1 - Gestão

4.1.1 - Inventariação

O processo de inventariação da coleção das pinturas cenográficas da Sociedade de Instrução Tavadense, teve por base uma catalogação realizada no final da década de 90, do século passado, demonstrativa da sua possível dimensão e qualidade estética.

Ao ser analisada pormenorizadamente, verificou-se que não tinha sido concluída, o que, conjuntamente com a necessidade de adequar os conteúdos à intenção de candidatura a um processo de classificação patrimonial, levou a que se tivesse que iniciar um procedimento praticamente do zero.

Simultaneamente com o processo de captação de imagem, foi realizada a recolha do maior número de informação possível, para que, com os dados daí resultantes, relativos à autoria, motivo de criação, estado de conservação, composição, ou características estéticas, se valorizasse a própria coleção e se pudesse comprovar a sua relevância e o motivo pelo qual foi proposta a sua classificação.

Num processo bastante diferente do realizado na altura, foi colocada uma máquina de fotografar pendurada numa truss metálica na teia do palco da instituição, a qual subia por intermédio de um conjunto de cordas presas a uma estrutura acessível a quem se encontrava no palco a manusear a cenografia pintada. A máquina apresentava a objetiva virada na direção do cenário, que seria posteriormente estendido no chão do palco, sendo a partir do seu sistema de ligação remota por wi-fi a um telemóvel que eram captadas as fotografias.

Esta primeira fase foi realizada em 11 etapas, que se repetiam para cada uma das pinturas cenográficas, demorando cerca de 15 minutos a finalizar todos os passos que se apresentam em seguida, num processo que se prolongou por cerca de três meses, em perto de 300 horas de trabalho, que permitiram o registo de 1171 obras. (Anexo 16)

1 – Trazer o cenário da sala respetiva; 2 - Desdobrar a peça, colocando a pintura virada para cima; 3 – Fotografar com a máquina através do controlo remoto, para captar uma panorâmica geral; 4 – Fotografar com o telemóvel os pormenores da pintura; 5 – Virar o cenário colocando o verso em destaque; 6 - Fotografar com a máquina através do controlo remoto, para captar uma panorâmica geral; 7 – Fotografar com o telemóvel os rasgões, o estado das precintas, das dobras e toda a informação que se encontrasse registada; 8 – Virar novamente o cenário; 9 – Proceder à medição do cenário; 10 – Dobrar novamente a peça; 9 – Corrigir a catalogação sempre que necessário; 11 – Voltar a arrumar o cenário.

A segunda etapa do procedimento, que se prolongou por mais três meses e teve a duração de perto de 500 horas, teve início com o tratamento dos dados, após ter sido construída uma ficha de inventário tipo, correlacionando a informação adquirida com a coleção de fotografias e de programas da Sociedade de Instrução Tavadense. Este conjunto de ações permitiram o reconhecimento do autor e a proveniência cénica em 805 dos casos e, embora tenha sido possível identificar a peça para que foram criados 51 dos cenários restantes, ficou perceptível a necessidade de dar continuidade ao processo de investigação iniciado, para que se reconheça toda a informação necessária e a coleção fique totalmente estudada. Contudo, reconhece-se que Manuel Oliveira é o artista com o maior número de obras (275), seguido por Rogério Reynaud (268), José Maria Marques (141), Alberto Lacerda (44), Jorge Monteiro de Sousa (32), produção conjunta entre Jorge Monteiro e José Manuel Oliveira (13), Zé Penicheiro (9), Zé Carlos (8), Garcia & Teodoro (6), José Manuel Oliveira (4), Reinaldo Martins (3) e Marius Batout (1), podendo-se ainda referir que as pinturas mais antigas da coleção são da autoria do artista Rogério Reynaud para a peça *Em Busca de Lúcia-Lima* (1925), pertencendo a Zé Carlos as obras mais recentes, realizadas para a peça *Na Presença de Garrett*, de 1999.

Para além destes contributos, foi criada uma escala de cores, que varia entre o verde escuro (muito bom) e o vermelho (muito mau), representada com um círculo na página inicial de cada ficha de inventário, que permite a quem proceda ao manuseamento da cenografia, um maior conhecimento quanto ao seu estado de conservação.

4.1.2 - Classificação

Cada comunidade, apoiando-se nos mecanismos coletivos de memória e na consciência do seu passado, é responsável pela gestão e salvaguarda do seu património.

Nos termos da Lei de Bases do Património Cultural (Lei nº 107/2001) "(...) integram o património cultural todos os bens que, sendo testemunhos com valor de civilização ou de cultura portadores de interesse cultural relevante, devam ser objeto de especial proteção e valorização.", definindo ainda, no ponto 4 do mesmo Artigo, que "o interesse cultural relevante, designadamente histórico, paleontológico, arqueológico, arquitetónico, linguístico, documental, artístico, etnográfico, científico, social, industrial ou técnico, dos bens que integram o património cultural refletirá valores de memória, antiguidade, autenticidade, originalidade, raridade, singularidade ou exemplaridade."⁸⁷

Tendo por base a fundamentação apresentada e o conjunto de dados recolhidos e expostos no decorrer deste estudo, é passível a afirmação que a Sociedade de Instrução Tavadense incorpora um testemunho com valor cultural, portador de interesse público, nomeadamente a nível artístico e social, refletindo valores de memória, antiguidade, autenticidade, originalidade, singularidade e exemplaridade.

A finalidade para que foi criada, "a) Promover a cultura, nas suas várias vertentes, entre sócios e no meio em que está inserida; b) Participar em interações de associativismo que sejam benéficas para as coletividades e conseqüentemente, para todas as pessoas em geral que a frequentem; c) Colaborar com as entidades oficiais e particulares da freguesia no desenvolvimento de atividades que possam beneficiar a população, quer no âmbito social e humano, quer no enriquecimento de conhecimentos patrimoniais, históricos, culturais e de entretenimento; d) Sensibilizar as gerações mais novas para a preservação e divulgação dos seus valores culturais e respetivo património."⁸⁸ e o facto de ser uma personalidade jurídica sem fins lucrativos, com estatuto de utilidade pública, conferem-lhe inclusive, a possibilidade de ser considerada uma estrutura associativa de defesa do património cultural. (...) entende-se por estruturas associativas de defesa do património cultural as associações sem fins

⁸⁷ Lei de bases do Património Cultural, ponto 1, Artigo 2º - Lei nº 107/2001

⁸⁸ Estatutos Sociedade de Instrução Tavadense, Artigo 2º

lucrativas dotadas de personalidade jurídica constituídas nos termos da lei geral e em cujos estatutos conste como objetivo a defesa e a valorização do património cultural ou deste e do património natural, conservação da natureza e promoção da qualidade de vida.”⁸⁹

No desenvolvimento da Lei de Bases do Património Cultural (Lei nº 107/2001, de 08 de setembro) que refere os mecanismos de proteção legal dos bens culturais móveis, a classificação e inventariação, foi criado o Decreto-Lei nº 148/2015, de 4 de agosto, que estabelece “o regime de classificação e inventariação dos bens móveis de interesse cultural, assim como as regras aplicáveis à exportação, expedição e admissão dos bens móveis.”⁹⁰.

O interesse de iniciar um procedimento de proteção legal pode ser mandatado por qualquer entidade pública ou privada, competindo a quem administra o património, demonstrar e documentar o interesse cultural relevante do bem móvel, nos domínios artístico, arqueológico, científico, documental, etnográfico, histórico, industrial, linguístico, social e técnico, devendo apresentar, conjunta ou separadamente, valores de memória, antiguidade, autenticidade, originalidade, criatividade, raridade, singularidade ou exemplaridade⁹¹, baseando a sua intenção nos dados resultantes do processo de inventariação e nos critérios de classificação que justificam a graduação do bem, nomeadamente: “a) O carácter matricial do bem; b) O génio do respetivo criador; c) O interesse do bem enquanto testemunho notável de vivências ou factos históricos; d) O valor estético, técnico ou material intrínseco do bem; e) O interesse do bem como testemunho simbólico ou religioso; f) A importância do bem na perspetiva da sua investigação histórica e científica e o que nela se reflete do ponto de vista de memória coletiva; g) As circunstâncias suscetíveis de provocarem diminuição ou perda da perenidade ou da integridade do bem; h) A efetiva necessidade de proteção e valorização do bem; i) A proximidade da matriz ou versão originais; j) Os processos utilizados na criação ou produção do bem; k) O estado de conservação do bem.”⁹²

A coleção de pinturas cenográficas da Sociedade de Instrução Tavadense, é composta por 1171 obras, com idades compreendidas entre 1925 e 1999, divididas entre cerca de quinhentos cenários de papel, de grandes dimensões (5mx6m) e seiscentos de menor dimensão, elaborados por cenógrafos de renome da segunda geração da escola naturalista portuguesa, como os lisboetas Manuel Oliveira (1895 – 1960), José Maria Marques e Reinaldo Martins (n.1890), os radicados na Figueira da Foz, naturais de Lisboa, Alberto Lacerda (1889 – 1975) e Rogério Reynaud (1887 – 1970), da escola

⁸⁹ Lei de bases do Património Cultural, ponto 2, Artigo 10º - Lei nº 107/2001

⁹⁰ Património Cultural – Direção Geral do Património Cultural. [2022-09-16 16:55:14] - <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-movel/classificacao-do-patrimonio-movel/>;

⁹¹ Decreto-Lei nº 148/2015, de 4 de agosto – Artigo 16º

⁹² Decreto-Lei nº 148/2015, de 4 de agosto – Artigo 16º, ponto 3

modernista, como o natural de Candosa, com um percurso de relevo sobretudo na Figueira da Foz e Aveiro, Zé Penicheiro e o lisboeta Garcia & Teodoro, dos amadores tavadenses Jorge Monteiro de Sousa e José Manuel Oliveira, do figueirense Zé Carlos e ainda de Marius Batout, do qual se desconhece a origem.

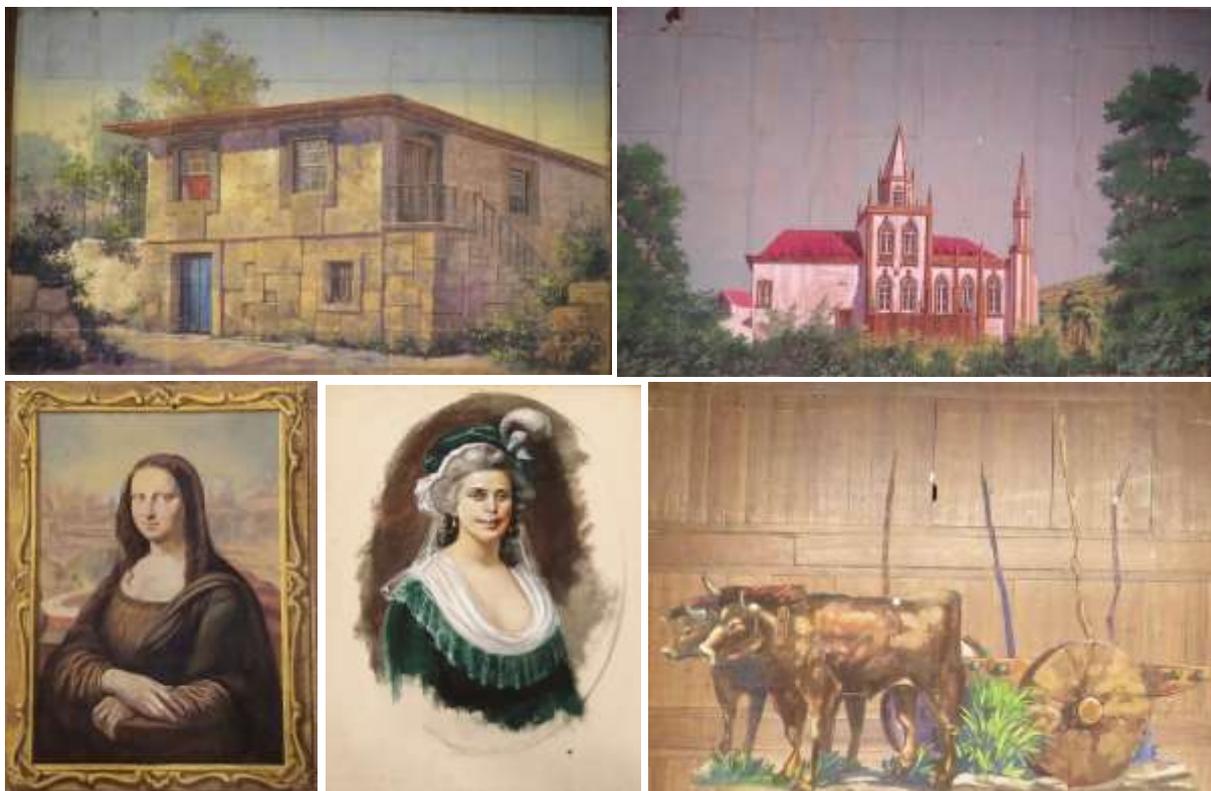


Imagem 106 – Exemplo de cenários de grandes e pequenas dimensões, da coleção de pinturas cenográficas da SIT –
Fonte: Acervo SIT

Destacam-se os contributos de Manuel Oliveira, não só por ser dele o maior número de exemplares existentes na coleção (275), mas também por ter sido discípulo de Augusto Pina, considerado o maior cenógrafo naturalista português, aluno de Luigi Manini, apreciado como o maior cenógrafo que trabalhou em Portugal, responsável pela introdução do realismo no panorama artístico nacional.

Ressalva-se ainda que a coleção de cenografia pintada da qual a Sociedade de Instrução Tavadense é fiel depositária, é composta pelas únicas peças existentes em território nacional dos artistas referidos, o que exponencia a sua necessidade de classificação e conseqüente proteção e salvaguarda.



Imagem 107 – Alguns exemplos de cenografia realizada por Manuel Oliveira – Fonte: Acervo SIT

Comparativamente a um bem já classificado, o caso do *Presépio movimentado da Ribeira Grande (ou Presépio movimentado do Prior Evaristo Carreiro Gouveia)* (2008), são verificadas semelhanças ao nível da datação (1915), da transmissão de memória coletiva de uma época (no caso do bem açoriano em forma de esculturas, no caso tavadense em forma de cenografia) e ainda na necessidade de proteção.

Por todas as razões expostas, considera-se que o bem móvel, Coleção de Pinturas Cenográficas da Sociedade de Instrução Tavadense, apresenta interesse cultural relevante nos domínios artístico, histórico e cultural, cumprindo com os requisitos dos critérios a), b), c), d), f), g), h), i), j) e k), reunindo, desta forma, todas as condições necessárias para a possível classificação com grau de interesse público.

4.1.3 – Projeto de Conservação e Restauro

Tendo por base a ideia que Conservar significa interromper um processo de degradação, mantendo a memória e as marcas das utilizações, das alterações, e das violências que os bens sofreram, permitindo-lhes a possibilidade de contar a sua própria história, viabilizando a sua fruição pelo público e potenciando o património imaterial a eles associado, sugere-se um plano de conservação preventiva de possível replicação na coleção existente, para que se tentem diminuir os riscos dos diversos fatores que potenciam a destruição do papel.

Ao nível do restauro, embora se consiga evidenciar quais os problemas das peças, considera-se que todas as intervenções deverão ser realizadas por profissionais, pelo que se sugere o contato e a concretização de parcerias com entidades especializadas.

A materialização do projeto de conservação preventiva proposto tem como principal objetivo preservar a integridade das peças, através de um conjunto de ações que permitam abrandar o seu envelhecimento e minimizar a ocorrência de danos, focando-se, sobretudo, nos fatores externos de degradação, tendo em conta que os fatores internos estão diretamente relacionados com a sua composição.

“As obras sobre papel são bastante delicadas e facilmente alteráveis, necessitando de uma conservação adequada que vai desde limpezas e arejamento do espaço, manipulação correta e revisões periódicas”⁹³

⁹³AYALA, Isabel, PASCUAL, Eva e PATIÑO, Mireia (2006). *Papel. 1ª Edição*. Lisboa: Editorial Estampa

Mesmo o papel que tenha sido preparado para durar séculos, sofre com a influência de diversos condicionalismos externos que provocam a sua deterioração e envelhecimento, nomeadamente os que estão relacionados com um possível desastre, os antropogénicos, biológicos e ambientais.

Ressalva-se que toda a Coleção de Pinturas Cenográficas da Sociedade de Instrução Tavadense é composta por cenários de papel de grandes dimensões, pelo que todas as ações apresentadas terão em conta os espaços existentes na instituição, a extensão do acervo e as características das peças.

Relativamente ao primeiro, considerando que se poderá correr o risco de perder todo o espólio numa situação de catástrofe, a solução seria armazenar a coleção numa sala cujos materiais construtivos, assim como os de acondicionamento, não possuam características combustíveis, preparando-a com um sistema de extinção de incêndio por agentes gasosos, para que, ao ser acionado, cumpra a sua função sem danificar o papel, isolando-a com portas corta-fogo, situando-a longe de qualquer fonte de água que possa causar uma inundação e preparando um plano de contingência que permita a sua proteção e deslocação para local seguro.

Quanto aos fatores antropogénicos, caracterizados por ações humanas que degradam diretamente a coleção, devido a erros no manuseamento, transporte e acondicionamento, a melhor forma de os prevenir é incentivando a formação dos próprios responsáveis, contudo, dicas simples como - nunca pegar na cenografia pintada pelas pontas; manusear as peças com as mãos limpas; acondicionar o material de preferência não dobrado (num acervo deste género é praticamente impossível); proteger a pintura, não permitindo o seu contato direto com luz solar; obturar toda a fenestração existente; cumprir sempre o mesmo método de dobragem, se for a única possibilidade de acondicionamento, tendo o cuidado de não deixar a pintura exposta; cumprir um plano de vistorias recorrentes, com o objetivo de identificar a presença de pragas e necessidade de higienização da coleção e do espaço; limpar a sala e as estruturas de apoio com aspiradores e panos secos que retenham a sujidade, para evitar a conspurcação do ambiente e consequentemente das peças - evitam o desgaste e deterioração das pinturas cenográficas.

Como forma de prevenir os possíveis riscos biológicos causados por fungos, roedores e insetos, como traças, brocas da madeira e cupins, é essencial que se cumpram as seguintes ações: controlar a humidade; evitar a entrada de qualquer tipo de material que provenha de zonas infetadas; selar todos os pontos de possível entrada pelos contaminantes, como frestas e ranhuras; proceder à limpeza e higienização periódica do espaço, dos materiais e das peças; solicitar um plano de controlo de pestes a uma empresa especializada, acautelando o uso de químicos nocivos ao próprio papel.

Por último, existem riscos ambientais com que se deve ter algum cuidado. Para que o papel se mantenha bem conservado do ponto de vista físico e químico, terá de ser mantida a temperatura entre

os 18º e 22º C e a humidade entre os 50 a 60%. Para isso propõe-se a utilização de controladores térmicos que estejam programados para a temperatura pretendida, acionando, no caso de necessidade de arrefecimento, um sistema de refrigeração mecânica constituído por exaustores, no caso de necessidade de aquecimento, um sistema que permita aumentar a temperatura, sendo o mais apropriado um aquecedor sem ventoinha, que possa ser comandado pelo sistema proposto. No caso da humidade, o sistema proposto é semelhante, bastando o uso de um desumidificador que esteja programado para ativar automaticamente, sempre que as percentagens sejam ultrapassadas, mantendo-as nos níveis desejados. Quanto aos outros riscos ambientais como, o contato com luz visível, ou ultravioleta, os poluentes atmosféricos, ou as partículas em suspensão, já foram referidas anteriormente as medidas que deverão ser implementadas.

Por todas as razões enunciadas, reforça-se a ideia de que a higienização preventiva das peças, realizada com aspiradores de pó de baixa potência, adaptados com uma proteção de sucção, trinchas, ou escovas macias, a monitorização ambiental constante, um sistema de controlo de pestes implementado e o cuidado no manuseamento, transporte e acondicionamento da coleção, são ações fundamentais para que se cumpram os objetivos do projeto de conservação preventiva proposto.

Tendo em conta os espaços disponíveis nas instalações da Sociedade de Instrução Tavadense, a sala proposta para o seu acondicionamento situa-se no primeiro andar do pavilhão anexo ao edifício sede, por cumprir sobretudo com os requisitos construtivos de afastamento de pontos de água e por facilitar o cumprimento do plano de contingência estabelecido, demonstrando possuir todas as condições para serem implementadas as restantes medidas preventivas, ressalvando-se que esta escolha é temporária, tendo em conta a intenção de se criar uma zona adaptada a todo o acervo da instituição, através da construção de um *bunker*, com área suficiente para criar estruturas que possibilitem a arrumação individual das peças e a utilização do método de acondicionamento em rolo, em detrimento da dobragem, num sistema que evitaria os danos causados pelas dobras e pela compactação resultante do processo de empilhamento implementado pela falta de espaço.

Esta zona teria uma ligação direta ao exterior, através de uma câmara de descontaminação, que, para além de ser utilizada para o controlo de entrada de materiais contaminados, poderia funcionar como porta de saída num caso de catástrofe, havendo o cuidado de no mesmo espaço ser estabelecido um laboratório de conservação e restauro que permitisse o desenvolvimento de parcerias com instituições de ensino universitário, com cursos relacionados, não só com a temática abordada, mas também com áreas como o arquivo, gestão documental e catalogação.

4.1.4 – Estratégias de Comunicação e Captação de Novos Públicos

O potencial patrimonial da Sociedade de Instrução Tavadense, onde se enquadram as pinturas cenográficas da instituição, é tremendo, no entanto, as estratégias de comunicação existentes, assim como as ferramentas utilizadas, Facebook, Instagram e canal de Youtube, são desadequadas e minimizantes, sobretudo porque se preocupam apenas com a divulgação da atividade artística.

Seria de salutar importância que as mesmas fossem desenvolvidas com o objetivo de captar novos públicos, não menosprezando a criação e fixação artística, mas sobrevalorizando a sua interação com o património e a comunidade, reforçando a memória coletiva e o simultâneo desenvolvimento identitário e territorial, com projetos potenciadores e captadores de investimento externo.

É necessário, para isso, que se tenha presente que “a comunicação é, cada vez mais, um fenómeno complexo e competitivo. Para além da diversidade dos públicos-alvo, com diferentes motivações e necessidades, as diversidades de recursos atualmente disponíveis, nomeadamente no universo dominante da comunicação digital, em permanente atualização, criam exigências que impõem reflexão e planeamento”⁹⁴. Por esse facto, é fundamental que se criem equipas multidisciplinares, compostas por profissionais com especialidade nas diferentes áreas de intervenção, e se fortaleça a complementaridade necessária entre os projetos criativos e estratégias comunicacionais adequadas.

“Se o ingrediente mais importante no nosso ambiente de serviço são as pessoas, e se nos levamos a sério enquanto instituições de aprendizagem devemos começar por nos educar de uma forma nova e criativa, para maior interesse dos nossos funcionários e dos nossos públicos”⁹⁵.

Um exemplo relevante desta ideia é o Palau de la Música Orfeó Català, em Barcelona, que tem como missão “promover a música, particularmente o canto coral a disseminação do património cultural e a cooperação da coesão social”⁹⁶.

Com uma estratégia baseada em valores de excelência, participação, compromisso social, inovação e identidade, desenvolve projetos em quatro áreas - artística, educacional, social e patrimonial - utilizando ferramentas digitais criadas especificamente para o efeito, no caso o *Palau Digital*, para divulgar e dinamizar as atividades desenvolvidas.

Existe uma preocupação em captar todo o tipo de públicos, com projetos direcionados não só à comunidade artística, ou aos turistas, mas também às famílias, escolas, pessoas com necessidades

⁹⁴ LAPA REMELGADO, Ana Patrícia Soares. (2014). *Estratégias de Comunicação em Museus. Instrumentos de Gestão em Instituições Museológicas*. Doutoramento em Museologia. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. P. 7

⁹⁵ HILL, Kathryn. (2001). *Because it just make sense: serving the museum visitor*. In *Museum Visitor Services Manual*, ed. Roxana Adams, 11-12. Washington: American Association of Museums: p. 12

⁹⁶ Palau de la Musica Catalá. [2022-09-11 10:53:09] <https://www.palaumusica.cat/en>;

especiais, ou dificuldades financeiras, lutando desta forma contra a exclusão social e integrando a comunidade no próprio projeto.



Imagem 108 – Palau de la Música Orfeó Català – Fonte: <https://visits.palaumusica.cat/ca>

Estando inserido num edifício com um potencial de comunicação patrimonial imenso, desenvolve um conjunto de visitas guiadas, sobretudo durante a pausa das atividades artísticas, que permitem dar a conhecer o espaço e toda a história que incorpora.

Salienta-se ainda a extrema preocupação com a manutenção do seu Centro Documental, demonstrativa do respeito que é nutrido pela própria história do Órfeo Català, responsável pela edificação e construção dos valores pelos quais se rege o Palau de La Música Órfeo Català.

É exatamente esta a imagem que a Sociedade de Instrução Tavadense deveria implementar e transmitir. Uma instituição diferenciadora, que valorize o território e os seus agentes culturais, educativos, criativos e económicos, desenvolvendo estratégias comunicacionais alicerçadas no seu património e na ligação intrínseca que este possui com Tavadere, a sua comunidade.

Nesse sentido, com base na estratégia de comunicação apresentada, a coleção de pinturas cenográficas da instituição assume um papel preponderante na elaboração de uma proposta de programação, baseada na criação de um contexto expositivo, onde as suas características históricas, estéticas e patrimoniais, fossem apresentadas, realizado no interregno das produções artísticas, complementando-se com um conjunto de colóquios, palestras e ações de formação sobre a temática. A formulação desta proposta com o apoio de projetos de dinamização digital, funcionaria como um mecanismo de salvaguarda patrimonial, de captação de novos públicos e de valorização da marca SIT (Sociedade de Instrução Tavadense).

A pergunta que se impõem é: Será um projeto com solidez futura? Com base em todos os argumentos apresentados é passível a afirmação de que todos os possíveis projetos pensados para a instituição,

como a criação de um Centro Documental, de Visitas Guiadas, ou, quem sabe, de uma Unidade Museológica, são de possível execução, desde que sejam fundamentados por projetos de inventariação e investigação como o realizado com este trabalho, para que se desenvolvam estratégias comunicacionais adequadas que potenciem todas as áreas em que pretende intervir, sem nunca descurar os valores institucionais e o lema por que se regem, Instruir, é Construir.

Se todos estes pressupostos forem cumpridos, a Sociedade de Instrução Tavadense funcionará como um exemplo para inúmeras instituições similares, demonstrando que é possível a construção social com base em valores identitários, patrimoniais e de memória, em detrimento de ideologias políticas impostas e variáveis consoante os intervenientes.

Se Hoje é a altura certa para se começar a idealizar o Amanhã, então o desenvolvimento de ações em torno da Coleção de Pinturas Cenográficas da Sociedade de Instrução Tavadense será um excelente ponto de partida para a captação de novos públicos e o surgimento de novas vontades.

4.2 - Programação

Tendo em consideração que toda a programação tem que ser planeada segundo a estratégia da própria instituição, no caso da Sociedade de Instrução Tavadense existe a necessidade de adequar o seu panorama atual aos seus próprios desígnios estatutários, onde as palavras cultura, comunidade e património, emergem como o motivo da sua fundação.

Nesse sentido, e embora todas as propostas apresentadas nos pontos anteriores sejam relevantes e de passível realização, considera-se que a criação de uma exposição que envolva, aborde e corelacione as temáticas referidas, é o melhor ponto de partida para que se fortaleça a ligação entre todos os agentes culturais e se criem sinergias para que o planeamento cultural em comunidades de baixa densidade demográfica seja uma realidade.

Com esta intenção, pretende-se zelar por valores identitários e de memória, salvaguardar os bens patrimoniais locais, captar novos públicos e criar bases sólidas nas relações institucionais estabelecidas, para que a Sociedade de Instrução Tavadense seja, cada vez mais, um esteio e uma marca de referência nas áreas culturais e patrimoniais a nível local e nacional, funcionando como um verdadeiro impulsionador do desenvolvimento territorial sustentável.

4.2.1 – O Contexto Expositivo

Com a criação desta proposta de contexto expositivo pretende-se correlacionar a tangibilidade e intangibilidade patrimonial, demonstrando que é da sua interligação que resulta a verdadeira identidade dos objetos, onde as suas características incorpóreas são verdadeiros portadores e transmissores de mensagem, com personalidade própria, influenciadores do meio em que se inserem e das pessoas que o rodeiam.

Nesse sentido, propõem-se abordar a Coleção de Pinturas Cenográficas da Sociedade de Instrução Tavadense, não de uma forma estática, onde imperariam os seus valores estéticos e artísticos, mas demonstrando a sua influência e relação com a própria comunidade, pretendendo que a sua própria história possa enriquecer e questionar todos aqueles que tiveram o interesse de a visitar.

Exposição

Tavarede, a Sociedade de Instrução Tavadense e o Teatro – A Coleção de Pinturas Cenográficas da SIT

Duração

A duração prevista será de 4 meses. Inicia a 09 de maio (Dia de Tavarede) e finaliza a 13 de setembro (dia em que faleceu o Mestre José da Silva Ribeiro).

O Percurso terá a duração de cerca de 1 hora.

Temática

- 1 – Tavarede, a Sociedade de Instrução Tavadense e o Teatro;
- 2 – O Lugar das Pinturas Cenográficas no Teatro: O Panorama Europeu;
- 3 – O Lugar das Pinturas Cenográficas no Teatro: O Panorama Nacional;
- 4 – O Acervo cenográfico da Sociedade de Instrução Tavadense;
- 5 – A Coleção de Pinturas Cenográficas da SIT.

Público-alvo

Público em geral.

Objetivos da exposição

- 1 – Apresentar a *Coleção de Pinturas Cenográficas da SIT* ao público em geral, ao público escolar e ao público especializado;
- 2 – Demonstrar a influência da Cultura na construção da Comunidade;
- 3 – Apresentar a história da Sociedade de Instrução Tavadense e os motivos pelos quais é considerada a fiel herdeira da Tradição Teatral tavadense;
- 4 – Ajudar o público a compreender Tavadense, incentivando a exploração do território;
- 5 – Desenvolver um sentimento de pertença na comunidade, valorizando os seus valores identitários e de memória;
- 6 – Ajudar a Sociedade de Instrução Tavadense na implementação de um projeto de programação cultural;
- 7 – Contribuir para o processo de classificação da Coleção de Pinturas Cenográficas da Sociedade de Instrução Tavadense;
- 8 – Auxiliar no processo de salvaguarda do bem patrimonial;
- 9 – Incentivar o desenvolvimento de projetos semelhantes em outras instituições concelhias.

4.2.1.1 – Atividades educativas

Tendo como um dos principais objetivos identificados, captar a maior diversidade de públicos possível, a proposta desta exposição teve em consideração a adequação das atividades consoante tipo de visitantes, encarando-os como sujeitos ativos e participantes, fugindo da ideia pré-concebida do contexto expositivo estático e presente na maioria das pequenas exposições realizadas em ambientes não profissionais.

A construção das atividades inerentes ao contexto expositivo proposto, seguiu as bases da Teoria Educacional Construtivista, pretendendo através do conjunto dos objetos que o compõe e pela forma como são exibidos, produzir significados e diferentes interpretações em quem a visita, compreendendo que os mesmos podem ser influenciados pelas suas experiências pessoais e pela forma como se desenvolve o percurso.

Nesse sentido, a interatividade assume um papel fulcral em todo este processo, sendo esse um dos fundamentos da criação do contexto expositivo apresentado.

“Desenhar uma exposição interativa requer a habilidade de integrar objetivos comunicativos (o que queremos que o visitante aprenda); objetivos comportamentais (o que queremos que o visitante faça); e até objetivos emocionais (o que queremos que o visitante sintam)”⁹⁷.

De seguida irão ser apresentadas um conjunto de atividades educativas adequadas às necessidades dos diferentes públicos, tendo como objetivo que o contexto expositivo se torne num espaço de inclusão disponível a diferentes perspetivas e perceções.

“Se o ingrediente mais importante no nosso ambiente de serviço são as pessoas, e se nos levamos a sério enquanto instituições de aprendizagem devemos começar por nos educar de uma forma nova e criativa, para maior interesse dos nossos funcionários e dos nossos públicos.”⁹⁸

Crianças

Tendo em conta que as crianças se orientam a si próprias, têm dificuldade em reter informação, a não ser aquela que é sugerida pelos professores, possuindo em geral um curto período de concentração, é necessário que se enquadre a visita com atividades e programas cativantes para que desenvolvam a aprendizagem.

Nesse sentido o vocabulário deverá ser simples e adequado e a exposição não deverá ser apresentada na sua totalidade, procedendo-se à escolha de alguns objetos a serem explorados, nomeadamente o busto de José da Silva Ribeiro e o Limonete, situados no Largo da SIT (A), a maquete da Sociedade de Instrução Tavadense que poderá ser incluída na zona do Hall (3), a caixa de ponto e o sistema de funcionamento da teia, que se apresentam no palco (6), o vídeo do Mestre José da Silva Ribeiro à RTP, da sala do coro (7), correlacionando-o com o busto que viram no Largo da SIT, algumas maquetes que possam ser apresentadas na zona inicial do Pavilhão Anexo (PA) onde a temática da evolução cenográfica no teatro ocidental e português (b e c), é abordada, os pormenores da sala de cenografia (d), a maquinaria de cena (e) e os objetos de pintura que se encontram expostos na apresentação das técnicas utilizadas (f).

⁹⁷ WITCOMB, Andrea. (2003). *Re – Imagining the Museum: Beyond the Mausoleum*. New York: Routledge: p. 131

⁹⁸ HILL, Kathryn. 2001. *Because it just make sense: serving the museum visitor*. In *Museum Visitor Services Manual*, ed. Roxana Adams, 11-12. Washington: American Association of Museums: p. 12

No final da visita as crianças serão encaminhadas para a sala de serviço educativo (11), onde lhes será solicitado a criação de um desenho com o momento que mais gostaram de todo o percurso, para posteriormente ser exibido num painel criado propositadamente para o efeito, no hall de entrada (3).

Adolescentes

Sendo a adolescência um período de desenvolvimento emocional caracterizado pela busca de independência e autoestima, este é o público mais difícil de agradar.

A estratégia utilizada para que a experiência se torne proveitosa, passará por permitir aos adolescentes que coloquem questões, ao mesmo tempo que lhes é dada a possibilidade de expressarem as suas ideias.

Nesse sentido será criado um programa preparado para ser descarregado por telemóvel, cuja primeira interação proposta é a partilha de opinião relativamente ao contexto expositivo. Posteriormente, ao longo do percurso, irá surgindo uma espécie de quiz game, solicitando um conjunto de respostas relativas aos conteúdos de cada zona. Cada resposta certa será contabilizada, sendo atribuída uma pontuação final que, se positiva, dará direito a um brinde, sendo a última interação proposta, o mesmo processo de partilha de opinião utilizado inicialmente, pretendendo-se, desta forma, averiguar qual o efeito que a exposição provocou nos visitantes deste grupo etário.

Com a criação desta dinâmica digital, e compreendendo a influência da mesma na vida dos adolescentes, tentar-se-á adequar o contexto expositivo às suas preferências e não o contrário, demonstrando que as novas tecnologias podem funcionar como uma importante ferramenta na procura de conhecimento.

Adultos

Os adultos assumem-se como aprendizes independentes.

É importante que a instituição tire proveito da prontidão dos adultos para aprender, tal como é importante que os programas desenvolvidos sejam adaptados a horários pós-laborais que possibilitem a visita.

O papel das estratégias de comunicação será fundamental na captação deste público.

Aos adultos será proposto seguirem a funcionalidade geral da exposição.

Seniores

Todo o contexto expositivo terá de ter em conta um conjunto de dificuldades inerentes à idade, como perda de visão, audição, mobilidade, pelo que, embora se sugira que sigam a funcionalidade geral da exposição, existirá o cuidado de criar espaços que lhes proporcionem a possibilidade de realizarem o percurso no tempo que necessitarem, com a criação de zonas de descanso.

O lettering será adequado e a utilização de vídeos explicativos legendados permitirá que, mesmo as pessoas com severas dificuldades auditivas, ou visuais, possam aceder à informação que se pretende transmitir.

Os problemas de mobilidade serão colmatados através da construção de rampas de acesso e acompanhamento personalizado nas zonas em que haja essa possibilidade, sendo que nos locais onde tal não suceda, o responsável pela visita guiada terá uma câmara a transmitir para um dispositivo, que permitirá a visualização em direto da explicação e dos elementos presentes nas áreas inacessíveis.

Famílias

Tendo em consideração que as famílias são um grupo social multigeracional que se desloca ao museu como um só, será criado um dia específico para as mesmas, com uma programação diferenciada.

A ideia será apresentar um programa adaptado a todos os seus elementos, que se iniciará com um peddy paper, realizado em conjunto ao longo da exposição, passando pela zona de palco (6), onde as crianças serão presenteadas com um conto infantil criado propositadamente para o efeito, terminando na sala de serviço educativo (11) com workshops de pintura, sendo sugerido à família a elaboração de um desenho em conjunto, relacionado com as temáticas apresentadas.

Dentro do programa familiar serão oferecidos bilhetes que permitem o acesso ao Museu Municipal Santos Rocha, ao Museu Nacional do Teatro e da Dança e aos espetáculos desenvolvidos na Sociedade de Instrução Tavadense, possibilitando um conjunto experiências familiares relacionadas com as temáticas apresentadas.

Grupos educacionais (GE)

Para este género de grupos é fundamental, sobretudo no que diz respeito aos grupos escolares, que se criem parcerias com os próprios estabelecimentos de ensino, para que se desenvolva uma pequena abordagem inicial em contexto escolar.

O método utilizado será o exposto para as crianças, ou para os adolescentes, consoante a faixa etária dos mesmos.

A Escola Dr. Joaquim de Carvalho, por ser a única do concelho com o curso de Artes, será convidada a visitar a exposição antes da sua abertura ao público, para que após a experiência possa desenvolver o cartaz da mesma e pintar um mural alusivo no Largo da SIT

Grupos de pessoas com necessidades especiais (GPNE)

O programa definido para o grupo referido altera-se consoante as necessidades apresentadas, sendo que a base será a mesma da funcionalidade sugerida para os seniores, acrescentando apenas o facto de surgir informação em braille em partes relevantes do percurso, permitindo o acesso à informação por pessoas invisuais.

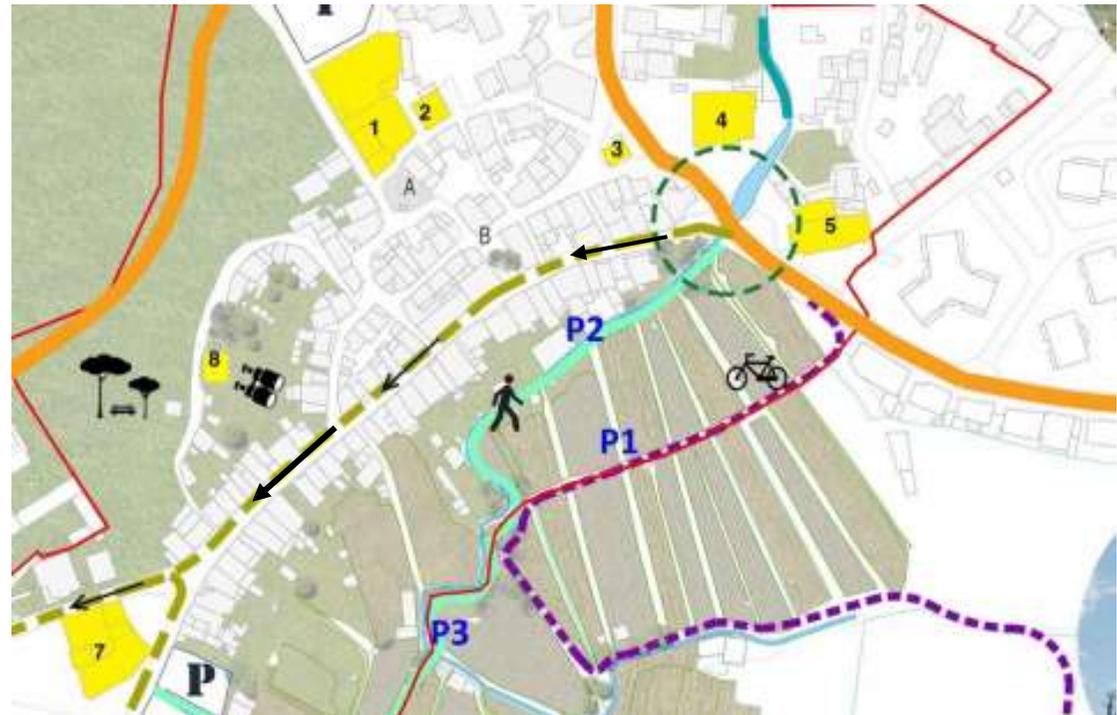
Mapa resumo da programação das atividades educativas

	10h – 13h	15h -18h	18h – 19h
Segunda	GE	GE e Público em geral	Público em geral
Terça	GPNE	GPNE	
Quarta	GE	GE e Público em geral	Público em geral
Quinta	Seniores	Seniores	
Sexta	GE	Público em geral	Público em geral
Sábado	Família	Família e Público em geral	

4.2.1.2 - Funcionamento Geral e Layout da Exposição

O contexto expositivo proposto terá início no Jardim D. Amália (B), em plena Rua Voz da Justiça (←) e introduzirá a temática Tavadere, a Sociedade de Instrução Tavadense e o Teatro, baseando-se no ponto 2.1 deste trabalho.

Inicia-se com uma pequena abordagem histórica sobre o surgimento da povoação, aproveitando a proximidade da Igreja Paroquial de S. Martinho (5) do Paço de Tavadere (7) e da Casa da Câmara (2) para explicar o seu papel nessa evolução, apresentando a temática da Tradição Teatral e da Escola Noturna, demonstrando a influência que ambas tiveram na criação da Sociedade de Instrução Tavadense (1)

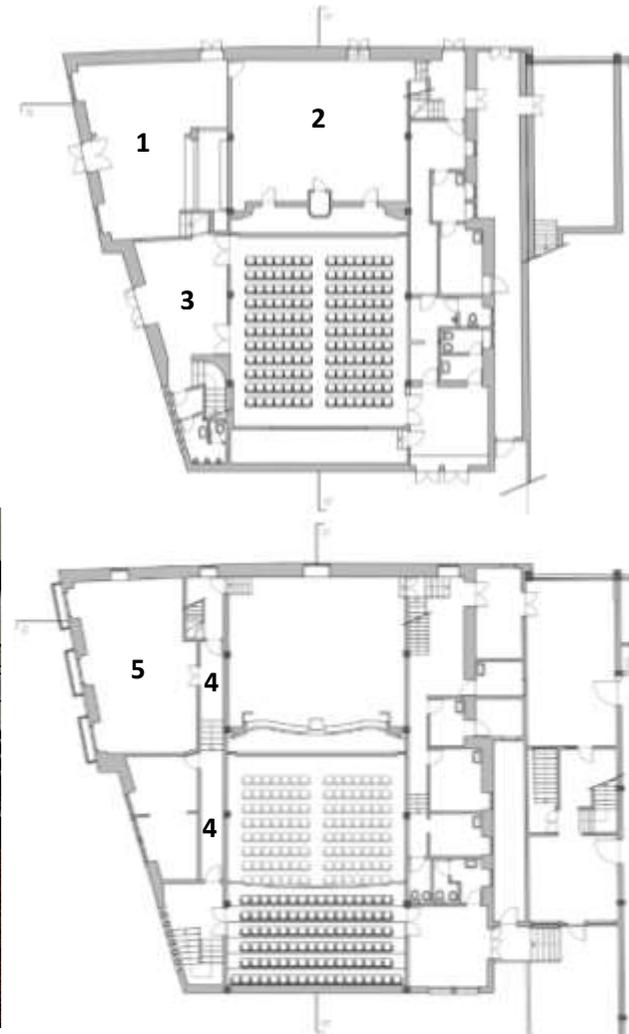


Os visitantes terão acesso a um panfleto explicativo que poderão levantar na sede da Sociedade de Instrução Tavadense, no Paço de Tavadere, ou na Junta de Freguesia. Em todos os pontos de relevância da exposição serão colocadas estruturas devidamente identificadas, a exemplo das que existem junto à Universidade de Coimbra, que, para além de possuírem a informação resumida daquele ponto, terão um Qr code, ou um link, que permitirá o acesso a um vídeo explicativo, possibilitando a transmissão dos conteúdos presentes no percurso ao ar livre, mesmo que não haja disponibilidade para a realização de uma visita guiada.

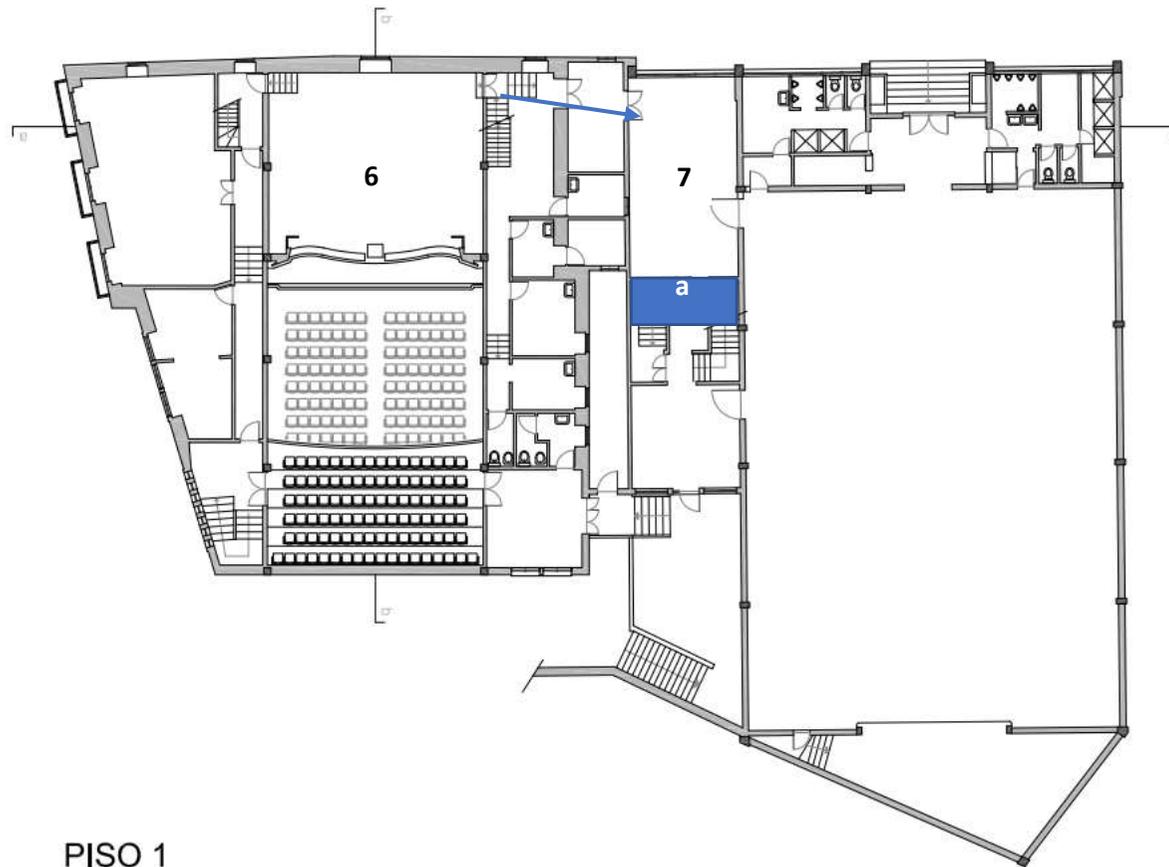
Do Jardim D. Amália (B), subirão até ao Largo da Sociedade de Instrução Tavadense (A), onde será dada continuidade ao ponto anterior, introduzindo-se a temática do Limonete, planta pela qual Tavadere é conhecida, apresentando a sua ligação à Tradição Teatral da Sociedade de Instrução Tavadense e ao Mestre José da Silva Ribeiro, também ele ali representado por um busto em sua homenagem.



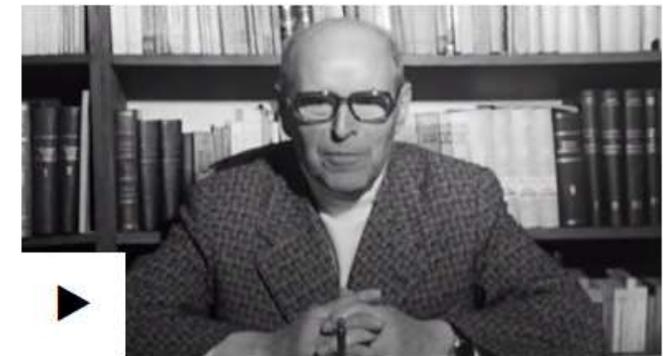
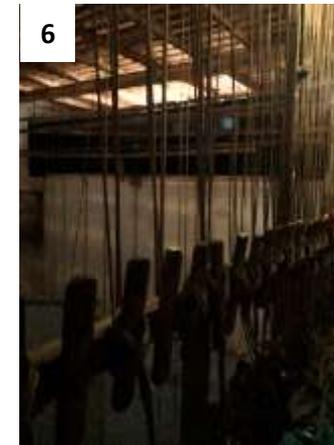
De seguida, o circuito prosseguirá no edifício da Sociedade de Instrução Tavadense, iniciando-se o percurso pela zona que agora é destinada ao bar (1), onde estarão expostos alguns documentos e objetos relacionados com a Escola Noturna, como fichas de assiduidade, ou ardósias antigas. Este foi o espaço de entrada escolhido, por ser onde, efetivamente, se encontravam as salas de aula (1) (2). Posteriormente segue-se para o hall de entrada (3), onde se apresentará a história da evolução do edifício e da própria sala de espetáculos. Após estas primeiras abordagens a exposição continua no andar superior, passando pelo denominado corredor da Direção (4), onde estão expostas, por ordem cronológica, um conjunto de fotografias dos espetáculos, e pelo Salão Nobre (5), onde irão ser apresentadas as personalidades mais relevantes da instituição.



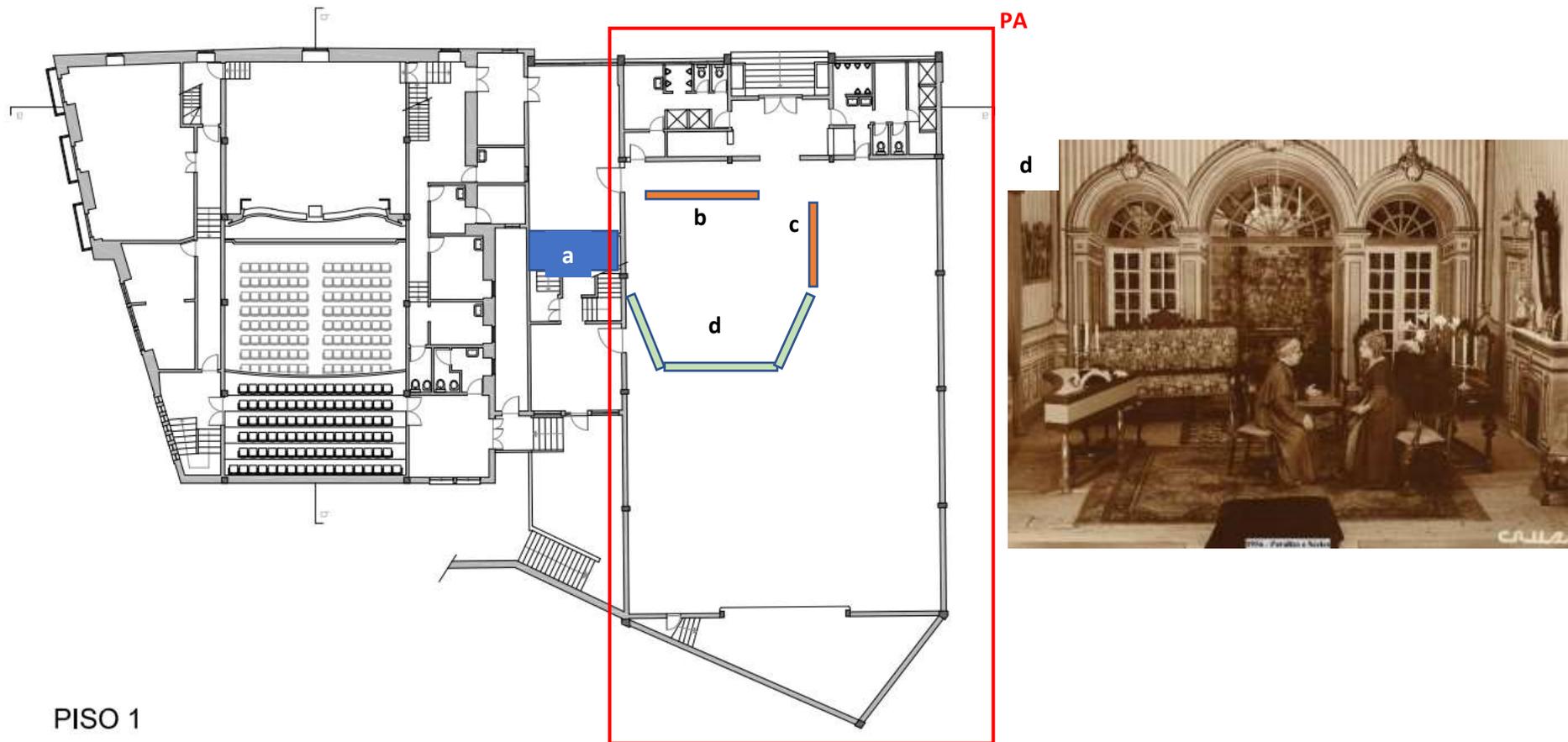
Do Salão Nobre o circuito segue para o Palco (6) onde se apresentarão algumas curiosidades, como a teia e os seus mecanismos, a caixa de ponto, ou as assinaturas dos artistas nos reguladores, tentando transmitir a perspetiva do ator, avançando de seguida para a denominada Sala do Coro (7), onde existirá a possibilidade de se consultar virtualmente os programas dos espetáculos, os registos na imprensa, ou o acervo fotográfico, encontrando-se expostos os nomes de todos os ensaiadores, peças e autores. Simultaneamente poder-se-á assistir às entrevistas de José da Silva Ribeiro à RTP, num local preparado para o efeito (a).



PISO 1



Entrando agora na zona do Pavilhão Anexo (PA), a temática altera-se e os conteúdos apresentados terão por base todo o Capítulo I e III desta Dissertação, onde a Cenografia e a Coleção de Pinturas Cenográficas aparecem em destaque. Do lado esquerdo dos visitantes e em frente, existirão duas linhas cronológicas, a primeira com o (b), a segunda com Lugar das Pinturas Cenográficas no Teatro: O Panorama Nacional (c). À direita surge uma réplica cenográfica de uma das salas que se montavam nos espetáculos da Sociedade de Instrução Tavadense (d), com todo o mobiliário de cena utilizado, e um placard aludindo ao autor do cenário e ao número e datação dos espetáculos.



Os visitantes são convidados a passar para a parte de trás da sala (d), tentando transmitir com esse gesto a entrada nos bastidores.

Esse local será dividido em três. O primeiro (e), onde se apresenta a evolução da iluminação cénica e alguma maquinaria de cena, o segundo (f) onde se faz uma abordagem às correntes artísticas, à técnica de pintura e aos artistas que participaram na produção das pinturas cenográficas da Sociedade de Instrução Tavadense, e o terceiro (g), dedicado ao ciclo de palestras que se irá desenvolver durante os 4 meses da exposição, com temas relacionadas com Tavarede, o Teatro, a Sociedade de Instrução Tavadense e a sua Coleção de Pinturas Cenográficas, podendo também funcionar como uma sala de exposições temporária, onde serão expostos os trabalhos propostos à comunidade educativa e os resultantes de atividades desenvolvidas no âmbito do contexto expositivo.



PISO 1



Ainda neste espaço dar-se-á início à última parte da exposição, introduzindo-se o tema cujo conteúdo se apresenta no ponto 2.2 deste trabalho, relacionado com o Acervo da Sociedade de Instrução Tavadense, contudo, neste caso apenas irá ser apresentado o espólio cenográfico, começando pelo mobiliário de cena (h), ainda no mesmo piso, e a sala de adereços (8), do guarda-roupa (9) e das pinturas cenográficas (10), no piso superior.

O Contexto expositivo termina com a descida novamente ao piso inicial, passando pela sala dedicada ao Serviço Educativo (11), pela Sala de Espetáculos (12), culminando no hall de entrada (3), onde será servido um chá, ou um licor de limonete para degustação.



Conclusão

O estudo e análise da Coleção de Pinturas Cenográficas da Sociedade de Instrução Tavadense foi a opção eleita para a realização desta Dissertação, sobretudo, pela vontade de criar conteúdos para a sua possível classificação, contudo, o caminho que o processo de investigação seguiu, fez com que se questionassem outros dois pontos. O primeiro relaciona-se com o alheamento generalizado relativamente à temática, verificado na maioria dos agentes que se deveriam preocupar com o assunto, demonstrando que a desconsideração da pintura como elemento fundamental das artes cénicas, veio alavancar o seu declínio em Portugal. O segundo, prende-se com a incompreensão de, em todo o país, não serem conhecidos casos como o da Sociedade de Instrução Tavadense, no sentido da preservação e sobretudo da participação artística de grandes nomes da cenografia portuguesa. Conhece-se o acervo do Teatro Nacional de S. Carlos, e do Museu Nacional do Teatro e da Dança, constituído sobretudo por maquetes, servindo de abrigo aos grandes telões do mestre Luigi Manini, resumindo-se uma história que advém do século XVIII a estas duas grandes coleções.

Sendo incompreensível, não é sinónimo de que se deverá deixar de investigar um tema praticamente inexplorado, antes pelo contrário. Mesmo que os conteúdos apresentados não despertem interesse nas autoridades competentes, espera-se que esta dissertação funcione como um agitador de mentalidades, se não for a nível nacional, que o seja a nível local, se não for a nível local que seja apenas para quem a leu, porque é necessário que a cultura e o património comecem a ser valorizados, sendo indispensável que a consciência da sociedade seja formatada nesse sentido.

Não se exige que voltemos à relevância das políticas culturais de D. José, com a construção de edifícios megalómanos como a Real Ópera do Tejo, mas é premente que uma arte tão magnífica como a pintura cenográfica e os exemplares dos pintores que marcaram o panorama artístico nacional de uma época, não sejam riscados da história por culpa da inércia dos responsáveis da sua promoção e salvaguarda.

Se o governo, e muito bem, desenvolveu mecanismos que permitem a valorização patrimonial de bens, então que surjam mais contributos como este e que sejam potenciados e auxiliados pelos dinheiros públicos, para que a nossa sociedade, a nossa história e a nossa identidade, não padeçam às mãos de um esquecimento crónico e generalizado do autoproclamado mundo civilizado, onde a Arte deve emergir como um direito de Cidadania e a Cultura como o maior Património da Sociedade.

Glossário

Skéne - Fachada em madeira, ou pedra, que funcionava como elemento de fundo à zona de representação.

Trompe-l'oeil - é uma técnica artística que, com truques de perspetiva, cria uma ilusão ótica que faz com que formas de duas dimensões aparentem possuir três dimensões. Provém de uma expressão em língua francesa que significa "engana o olho" e é usada principalmente em pintura ou arquitetura.

Orchestra - uma zona ampla onde atua o coro.

Coro – Um dos principais intervenientes da tragédia grega, que tinha como objetivo explicar de forma cantada e/ou dançada, o espetáculo que se ia desenrolar.

Thymele – Altar.

Proskenium – Simbolizava a rua, enquadrando duas portas nas extremidades que pretendiam figurar um destino diferente consoante o movimento de saída do ator. A da esquerda representa a ida para o campo, a da direita para um local mais próximo, como o fórum.

Skenographia – Recurso cenográfico constituída por painéis pintados colocados justapostos, que com o desenrolar da ação eram retirados, simulando a criação de um novo local de representação.

Pinake – Recurso cenográfico composto por peças em madeira com telões pintados que potenciavam a propagação do som, eram colocados em calhas no espaço entre as colunas existentes na *skene*, possibilitando o seu movimento dos bastidores para a frente desta.

Periaktoi – Recursos cenográficos formados por uma estrutura prismática de madeira, normalmente com a altura da *skene*, que, com o movimento de rotação das suas faces decoradas com pinturas distintas, tinham como principais propósitos funcionar como um elemento que alternava as cenas, ou complementava a ação.

Siparia – Telões fixos pintados.

Siparium – Panejamento que cobria parcialmente a *scenae frons* (*skéne* romana), movimentando-se como as cortinas venezianas atuais, podendo ser, ou não, pintada

Aulaeum – Panejamento que funcionava como um pano de boca e descia para um fosso existente na frente do palco, ou era utilizada para ocultar a ação.

Mansions – Espécie de mansões em pequena escala, representativas de lugares terrenos como palácios, templos e cidades, ou não-terrenos como o paraíso, o inferno, ou o limbo, se tornam o elemento mais marcante desta transformação.

Intermezzi – Interlúdios dançantes

Família Galli-Bibiena – Família Bolonhesa que originou os mais importantes desenhadores e arquitetos teatrais do século XVIII e cujos membros trabalharam em quase todas as cortes da Europa, incluindo a portuguesa

Quarta parede – A quarta parede é uma divisória imaginária situada na frente do palco que pretende distanciar o espaço cénico e os atores da plateia, provocando uma passividade intencional em quem observa a cena.

Bibliografia

- Associação Portuguesa de Cenografia. (2014). *Cenografia Portuguesa*;
- AYALA, Isabel, PASCUAL, Eva e PATIÑO, Mireia (2006). *Papel*. 1ª Edição. Lisboa: Editorial Estampa;
- Biblioteca do Povo. *A Arte no Teatro*. Acervo do Museu Nacional do Teatro e da Dança;
- Biblioteca do Povo *A Arte no Teatro. Scenario e Scenographia.. Acervo do Museu Nacional do Teatro e da Dança*;
- CASANOVA, Margarida André. (2019). *A Influência da Formação na Cenografia*. Dissertação de Mestrado em Design de Interiores, da Escola Superior de Artes e Design do Porto;
- Centro de História da Arte e Investigação Artística (CHAIA), Universidade de Évora, Portugal. (2014). *A Real Ópera do Tejo destruída pelo terramoto de 1 de novembro de 1755 - exteriores e interiores*;
- CRUZ, Duarte Ivo. (2017). *Referência a uma Associação Teatral Centenária*. e-Cultura;
- DIAS, Pereira. (1947). *Dos momos e arremedilhos ao cenário sintético (1947)*. *A Evolução e o Espírito do Teatro em Portugal*. 2º Ciclo (1ª série de conferências promovidas pelo Século);
- DIAS, Pereira. (1940). *Cenários do Teatro S. Carlos*. Publicação do Ministério da Educação Nacional, preparada pelo Comissário do Governo junto do Teatro Nacional de S. Carlos e subsidiada pelo instituto para a Alta Cultura;
- ESPADA, José (2003). *Manual de Cenografia. Teatro em Debates*. Horizonte Universitário. Lisboa;
- HARRIS, Ann Sutherland. (2005). *Seventeenth-century art & architecture*. Laurence King Publishing;
- HILL, Kathryn. 2001. *Because it just make sense: serving the museum visitor*. In *Museum Visitor Services Manual*, ed. Roxana Adams, 11-12. Washington: American Association of Museums;
- LAPA REMELGADO, Ana Patrícia Soares. (2014). *Estratégias de Comunicação em Museus. Instrumentos de Gestão em Instituições Museológicas*. Doutoramento em Museologia. Faculdade de Letras da Universidade do Porto;
- LÉ, António Jorge. (2006). *Pessoas de ontem... e de Sempre*. *Jornal O Figueirense* - PINA, Augusto. (1923). *Arte Decorativa Teatral em Portugal. Teatro, Revista de Teatro e Música*;

- LONTRO, Ana Teresa. (2020). *Crescer e Aprender (n)a SIT (Sociedade de Instrução Tavadense)*. Dissertação de Mestrado;
- MANTOVANI, Anna. (1989). *Cenografia*. Ática editora;
- MEDINA, Vítor. (2010). *Tavarede Terra de Meus Avós*. Caderno, Tavadenses com história;
- NOTÍCIAS DA FIGUEIRA, Jornal (1950). *As nossas impressões sobre CHÁ DE LIMONETE*
- Nova Enciclopédia Portuguesa. (1991). Ediclube. Volume 24;
- PAIVA E PONA, Diogo de. (2012). *Biografia do Pintor Alberto Correia de Lacerda*
- PAVIS, Patrice (1947). *Dicionário de Teatro*. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. Editora Perspetiva (2008);
- PEREIRA, Moniz. (1987). *Aspectos da Situação da Cenografia*. Com a Arte para Transformar a Vida, 1ª Assembleia de Artes e Letras da ORL do PCP;
- RAGGI, Giuseppina (2021). *O Projeto de D. João V. Lisboa Ocidental e Maфра. O Urbanismo Cenográfico de Fillipo Juvarra*. Caledoscópio. Lisboa;
- REBELLO, Luís Francisco - *Dicionário do teatro português*. ed. fac-simil..Lisboa : Prelo, [s. d.]. ISBN;
- RIIBEIRO, José da Silva. (1954). *50 anos ao serviço do povo*;
- RIBEIRO, José da Silva. (1979) *75 anos... e Caminhando*;
- ROUBINI, Jean-Jacques. (1998). *A linguagem da encenação teatral*. Tradução e apresentação de Yan Michalski. – 2. ed. – Rio de Janeiro;
- SCHWANITZ, Dietrich. (1999). *Cultura. Tudo o que é preciso saber*. Editora D. Quixote. 17ª Edição;
- SOLMER, António. (2003). *Manual de Teatro. Temas e Debates*. Lisboa;
- TOMÁS, Ernesto Fernandes. (1896). *Visita a Tavarede 1865*. Jornal Gazeta da Figueira.

Webgrafia

- AZEVEDO, Eunice. *Teatro em Portugal – Pessoas – Lucien Donat*. Centro de Estudos do Teatro. Instituto Camões. [2022-09-15 11:05:15]. <http://www.cvc.instituto-camoes.pt/teatro-em-portugal-pressoas/lucien-donnat-dp14.html#.Yyt2aKTMK3A>;
- Centro de História da Arte e Investigação Artística (CHAIA), Universidade de Évora, Portugal. (2014). *A Real Ópera do Tejo destruída pelo terramoto de 1 de novembro de 1755 - exteriores e interiores*. [2022-09-15 15:55:17]. <https://histgeo6.blogspot.com/2014/11/real-opera-do-tejo.html>;
- Correio da Manhã. (2017). *O Último Adeus ao Artista Zé Penicheiro*. [2022-09-13 10:55:35] <https://www.correiodamanhacanada.com/o-ultimo-adeus-ao-pintor-ze-penicheiro/>;
- Jornal Correio do Vouga. (2014). *Zé Penicheiro, artista que adotou Aveiro*. [2022-09-13 10:40:45]. <https://sites.ecclesia.pt/cv/ze-penicheiro-artista-que-adotou-aveiro/>;
- Palau de la Musica Catalá. [2022-09-11 10:53:09] <https://www.palaumusica.cat/en>;
- Património Cultural – Direção Geral do Património Cultural. [2022-09-16 16:55:14] - <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-movel/classificacao-do-patrimonio-movel/>;
- P55art. *Zé Penicheiro*. [2022-09-15 10:48:12]. <https://www.p55.art/collections/ze-penicheiro> ;
- Porto Editora – acervo no Dicionário infopédia da Língua Portuguesa [em linha]. Porto: Porto Editora. [consult. 2022-09-15 15:03:25]. Disponível em <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/acervo>;
- Porto Editora – património na Infopédia [em linha]. Porto: Porto Editora. [consult. 2022-09-22 02:37:59]. Disponível em [https://www.infopedia.pt/\\$patrimonio](https://www.infopedia.pt/$patrimonio).

ANEXOS

Anexo 1 – Participação artística de Manuel Oliveira no Teatro Nacional D. Maria II – Fonte: *Biblioteca do Teatro Nacional D. Maria II*

Espectáculo	Função Técnica	Temporada	Fonte
O Centenário	Cenário	1921-22	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Portugal nas Trincheiras	Scenario	1922-23	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
A Vizinha do Lado	Scenarios	1922-23	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Alcacer-Kibir	Scenario do 2º acto	1923-24	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Amor de Perdição	Cenografia de grande efeito	1923-V.	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Os Velhos	Cenografia de grande efeito	1923-V.	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
O Barbeiro de Sevilha	Cenografia de grande efeito	1923-V.	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
D. Cesar de Bazan	Cenografia de grande efeito	1923-V.	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Mister Wu	Cenografia de grande efeito	1923-V.	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
A Vizinha do Lado	Cenografia de grande efeito	1923-V.	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
O Regente	scenario 8º-10º-11º-12º quadros	1924-25	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Ave de Rapina	scenarios 1º e 3º actos	1924-25	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Os Dois Garotos	Scenários	1924-V.	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
A Conspiradora	execução de cenários	1930-31	Programa do Espectáculo/Folha de Sala

O Diabo em Casa	Cenários (2º acto)	1930-31	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Leonor Teles	cenografia	1931-32	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
A Severa	execução de cenários novos	1931-32	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Pedro ou Jack	execução de cenários novos	1931-32	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
A Conspiradora	execução de Cenários novos	1931-32	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Fascinação	execução de cenários	1932-33	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
D. Formiga	execução de cenários	1932-33	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
D. Sebastião	execução de cenários	1932-33	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Auto da Boca do Inferno	execução de cenários	1933-34	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Tá-Mar	Cenários novos (pintura)	1935-36	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
O Velo d'Oiro	pintura de scenarios novos	1935-36	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Madre Alegria	Scenarios novos	1935-36	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Amadis de Gaula	cenário	1935-36	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Sol Poente	cenários novos	1935-36	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
O Sr. Conde	cenários novos	1935-36	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
A História da Carochinha	pintura de scenários novos	1935-36	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Maria Migalha	cenários novos	1935-36	Programa do Espectáculo/Folha de Sala

Quanta vez a gente ri...	pintura de cenários	1936-37	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
A Gata Borralheira	scenários (pintura)	1936-37	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Telmo, o Aventureiro	pintura de scenários novos	1936-37	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Loucura de Amor (Joana, a Doida)	execução de scenários novos	1937-38	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
S. João Subiu ao Trono	execução de cenários	1937-38	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Camaradas	scenarios novos	1937-38	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
La Verbena de La Paloma	pintura de scenarios novos	1937-38	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Maria Stuart	pintura de cenários	1938-39	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Saias	pintura de scenários	1938-39	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Similia Similibus	execução de cenários	1939-40	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Fidalgos da Casa Mourisca	execução de cenários	1939-40	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
O Paço de Portuledo	Cenário novos	1939-40	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
A História da Carochinha	Cenários novos	1939-40	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
A Sobrinha do Marquês	cenários	1940-41	Programa do Espectáculo/Folha de Sala

Nortada	Execução dos cenários e figurinos sob maquetes e orientação dos autores	1940-41	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Horizonte	pintura de cenários	1941-42	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
A Sobrinha do Marquês	pintura de cenários	1941-42	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Coristas	cenários	1941-42	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Maria Rita	pintura de cenários	1941-42	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
As Sabichonas	execução de cenários	1942-43	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Electra e os Fantasmas 3: Fantasmas	Cenografia	1942-43	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Electra e os Fantasmas 2: Expição	Cenografia	1942-43	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Electra e os Fantasmas 1: Regresso ao Lar	Cenografia	1942-43	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Electra e os Fantasmas 3: Fantasmas	Cenografia	1942-43	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Electra e os Fantasmas 2: Expição	Cenografia	1942-43	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Electra e os Fantasmas 1: Regresso ao Lar	Cenografia	1942-43	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Récita do Centro Universitário de Lisboa da Mocidade Portuguesa : "A Lição do Tempo"	construção de cenários	1942-43	Programa do Espectáculo/Folha de Sala

Pátria	execução de cenário	1942-43	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Collegium Musicum; O Velho da Horta	interpretação e execução de cena	1942-43	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Audição escolar do Conservatório Nacional (exames finais da secção de teatro e do curso especial de bailarinas): "Farsa de Inês Pereira"; "A Pipiola"; "Perdoai-nos Senhor"; "Momento Musical"; "Romeu e Julieta"	Cenários sobre maquette	1943-44	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
João Pateta	Pintura de cenários	1943-44	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
As Sabichonas	pintura dos cenários	1943-44	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Dulcinéa ou A Última [Aventura] de D. Quixote	cenografia	1943-44	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
A Ascensão de Joaquina	cenários	1943-44	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Tovaritch	cenário do 1º acto	1943-44	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Récita do Centro Universitário de Lisboa (O doutor Sovina e Ouro que Deus dá)	construção de cenários	1943-44	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
O Ausente	pintura de cenários	1943-44	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
O Anão Gigante	Cenários	1944-45	Livro de Registos de 1944/1945
Auto da Pastora Perdida e da Velha Gaiteira	cenários	1944-45	Livro de Registos de 1944/1945
Os Maridos Peraltas e as Mulheres Sagazes	Execução de cenários	1944-45	Livro de Registos de 1944/1945

Recital de dança "Ritmica e Bailado" por alunas de Margarida de Abreu	realização de cenários	1944-45	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Recital de dança "Evolução do Bailado" por alunas de Margarida de Abreu	realização de cenários	1944-45	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Othello ou o Mouro de Veneza	Execução de cenários	1944-45	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
O Alcaide de Zalamea	Cenários	1945-46	Livro de Registos de 1945/1946
Pé de Vento (ventolera)	Cenários	1945-46	Livro de Registos de 1945/1946
O Grande Advogado	Colaboração cenográfica	1946-47	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Um Marido Ideal	Colaboração cenográfica	1946-47	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Alcipe (Marquesa de Alorna)	colaboração cenográfica	1946-47	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Frei António das Chagas	Colaboração cenográfica	1946-47	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
A Hospedeira	Execução dos cenários	1946-47	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Récita organizada pela Escola Académica comemorativa do 1º centenário: O Cavaleiro da Triste Figura	Cenografia	1946-47	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Peraltas e Sécias	execução de cenários	1947-48	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
A Águia de Duas Cabeças	Execução de cenários	1947-48	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Lisboa - "Ulissippo"	Cenários novos	1947-48	Programa do Espectáculo/Folha de Sala

Um Marido Ideal	colaboração cenográfica	1947-48	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
O Grande Advogado	colaboração cenográfica	1947-48	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Entremez del Retablo de Las Maravillas	execução dos cenários	1947-48	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Benilde ou a Virgem Mãe	Execução de cenários	1947-48	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
A Hospedeira	Execução de cenários	1947-48	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Recital organizado pela Mocidade Portuguesa, em comemoração do Dia da Independência : "O Caminho é por aqui"; "O Juiz da Beira"	Execução cenográfica	1948-49	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
O Avarento	Cenografo - execução de cenários	1948-49	Livro de Registos de 1948/1949
Outono em Flor	Assistência a Lucien Donnat	1948-49	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Récita da F.N.A.T. - Espectáculo de Trabalhadores para Trabalhadores : "O Poeta das Dúzias"	Execução do cenário	1948-49	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
As Aventuras do Capitão Bonifrate	Execução de Cenários	1948-49	Programa do Espectáculo/Folha de Sala

Recital do Grupo Universitário de Teatro Cultural da Faculdade de Letras de Lisboa - representação da peça "O Envergonhado do Paço" em homenagem a Tirso de Molina	cenários (colaboração)	1948-49	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Recital organizado pela Mocidade Portuguesa : "Era uma vez... um dragão"; "O Caminho é por aqui"; "O feiticeiro infeliz"	Execução cenográfica	1949-50	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Recital organizado pela Mocidade Portuguesa : "Era uma vez... um dragão"; "O Caminho é por aqui"; "O feiticeiro infeliz"	Execução cenográfica	1949-50	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
A Senhora das Brancas Mãos (La Dama del Alba)	Colaboração cenográfica	1949-50	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Recital coreográfico pelas alunas de Margarida de Abreu "Romantismo no Bailado"	realização do cenário	1949-50	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
A Noiva sem Rumo	Cenários (execução)	1950-51	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
As Árvores Morrem de Pé	cenários (execução)	1950-51	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Outono em Flor	colaboração (cenários)	1950-51	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
A Luz do Gás	Cenários (execução)	1950-51	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
A Pátria	pintura de cenários	1950-51	Programa do Espectáculo/Folha de Sala

Os Simples	pintura de cenários	1950-51	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Oração ao Pão	pintura de cenários	1950-51	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
A Morte de D. João	pintura de cenários	1950-51	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Lady Frederick	cenários (execução)	1950-51	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
A Menina do Capuchinho Vermelho	cenário	1950-51	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Nau Catrineta	cenários	1950-51	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
A Hospedeira (La Locandiera)	execução de cenários	1950-51	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Filomena Marturano	cenários (colaboração)	1950-51	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Espectáculo organizado pela Mocidade Portuguesa: "Auto da Visitação"; "Véspera de Combate"; "O Menino e o Papagaio de Papel"; "A Cigarra e a Formiga"	Execução Cenográfica	1950-51	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
O Amor Precisa de Escola (Al amor hay que mandarle al colégio)	Colaboração [cenográfica]	1950-51	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Trapo de Luxo	Pintura dos Cenários	1951-52	Livro de Registos de 1951/1952
As Árvores Morrem de Pé	Cenários (Execução)	1951-52	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Crime e Castigo	colaboração para a cenografia	1951-52	Programa do Espectáculo/Folha de Sala

O Amor Precisa de Escola	Cenários (Execução)	1951-52	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Doidos com Juízo	Execução de cenários	1951-52	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Audição Coreográfica das alunas de Margarida Abreu - Bailado em Acção	realização do cenário	1951-52	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
A Menina Tonta (La Dama Boba)	Execução de Cenários	1952-53	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
O Regente	Cenógrafo	1952-53	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Sonho de Uma Noite de Verão	Cenógrafo	1952-53	Livro de Registos de 1952/1953
Casamento e Mortalha	Execução de Cenários	1952-53	Livro de Registos de 1952/1953
Sete Gritos no Mar	Execução de Cenários	1952-53	Livro de Registos de 1952/1953
Recital da Mocidade Portuguesa : "Dependurado na Lua"; "Do Cimo Desse Telhado"; "Auto Pastoril Castelhana"; "Caíu um Anjo"	Execução Cenográfica	1952-53	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Meia-Noite	Execução das Maquetes	1952-53	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
As Árvores Morrem de Pé	Execução de cenários	1952-53	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
A Taça de Ouro	Cenários	1953-54	Livro de Registos de 1953/1954
A História da Carochinha	cenários	1953-54	Livro de Registos de 1953/1954
Peraltas e Sécias	Execução de cenário	1953-54	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Cardeal Primaz	Execução de Cenário	1953-54	Programa do Espectáculo/Folha de Sala

A Terceira Palavra	Cenários	1954-55	Livro de Registos de 1954/1955
A Sobrinha do Marquês	Cenários	1954-55	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
S. João Subiu ao Trono	execução do cenário	1954-55	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Tá-Mar (La Mer)	Peints [Pintura de cenários]	1954-55	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Auto da Barca do Inferno (Mystère de la Barque de L'Enfer)	Peints [Pintura de cenários]	1954-55	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Espectáculo organizado pelo Teatro Universitário: "O Mentiroso"; "Antes de Começar" e "O Iconoclasta ou O Pretendente Imaginário"	Cenógrafo	1955-56	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
A Terceira Palavra	Cenários	1955-56	Livro de Registos de 1955/1956
Teatro da Mocidade Portuguesa: Teatro de Fantoques "O Dinheiro de Polichinelo"; "O Capuchinho Vermelho"; Teatro Infantil "Era uma vez... um dragão"; "Teatro Juvenil "Mouzinho"; "O Acto e o Destino"	Execução Cenográfica	1955-56	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Tá-Mar	Execução de cenários	1955-56	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Avó Lisboa	Pintura dos cenários	1955-56	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
As Velhacarias de Scapin	Execução de cenários	1955-56	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Santa Joana	Pintura de Cenários	1955-56	Programa do Espectáculo/Folha de Sala

Peraltas e Sécias	Execução de cenários	1956-57	Livro de Registos de 1956/1957
O Revisor	Execução de Cenários	1956-57	Livro de Registos de 1956/1957
A Muralha	Pintura dos cenários	1956-57	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Teatro Universitário de Lisboa - "O Guarda do Tumulo"; "Antes de Começar"; "O Iconoclasta ou o Pretendente Imaginário"	cenógrafo	1956-57	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Amor à Antiga	execução das maquetes	1956-57	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Dona Inês de Portugal (Coroa de Amor de de Morte)	execução de cenários	1956-57	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Prémio Nobel	cenografia	1956-57	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
O Vendedor de Rebuçados	Execução de Cenários	1957-58	Livro de Registos de 1957/1958
A Floresta Encantada	Execução dos cenários	1957-58	Livro de Registos de 1957/1958
As Bruxas de Salém	pintura de cenários	1957-58	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Intriga e Amor	execução de cenários	1958-59	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Saias	execução de cenários	1958-59	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
A Visita da Velha Senhora	colaboração cenográfica	1959-60	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Diálogos das Carmelitas	Pintura de cenários	1959-60	Programa do Espectáculo/Folha de Sala

O Lugre	Pintura de cenários	1959-60	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
A Sapateira Prodigiosa	execução de cenários	1959-60	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
A Menina Júlia	execução de cenários	1959-60	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Entre Giestas	pintura de cenários	1959-60	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
A Visita da Velha Senhora	colaboração cenográfica	1960-61	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Entre Giestas	Pintura de cenários	1960-61	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Tá-Mar	execução de cenários	1960-61	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
Diálogos das Carmelitas	Pintura de cenários	1960-61	Programa do Espectáculo/Folha de Sala
O Dia Seguinte	Cenário	1962-63	Livro de Registos de 1962/1963

Anexo 2 – Catálogo das Pinturas Cenográficas realizadas por Manuel Oliveira na Sociedade de Instrução Tavadense – Fonte: Criação própria

CATÁLOGO SOCIEDADE DE INSTRUÇÃO TAVAREDENSE - 2022

ACERVO ARTÍSTICO

CENOGRAFIA
Pintura Cenográfica
Manuel Oliveira

João Miguel Amorim

1 - Manuel Oliveira

Resumo participação de <i>Manuel Oliveira</i> no Acervo Artístico - Pinturas Cenográfica , da Sociedade de Instrução Tavadense					
Nº	Peça	Data	Artista	Nº de Pinturas	Observações
1	A Conspiradora	1957	Manuel Oliveira	22	
2	Alguém Terá de Morrer	1969	Manuel Oliveira	31	Reg. Fot. de 1969. Após morte do artista. Maquete
3	Ana Maria	1955	Manuel Oliveira	44	Maquete
4	As Árvores Morrem de Pé	1959	Manuel Oliveira	17	
5	Auto da Barca do Inferno	1952	Manuel Oliveira	13	
6	Catão	1954	Manuel Oliveira	3	
7	Chá de Limonete	1950	Manuel Oliveira	29	Maquetes
8	D. Filipa de Vilhena	1954	Manuel Oliveira	3	
9	Entre Giestas	1955	Manuel Oliveira	9	
10	Farsa do Velho da Horta	1963	Manuel Oliveira	1	Reg. Fot. de 1963. Após morte do artista. Maquete
11	Frei Luis de Sousa	1951	Manuel Oliveira	30	Maquetes
12	O Beijo do Infante	1960	Manuel Oliveira	26	Maquete
13	O Dia Seguinte	1960	Manuel Oliveira	1	
14	Os Velhos	1958	Manuel Oliveira	10	
15	Peraltas e Sécias	1956	Manuel Oliveira	8	
16	Tartufo	1970	Manuel Oliveira	14	Reg. Fot. de 1970. Após morte do artista. Maquete
17	Terra do Limonete	1961	Manuel Oliveira	2	Reconh MO. Peça com vários art. Após morte do art
18	Um Auto de Gil Vicente	1954	Manuel Oliveira	11	
19	Viagem na Nossa Terra	1982	Manuel Oliveira	1	Reg. Fot. de 1982. Após morte do artista. Maquete
			Total	275	

1.1– A Conspiradora

1957





MO-CONSP-03. PTSITAACP2200028. N.º
Arq 28



MO-CONSP-08. PTSITAACP2200188. N.º
Arq 211



MO-CONSP-01. PTSITAACP2200011. N.º
Arq 11



MO-CONSP-02. PTSITAACP2200012. N.º
Arq 12



MO-CONSP-22. PTSITAACP2200870. N.º
Arq 836



MO-CONSP-23. PTSITAACP2200874. N.º
Arq 840





MO-CONSP-04. PTSITAACP2200033. N.º
Arq 33



MO-CONSP-05. PTSITAACP2200034. N.º
Arq 34



MO-CONSP-06. PTSITAACP2200035. N.º
Arq 35



MO-CONSP-07. PTSITAACP2200036. N.º
Arq 36



MO-CONSP-24. PTSITAACP2200890. N.º
Arq 856



MO-CONSP-11. PTSITAACP2200613. N.º
Arq 604



MO-CONSP-09. PTSITAACP2200611. N.º
Arq 602



MO-CONSP-10. PTSITAACP2200612. N.º
Arq 603



MO-CONSP-12.PTSITAACP2200614.Nº
Arq 605



MO-CONSP-13.PTSITAACP2200615.Nº
Arq 606



MO-CONSP-14.PTSITAACP2200616.Nº
Arq 607



MO-CONSP-15.PTSITAACP2200617.Nº
Arq 608



MO-CONSP-16.PTSITAACP2200618.Nº
Arq 609



MO-CONSP-17.PTSITAACP2200619.Nº
Arq 610

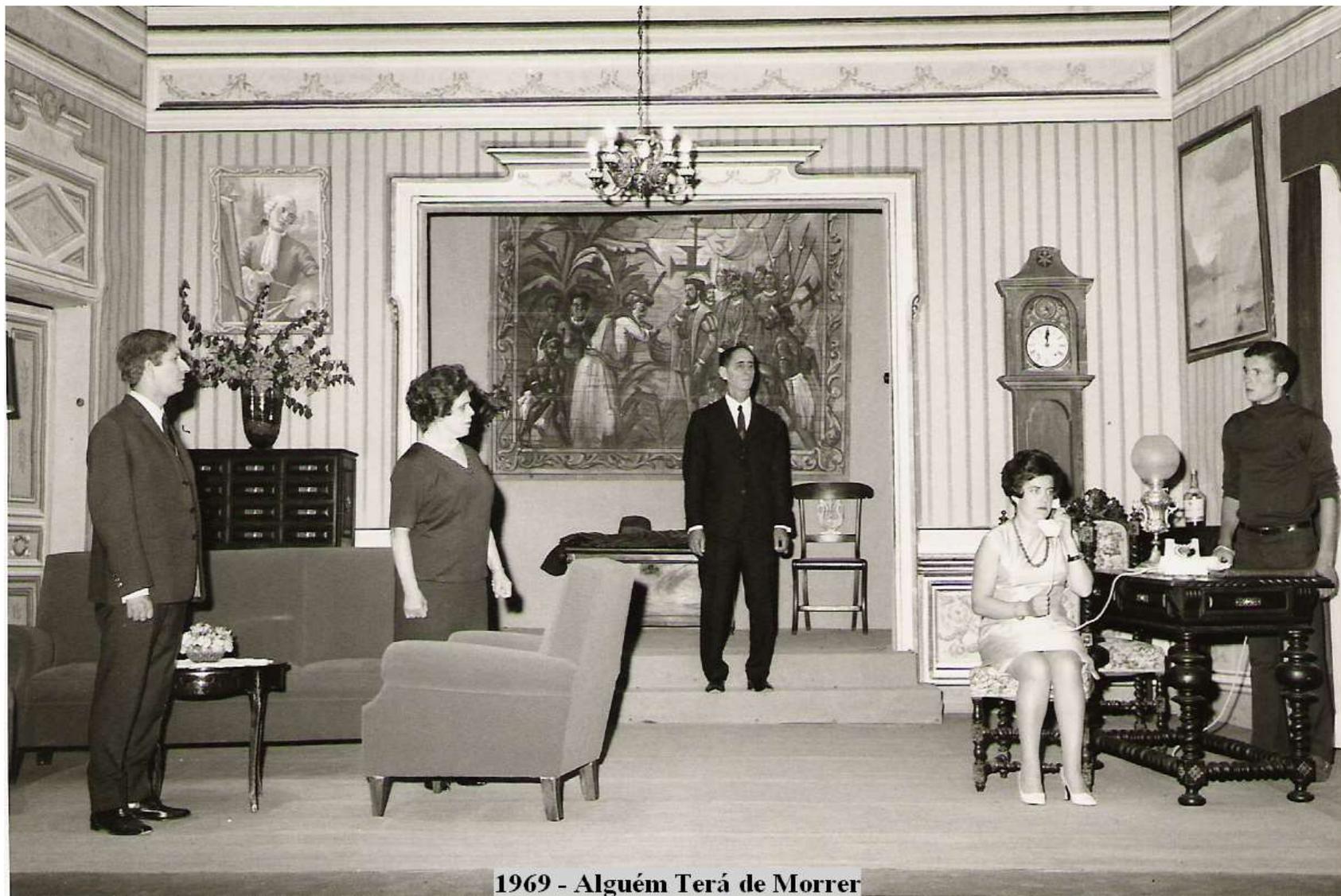


MO-CONSP-18.PTSITAACP2200620.Nº
Arq 611



MO-CONSP-19.PTSITAACP2200621.Nº
Arq 612

1.2– Alguém Terá de Morrer 1969







MO-ATM-01.PTSITAACP2200385.Nº
Arq 407



MO-ATM-02.PTSITAACP2200386.Nº
Arq 408



MO-ATM-03.PTSITAACP2200387.Nº
Arq 409



MO-ATM-04.PTSITAACP2200388.Nº
Arq 410



MO-ATM-05.PTSITAACP2200389.Nº
Arq 411



MO-ATM-06.PTSITAACP2200390.Nº
Arq 412



MO-ATM-07.PTSITAACP2200391.Nº
Arq 413



MO-ATM-08.PTSITAACP2200392.Nº
Arq 414



MO-ATM-09.PTSITAACP2200393.Nº
Arq 415



MO-ATM-10.PTSITAACP2200394.Nº
Arq 415



MO-ATM-11.PTSITAACP2200395.Nº
Arq 415



MO-ATM-12.PTSITAACP2200396.Nº
Arq 415



MO-ATM-13.PTSITAACP2200397.Nº
Arq 415



MO-ATM-14.PTSITAACP2200398.Nº
Arq 415



MO-ATM-15.PTSITAACP2200399.Nº
Arq 415



MO-ATM-16.PTSITAACP2200400.Nº
Arq 415



MO-ATM-17.PTSITAACP2200401.Nº
Arq 415



MO-ATM-18.PTSITAACP2200402.Nº
Arq 415-1



MO-ATM-19.PTSITAACP2200403.Nº
Arq 415-1º



MO-ATM-20.PTSITAACP2200404.Nº
Arq 416



MO-ATM-21.PTSITAACP2200405.Nº
Arq 417-1



MO-ATM-22.PTSITAACP2200406.Nº
Arq 417-2



MO-ATM-23.PTSITAACP2200407.Nº
Arq 417-3



MO-ATM-24.PTSITAACP2200408.Nº
Arq 417-4



MO-ATM-25.PTSITAACP2200409.Nº
Arq 418



MO-ATM-26.PTSITAACP2200414.Nº
Arq 423



MO-ATM-27.PTSITAACP2200420.Nº
Arq 428



MO-ATM-28.PTSITAACP2200421.Nº
Arq 429



MO-ATM-29.PTSITAACP2200422.Nº
Arq 430



MO-ATM-30.PTSITAACP2200423.Nº
Arq 431

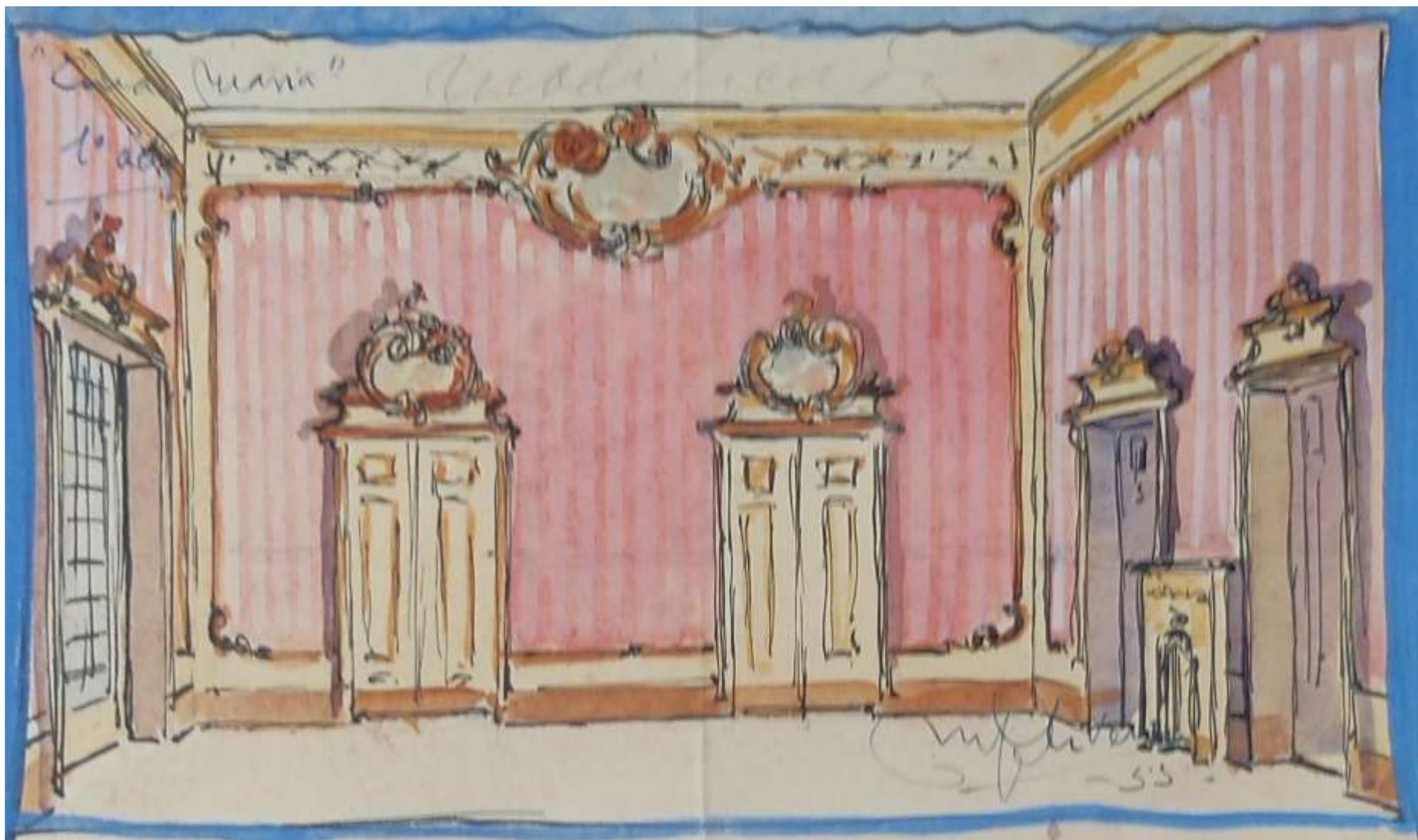


MO-ATM-31.PTSITAACP2200889.Nº
Arq 855

1.3– Ana Maria

1955







MO-AM-01. PTSITAACP2200001. N.º
Arq 1



MO-AM-02. PTSITAACP2200003. N.º
Arq 3



MO-AM-03. PTSITAACP2200004. N.º
Arq 4



MO-AM-04. PTSITAACP2200005. N.º
Arq 5



MO-AM-12. PTSITAACP2200206. N.º Arq
232



MO-AM-29. PTSITAACP2200858. N.º Arq
824



MO-AM-32. PTSITAACP2200861. N.º Arq
827



MO-AM-33. PTSITAACP2200862. N.º Arq
828



MO-AM-34.PTSITAACP2200863.Nº Arq
829



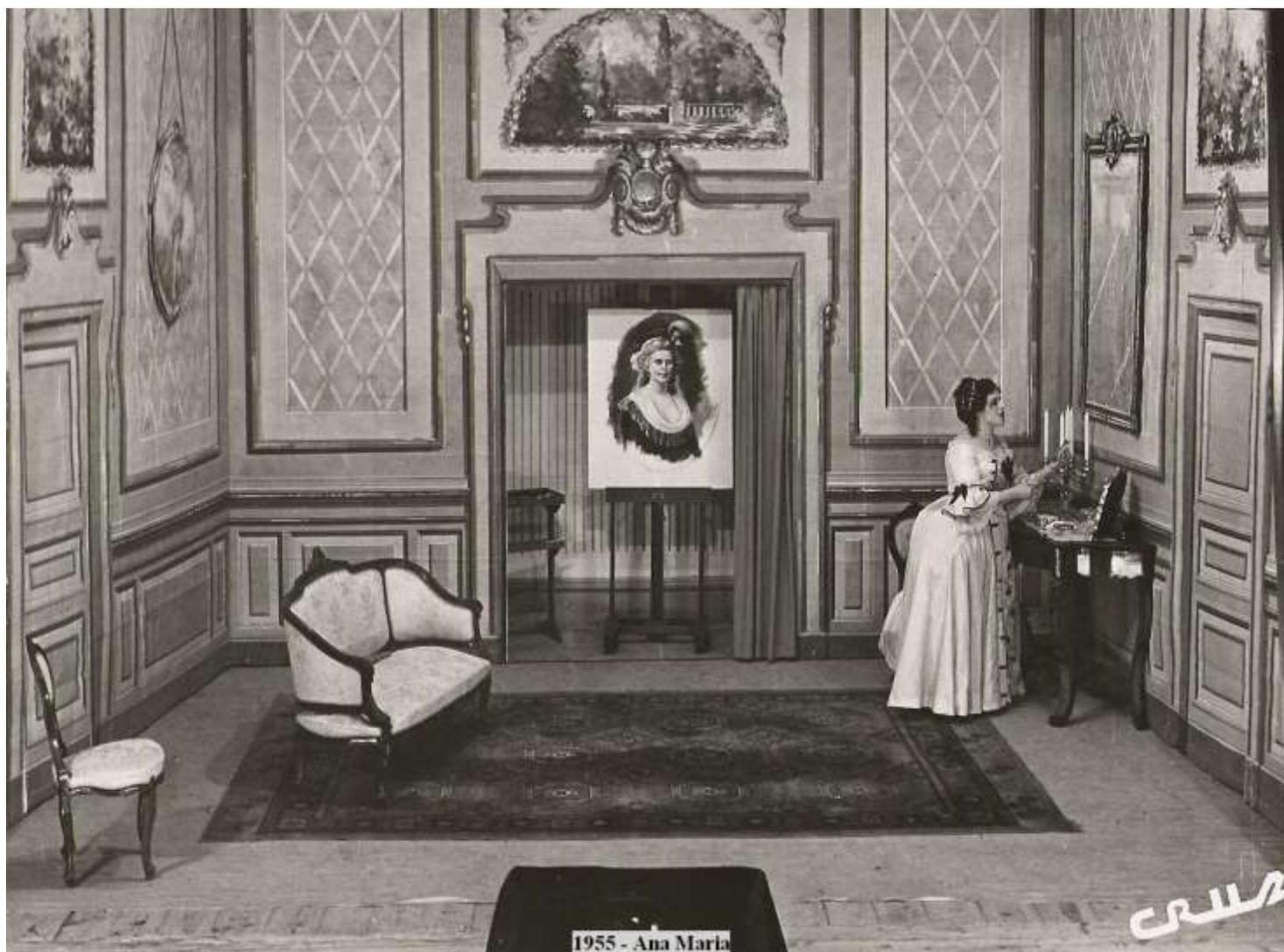
MO-AM-35.PTSITAACP2200866.Nº Arq
832

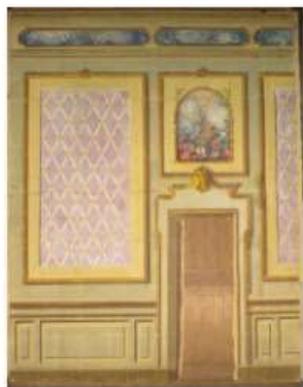


MO-AM-36.PTSITAACP2200867.Nº Arq
833



MO-AM-37.PTSITAACP2200868.Nº Arq
834





MO-AM-05. PTSITAACP2200009. N°
Arq 9



MO-AM-06. PTSITAACP2200010. N°
Arq 10



MO-AM-07. PTSITAACP2200026. N°
Arq 26



MO-AM-30. PTSITAACP2200859. N° Arq
825



MO-AM-31. PTSITAACP2200860. N° Arq
826



MO-AM-42. PTSITAACP01034. N° Arq
1001



MO-AM-43. PTSITAACP2201044. N° Arq
1010





MO-AM-08.PTSITAACP2200200.Nº Arq
225



MO-AM-10.PTSITAACP2200202.Nº Arq
227



MO-AM-13.PTSITAACP2200218.Nº Arq
242



MO-AM-14.PTSITAACP2200219.Nº Aeq
243



MO-AM-15.PTSITAACP2200220.Nº Arq
244



MO-AM-16.PTSITAACP2200685.Nº Arq
678



MO-AM-17.PTSITAACP2200686.Nº Arq
679



MO-AM-18.PTSITAACP2200687.Nº Arq
680



MO-AM-20.PTSITAACP2200689.Nº Arq
682



MO-AM-21.PTSITAACP2200690.Nº Arq
683



MO-AM-22.PTSITAACP2200691.Nº Arq
684



MO-AM-23.PTSITAACP2200692.Nº Arq
685



MO-AM-24.PTSITAACP2200693.Nº Arq
686



MO-AM-25.PTSITAACP2200694.Nº Arq
687



MO-AM-26.PTSITAACP2200695.Nº Arq
688



MO-AM-27.PTSITAACP2200696.Nº Arq
689



MO-AM-38.PTSITAACP2200893.Nº Arq
859



MO-AM-39.PTSITAACP2200894.Nº Arq
860



MO-AM-40.PTSITAACP2200900.Nº Arq
866



MO-AM-41.PTSITAACP2200907.Nº Arq
873





MO-AM-09.PTSITAACP2200201.Nº Arq
226



MO-AM-11.PTSITAACP2200203.Nº Arq
228



MO-AM-19.PTSITAACP2200688.Nº Arq
681



MO-AM-28.PTSITAACP2200697.Nº Arq
690

1.4– As Árvores Morrem de Pé 1959





MO-AAMDP-06.PTSITAACP2200353.Nº
Arq 377



MO-AAMDP-07.PTSITAACP2200354.Nº
Arq 378



MO-AAMDP-08.PTSITAACP2200355.Nº
Arq 379



MO-AAMDP-13.PTSITAACP2200362.Nº
Arq 384



MO-AAMDP-16.PTSITAACP2200823.Nº
Arq 789



MO-AAMDP-17.PTSITAACP2200825.Nº
Arq 791



1959 - As Árvores Morrem de Pé



MO-AAMDP-01.PTSITAACP2200348.Nº
Arq 374



MO-AAMDP-02.PTSITAACP2200349.Nº
Arq 375



MO-AAMDP-03.PTSITAACP2200350.Nº
Arq 376 a)



MO-AAMDP-04.PTSITAACP2200351.Nº
Arq 376 b)



MO-AAMDP-05.PTSITAACP2200352.Nº
Arq 376



MO-AAMDP-09.PTSITAACP2200356.Nº
Arq 380



MO-AAMDP-10.PTSITAACP2200358.Nº
Arq 382 a)



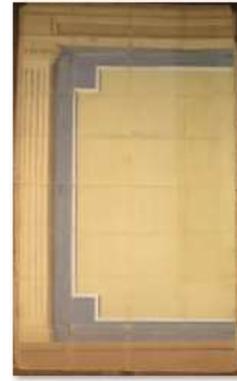
MO-AAMDP-11.PTSITAACP2200359.Nº
Arq 382 b)



MO-AAMP-12.PTSITAACP2200360.Nº
Arq 382 c)



MO-AAMP-14.PTSITAACP2200366.Nº
Arq 388



MO-AAMP-15.PTSITAACP2200481.Nº
Arq 475

1.5– Auto da Barca do Inferno 1952





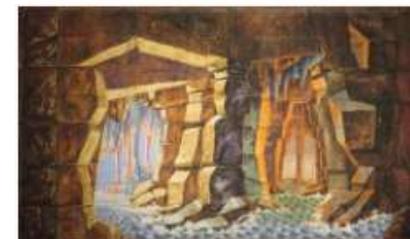
MO-ABI-03.PTSITAACP2200110.Nº Arq
120



MO-ABI-09.PTSITAACP2200131.Nº Arq
141



MO-ABI-10.PTSITAACP2200132.Nº Arq
142



MO-ABI-11.PTSITAACP2200133.Nº Arq
143



MO-ABI-12.PTSITAACP2200134.Nº Arq
144



MO-ABI-13.PTSITAACP2200839.Nº Arq
805



MO-ABI-01.PTSITAACP2200104.Nº Arq
113



MO-ABI-02.PTSITAACP2200105.Nº Arq
114



MO-ABI-04.PTSITAACP2200116.Nº Arq
116



MO-ABI-05.PTSITAACP2200127.Nº Arq
137



MO-ABI-06.PTSITAACP2200128.Nº Arq
138



MO-ABI-07.PTSITAACP2200129.Nº Arq
139



MO-ABI-08.PTSITAACP2200130.Nº Arq
140

1.6– Catão

1954





MO-CT-01.PTSITAACP2200092.Nº Arq
101



MO-CT-02.PTSITAACP2200093.Nº Arq
102



MO-CT-03.PTSITAACP2200114.Nº Arq
124

1.7– Chá de Limonete

1950





1950 - Chá de Limonete



MO-CHL-20.PTSITAACP2200536.Nº Arq
531



MO-CHL-05.PTSITAACP2200516.Nº Arq
512



MO-CHL-07.PTSITAACP2200519.Nº Arq
515



MO-CHI-08.PTSITAACP2200520.Nº Arq
516



MO-CHL-09.PTSITAACP2200521.Nº Arq
517



MO-CHL-17.PTSITAACP2200531.Nº Arq
527



MO-CHL-19.PTSITAACP2200533.Nº Arq
529



MO-CHL-26.PTSITAACP2200901.Nº Arq
867



MO-CHL-27.PTSITAACP2200905.Nº Arq
871



MO-CHL-29.PTSITAACP2201098.Nº Arq
1063



MO-CHL-04.PTSITAACP2200320.Nº Arq
350



MO-CHL-10.PTSITAACP2200522.Nº Arq
518



MO-CHL-12.PTSITAACP2200524.Nº Arq
520



MO-CHL-18.PTSITAACP2200532.Nº Arq
528



MO-CHL-06.PTSITAACP2200517.Nº Arq
513



MO-CHI-13.PTSITAACP2200525.Nº Arq
521



MO-CHL-01.PTSITAACP2200095.Nº Arq
104



MO-CHL-02.PTSITAACP2200097.nº Arq
106



MO-CHL-03.PTSITAACP2200106.Nº Arq
115



MO-CHL-11.PTSITAACP2200523.Nº Arq
519



MO-CHL-14.PTSITAACP2200526.Nº Arq
522



MO-CHL-15.PTSITAACP2200527.Nº Arq
523



MO-CHL-16.PTSITAACP2200528.Nº Arq
524



MO-CHL-21.PTSITAACP2200538. Nº
Arq 533 a)



MO-CHL-22.PTSITAACP2200539.Nº Arq
533 b)



MO-CHL-23.PTSITAACP2200540.Nº Arq
534



MO-CHL-24.PTSITAACP2200542.Nº Arq
536



MO-CHL-25.PTSITAACP2200891.Nº Arq
857



MO-CHL-28.PTSITAACP2200906.Nº Arq
872

1.8– D. Filipa de Vilhena

1954



MO-DFV-01.PTSITAACP2200235.Nº Arq
260



MO-DFV-02.PTSITAACP2201151.Nº Arq
1116



MO-DFV-03.PTSITAACP2201152.Nº Arq
1117

1.9– Entre Giestas

1955



MO-EG-01.PTSITAACP2200174.Nº Arq
192



MO-EG-02.PTSITAACP2200627.Nº Arq
619



MO-EG-03.PTSITAACP2200628.Nº Arq
620



MO-EG-04.PTSITAACP2200629.Nº Arq
621



MO-EG-05.PTSITAACP2200630.Nº Arq
622



MO-EG-06.PTSITAACP2200631.Nº Arq
623



MO-EG-07.PTSITAACP2200632.Nº Arq
624



MO-EG-08.PTSITAACP2201006.Nº Arq
972



MO-EG-09.PTSITAACP2201007.Nº Arq
973

1.10– Farsa do Velho da Horta 1963



MO-FVH-01.PTSITAACP2200192.Nº Arq
216

1.11– Frei Luís de Sousa

1951







MO-FLS-01. PTSITAACP2200006. N.º
Arq 6



MO-FLS-02. PTSITAACP2200008- N.º
Arq 8



MO-FLS-09. PTSITAACP2200029. N.º
Arq 29



MO-FLS-14.PTSITAACP2200111.N.º Arq
121



MO-FLS-21.PTSITAACP2200602.N.º Arq
593



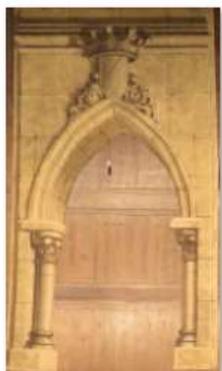
MO-FLS-23.PTSITAACP2200604.N.º Arq
595



MO-FLS-26.PTSITAACP2200607.N.º Arq
598







MO-FLS-07. PTSITAACP2200025. N.º
Arq 25



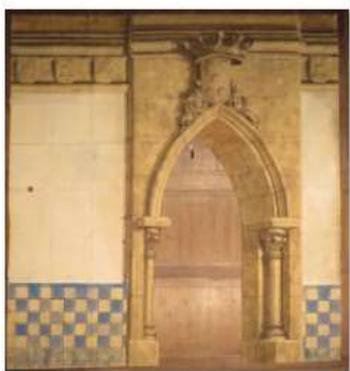
MO-FLS-08. PTSITAACP2200027. N.º
Arq 27



MO-FLS-10. PTSITAACP2200030. N.º
Arq 30



MO-FLS-11. PTSITAACP2200031. N.º Arq
31



MO-FLS-12. PTSITAACP2200032. N.º
Arq 32



MO-FLS-15. PTSITAACP2200119. N.º Arq
129



MO-FLS-20. PTSITAACP2200274. N.º Arq
302



MO-FLS-25. PTSITAACP2200606. N.º Arq
597







MO-FLS-04. PTSITAACP2200022. N°
Arq 22



MO-FLS-05. PTSITAACP2200023. N°
Arq 23



MO-FLS-06. PTSITAACP2200024. N° Arq
24



MO-FLS-13. PTSITAACP2200109. N° Arq
119



MO-FLS-16. PTSITAACP2200120. N° Arq
130



MO-FLS-17. PTSITAACP2200121. N° Arq
130



MO-FLS-18. PTSITAACP2200122. N°
Arq 131



MO-FLS-19. PTSITAACP2200123. N° Arq
132



MO-FLS-22.PTSITAACP2200603.Nº Arq
594



MO-FLS-24.PTSITAACP2200605.Nº Arq
596



MO-FLS-27.PTSITAACP2200610.Nº Arq
602



MO-FLS-28.PTSITAACP2200883.Nº Arq
849



MO-FLS-29.PTSITAACP2200885.Nº Arq
851



MO-FLS-30.PTSITAACP2200886.nº Arq
852





MO-FLS-03. PTSITAACP2200021. Nº
Arq 21

1.12– O Beijo do Infante

1960







MO-OBDI-01.PTSITAACP2200433.Nº
Arq 439



MO-OBDI-02.PTSITAACP2200434.Nº
Arq 440



MO-OBDI-03.PTSITAACP2200435.Nº
Arq 441



MO-OBDI-04.PTSITAACP2200436.Nº
Arq 442



MO-OBDI-05.PTSITAACP2200437.Nº
Arq 443



MO-OBDI-06.PTSITAACP2200438.Nº
Arq 444



MO-OBDI-07.PTSITAACP2200441.Nº
Arq 446-2a)



MO-OBDI-08.PTSITAACP2200442.Nº
Arq 446-2b)



MO-OBDI-09.PTSITAACP2200445.Nº
Arq 446-5



MO-OBDI-10.PTSITAACP2200446.Nº
Arq 446-6a)



MO-OBDI-11.PTSITAACP2200447.Nº
Arq 446-6b)



MO-OBDI-12.PTSITAACP2200450.Nº
Arq 446-8



MO-OBDI-13.PTSITAACP2200495.Nº
Arq 489



MO-OBDI-14.PTSITAACP2200496.Nº
Arq 490



MO-OBDI-15.PTSITAACP2200498.Nº
Arq 493



MO-OBDI-16.PTSITAACP2200500.Nº
Arq 495



MO-OBDI-17.PTSITAACP2200502.Nº
Arq 498 a)



MO-OBDI-18.PTSITAACP2200503.Nº
Arq 498 b)



MO-OBDI-19.PTSITAACP2200504.Nº
Arq 499



MO-OBDI-20.PTSITAACP2200507.Nº
Arq 502



MO-OBDI-21.PTSITAACP2200508.Nº
Arq 504



MO-OBDI-22.PTSITAACP2200795.Nº
Arq 766-2



MO-OBDI-23.PTSITAACP2200913.Nº
Arq 879



MO-OBDI-24.PTSITAACP2200928.Nº
Arq 894



MO-OBDI-25.PTSITAACP2201025.Nº
Arq 991



MO-OBDI-26.PTSITAACP2201060.Nº
Arq 1026

1.13– O Dia Seguinte

1960

2) O drama em 1 acto de Luís Francisco Rebelo

O DIA SEGUINTE

PERSONAGENS

<i>Ela</i>	Maria Isabel Reis
<i>Ele</i>	João de Oliveira Júnior
<i>O Juiz</i>	Fernando Reis
<i>O Secretário</i>	José Luís Nascimento
<i>A Filha</i>	Manuela M. dos Santos
<i>O Filho</i>	José R. Medina

ACTUALIDADE

Cenário de Manuel de Oliveira

—

Ponto: *José Maria Cordeiro* — Contra-regra: *Adriano Silva*
Maquinista: *Jorge M. de Sousa* — Electricista: *José Ramos*

—



MO-ODS-01.PTSITAACP2201045.Nº
Arq 1008

1.14– Os Velhos

1958





MO-OV-01.PTSITAACP2200089.Nº Arq
97



MO-OV-02.PTSITAACP2200090.Nº Arq
99



MO-OV-03.PTSITAACP2200149.Nº Arq
163



MO-OV-04.PTSITAACP2200175.Nº Arq
193



MO-OV-05.PTSITAACP2200315.Nº Arq
343



MO-OV-06.PTSITAACP2200316.Nº Arq
344



MO-OV-07.PTSITAACP2200722.Nº Arq
715



MO-OV-08.PTSITAACP2200731.Nº Arq
724



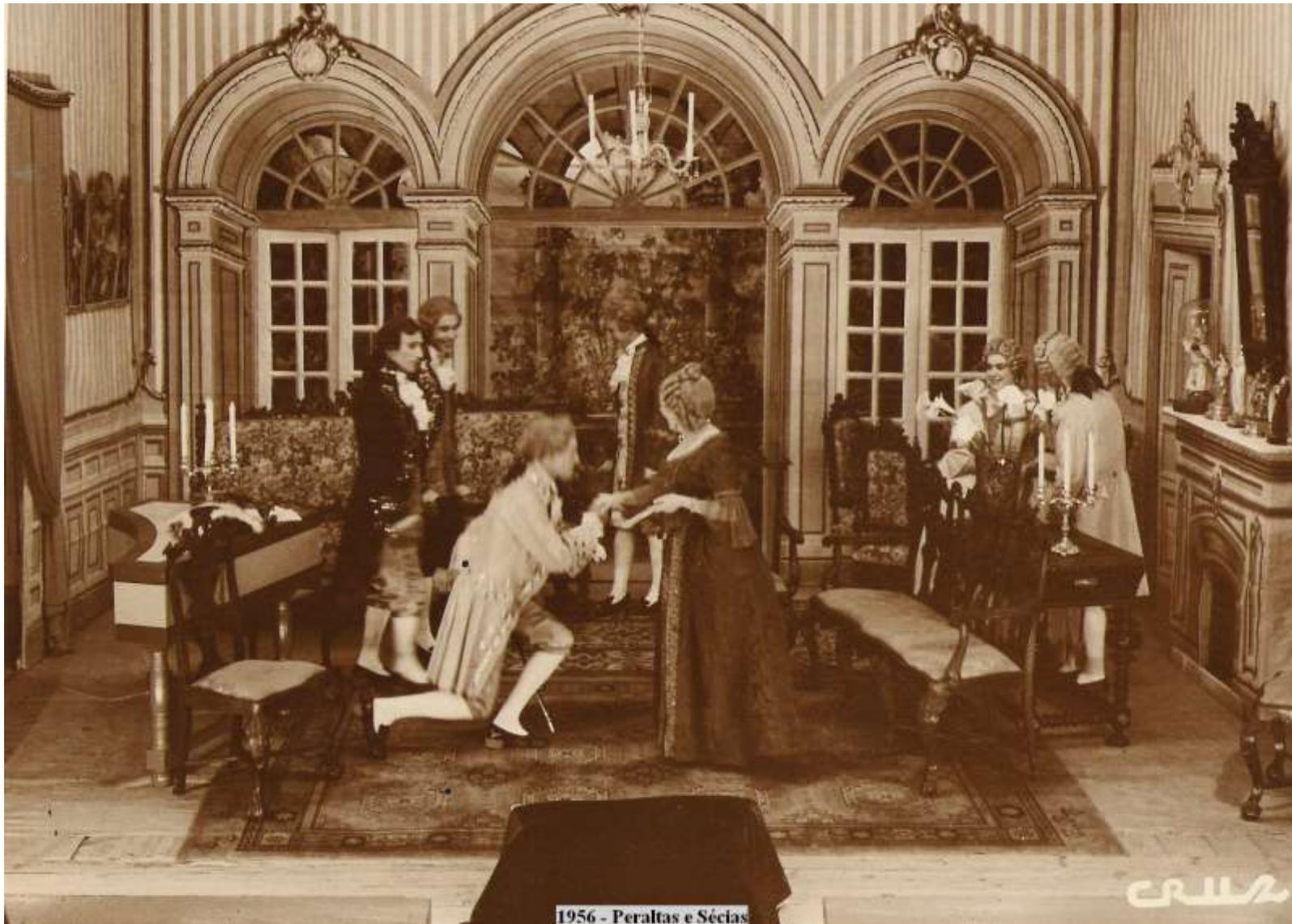
MO-OV-09.PTSITAACP2200732.Nº Arq
725



MO-OV-10.PTSITAACP2200733.Nº Art
726

1.15– Peraltas e Sécias

1956





MO-PS-01. PTSITAACP2200002. N° Arq
2



MO-PS-02. PTSITAACP2200007. N° Arq
7



MO-PS-03. PTSITAACP2200361. N° Arq
383



MO-PS-04. PTSITAACP2200864. N° Arq
830



MO-PS-05. PTSITAACP2200871. N° Arq
837



MO-PS-06. PTSITAACP2200981. N° Arq
947



MO-PS-07. PTSITAACP2200982. N° Arq
948

1.16– Tartufo

1970





MO-TRTF-01.PTSITAACP2200467.Nº
Arq 462



MO-TRTF-02.PTSITAACP2200468.Nº
Arq 464



MO-TRTF-03.PTSITAACP2200469.Nº
Arq 465



MO-TRTF-04.PTSITAACP2200470.Nº
Arq 466 a)



MO-TRTF-05.PTSITAACP2200471.Nº
arq 466 b)



MO-TRTF-06.PTSITAACP2200472.Nº
Arq 466 c)



MO-TRTF-07.PTSITAACP2200473.Nº
Arq 467



MO-TRTF-08.PTSITAACP2200474.Nº
Arq 468



MO-TRTF-09.PTSITAACP2200477.Nº
Arq 472



MO-TRTF-10.PTSITAACP2200478.Nº
Arq 473 a)



MO-TRTF-11.PTSITAACP2200479.Nº
Arq 473 b)



MO-TRTF-12.PTSITAACP2200480.Nº
Arq 474



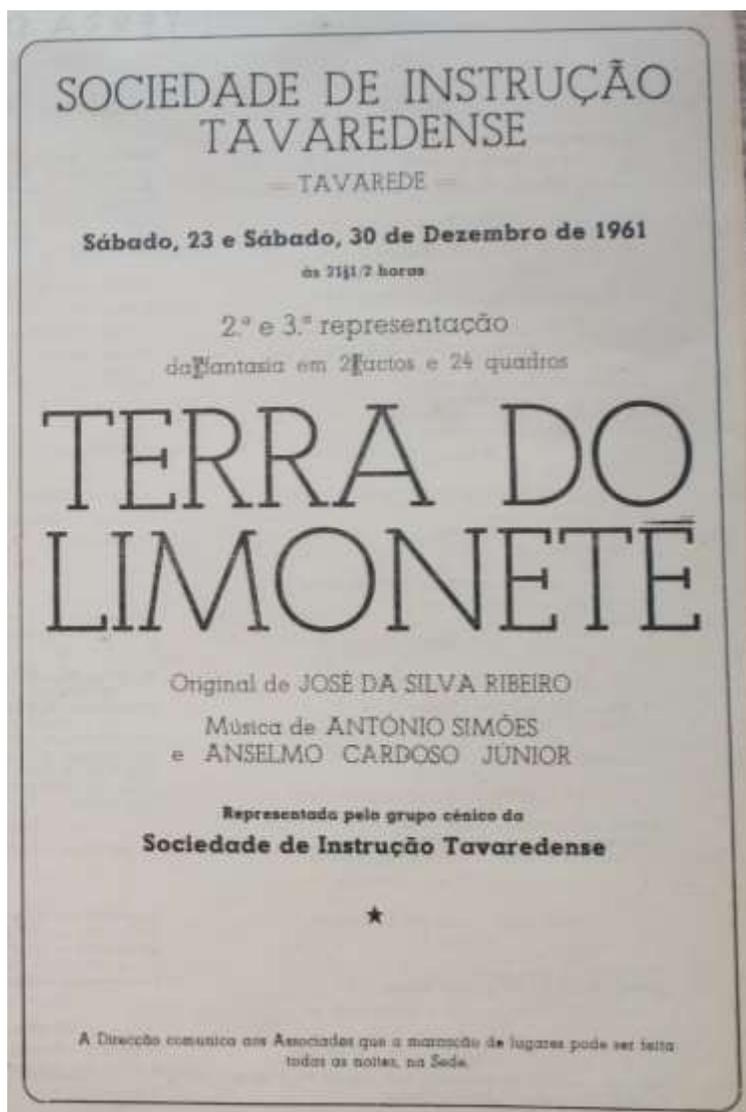
MO-TRTF-13.PTSITAACP2200482.Nº
Arq 478



MO-TRTF-14.PTSITAACP2201159.Nº
Arq 1124

1.17– Terra do Limonete

1961



MO-TL-01.PTSITAACP2200064.Nº Arq
65



MO-TL-02.PTSITAACP2200071.Nº Arq
73

COLABORAÇÃO ARTÍSTICA DE:

CENÁRIOS: Manuel de Oliveira, José Maria Marques, Rogério Reynaud e Reinaldo Martins.

ADEREÇOS E MAQUETES DE ALGUMAS CENAS de Alberto de Lacerda

GUARDA-ROUPA de Alberto Anahory

CORTINA ALEGÓRICA de Zé Penicheiro

CABELEIRAS da Casa Vítor Manuel

ORQUESTRA sob a direcção de Anselmo Cardoso Junior

ENSAIADOR DE COROS: José N. Medina

1.18– Um Auto de Gil Vicente

1954





MO-UAGV-01.PTSITAACP2200084.Nº
Arq 90



MO-UAGV-02.PTSITAACP2200085.Nº
Arq 89



MO-UAGV-03.PTSITAACP2200086.Nº
Arq 91



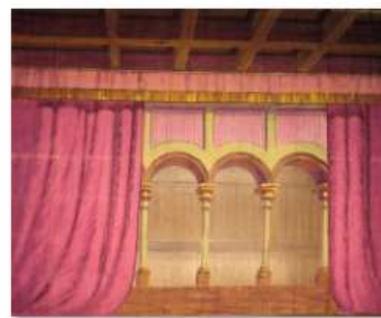
MO-UAGV-04.PTSITAACP2200087.Nº
Arq 92



MO-UAGV-05.PTSITAACP2200112.Nº
Arq 122



MO-UAGV-06.PTSITAACP2200113.Nº
Arq 123



MO-UAGV-07.PTSITAACP2200227.Nº
Arq 252



MO-UAGV-08.PTSITAACP2200257.Nº
Arq 285



MO-UAGV-09.PTSITAACP2200671.Nº
Arq 664



MO-UAGV-10.PTSITAACP2200674.Nº
Arq 667



MO-UAGV-11.PTSITAACP2201104.Nº
Arq 1069

1.19– Viagem na Nossa Terra

1982

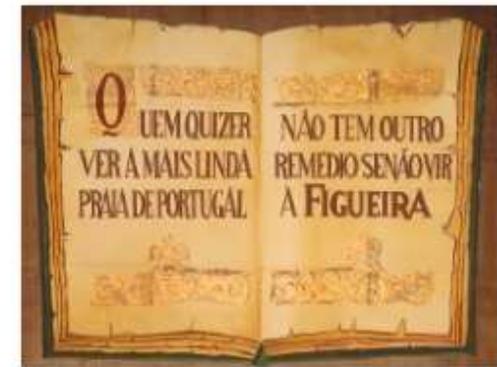
Sábado, 23 de Janeiro de 1982, às 21 horas e 45 minutos

RÉCITA DE ANIVERSÁRIO com a estreia da peça

VIAGEM NA NOSSA TERRA
(Da folha de uma figueira à folha de uma videira)

Texto — João Miguel Amorim

Cenografia — 1.^a cena — No Paço da Rainha das Praias, 4.^a cena — A Laranja de Tavarede Louvada no Vaticano, 6.^a cena — Em Louvor da Videira e 11.^a cena — Folha de Figueira ou Folha de Videira?: Garcia e Teodoro; 5.^a cena — Um Frade e Dois Mortos e 9.^a cena — A Guerra das Filarmónicas: Rogério Reynaud; 11.^a cena — Mouras Encantadas — José Maria Marques; 7.^a cena — Daqui Vê-se o Mar e 8.^a cena — Nas Invasões Francesas: Prof. Manuel de Oliveira; 13.^a cena — Para o Banho Santo: Reinaldo Martins.



MO-VNNT-01.PTSITAACP2200332.Nº

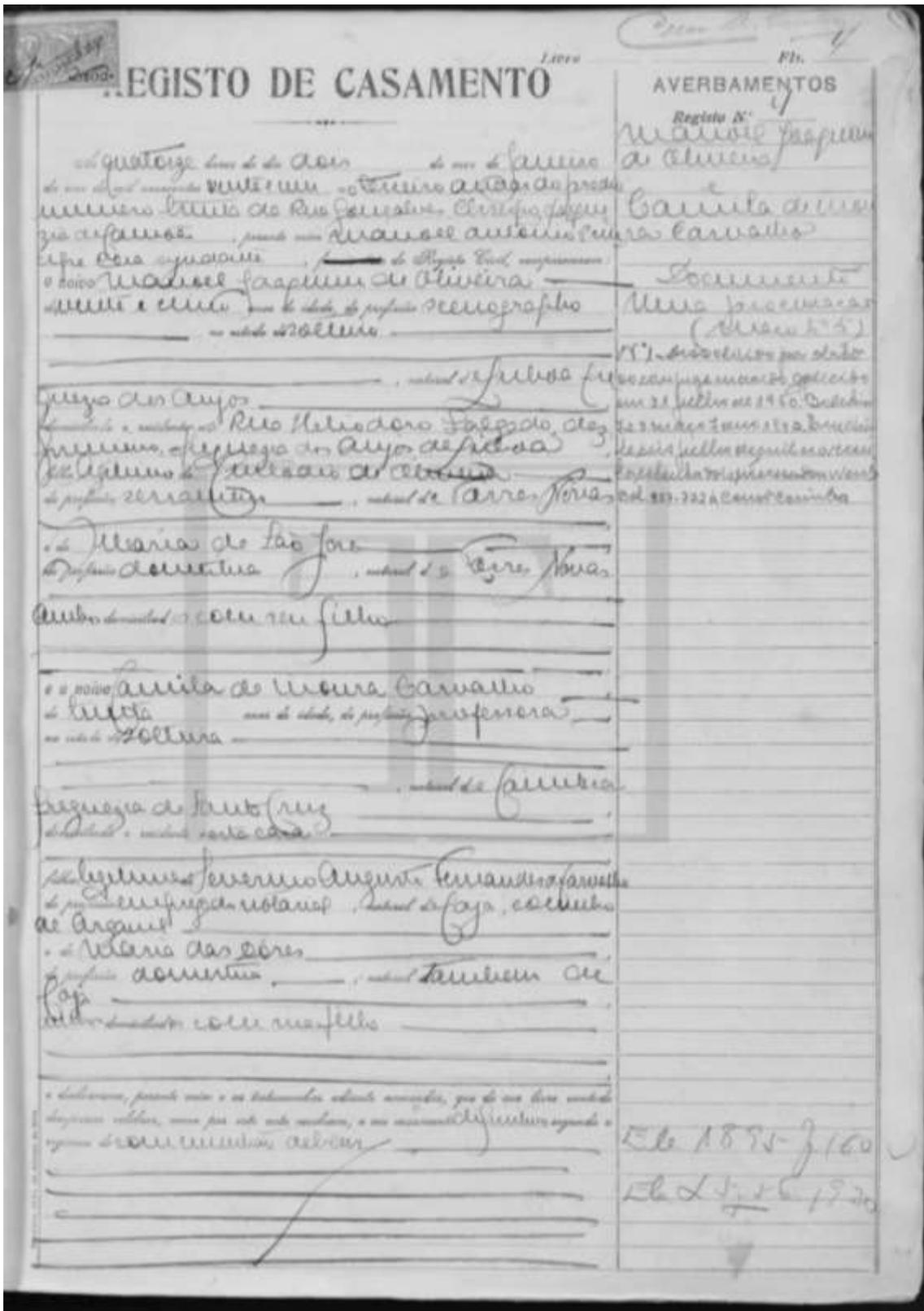
Arq 361

2.º ACTO

7.^a CENA — DAQUI VÊ-SE O MAR

1) *Tabuleta Errada*

Cidade da Figueira da Foz	· · ·	Maria Conceição Mota
Mordomo da Rainha	· · ·	José Luís Nascimento
Coro das Damas da Rainha		



Anexo 4 – Catálogo das Pinturas Cenográficas realizadas por Rogério Reynaud na Sociedade de Instrução Tavadense – Fonte: Criação própria

CATÁLOGO SOCIEDADE DE INSTRUÇÃO TAVAREDENSE - 2022

ACERVO ARTÍSTICO

CENOGRAFIA
Pintura Cenográfica
Rogério Reynaud

João Miguel Amorim

2- Rogério Reynaud

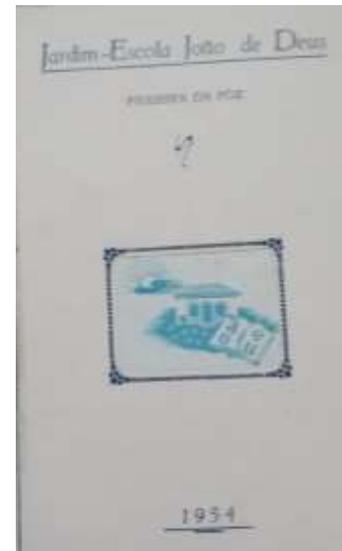
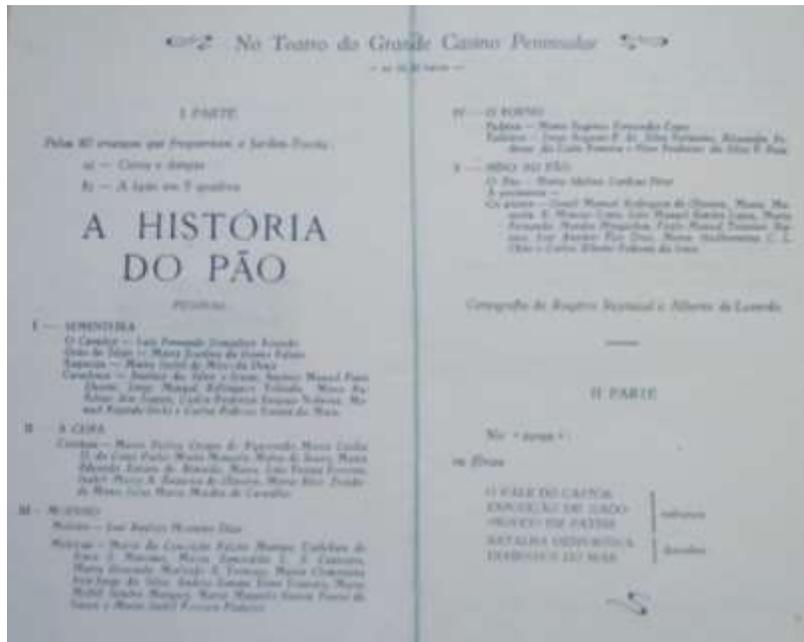
Resumo participação de <u>Rogério Reynaud</u> no Acervo Artístico - Pinturas Cenográficas , da Sociedade de Instrução Tavadense					
Nº	Peça	Data	Artista	Nº de Pinturas	Observações
1	A Cigarra e a Formiga	1929	Rogério Reynaud	4	
2	A História do Pão	1954	Rogério Reynaud	3	
3	A Morgadinha dos Canaviais	1933	Rogério Reynaud	14	
4	A Nossa Casa	1943	Rogério Reynaud	20	
5	As Pupilas do Senhor Reitor	1932	Rogério Reynaud	16	
6	Auto da Mofina Mendes	1947	Rogério Reynaud	1	
7	A Canção de Berço	1936	Rogério Reynaud	1	
8	Cântico da Aldeia	1977	Rogério Reynaud	1	Registo fotográfico de 1977. Após morte do artista
9	Chá de Limonete	1950	Rogério Reynaud	8	
10	Em Busca de Lúcia-Lima	1925	Rogério Reynaud	2	
11	Entre Giestas	1938	Rogério Reynaud	22	
12	Fidalgos da Casa Mourisca	1931	Rogério Reynaud	6	
13	Génio Alegre	1939	Rogério Reynaud	3	
14	História...e histórias de Tavadense	1971	Rogério Reynaud	1	Registo fotográfico de 1971. Após morte do artista
15	Horizonte	1951	Rogério Reynaud	43	Maquete
16	Noite de Agoiro	1930	Rogério Reynaud	3	
17	O Grande Industrial	1937	Rogério Reynaud	9	
18	O Nascimento do Messias	1948	Rogério Reynaud	19	
19	O Sonho do Cavador	1936	Rogério Reynaud	3	
20	O Tio Simplício	1954	Rogério Reynaud	3	Quadros a óleo pintados sobre tela
21	Ontem, Hoje e Amanhã	1979	Rogério Reynaud	1	Registo fotográfico de 1979. Após morte do artista
22	Os Velhos	1958	Rogério Reynaud	8	
23	Pé de Vento	1950	Rogério Reynaud	12	
24	Raça	1949	Rogério Reynaud	11	
25	Terra do Limonete	1961	Rogério Reynaud	2	Reconhecidos como de RR. Peça com vários artistas
26	Desconhecidos	*	Rogério Reynaud	52	
			Total	268	

2.1– A Cigarra e a Formiga

1929

2.2– A História do Pão

1954



Cenografia de Rogério Reynaud e Alberto de Lacerda



RR-AHDP-01.PTSITAACP2200774.Nº
Arq 756-1



RR-AHDP-02.PTSITAACP2200778.Nº
Arq 758-1



RR-AHDP-03.PTSITAACP2200989.Nº
Arq 955

2.3– A Morgadinha dos Canaviais 1933



RR-AMDC-07.PTSITAACP2200596.Nº
Arq 587-2



RR-AMDC-08.PTSITAACP2200597.Nº
Arq 587-3



RR-AMDC-09.PTSITAACP2200598.Nº
Arq 587-4



RR-AMDC-10.PTSITAACP2200622.Nº
Arq 614



RR-AMDC-11.PTSITAACP2200834.Nº
Arq 800



RR-AMDC-12.PTSITAACP2200956.Nº
Arq 922



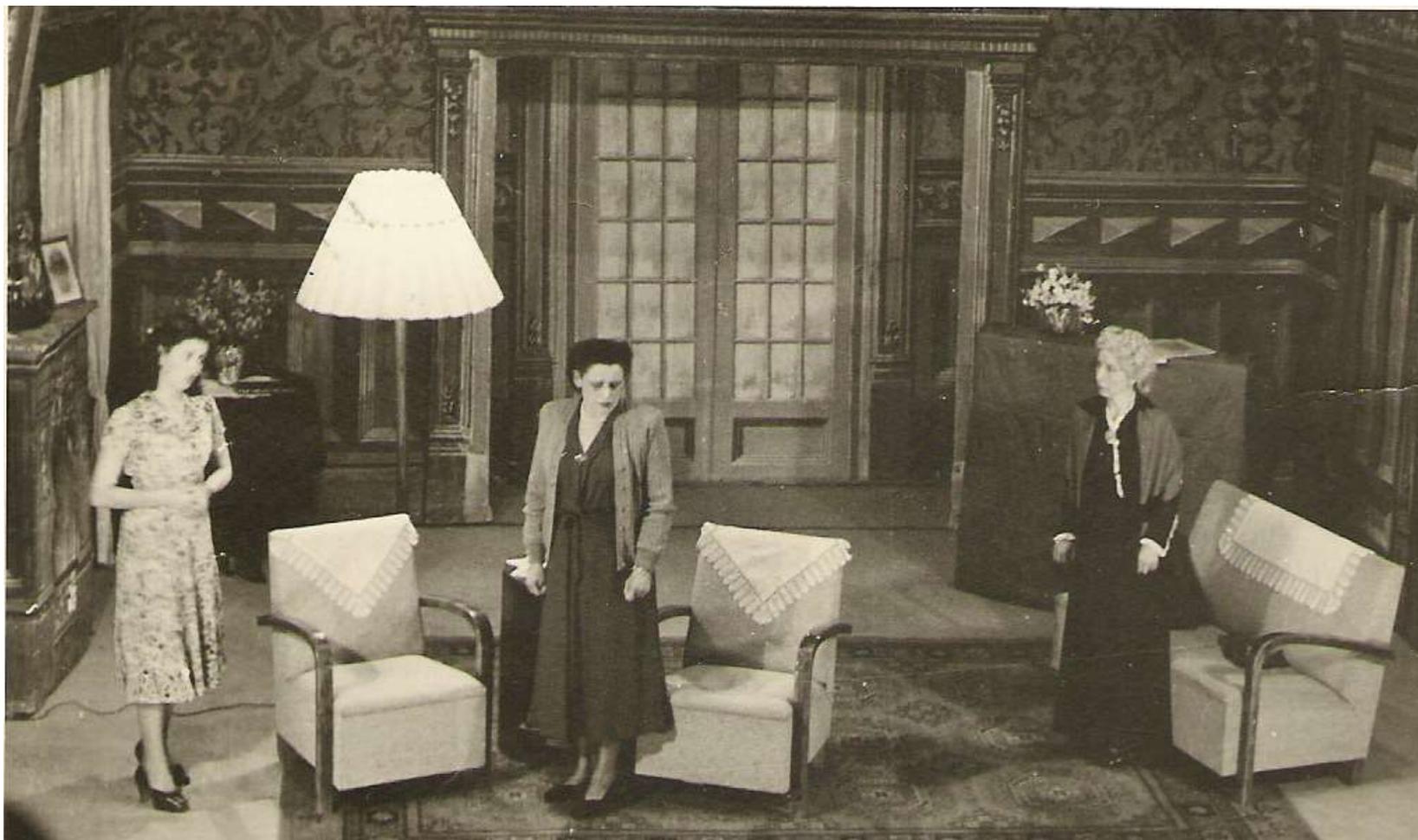
RR-AMDC-13.PTSITAACP2200988.Nº
Arq 954



RR-AMDC-14.PTSITAACP2201096.Nº
Arq 1060

2.4– A Nossa Casa

1943



Teatro Cine Sourense
SOURE

30 de Janeiro de 1944
 Domingo, 19 de Dezembro de 1944
 18 de 11 e 1111 101111 11111111

Pelo grupo cénico da
SOCIEDADE DE INSTRUÇÃO TAVAREDENSE.
 Representação da notável peça em 3 actos,
 o último brilhante óculo do grupo Tavadense

**A NOSSA
 CASA**

Original de George Michel - Tradução de António Barreto

PERSONAGENS:

Bernardo	José Casado
Fernando	António Soares
Egídio	António Santos
António	A. Jorge de Silva
Júlia	Fernando Reis
Carlota	A. Silva
Marlene	Valente Mendes e Silva
Bernardo	Maria Teresa de Oliveira
Albino	Ótilio Martins
Cláudia	Maria Aurora Ribeiro
Cláudia	Fernando António Pereira

A 1.ª acção passa-se no Marroço

Prosa — FERNANDO BIBEIRO Cenas finais — ADRIANO SILVA
 Colaboração de VICTOR MANUEL — Cenários de detalhes artísticos RUI FERREIRA

A Nossa Casa é uma representação de um teatro, representada de forma a lembrar a realidade que existiu em França nos primeiros anos do século XX. Traduzida para português por António Barreto, esta obra é uma das mais importantes da literatura dramática portuguesa. A Sociedade de Instrução Tavadense representa esta obra por motivos didácticos da melhor maneira, que a todos os grupos da Sociedade Tavadense.

Prosa — FERNANDO BIBEIRO Cenas finais — ADRIANO SILVA
 Colaboração de VICTOR MANUEL — Cenários de detalhes artísticos RUI FERREIRA



RR-ANC-01.PTSITAACP2200456.Nº Arq
 453



RR-ANC-02.PTSITAACP2200457.Nº Arq
 454



RR-ANC-03.PTSITAACP2200458.Nº Arq
 455



RR-ANC-04.PTSITAACP2200459.Nº Arq
 456



RR-ANC-05.PTSITAACP2200460.Nº Arq
457 a)



RR-ANC-06.PTSITAACP2200461.Nº Arq
457 b)



RR-ANC-07.PTSITAACP2200462.Nº Arq
457 c)



RR-ANC-08.PTSITAACP2200463.Nº Arq
457 d)



RR-ANC-09.PTSITAACP2200464.Nº Arq
458



RR-ANC-10.PTSITAACP2200465.Nº Arq
460



1985 - A Nossa Casa



RR-ANC-13.PTSITAACP2200493.Nº Arq
487



RR-ANC-14.PTSITAACP2200510.Nº Arq
505



RR-ANC-15.PTSITAACP2200511.Nº Arq
506



RR-ANC-16.PTSITAACP2201001.Nº Arq
967



RR-ANC-11.PTSITAACP2200491.Nº Arq
486 a)



RR-ANC-12.PTSITAACP2200492.Nº Arq
486 b)



RR-ANC-17.PTSITAACP2201038.Nº Arq
1004



RR-ANC-18,PTSITAACP2201155.Nº Arq
1120



RR-ANC-19,PTSITAACP2201156.Nº Arq
1121



RR-ANC-20.PTSITAACP2201157.Nº Arq
1122

2.5– As Pupilas do Sr. Reitor 1932

Sociedade de Instrução Tavadense
TAVADENSE
Sábado, 23 de Abril de 1932
às 22 horas

Domingo, 24 de Abril
às 10 horas
MATINÉE

representação da festajada opereta de costumes portuguezes, em 3 actos e 4 quadros, que o público tão calorosamente tem applaudido

As Pupilas do Sr. Reitor

versão do romance de FELIX LOPES pelo autor tavadense
Luís Paulo Coimbra,
collaboração gratuita do autor tavadense Filipe Duarte

DISTRIBUIÇÃO		
Luís Paulo Coimbra	Luís Paulo Coimbra	Luís Paulo Coimbra
Filipe Duarte	Filipe Duarte	Filipe Duarte
...

10000 concertinhos por

28 NUMEROS DE MUSICA

1.ª - 1.º SEM

2.ª - 2.º SEM

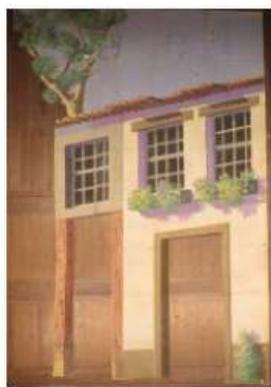
3.ª - 3.º SEM

Rigorosa montagem cénica

Orquestra sob a direcção do distinto maestro Sr. António Mendes

Bilhetes à venda na Tabacaria Africana





RR-APSR-01.PTSITAACP2200264.Nº
Arq 291



RR-APSR-02.PTSITAACP2200514.Nº
Arq 510



RR-APSR-03.PTSITAACP2200560.Nº
Arq 554



RR-APSR-04.PTSITAACP2200572.Nº
Arq 567



RR-APSR-05.PTSITAACP2200574.Nº
Arq 577



RR-APSR-06.PTSITAACP2200576.Nº
Arq 571



RR-APSR-07.PTSITAACP2200579.Nº
Arq 574



RR-APSR-08.PTSITAACP2200580.Nº
Arq 575



RR-APSR-09.PTSITAACP2200582.Nº
Arq 578



RR-APSR-10.PTSITAACP2200583.Nº
Arq 579



RR-APSR-11.PTSITAACP2200585.Nº
Arq 581



RR-APSR-12.PTSITAACP2200586.Nº
Arq 582



RR-APSR-13.PTSITAACP2200599.Nº
Arq 588



RR-APSR-14.PTSITAACP2200600.Nº
Arq 589



RR-APSR-15.PTSITAACP2200624.Nº
Arq 616



RR-APSR-16.PTSITAACP23200625.Nº
Arq 617

2.6– Auto da Mofina Mendes 1947

2.7– A Canção do Berço

1936

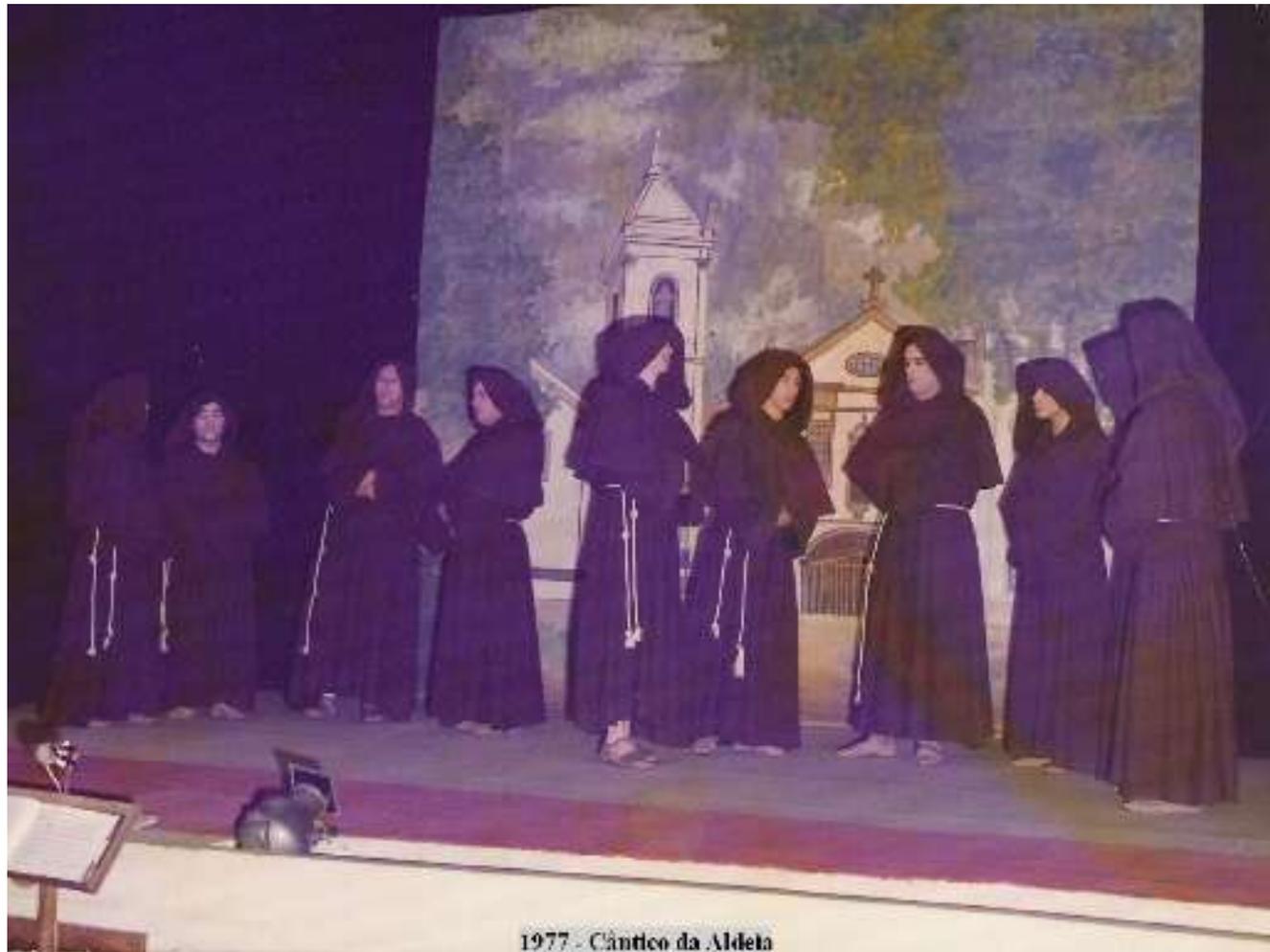


1936 - A Canção do Berço



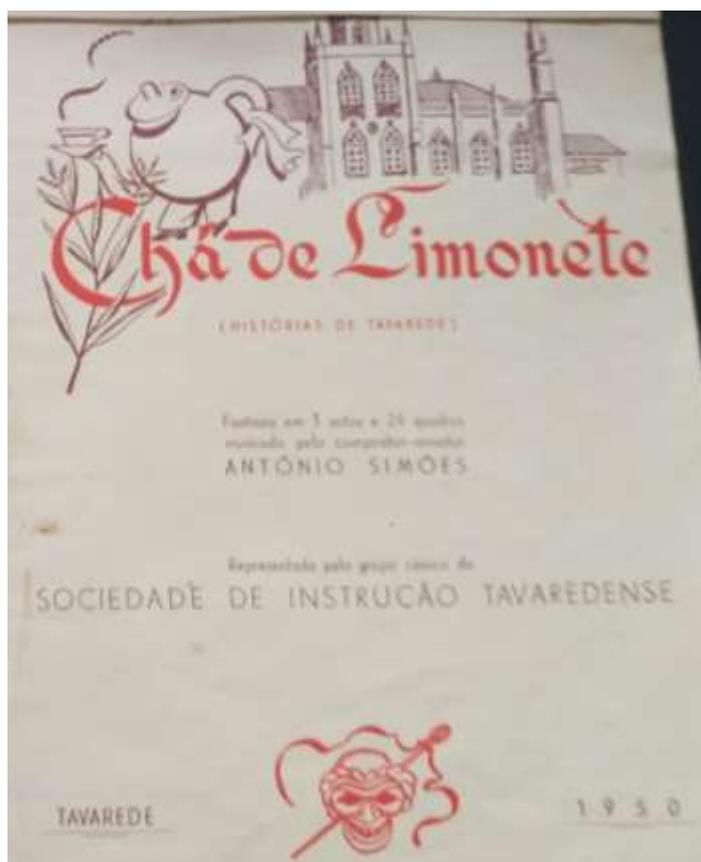
RR-CB-01.PTSITAACP2200302.Nº Arq
326

2.8– Cântico da Aldeia 1977



RR-CA-01.PTSITAACP2200094.Nº Arq
103

2.9– Chá de Limonete 1950



RR-CHL-05.PTSITAACP2200716.Nº Arq
709



RR-CHL-02.PTSITAACP2200515.Nº Arq
511



RR-CHL-03.PTSITAACP2200518.Nº Arq
514



RR-CHL-06.PTSITAACP2201094.Nº Arq
1059



RR-CHL-04.PTSITAACP2200601.Nº Arq
592



RR-CHL-01.PTSITAACP2200096.Nº Arq
105



RR-CHL-07.PTSITAACP2201101.Nº Arq
1066



RR-CHL-08.PTSITAACP2201127.Nº Arq
1092

2.10– Em Busca de Lúcia Lima 1925

Sociedade de Instrução Tavadense

Sábado, 11 de Abril de 1925
(às 21 e três quartas)

Récita dedicada aos sócios e famílias

1.ª representação da opereta em 3 actos
original do distinto escritor e poeta Ex.^{ma} Sr. João Gaspar
de Lemos Gussein
com banda musical, original e combinada, pelo sábio amador
Ex.^{mo} Sr. António Maria de Oliveira Simões

Em busca da Lúcia Lima

DISTRIBUIÇÃO

72 Baluarte, regedor	Archimedes
Pingu-Angar	Luís Oliveira
Eduardo Leitão, presidente	António Santos
Tomás Castanho, jornalista	João Casão
Luís Salgueiro, músico	Emílio Santos
Castro Pimenta	José Maria Marques
Bea Filipa	João Pinheiro
Alvaro Faria	António Pinto
Chá Ching-sun	José Mota
Casa dos Carrões	Francisco Silva
- de Ladeira	António Castedo
- do Casal da Ribeira	João Pereira
Capitão, Sr. do regedor	Virgínia Monteiro
1.ª sacadeira	Maria José Figueiredo
2.ª	Maria Ribeiro
3.ª	Constança de Oliveira
Fido-de-Chá, Sr. do Mandarim	Helena de Oliveira
Mariposa	Emília Monteiro
Pólo-de-Fleita	Altares Padilaga
Figurino	Maria Teresa de Oliveira
Cl. dos Id. Mandarim	José Viegas
Cl. dos Id.	Francisco Cardoso
Comandante da guarda de Mandarim	Francisco Leitão
Ning-Po, oficial de justiça	Fernando Santos
Don-Cho, inventista	António Branca
- (dois)	Luís Branco
Caixal de Portugal em Tching-Pou	José Mota

Povo de Tavareda. Chineses de ambos os sexos.

A acção passa-se: 1.º acto, na paragem de Tavareda; 2.º acto, na China, no jardim da residência do Mandarim de Tching-Pou; 3.º acto, no Povo de Tavareda.

ACTUALIDADE

Lindos scenários prérios: 1.º acto, de Mr. Batout;
2.º e 3.º actos, de R. Reynaud.

Luxuosa guarda-roupa de Casa Cruz, de Lisboa

Ponto, Arménio Santos Contra-rega, Fernando Ribeiro
Eledricista, César Figueiredo



RR-EBLL-01.PTSITAACP2200156.Nº Arq
171



RR-EBLL-02.PTSITAACP2200157.Nº Arq
172

2.11– Entre Giestas 1938

Teatro do Casino Peninsular
 Quarta-feira, 9 de Fevereiro de 1938
 As 21 1/2 horas precisas

Uma única representação nesta cidade, pelo grupo cênico da Sociedade de Instrução Tavadense com especial e gratificante autorização do autor, da sua grande peça em 5 actos

ENTRE GUESTAS

PERSONALINE

TEJACINTO CRAVO, lavrador abastado	António Branco
SIMÃO GEADAS, pequeno lavrador	Jaime Branco
ANTÓNIO GEADAS, seu filho	João Capelo
TIMARTINHO GRAVE, tenaz de Jacinto	Francisco Carvalho
O SR. VIGÁRIO	António Graça
MIGUEL MATEUS	Mamed Noqueira
MANUEL, manageiro	João Nogueira
JOAQUIM FELIPE, gaúcho	João Mendes
IERÓNIMO, moço de lavoura	Fernando Reis
JOÃO DUARTE, moço de lavoura	António Santos
CLARA, jornalista	Violinda Matina e Silva
AUGUSTA DO CRAVO, mulher de Jacinto	Maria Teresa de Oliveira
MARIA JOAQUINA, sua filha	Carolina de Oliveira
MARIA DO CARMO, criada de Jacinto	Vitalina Lourenço
ROSÁRIA, jornalista	Helen de Oliveira
AMELIA, jornalista	Eugénia O. Silva
TIJOANA DO CANTO, mulher do povo	Maria Mendes
ISABEL, jornalista	Elsa Marques

JORNALEIROS E JORNALEIRAS

Numa aldeia da Charneca — Beira Baixa
 ACTUALIDADE

1.º ACTO — Um domingo à tarde, por fim de Julho, no terreno da fonte. 2.º ACTO — Três meses depois, em casa de Tejacinto Cravo. 3.º ACTO — Em Junho, da ano seguinte, pelo tempo das ceifas, numa vauza de Tejacinto Cravo, junto à vauza.

Plano — Fernando Ribeiro
 Contra-regra — Adriano Silva
 Caracterizador — António Estrem
 Cabeleiras de Vilor Manuel

Montagem cénica a rigor

Centenas expressamente feitas para esta peça: três lindíssimas cenas do distinto cenógrafo, ROGERIO REYNAUD, cujas magníficas são expostas na Tabacaria Africana.



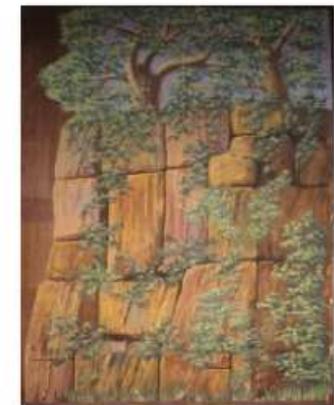
RR-EG-01.PTSITAACP2200072.Nº Arq
74



RR-EG-02.PTSITAACP2200073.Nº Arq
76



RR-EG-03.PTSITAACP2200141.Nº Arq
153



RR-EG-04.PTSITAACP2200150.Nº Arq
165



RR-EG-05.PTSITAACP2200151.Nº Arq
166



RR-EG-06.PTSITAACP2200152.Nº Arq
167



RR-EG-07.PTSITAACP2200153.Nº Arq
168



RR-EG-08.PTSITAACP2200154.Nº Arq
169



RR-EG-09.PTSITAACP2200172.Nº Arq
190



RR-EG-10.PTSITAACP2200173.Nº Arq
191



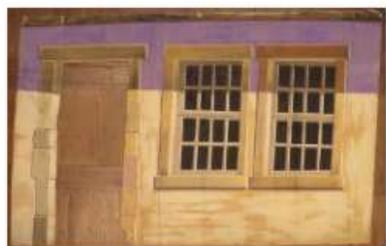
RR-EG-11.PTSITAACP2200197.Nº Arq
222



RR-EG-12.PTSITAACP2200225.Nº Arq
251



RR-EG-13.PTSITAACP2200251.Nº Arq
277



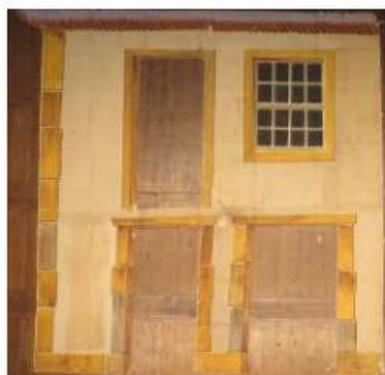
RR-EG-14.PTSITAACP2200260.Nº Arq
288



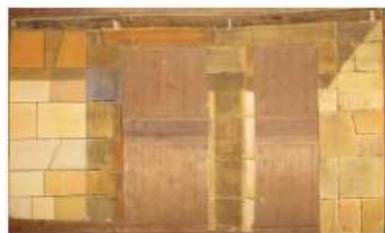
RR-EG-15.PTSITAACP2200272.Nº Arq
299



RR-EG-16.PTSITAACP2200290.Nº Arq
313



RR-EG-17.PTSITAACP2200291.Nº Arq
315



RR-EG-18.PTSITAACP2200292.Nº Arq
316



RR-EG-19.PTSITAACP2200293.Nº Arq
318



RR-EG-20.PTSITAACP2200558.Nº Arq
552



RR-EG-21.PTSITAACP2200708.Nº Arq
701



RR-EG-22.PTSITAACP2200777.Nº Arq
757-2

2.12– Fidalgos da Casa Mourisca 1931



RR-FDCM-01.PTSITAACP2200788.Nº
Arq 763-1



RR-FDCM-02.PTSITAACP2200809.Nº
Arq 775



RR-FDCM-03.PTSITAACP2200810.Nº
Arq 776



RR-FDCM-04.PTSITAACP00814.Nº Arq
780



RR-FDCM-05.PTSITAACP2200815.Nº
Arq 781



RR-FDCM-06.PTSITAACP2200911.Nº
Arq 877

2.13– Génio Alegre

1939



1939 - Génio Alegre



RR-GA-01.PTSITAACP2200196.Nº Arq
220



RR-GA-02.PTSITAACP2200801.Nº Arq
769-2



RR-GA-03.PTSITAACP2200807.Nº Arq
773

5.14– História...e histórias de Tavarede 1971

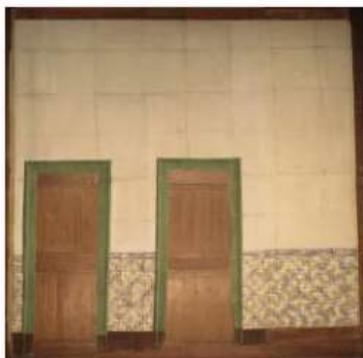


RR-HHT-01.PTSITAACP22011128.Nº
Arq 1093

2.15– Horizonte

1951





RR-HRZ-01.PTSITAACP2200013.Nº Arq
13



RR-HRZ-02.PTSITAACP2200015.Nº Arq
16



RR-HRZ-03.PTSITAACP2200142.Nº Arq
154



RR-HRZ-04.PTSITAACP2200184.Nº Arq
207



RR-HRZ-05.PTSITAACP2200191.Nº Arq
214



RR-HRZ-06.PTSITAACP2200258.Nº Arq
286



RR-HRZ-07.PTSITAACP2200699.Nº Arq
692



RR-HRZ-08.PTSITAACP2200726.Nº Arq
719



RR-HRZ-09.PTSITAACP2200727.Nº Arq
720



RR-HRZ-10.PTSITAACP2200728.Nº Arq
721



RR-HRZ-16.PTSITAACP2200739.Nº Arq
732



RR-HRZ-17.PTSITAACP2200740.Nº Arq
733



RR-HRZ-18.PTSITAACP2200742.Nº Arq
736



RR-HRZ-19.PTSITAACP2200743.Nº Arq
737



RR-HRZ-20.PTSITAACP2200744.Nº Arq
738



RR-HRZ-21.PTSITAACP2200745.Nº Arq
739



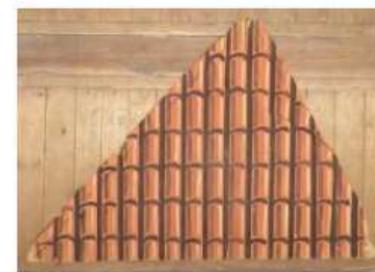
RR-HRZ-22.PTSITAACP2200746.Nº Arq
740



RR-HRZ-23.PTSITAACP2200747.Nº Arq
741



RR-HRZ-24.PTSITAACP2200748.Nº Arq
742



RR-HRZ-25.PTSITAACP2200749.Nº Arq
743



RR-HRZ-26.PTSITAACP2200750.Nº Arq
744



RR-HRZ-27.PTSITAACP2200763.Nº Arq
750-3



RR-HRZ-28.PTSITAACP2200934.Nº Arq
900



RR-HRZ-29.PTSITAACP2200957.Nº Arq
923



RR-HRZ-30.PTSITAACP2200958.Nº Arq
924



RR-HRZ-31.PTSITAACP2200959.Nº Arq
925



RR-HRZ-32.PTSITAACP2200962.Nº Arq
928



RR-HRZ-33.PTSITAACP2200963.Nº Arq
929



RR-HRZ-34.PTSITAACP2200971.Nº Arq
937



RR-HRZ-35.PTSITAACP2200973.Nº Arq
939



RR-HRZ-36.PTSITAACP2200985.Nº Arq
951



RR-HRZ-37.PTSITAACP2200986.Nº Arq
952



RR-HRZ-38.PTSITAACP2200987.Nº Arq
953



RR-HRZ-39.PTSITAACP2201010.Nº Arq
976



RR-HRZ-40.PTSITAACP2201018.Nº Arq
984



RR-HRZ-41.PTSITAACP2201019.Nº Arq
985



RR-HRZ-42.PTSITAACP2201020.Nº Arq
986



RR-HRZ-43.PTSITAACP2201123.Nº Arq
1088



RR-HRZ-11.PTSITAACP2200729.Nº Arq
722



RR-HRZ-12.PTSITAACP2200734.Nº Arq
727



RR-HRZ-13.PTSITAACP2200735.Nº Arq
728



RR-HRZ-14.PTSITAACP2200736.Nº Arq
729



RR-HRZ-15.PTSITAACP2200737.Nº Arq
730

2.16– Noite de Agoiro 1930

2.17– O Grande Industrial

1937

TEATRO DO
GRANDE CASINO PENINSULAR
 Quinta-feira, 20 de Outubro de 1937
 de 8 a 10 horas

SOCIEDADE DE INSTRUÇÃO TAVADENSE
 representada PELA ÚLTIMA VEZ a obra em 3 actos, escrita e montada
 pelo grande dramaturgo francês JACQUES OFFICIER

O GRANDE INDUSTRIAL

(LE MAÎTRE DE FORGES)

Tendo representado duas vezes, em Portugal, a obra
 deste teatro, não somente em respeito do
 do dramaturgo, tendo alcançado igualmente o êxi-
 toso do Teatro Avenida, em Coimbra o qual
 não proclamado pela crítica nacional

a maior grande artefacto do grupo
Universitário

O GRANDE INDUSTRIAL
 representada a obra
PELA ÚLTIMA VEZ

O Grande Industrial

É o primeiro que vê a grande
COMÉDIA, que seduziu os produtores de re-
nomé e foi reconhecida para o teatro com
alguma fidelidade, tendo nos lugares todos os
colónias.

Um grande êxito no romance
Um grande êxito no cinema
Um grande êxito no teatro

© 1937

ESPLÉNDIDA MONTAGEM CENICA
LUXUOSO GUARDA-ROUPE
 montado a rigor para esta obra

CENÁRIOS PROPRIOS

Uma vasta biblioteca de obras artísticas, scenográficas, de
 teatro e de peças de teatro de Porto Alegre (1937)

Preços: 2000; 3000; 4000; 5000; 6000; 7000; 8000; 9000; 10000; 11000; 12000; 13000; 14000; 15000; 16000; 17000; 18000; 19000; 20000

Inscrição aberta na Tabacaria Africana



RR-OGI-01.PTSITAACP2200341.Nº Arq 367



RR-OGI-02.PTSITAACP2200343.Nº Arq 396



RR-OGI-03.PTSITAACP2200344.Nº Arq 370



RR-OGI-04.PTSITAACP2200345.Nº Arq 371



RR-OGI-05.PTSITAACP2200346.Nº Arq
372



RR-OGI-06.PTSITAACP2200347.Nº Arq
373



RR-OGI-07.PTSITAACP2200363.Nº Arq
385



RROGI-08.PTSITAACP2200372.Nº Arq
394



RR-OGI-09.PTSITAACP2200381.Nº Arq
404

2.18– O Nascimento do Messias 1948

IV PARTE

Pela Sociedade de Instrução Tavadense
A peça bíblica em 1 acto e 4 cenas

O Nascimento do Messias

PERSONAGENS:

Maria	Violina Lantra
José	Fernando Reis
Ananias	João de Oliveira Júnior
Sinão	Antônio Santos
Anjo Gabriel	Mário M. Sousa
Sara	Celeste Dias
Mariana	Maria Teresa de Oliveira
Eliazar	Fernando Santos
Um anjo	Silvino M. Sousa
Um belemita	A. Jorge da Silva
Outro belemita	João M. Cordeiro

Povo de Nazaré Soldados romanos —
Certo de anos

1.ª Cena — José e Maria de Nazaré; 2.ª Cena — Uma conversa na fonte; 3.ª Cena — A jornada de Belém; 4.ª Cena — Presépio

Ação em Nazaré e em Belém de Judá, no ano 752 de Roma.

Guarda-roupa da Sociedade de Instrução Tavadense e da Casa Anahory, de Lisboa.

Quatro cenários, um para cada cena, pintados por REYNAUD

Orquestra sob a direcção do Ex.º Sr. António Simões

Ponto, F. Ribeiro Contra-Rega, Adriano Silva

TEATRO PARQUE-CINE

Sábado, 28 de Fevereiro de 1948

RECITA DE HOMENAGEM

ROGÉRIO REYNAUD



RR-ONM-01.PTSITAACP2200331.Nº
Arq 360



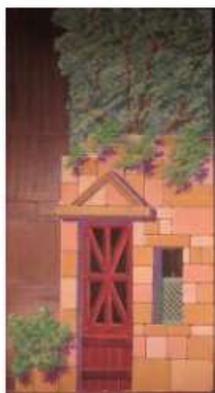
RR-ONM-02.PTSITAACP2200369.Nº
Arq 391



RR-ONM-03.PTSITAACP2200370-Nº
Arq 392



RR-ONM-04.PTSITAACP2200373.Nº
Arq 395



RR-ONM-05.PTSITAACP2200375.Nº
Arq 397



RR-ONM-06.PTSITAACP2200376.Nº
Arq 398



RR-ONM-07.PTSITAACP2200377.Nº
Arq 399



RR-ONM-08.PTSITAACP2200378.Nº
Arq 400



RR-ONM-09.PTSITAACP2200379.Nº
Arq 401



RR-ONM-10.PTSITAACP2200380.Nº
Arq 403



RR-ONM-11.PTSITAACP2200384.Nº
Arq 406



RR-ONM-12.PTSITAACP2200415.Nº
Arq 424



RR-ONM-13.PTSITAACP2200416.Nº
Arq 425



RR-ONM-14.PTSITAACP2200417.Nº
Arq 402



RR-ONM-15.PTSITAACP2200419.Nº
Arq 427



RR-ONM-16.PTSITAACP2201046.Nº
Arq 1012



RR-ONM-17.PTSITAACP2201047.Nº
Arq 1013



RR-ONM-18.PTSITAACP2201056.Nº
Arq 1022



RR-ONM-19.PTSITAACP2201057.Nº
Arq 1023

2.19– O Sonho do Cavador

1936

2.20– O Tio Simplício

1954



1954 - O Ho Smplicio



RR-OTS-01.PTSITAACP2201160.Nº Arq
1125



RR-OTS-02.PTSITAACP2201162.Nº Arq
1127



RR-OTS-03.PTSITAACP2201164.Nº Arq
1129

2.21– Ontem, Hoje e Amanhã 1979



RR-OHEA-01.PTSITAACP2201119.Nº
Arq 1084

2.22– Os Velhos

1958





RR-OV-01. PTSITAACP2200014. N° Arq
14



RR-OV-02. PTSITAACP2200067. N° Arq
68



RR-OV-03. PTSITAACP2200723. N° Arq
716



RR-OV-04. PTSITAACP2200724. N° Arq
717



RR-OV-05. PTSITAACP2200725. N° Arq
718



RR-OV-06. PTSITAACP2200738. N° Arq
731



RR-OV-07. PTSITAACP2200741. N° Arq
735



RR-OV-08. PTSITAACP2200842. N° Arq
808

2.23– Pé de Vento 1950

Sociedade de Instrução Tavadense
TAVAREDE

A Direcção comunica aos associados que o grupo cénico desta Sociedade representará, na nossa sede,
SÁBADO, 10 de JUNHO de 1950 — às 22 horas
em única representação,
uma obra-prima dos IRMÃOS QUINTEROS, a última peça escrita pelas dois célebres comediógrafos espanhóis

PÉ DE VENTO

3 actos admiráveis de graça e de ternura

PERSONAGENS	
<i>Lola Cisneros</i>	Violinda Medina e Silva.
<i>Dona Clara</i>	Maria Teresa de Oliveira
<i>Mira</i>	Vitalina Louro
<i>Gertrudes</i>	Maria Aurélio Ribeiro
<i>Carmen</i>	Maria Alimta Ferrão
<i>Yvan Smith</i>	João Casção
<i>Mário Lafuente</i>	João de Oliveira Júnior
<i>Inocência Perez</i>	António Jorge da Silva
<i>Duro</i>	José Maria Cordeiro
<i>António</i>	António Paula Santos

Ponto: *Fernando Ribeiro* Contra-regra: *Adriana Silva*

NAS DELÍCIAS (SEVILHA) — ACTUALIDADE

Cenário do distinto artista Rogério Reynaud

A marcação de lugares pode fazer-se todas as noites, na sede, desde o dia 6 do corrente.

Tavarede, 3 de Junho de 1950. A DIRECÇÃO

Tip. Progresso — 228 av. — 71.824



RR-PV-01. PTSITAACP2200016. N.º Arq 17



RR-PV-02. PTSITAACP2200017. N.º Arq 17 a)



RR-PV-03. PTSITAACP2200019. N.º Arq 19



RR-PV-04. PTSITAACP2200222. N.º Arq 246



RR-PV-05.PTSITAACP2200371.Nº Arq
393



RR-PV-06.PTSITAACP2200426.Nº Arq
434



RR-PV-07.PTSITAACP2200427.Nº Arq
435



RR-PV-08.PTSITAACP2200428.Nº Arq
436



RR-PV-09.PTSITAACP2200429.Nº Arq
437 a)



RR-PV-10.PTSITAACP2200430.Nº Arq
437 b)



RR-PV-11.PTSITAACP2200931.Nº Arq
897

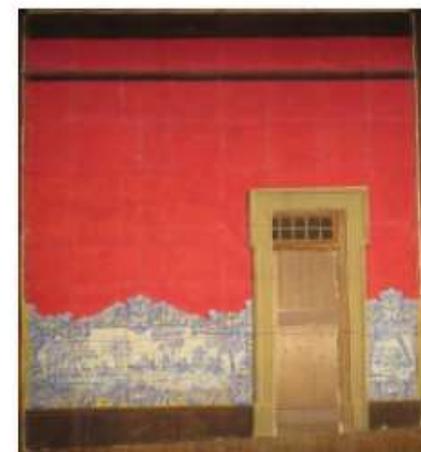


RR-PV-12.PTSITAACP2201062.Nº Arq
1028

2.24– Raça 1949



1954 - O Tio Simplicio

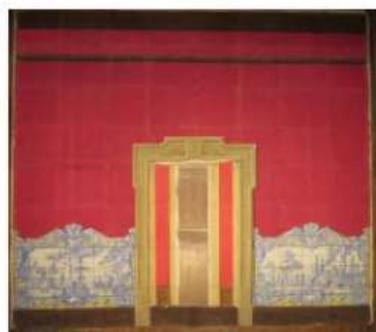


RR-RÇ-01. PTSITAACP2200037. Nº Arq
38





RR-RÇ-02. PTSITAACP2200038. N° Arq
39



RR-RÇ-03. PTSITAACP2200039. N° Arq
40



RR-RÇ-04. PTSITAACP2200850. N° Arq
816



RR-RÇ-05. PTSITAACP2200851. N° Arq
817



RR-RÇ-06. PTSITAACP2200852. N° Arq
818



RR-RÇ-07. PTSITACCP2200853. N° Arq
819



RR-RÇ-08. PTSITAACP2200854. N° Arq
820



RR-RÇ-09. PTSITAACP2200855. N° Arq
821



RR-RÇ-10.PTSITAACP2200856.Nº Arq
822



RR-RÇ-11.PTSITAACP2200857.Nº Arq
823

2.25– Terra do Limonete

1961



RR-TL-01.PTSITAACP2200061.Nº Arq
62

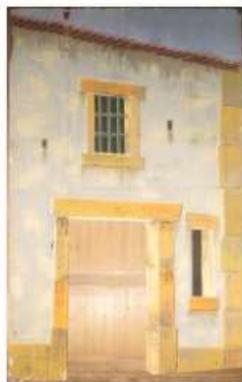


RR-TL-02-PTSITAACP2200063.Nº Arq
64

2.26– Desconhecidos RR



RR-DSC-01.PTSITAACP2200080.Nº Arq
84



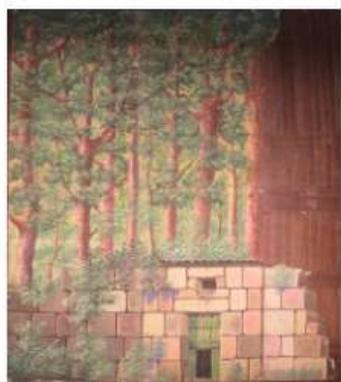
RR-DSC-02.PTSITAACP2200115.Nº Arq
125



RR-DSC-03.PTSITAACP2200159.Nº Arq
174



RR-DSC-04.PTSITAACP2200186.Nº Arq
209



RR-DSC-05.PTSITAACP2200190.Nº Arq
213



RR-DSC-07.PTSITAACP2200214.Nº Arq
238



RR-DSC-08.PTSITAACP2200223.Nº Arq
248



RR-DSC-09.PTSITAACP2200231.Nº Arq
256



RR-DSC-10.PTSITAACP2200233.Nº Arq
258



RR-DSC-11.PTSITAACP2200234.Nº arq
259



RR-DSC-12.PTSITAACP2200236.Nº Arq
262



RR-DSC-13.PTSITAACP2200253.Nº Arq
279



RR-DSC-14.PTSITAACP2200262.Nº Arq
290



RR-DSC-15.PTSITAACP2200277.Nº Arq
304



RR-DSC-16.PTSITAACP2200357.Nº Arq
381



RR-DSC-17,PTSITAACP2200455.Nº Arq
452



RR-DSC-18.PTSITAACP2200466.Nº Arq
461



RR-DSC-19.PTSITAACP2200561.Nº Arq
555



RR-DSC-20.PTSITAACP2200562.Nº Arq
556



RR-DSC-21.PTSITAACP2200563.Nº Arq
557 a)



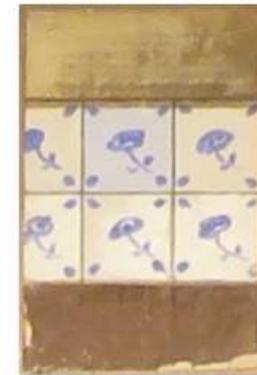
RR-DSC-22.PTSITAACP2200564.Nº Arq
557 b)



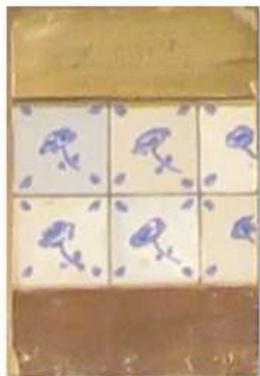
RR-DSC-23.PTSITAACP2200565.Nº Arq
558



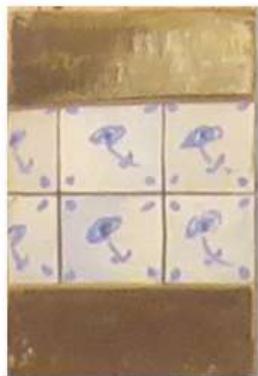
RR-DSC-24.PTSITAACP2200571.nº Arq
564



RR-DSC-25.PTSITAACP2200590.Nº Arq
586 a)



RR-DSC-26.PTSITAACP2200591.Nº Arq
586 b)



RR-DSC-27.PTSITAACP2200592.nº Arq
586 c)



RR-DSC-28.PTSITAACP2200593.Nº Arq
586 d)



RR-DSC-29.PTSITAACP2200757.Nº Arq
748-1



RR-DSC-31.PTSITAACP2200797.Nº Arq
767-2



RR-DSC-32.PTSITAACP2200799.Nº Arq
768-2



RR-DSC-33.PTSITAACP2200812.Nº Arq
778



RR-DSC-34.PTSITAACP2200831.Nº Arq
797



RR-DSC-35.PTSITAACP2200845.Nº Arq
811



RR-DSC-36.PTSITAACP2200944.Nº Arq
910



RR-DSC-37.PTSITAACP2200965.Nº Arq
931



RR-DSC-38.PTSITAACP2200966.Nº Arq
932



RR-DSC-39.PTSITAACP2200967.Nº Arq
933



RR-DSC-40.PTSITAACP2200968.Nº Arq
934



RR-DSC-41.PTSITAACP2200969.Nº Arq
935



RR-DSc-42.PTSITAACP2200970.Nº Arq
936



RR-DSC-43.PTSITAACP2200984.Nº Arq
950



RR-DSC-44.PTSITAACP2200992.Nº Arq
958



RR-DSC-45.PTSITAACP2200993.Nº Arq
959



RR-DSC-46.PTSITAACP2200996.Nº Arq
962



RR-DSC-47.PTSITAACP2200998.Nº Arq
964



RR-DSC-48.PTSITAACP2201009.Nº Arq
975



RR-DSC-49.PTSITAACP2201021.Nº Arq
987



RR-DSC-50.PTSITAACP2201027.Nº Arq
993



RR-DSC-51.PTSITAACP2201040.Nº Arq
1006



RR-DSC-52.PTSITAACP2201105.Nº Arq
1070



RR-DSC-06.PTSITAACP2200213.Nº Arq
238



RR-DSC-30.PTSITAACP2200792.Nº Arq
765-1

Anexo 5 – Participação artística de José Maria Marques no Teatro Nacional D. Maria II – Fonte: *Biblioteca do Teatro Nacional D. Maria II*

Espetáculos	Função	Data
O Concerto de Santo Ovídio	Cenografia	1973-74
Macbeth	Cenografia	1964-65
O Motim	Cenógrafo	1964-65
O Dia Seguinte	Cenário	1962-63
La Contessa	Cenografia	1962-63
O Anjo Rebelde	Execução de Cenários	1961-62
O Consultório	cenários de	1960-61
O Pescador à Linha	Cenários pintados por	1960-61
Delírio	Cenários pintados por	1963-64
O Emigrado	Cenografia	1966-67
Senhora na Boca do Lixo	Cenografia	1966-67
As Profecias do Bandarra	Cenografia	1966-67
O Camarada Miússov	Cenografia	1966-67
A Escada	Cenografia	1965-66
A Bela Impéria	Cenografia	1965-66
Isabel de Inglaterra	Cenografia	1965-66

O Braço da Justiça	Cenografia	1963-64
O Camarada Miússov	Cenografia	1967-68
Do Alto da Ponte (A View from the Bridge)	Cenógrafo	1960-61
As Árvores Morrem de Pé	execução de cenários	1961-62
Alfageme de Santarém	execução de cenários	1961-62
Madame Sans-Gêne	Pintura dos cenários	1961-62
Blusões Negros	execução da disposição cénica e luzes	1961-62
Eva e Madalena (Teatro do Tempo Inacabado)	cenografia	1961-62
Médico à Força	cenários	1961-62
Romeu e Julieta	cenógrafo	1961-62
Madame Sans-Géne	Pintura dos cenários	1961-62
Os Maias	Cenógrafo	1962-63
Tartufo	cenógrafo	1963-64
O Hábito de Morrer	Cenógrafo	1963-64
As Árvores Morrem de Pé	execução das maquetes	1963-64
A Espada de Cristal	Cenógrafo	1963-64
Espectáculo organizado pelo "Prosceniu m" do Sindicato Nacional dos Empregado s de Escritório - Silva Vicentina	execução de cenografia	1968-69

Anexo 6 - Catálogo das Pinturas Cenográficas realizadas por José Maria Marques na Sociedade de Instrução Tavadense – Fonte: Criação própria

CATÁLOGO SOCIEDADE DE INSTRUÇÃO TAVAREDENSE - 2022

ACERVO ARTÍSTICO

CENOGRAFIA
Pintura Cenográfica
José Maria Marques

João Miguel Amorim

3– José Maria Marques

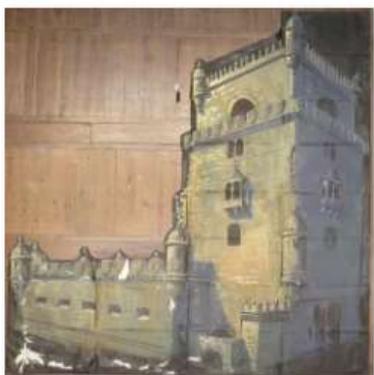
Resumo participação de José Maria Marques no **Acervo Artístico - Pinturas Cenográfica**, da Sociedade de Instrução Tavadense

Nº	Peça	Data	Artista	Nº de Pinturas	Observações
1	Camões e os Lusíadas	1972	José Maria Marques	17	
2	Conto de Inverno	1977	José Maria Marques	2	
3	Dente por Dente	1968	José Maria Marques	12	
4	Dom Duardos	1963	José Maria Marques	19	
5	Fim do Caminho	1963	José Maria Marques	12	
6	História...e histórias de Tavarede	1971	José Maria Marques	2	
7	Omara	1966	José Maria Marques	3	
8	Romeu e Julieta	1966	José Maria Marques	49	
9	Tartufo	1970	José Maria Marques	11	
10	Terra do Limonete	1961	José Maria Marques	7	Reconh JMM. Peça com vários art. Maquete
10	Terra do Limonete	1965	José Maria Marques	2	Reconh JMM. Peça com vários art. Maquete
11	Todos Eram Meus Filhos	1967	José Maria Marques	4	
12	Tudo Está Bem Quando Acaba Bem	1978	José Maria Marques	1	
Total				141	

3.1– Camões e os Lusíadas

1972





JMM-CEOL-01.PTSITAACP2200098.Nº
Arq 107



JMM-CEOL-02.PTSITAACP2200171. Nº
Arq 188



JMM-CEOL-03.PTSITAACP2200187.Nº
Arq 210



JMM-CEOL-04.PTSITAACP2200239.Nº
Arq 265



JMM-CEOL-05.PTSITAACP2200240.Nº
Arq 266



JMM-CEOL-06.PTSITAACP2200241.Nº
Arq 267



JMM-CEOL-07.PTSITAACP2200242.Nº
Arq 268



JMM-CEOL-08.PTSITAACP2200243.Nº
Arq 269



JMM-CEOL-09.PTSITAACP2200244.Nº
Arq 270



JMM-CEOL-10.PTSITAACP2200245.Nº
Arq 271



JMM-CEOL-11.PTSITAACP2200270.Nº
Arq 297



JMM-CEOL-12.PTSITAACP2200314.Nº
Arq 341



JMM-CEOL-13.PTSITAACP2200544.Nº
Arq 538



JMM-CEOL-14.PTSITAACP2200545.Nº
Arq 539



JMM-CEOL-15.PTSITAACP2200546.Nº
Arq 540



JMM-CEOL-16.PTSITAACP2200547.Nº
Arq 541

3.2– Conto de Inverno

1972



JMM-CI-01.PTSITAACP2200475.Nº Arq
470



JMM-CI-02.PTSITAACP2200476.Nº Arq
471

3.3– Dente por Dente

1968



JMM-DD-05.PTSITAACP2200204.Nº
Arq 230



JMM-DD-04.PTSITAACP2200199.Nº
Arq 224



JMM-DD-06.PTSITAACP2200654.Nº
Arq 647



JMM-DD-01.PTSITAACP2200135.Nº
Arq 145



JMM-DD-02.PTSITAACP2200193.Nº
Arq 217



JMM-DD-03.PTSITAACP2200198.Nº
Arq 223



JMM-DD-07.PTSITAACP2200679.Nº
Arq 672



JMM-DD-08.PTSITAACP2200680.Nº
Arq 673



JMM-DD-09.PTSITAACP2200681.Nº
Arq 674



JMM-DD-10.PTSITAACP2200682.Nº
Arq 675



JMM-DD-11.PTSITAACP2200683.Nº
Arq 676



JMM-DD-12.PTSITAACP2200892.Nº
Arq 858

3.4– Dom Duardos

1963



JMM-DOMD-02.PTSITAACP2200656.Nº
Arq 649

JMM-DOMD-03.PTSITAACP2200657.Nº
Arq 650



JMM-DOMD-01.PTSITAACP2200075.Nº
Arq 79



JMM-DOMD-04.PTSITAACP2200658.Nº
Arq 651



JMM-DOMD-05.PTSITAACP2200659.Nº
Arq 652



JMM-DOMD-06.PTSITAACP2200660.Nº
Arq 653



JMM-DOMD-07.PTSITAACP2200661.Nº
Arq 654



JMM-DOMD-08.PTSITAACP2200662.Nº
Arq 655



JMM-DOMD-09.PTSITAACP2200663.Nº
Arq 656



JMM-DOMD-10.PTSITAACP2200664.Nº
Arq 657



JMM-DOMD-11.PTSITAACP2200665.Nº
Arq 658



JMM-DOMD-12.PTSITAACP2200666.Nº
Arq 659



JMM-DOMD-13.PTSITAACP2200667.Nº
Arq 660



JMM-DOMD-14.PTSITAACP2200668.Nº
Arq 661



JMM-DOMD-15.PTSITAACP2200669.Nº
Arq 662



JMM-DOMD-16.PTSITAACP2200670-Nº
Arq 663



JMM-DOMD-17.PTSITAACP2200673.Nº
Arq 666



JMM-DOMD-18.PTSITAACP2201116.Nº
Arq 1081



JMM-DOMD-19.PTSITAACP2201168.Nº
Arq 1133

3.5– Fim do Caminho

1963





JMM-FC-01.PTSITAACP2200144.Nº Arq
157



JMM-FC-02.PTSITAACP2200146.Nº Arq
160



JMM-FC-03.PTSITAACP2200147.Nº Arq
161



JMM-FC-04.PTSITAACP2200148.Nº Arq
162



JMM-FC-05.PTSITAACP2200161.Nº Arq
159



JMM-FC-06.PTSITAACP2200588.Nº Arq
584



JMM-FC-07.PTSITAACP2200651.Nº Arq
644



JMM-FC-08.PTSITAACP2200652.Nº Arq
645



JMM-FC-09.PTSITAACP2200653.Nº Arq
646



JMM-FC-10.PTSITAACP2200655.Nº Arq
648



JMM-FC-11.PTSITAACP2200678.Nº Arq
671



JMM-FC-12.PTSITAACP2201120.Nº Arq
1085

3.6– História...e histórias de Tavarede 1971



JMM-HHT-01.PTSITAACP00069.Nº Arq
70



JMM-HHT-02.PTSITAACP2200076.Nº
Arq 77

3.7– Omara

1966



JMM-OMR-01.PTSITAACP2200410.Nº
Arq 419



JMM-OMR-02.PTSITAACP2200412.Nº
Arq 421



JMM-OMR-03.PTSITAACP2200413.Nº
Arq 422

3.8– Romeu e Julieta

1966



JMM-RJ-05.PTSITAACP2200145.Nº Arq
158



JMM-RJ-07.PTSITAACP220165.Nº Arq
181



JMM-RJ-08.PTSITAACP2200166.Nº Arq
182



JMM-RJ-09.PTSITAACP2200167.Nº Arq
183



JMM-RJ-10.PTSITAACP2200169.Nº Arq
185



JMM-RJ-16.PTSITAACP2200269.Nº Arq
295



JMM-RJ-19.PTSITAACP2200279.Nº Arq
308



JMM-RJ-49.PTSITAACP2201033.Nº Arq
999



1964 - Romeu e Julieta



JMM-RJ-01.PTSITAACP2200054.Nº Arq
58



JMM-RJ-13.PTSITAACP2200266.Nº Arq
293



JMM-RJ-14.PTSITAACP2200267.Nº Arq
293 b)

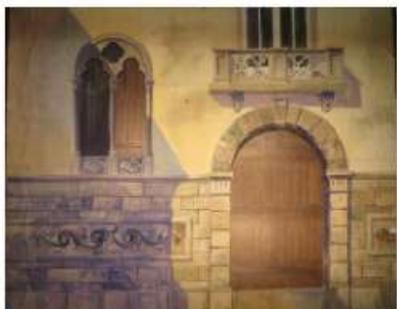


JMM-RJ-23.PTSITAACP2200311.Nº Arq
337



JMM-RJ-24.PTSITAACP2200312.Nº Arq
338





JMM-RJ-03.PTSITAACP2200117.Nº Arq
127



JMM-RJ-11.PTSITAACP2200170.Nº Arq
186



JMM-RJ-22.PTSITAACP2200309.Nº Arq
335



JMM-RJ-25.PTSITAACP2200313.Nº Arq
339



JMM-RJ-33.PTSITAACP2200761.Nº Arq
750-1



JMM-RJ-35.PTSITAACP2200767.Nº Arq
752-2



JMM-RJ-39.PTSITAACP2200775.Nº Arq
756-2



JMM-RJ-40.PTSITAACP2200776.Nº Arq
757-1



JMM-RJ-41.PTSITAACP2200779.Nº Arq
758-2



JMM-RJ-42.PTSITAACP2200781.Nº Arq
759-2



JMM-RJ-43.PTSITAACP2200783.Nº Arq
760-2



JMM-RJ-44.PTSITAACP2200785.Nº Arq
761-2



JMM-RJ-45.PTSITAACP2200787.Nº Arq
762-2



JMM-RJ-17.PTSITAACP2200273.Nº Arq
201



JMM-RJ-26.PTSITAACP2200367.Nº Arq
389-1



JMM-RJ-27.PTSITAACP2200368.Nº Arq
389-2



1964 - Romeu e Julieta



JMM-RJ-18.PTSITAACP2200278.Nº Arq
306



JMM-RJ-21.PTSITAACP2200295.Nº Arq
320



JMM-RJ-20.PTSITAACP2200294.Nº Arq
319



JMM-RJ-29.PTSITAACP2200753.Nº Arq
746-1



JMM-RJ-30.PTSITAACP2200756.Nº Arq
747-2



JMM-RJ-31.PTSITAACP2200758.Nº Arq
748-2



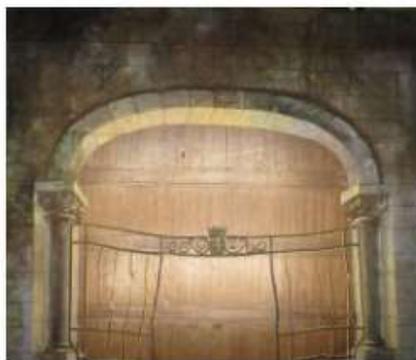
JMM-RJ-34.PTSITAACP2200765.Nº Arq
751-2



JMM-RJ-37.PTSITAACP2200770.Nº Arq
754-1



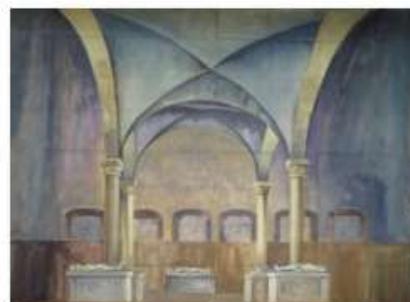
JMM-RJ-38.PTSITAACP2200773.Nº Arq
755-2



JMM-RJ-47.PTSITAACP2200888.Nº Arq
854



JMM-RJ-12.PTSITAACP2200176.Nº Arq
194



JMM-RJ-04.PTSITAACP2200118.Nº Arq
128



JMM-RJ-06.PTSITAACP2200160.Nº Arq
175



JMM-RJ-02.PTSITAACP2200059.Nº Arq
60



JMM-RJ-15.PTSITAACP2200268.Nº Arq
294



JMM-RJ-28.PTSITAACP2200752.Nº Arq
745-2



JMM-RJ-32.PTSITAACP2200760.Nº Arq
749-2



JMM-RJ-36.PTSITAACP2200769.Nº Arq
753-2



JMM-RJ-46.PTSITAACP2200887.Nº Arq
853



JMM-RJ-48.PTSITAACP2201032.Nº Arq
998

3.9– Tartufo

1970





JMM-TRTF-02.PTSITAACP2200056.Nº
Arq 59 A



JMM-TRTF-04.PTSITAACP2200058.Nº
Arq 59 B



JMM-TRTF-05.PTSITAACP2200254.Nº
Arq 282



JMM-TRTF-06.PTSITAACP2200256.Nº
Arq 284



JMM-TRTF-07.PTSITAACP2200646.Nº
Arq 639



JMM-TRTF-09.PTSITAACP2200648.Nº
Arq 641



JMM-TRTF-10.PTSITAACP2200649.Nº
Arq 642



JMM-TRTF-11.PTSITAACP2200650.Nº
Arq 643



JMM-TRTF-01.PTSITAACP2200055.Nº
Arq 59



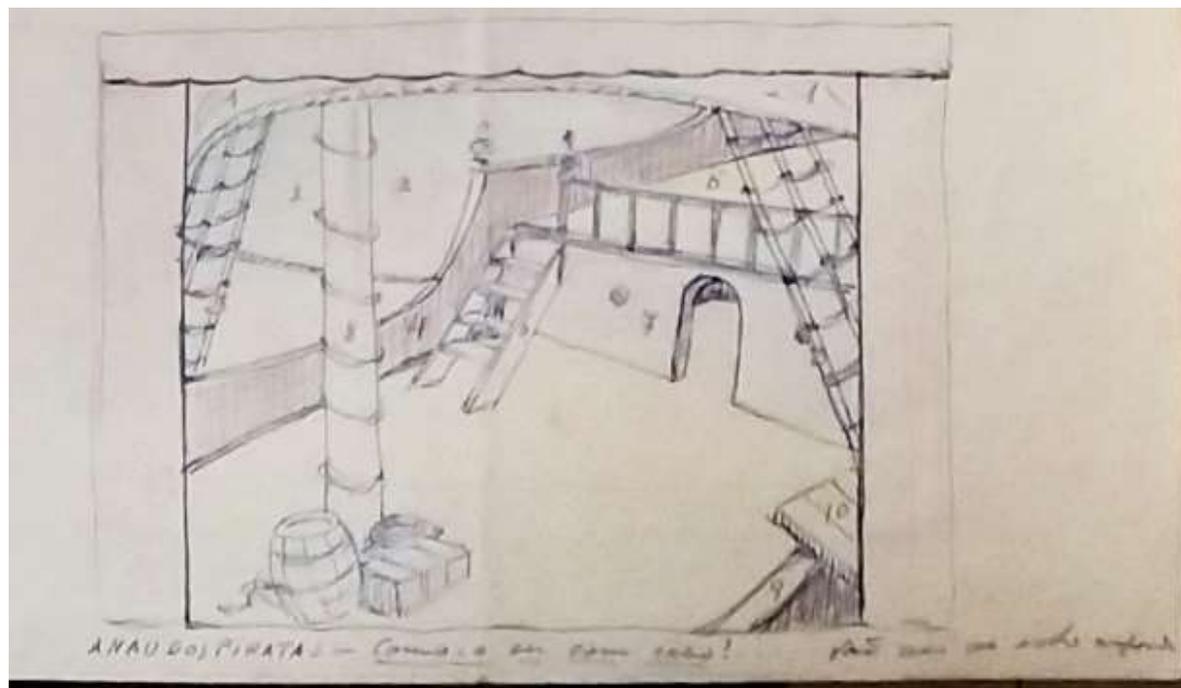
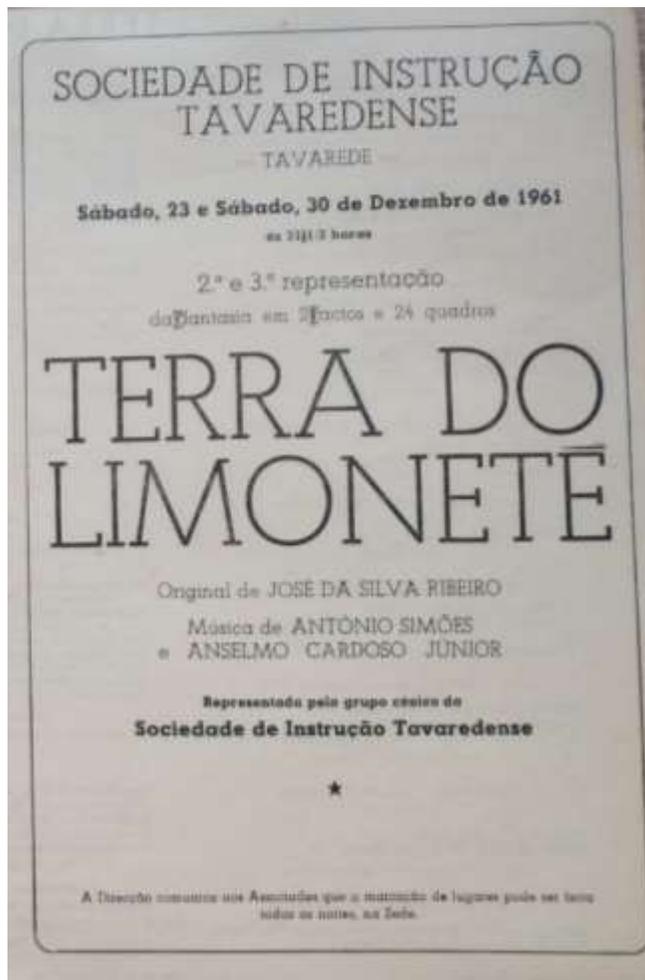
JMM-TRTF-03.PTSITAACP2200057.Nº
Arq 59 B



JMM-TRTF-08.PTSITAACP2200647.Nº
Arq 640

3.10– Terra do Limonete

1961 e 1965



CENÁRIOS: Manuel de Oliveira, José Maria Marques, Rogério Reynaud e Reinaldo Martins.

14.º QUADRO — A NAU DOS CORSÁRIOS NA BAIÁ DE BUARCOS (ano de 1602)



JMM-TL-03.PTSITAACP2200100.Nº Arq
109



JMM-TL-04.PTSITAACP2200101.Nº Arq
110



JMM-TL-05.PTSITAACP2200102.Nº Arq
111



JMM-TL-06.PTSITAACP2200103. Nº Arq
112



JMM-TL-07.PTSITAACP2200712.Nº Arq
705



JMM-TL-08.PTSITAACP2200713.Nº Arq
706



JMM-TL-09.PTSITAACP2200714.Nº Arq
707

Sociedade de Instrução
Tavadense
TAVAREDE

A Direcção tem o prazer de comunicar aos Associados que, concluídas agora as obras de ampliação e transformação da Sede, subsidiadas pela FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN, foram incluídas no programa das festas inaugurais duas representações pelo nosso grupo cénico, nos dias

SÁBADO, 8 de Maio de 1965
às 22 horas

Récita da Inauguração

SÁBADO, 15 de Maio de 1965
às 22 horas

Récita oferecida aos Sócios
com a peça em 2 actos e 24 quadros

TERRA DO LIMONETE

original de José Ribeiro
música de António Simões e Anselmo Cardoso Júnior

Os Sócios podem fazer a marcação de lugares para estas duas récitas, todas as noites, na Sede, a partir do dia 3 de Maio



JMM-TL-01.PTSITAACP2200081.Nº Arq
85



JMM-TL-02.PTSITAACP2200082.Nº Arq
86

15.º QUADRO – CIGANOS
(3.º Quartel do século XVIII)



CENÁRIOS: Manuel de Oliveira, José Maria Marques, Rogério Reynaud e Reinaldo Martins

3.11– Todos Eram Meus

Filhos

1967



1967 - Todos Eram Meus Filhos



JMM-TEMF-01. PTSITAACP2200018. N°
Arq 18



JMM-TEMF-02. PTSITAACP2200020. N°
Arq 20



JMM-TEMF-03.PTSITAACP2200205.N°
Arq 231



JMM-TEMF-04.PTSITAACP2200208. N°
Arq 229

3.12– Tudo Está Bem Quando Acaba Bem

1978



1978 - Tudo Está Bem Quando Acaba Bem



JMM-TEBQAB-01.PTSITAACP2201171.
Nº Arq 1136

Anexo 7 - Catálogo das Pinturas Cenográficas realizadas por Alberto Lacerda na Sociedade de Instrução Tavadense – Fonte: Criação própria

CATÁLOGO SOCIEDADE DE INSTRUÇÃO TAVAREDENSE - 2022

ACERVO ARTÍSTICO

CENOGRAFIA
Pintura Cenográfica
Alberto Lacerda

João Miguel Amorim

4- Alberto Lacerda

Resumo participação de <u>Albero Lacerda</u> no Acervo Artístico - Pinturas Cenográfica, da Sociedade de Instrução Tavadense					
Nº	Peça	Data	Artista	Nº de Pinturas	Observações
1	A Cigarra e a Formiga	1929	Alberto Lacerda	3	
2	A Conspiradora	1957	Alberto Lacerda	3	
3	Alguém Terá de Morrer	1969	Alberto Lacerda	1	
4	Ana Maria	1955	Alberto Lacerda	20	
5	As Árvores Morrem de Pé	1959	Alberto Lacerda	1	
6	Justiça de Sua Majestade	1935	Alberto Lacerda	3	
7	Grão Ducado de Tavadere	1927	Alberto Lacerda	3	
8	O Sonho do Cavador	1928	Alberto Lacerda	1	
9	Peraltas e Sécias	1956	Alberto Lacerda	1	Maquete
10	Terra do Limonete	1961	Alberto Lacerda	2	
11	Desconhecidos	*	Alberto Lacerda	6	
Total				44	

4.1– A Cigarra e a Formiga

1929/1935

TEATRO
DA
Sociedade de Instrução Tavadense
Sábado, 18 de Maio de 1929
às 22 1/2 horas (hora oficial)
1.ª representação da fantasia em 3 actos e 10 quadros
A Cigarra e a Formiga
Original de Eu e Elo, com música original e coordenada pelo Ex.º Sr. António Maria de Oliveira Simões

— PERSONAGENS —

Cigarra	Guilhermina de Oliveira
Formiga	Maria Teresa de Oliveira
João Cigarra	João Casção

Alegria de Viver	Maria José de Silva	Pedro	António Graça
Ursula		O Rei	
Leontina		Doutor	Jaime Bruelro
Paulina		António de Moleiro	
Olga	Emília Monteiro	Equiano	António Bruelro
Lúcia		João Vitor	
Elas Azareto		Carvalho	Francisco Carvalho
Esperança	Carolina de Oliveira	Vitor	
		Elisa	
Rosa Verde		Vale	Francisco Loureiro
Vitor	Conceição Fernandes	Fernão	
Anta		Henrique	João Viegas
Pi-de-Amor		Pedro	
Estudante		Paul	Clara Figueiredo
Uma rapariga	Alina de Oliveira	Rosário	Elas Quilpaz de Lemos
Um rapaz		João Francisco	João Quilpaz de Lemos
Doutor João	Malvina Mira	Cherwell	A. Bruelro 1929
Polvorizador	Leandro Gil	João Sebastião	João Loureiro
Uma formiga	Marta Gil		

Cigarra, formiga, insectos, rapazes e raparigas, joão-sebastião, etc.

27 números de música 27
1.º ACTO

Scenários próprios — Guarda-roupa feito para esta peça

TEATRO da
Sociedade de Instrução Tavadense
TAVAREDE
Sábado, 11 de Maio de 1935
— às 22 horas —
RECITA UNICA com a fantasia em 3 actos e 10 quadros
A Cigarra e a Formiga
original de Alberto Lacerda e J. Ribeiro, com música original e coordenada pelo distinto amador António Simões

— PERSONAGENS —

CIGARRA	Guilhermina de Oliveira
FORMIGA	Maria Teresa de Oliveira
JOSE CIGARRA	João Casção

Alegria de Viver	Francisco Carvalho
O Rei	Vitor
Leontina	Chico, marítimo
Champanhe	Vale
Fantasia	Ferreira
Uma	João, marítimo
Esperança	Meniga
Vitor	Ferreira
Anita	Paul
Prólogo	Clara
Desleixo	Luiz, marítimo
António de Moleiro	Egolino
	João Vitor
	T. Joanto, marítimo
	Ferreira
	Um marítimo
	Francisco Loureiro

Cigarras e formigas, cavadores, rapazes e raparigas, marítimo, peixeiro, etc.

22 NÚMEROS DE MÚSICA 22

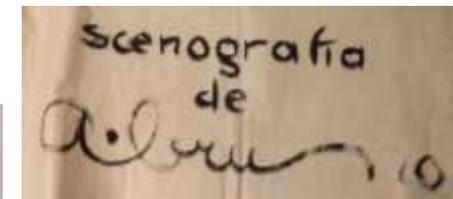
Orquestra sob a direcção do distinto amador Ex.º Sr. António Simões
Cenários do distinto artista Ex.º Sr. Alberto de Lacerda e do hábil cenógrafo Ex.º Sr. Rogério Reynaud.



AL-ACF-01.PTSITAACP2200252.Nº Arq 278



AL-ACF-02.PTSITAACP2200263.Nº Arq 290





AL-ACF-03.PTSITAACP2200589.Nº Arq
585

4.2– A Conspiradora 1957



AL-CONSP-01.PTSITAACP2201136.Nº
Arq 1101



AL-CONSP-02.PTSITAACP2201138.Nº
Arq 1103



AL-CONSP-03.PTSITAACP2201139.Nº
Arq 1104

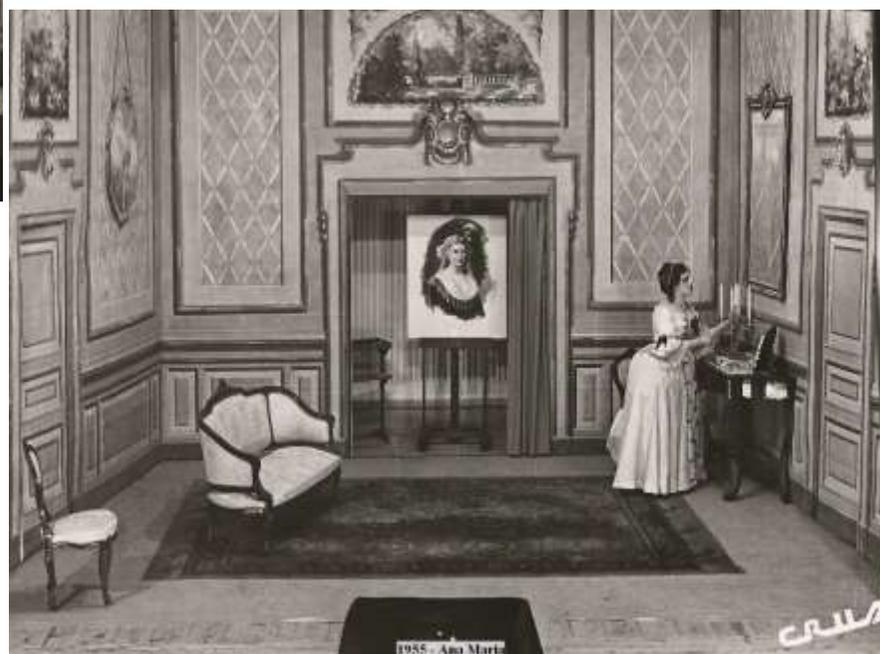
4.3– Alguém Terá de Morrer

1969



AL-ATM-01.PTSITAACP2201154.Nº Arq
1119

4.4– Ana Maria 1955





AL-AM-01.PTSITAACP2200953.Nº Arq
919



AL-AM-02.PTSITAACP2201088.Nº Arq
1053



AL-AM-03.PTSITAACP2201132.Nº Arq
1097



AL-AM-04.PTSITAACP2201133.Nº Arq
1098



AL-AM-05.PTSITAACP2201134.Nº Arq
1099



AL-AM-06.PTSITAACP2201135.Nº Arq
1100



AL-AM-07.PTSITAACP2201137.Nº Arq
1102



AL-AM-08.PTSITAACP2201140.Nº Arq
1105



AL-AM-09.PTSITAACP2201141.Nº Arq
1106



AL-AM-10.PTSITAACP2201142.Nº Arq
1107



AL-AM-11.PTSITAACP2201143.Nº Arq
1108



AL-AM-12.PTSITAACP2201144.Nº Arq
1109



AL-AM-13.PTSITAACP2201145.Nº Arq
1110



AL-AM-14.PTSITAACP2201146.Nº Arq
1111



AL-AM-15.PTSITAACP2201147.Nº Arq
1112



AL-AM-16.PTSITAACP2201148.Nº Arq
1113



AL-AM-17.PTSITAACP2201149.Nº Arq
1114



AL-AM-18.PTSITAACP2201150.Nº Arq
1115



AL-AM-19.PTSITAACP2201153.Nº Arq
1118



AL-AM-20.PTSITAACP2201167.Nº Arq
1132

4.5– As Árvores Morrem de Pé 1959



AL-AAMDP-01.PTSITAACP2201163.Nº
Arq 1128

4.6– Justiça de Sua Majestade 1935

Sociedade de Instrução Tavadense
TAVAREDE

SÁBADO, 16 de Fevereiro de 1935
(de 10h às 11h) **Estreia** ≡≡≡
DOMINGO, 17 de Fevereiro, em **"Matinée"**
(de 10h às 11h)

Si opera em 3 actos, adaptação do encenador romeno de
JULIO DENIZ

Justiça de Sua Majestade

com toda música original dos consagrados maestros
Raúl Ferrão • Raúl Portela
de Sabão, e do distinto amador figuerense
António Simões

Personagens

D. João	Paulina, Mãe de João
Maria Clementina	Luísa, Mãe de Maria
Roberta	Maria Teresa de Oliveira
Augusta, criada de Roberto	Guilhermina de Oliveira
Creusa de Estalegem	Carlota de Oliveira
José Urbano	Luís Marques
Majar Clemente Samora	João Simões
Alfonso Elias	António Gomes
Tenente Cristiano	Marcos Baptista
Alfonsinho	Francisco Carvalho
Manoel, estalajadeiro	António Santos
Francisco, cozeiro de José Urbano	João Viegas
António, criada de Roberto	António Simões
Um oficial	António Santos
	Fernando Reis

Órfãos de pai e mãe—Criadas de estalegem—Campeões e camponeses.

A acção decorre nos arredores de Braga, Época—1812

Genários próprios
1.º ACTO, do distinto cenógrafo Ex.º Sr. Rogério Reynaud; 2.º e 3.º ACTOS, do distinto artista Ex.º Sr. Alberto Lacerda.



AL-JSM-01.PTSITAACP2200798.Nº Arq 768-1



AL-JSM-02.PTSITAACP2200804.Nº Arq 771-1



AL-JSM-03.PTSITAACP2201107.Nº Arq 1072

Genários próprios
1.º ACTO, do distinto cenógrafo Ex.º Sr. Rogério Reynaud; 2.º e 3.º ACTOS, do distinto artista Ex.º Sr. Alberto Lacerda.

4.7– Grão Ducado de Tavarede 1927



AL-GDT-01.PTSITAACP2200237.Nº Arq
263



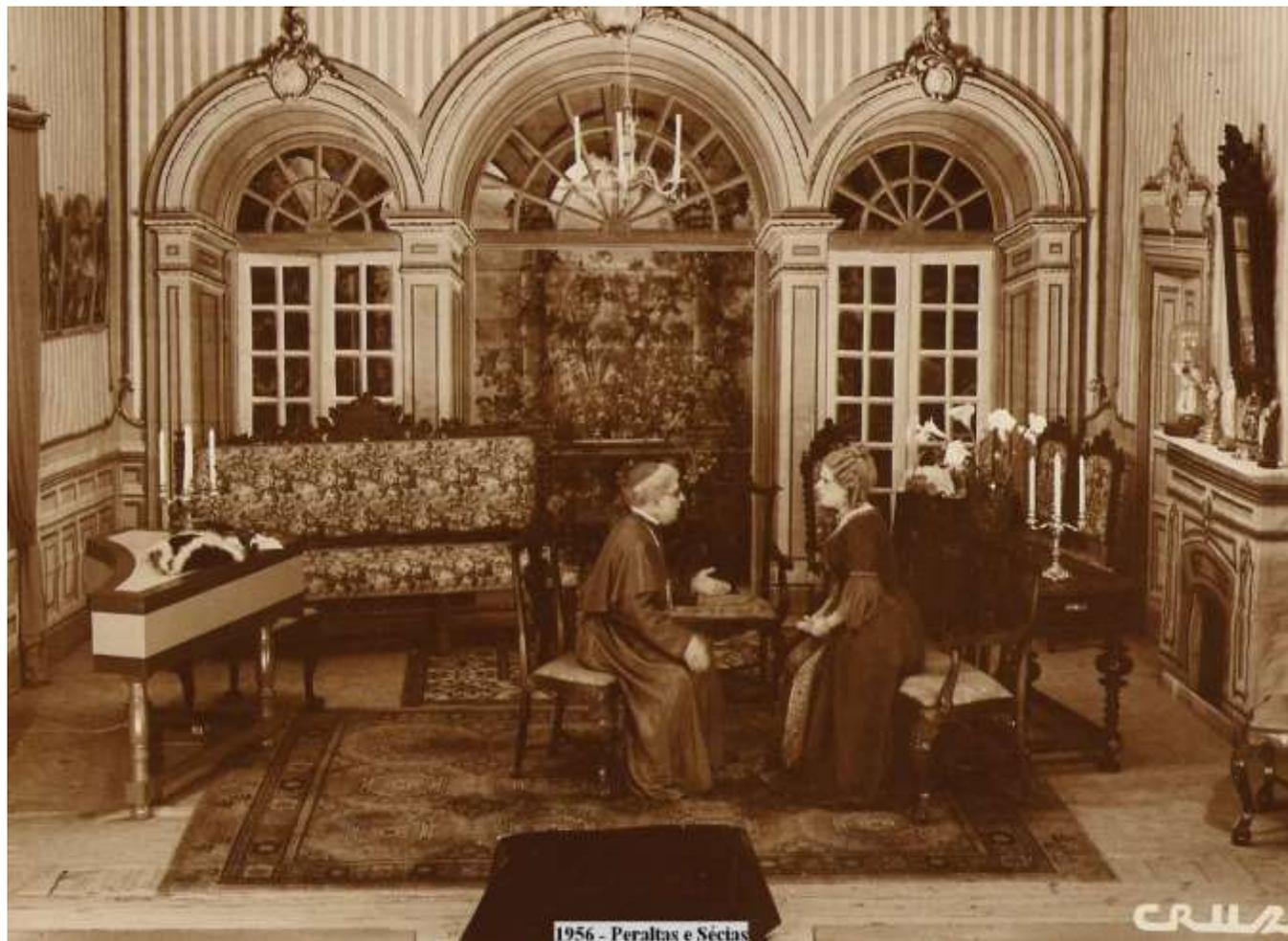
AL-GDT-03.PTSITAACP2201115.Nº Arq
1080



AL-GDT-02.PTSITAACP2200553.Nº Arq
547

4.8– O Sonho do Cavador 1928

4.9– Peraltas e Sécias 1956



AL-PS-01.PTSITAAPC2201085.Nº Arq
1050

4.10– Terra do Limonete

1961



1961 - Terra do Limonete



AL-TL-01.PTSITAACP2201111.Nº Arq
1076



AL-TL-02.PTSITAACP2201125.Nº Arq
1090

4.11– Desconhecidos AL



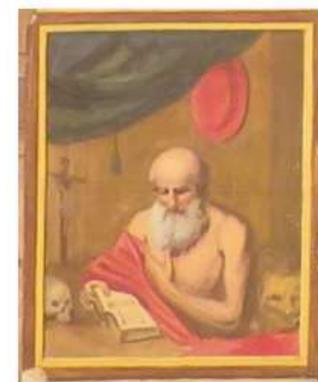
AL-DSC-01.PTSITAACP2201059.Nº Arq
1025



AL-DSC-02.PTSITAACP2201080.Nº Arq
1045



AL-DSC-03.PTSITAACP2201087.Nº Arq
1052



AL-DSC-04.PTSITAACP2201090.Nº Arq
1055



AL-DSC-05.PTSITAACP2201166.Nº Arq
1131



AL-DSC-06.PTSITAACP2201169.Nº Arq
1134

Anexo 8 - Catálogo das Pinturas Cenográficas realizadas por Zé Penicheiro na Sociedade de Instrução Tavadense – Fonte: Criação própria

CATÁLOGO SOCIEDADE DE INSTRUÇÃO TAVAREDENSE - 2022

ACERVO ARTÍSTICO

CENOGRAFIA **Pintura Cenográfica** *Zé Penicheiro*

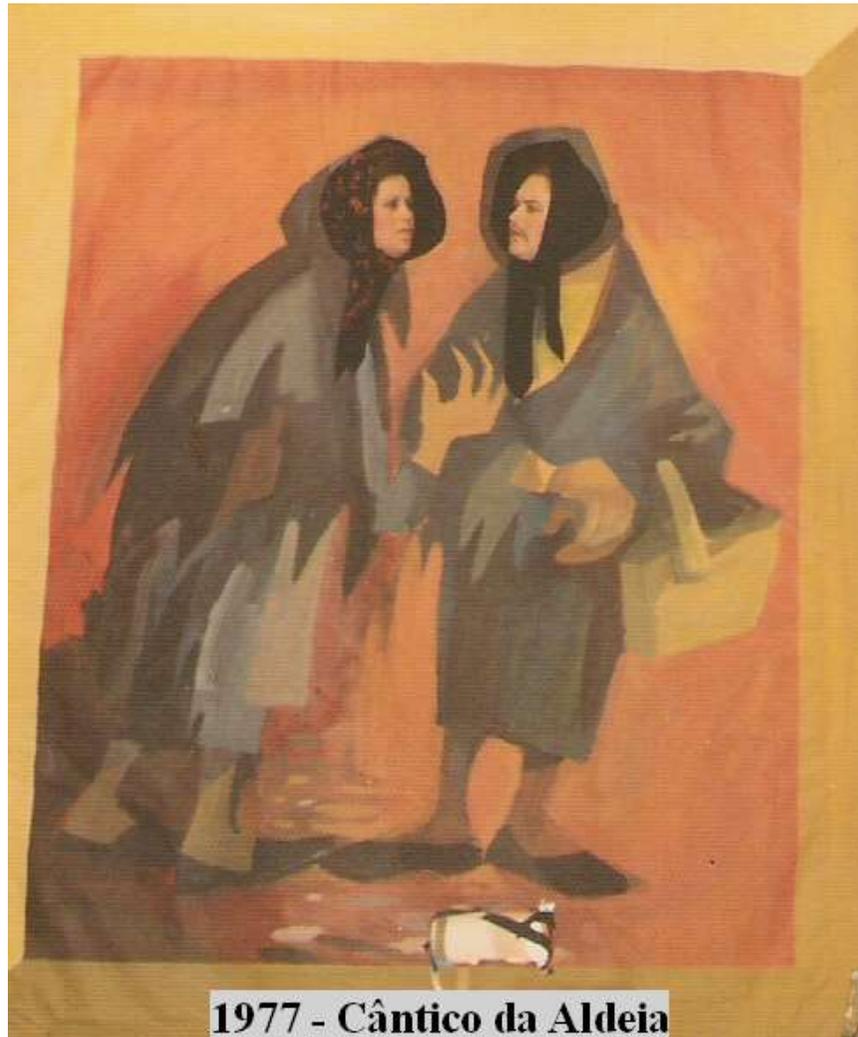
João Miguel Amorim

5- Zé Penicheiro

Resumo participação de <u>Zé Penicheiro</u> no Acervo Artístico - Pinturas Cenográfica , da Sociedade de Instrução Tavadense					
Nº	Peça	Data	Artista	Nº de Pinturas	Observações
1	Cântico da Aldeia	1977	Zé Penicheiro	1	
2	Terra do Limonete	1961	Zé Penicheiro	9	Reconh ZP. Peça com vários art. Maquete
			Total	10	

5.1– Cântico da Aldeia

1977



ZP-CA-01.PTSITAACP2201117.Nº Arq
1082

5.2– Terra do Limonete 1961



ZP-TL-08.PTSITAACP2200288.Nº Arq
312 a)



ZP-TL-01.PTSITAACP2200164.Nº Arq
180



ZP-TL-02.PTSITAACP2200282.Nº Arq
311



ZP-TL-03.PTSITAACP2200283.Nº Arq
312 e)



ZP-TL-04.PTSITAACP2200284.Nº Arq
312 b)



ZP-TL-05.PTSITAACP2200285.Nº Arq
312 c)



ZP-TL-06.PTSITAACP2200286.Nº Arq
312 f)



ZP-TL-07.PTSITAACP2200287.Nº Arq
312 g)



ZP-TL-09.PTSITAACP2200289.Nº Arq
312 d)

Anexo 9 - Catálogo das Pinturas Cenográficas realizadas por Reinaldo Martins na Sociedade de Instrução Tavadense – Fonte: Criação própria

CATÁLOGO SOCIEDADE DE INSTRUÇÃO TAVAREDENSE - 2022

ACERVO ARTÍSTICO

CENOGRAFIA
Pintura Cenográfica
Reinaldo Martins

João Miguel Amorim

6– Reinaldo Martins

Resumo participação de Reinaldo Martins no **Acervo Artístico - Pinturas Cenográfica**, da Sociedade de Instrução Tavadense

Nº	Peça	Data	Artista	Nº de Pinturas	Observações
1	Terra do Limonete	1961	Reinaldo Martins	3	Reconh RM. Peça com vários art. Maquete
			Total	3	

6.1– Terra do Limonete

1961





RM-TL-01.PTSITAACP2200078.Nº Arq
82



RM-TL-02.PTSITAACP2200079.Nº Arq
83



RM-TL-03.PTSITAACP2200088.Nº Arq
95

Anexo 10 - Catálogo das Pinturas Cenográficas realizadas por Marius Batout na Sociedade de Instrução Tavadense – Fonte: Criação própria

CATÁLOGO SOCIEDADE DE INSTRUÇÃO TAVAREDENSE - 2022

ACERVO ARTÍSTICO

CENOGRAFIA
Pintura Cenográfica
Marius Batout

João Miguel Amorim

7- Marius Batout

Resumo participação de <u>Marius Batout</u> no Acervo Artístico - Pinturas Cenográfica , da Sociedade de Instrução Tavadense					
Nº	Peça	Data	Artista	Nº de Pinturas	Observações
1	Em Busca de Lúcia-Lima	1925	Marius Batout	1	
			Total	1	

7.1– Em Busca de Lúcia-Lima

1925

Sociedade de Instrução Tavadense

Sexta-feira, 11 de Abril de 1925
(às 7 e 9½ horas)

Récita dedicada aos sócios e famílias

1.ª representação da ópera em 3 actos
original do mesmo escritor e poeta (L. de) **João Gaspar de Lemos Amorim**
com toda a música, original e reconstruída, pelo mesmo autor
(L. de) **Dr. António Maria de Oliveira Mendes**

Em busca da Lúcia Lima

DISTRIBUIÇÃO

22 Soldados, regentes	António Braga
Praga-Ancor	António Soares
Quilão (Lúcia)	Luís Casimiro
Teresa (Castro)	Paulino Soares
João (Hermes)	Dr. Maria Margarida
Conde (Dona)	Augusto Cardoso
Senhor (Fátima)	António Pinto
Antes (Fátima)	João Maia
Um Chinês	Paulino Silva
Calvo dos Carlinhos	Agostinho Cardoso
- do Castro	Luís Pereira
- do Casal de Brito	Vicente Monteiro
Comissão, Sra. de regedor	Maria José Figueiredo
1.ª servente	Maria Ribeiro
2.ª "	Constança de Oliveira
3.ª "	Maria de Oliveira
Filho de Céu, Sra. de Mandarim	Paula Monteiro
Margarida	Maria Fátima
Filho de Céu	Maria Teresa de Oliveira
Figurante	João Aguiar
S. M. Sra. de Mandarim	Francisco Cardoso
Ch'ng-Pa	Francisco Lourenço
Comandante do quartel de Mandarim	Fernando Soares
Ning-Pa, oficial de justiça	António Soares
Dep. 2.ª	Luís Soares
Dep. 1.ª	João Maia
Óbido de Portugal em Tching-Pa	

Povo de Taveredo. Chineses de ambos os sexos.

A acção passa-se: 1.º acto, na paragem de Taveredo; 2.º acto, na China, no jardim da residência do Mandarim de Tching-Pa; 3.º acto, no Povo (Taveredo).

ACTUALIDADE

Lindos cenários próprios: 1.º acto, de Mr. Batout; 2.º e 3.º actos, de R. Reynaud.



MB-EBLL-01.PTSITAACP2200155.Nº

Arq 170

Lindos cenários próprios: 1.º acto, de Mr. Batout; 2.º e 3.º actos, de R. Reynaud.

Anexo 11 - Catálogo das Pinturas Cenográficas realizadas por Garcia & Teodoro na Sociedade de Instrução Tavadense – Fonte: Criação própria

CATÁLOGO SOCIEDADE DE INSTRUÇÃO TAVAREDENSE - 2022

ACERVO ARTÍSTICO

CENOGRAFIA
Pintura Cenográfica
Garcia e Teodoro

João Miguel Amorim

8- Garcia e Teodoro

Resumo participação de <u>Garcia e Teodoro</u> no Acervo Artístico - Pinturas Cenográfica , da Sociedade de Instrução Tavadense					
Nº	Peça	Data	Artista	Nº de Pinturas	Observações
1	Chá de Limonete	1986	Garcia e Teodoro	2	
2	Viagem na Nossa Terra	1982	Garcia e Teodoro	4	
Total				6	

8.1– Chá de Limonete

1986



GT-CHL-01.PTSITAACP2200182.Nº Arq
203



GT-CHL-02.PTSITAACP2200324.Nº Arq
351

8.2– Viagem na Nossa Terra

1982



1982 - Viagem na Nossa Terra



GT-VNNT-01.PTSITAACP2200180.Nº
Arq 201



GT-VNNT-02.PTSITAACP2200318.Nº
Arq 348



GT-VNNT-03.PTSITAACP2200323.Nº
Arq 355



GT-VNNT-04.PTSITAACP00340.Nº Arq
366

Anexo 12 - Catálogo das Pinturas Cenográficas realizadas por Zé Carlos na Sociedade de Instrução Tavadense – Fonte: Criação própria

CATÁLOGO SOCIEDADE DE INSTRUÇÃO TAVAREDENSE - 2022

ACERVO ARTÍSTICO

CENOGRAFIA **Pintura Cenográfica** *Zé Carlos*

João Miguel Amorim

9- Zé Carlos

Resumo participação de <u>Zé Carlos</u> no Acervo Artístico - Pinturas Cenográfica, da Sociedade de Instrução Tavadense					
Nº	Peça	Data	Artista	Nº de Pinturas	Observações
1	Na Presença de Garrett	1999	Zé Carlos	8	
			Total	8	

9.1– Na Presença de Garrett

1999





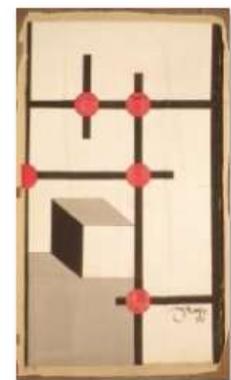
ZC-NPG-01.PTSITAACP2201073.Nº Arq
1038



ZC-NPG-02.PTSITAACP2201075.Nº Arq
1040



ZC-NPG-03.PTSITAACP2201078.Nº Arq
1043



ZC-NPG-04.PTSITAACP2201079.Nº Arq
1044



ZC-NPG-05.PTSITAACP2201093.Nº Arq
1058



ZC-NPG-06.PTSITAACP2201095.nº Arq
1060



ZC-NPG-07.PTSITAACP2201109.Nº Arq
1074



ZC-NPG-08.PTSITAACP2201110.Nº Arq
1075

Anexo 13 - Catálogo das Pinturas Cenográficas realizadas por Jorge Monteiro de Sousa na Sociedade de Instrução Tavadense – Fonte: Criação própria

CATÁLOGO SOCIEDADE DE INSTRUÇÃO TAVAREDENSE - 2022

ACERVO ARTÍSTICO

CENOGRAFIA

Pintura Cenográfica

Jorge Monteiro de Sousa

João Miguel Amorim

10- Jorge Monteiro de Sousa

Resumo participação de <u>Jorge Monteiro de Sousa</u> no Acervo Artístico - Pinturas Cenográfica , da Sociedade de Instrução Tavadense					
Nº	Peça	Data	Artista	Nº de Pinturas	Observações
1	A Forja	1971	Jorge Monteiro de Sousa	16	
2	Frei Luis de Sousa	1951	Jorge Monteiro de Sousa	2	
3	História...e histórias de Tavadense	1971	Jorge Monteiro de Sousa	1	
4	Monserate	1976	Jorge Monteiro de Sousa	4	
5	Ontem, Hoje e Amanhã	1979	Jorge Monteiro de Sousa	2	
6	Tudo Está Bem Quando Acaba Bem	1978	Jorge Monteiro de Sousa	5	
7	Desconhecidos	*	Jorge Monteiro de Sousa	2	
Total				32	

10.1– A Forja

1971





JMS-AF-01.PTSITAACP2200439. N° Arq
445



JMS-AF-02.PTSITAACP2200440.N° Arq
446-1



JMS-AF-03.PTSITAACP2200443.N° Arq
446-3



JMS-AF-04.PTSITAACP2200444.N° Arq
446-4



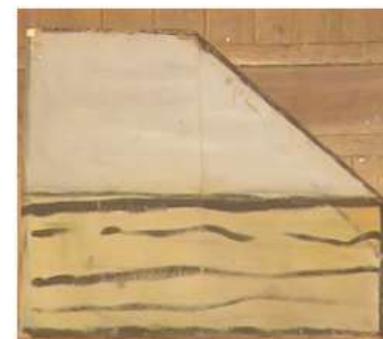
JMS-AF-05.PTSITAACP2200448.N° Arq
446-6c)



JMS-AF-06.PTSITAACP2200449.N° Arq
446-7



JMS-AF-07.PTSITAACP2200494.N° Arq
488



JMS-AF-08.PTSITAACP2200497.N° Arq
492



JMS-AF-09.PTSITAACP2200499.Nº Arq
494



JMS-AF-10.PTSITAACP2200501.Nº Arq
497



JMS-AF-11.PTSITAACP2200505.Nº Arq
500



JMS-AF-12.PTSITAACP2200506.Nº Arq
501



JMS-AF-13.PTSITAACP2200509.Nº Arq
504-2



JMS-AF-14.PTSITAACP2200952.Nº Arq
918



JMS-AF-15.PTSITAACP2201008.Nº Arq
974



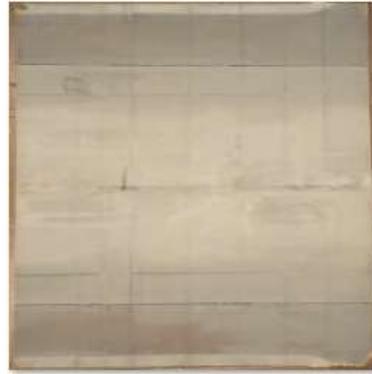
JMS-AF-16.PTSITAACP2201086.Nº Arq
1051

10.2– Frei Luís de Sousa

1951



JMS-FLS-04.PTSITAACP2200608.Nº Arq
599



JMS-FLS-05.PTSITAACP2200609.Nº Arq
600

10.3– História...e histórias de Tavarede 1971



1971 - História e histórias de Tavadense



JMS-TEBQAB-01.PTSITAACP2200077.N
° Arq 80

10.4– Monserrate

1976



JMS-MSRT-01. PTSITAACP2200040. Nº
Arq 41



JMS-MSRT-02. PTSITAACP2200041. Nº
Arq 42



JMS-MSRT-03. PTSITAACP2200042. Nº
Arq 43



JMS-MSRT-04. PTSITAACP2200043. Nº
Arq 44

10.5– Ontem, Hoje e Amanhã

1979



JMS-OHA-01.PTSITAACP2200138.Nº
Arq 149



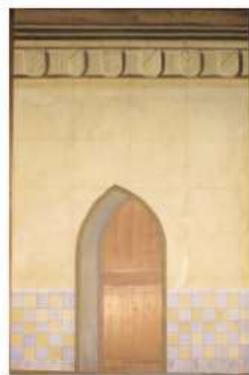
JMS-OHA-02.PTSITAACP2200139.Nº
Arq 151

**10.6– Tudo Está Bem Quando
Acaba Bem
1978**





JMS-TEBQAB-01.PTSITAACP2200065.N
° Arq 66



JMS-TEBQAB-02.PTSITAACP2200066.N
° Arq 67



JMS-TEBQAB-03.PTSITAACP2200271.N
° Arq 298



JMS-TEBQAB-04.PTSITAACP2201042.N
° Arq 1008



JMS-TEBQAB-05.PTSITAACP2201043.N
° Arq 1009

10.7– Desconhecidos JMS



JMS-DSC-01.PTSITAACP2200179.Nº
Arq 200



JMS-DSC-02.PTSITAACP2200224.Nº
Arq 250

Anexo 14 - Catálogo das Pinturas Cenográficas realizadas por José Manuel Oliveira conjuntamente com Jorge Monteiro de Sousa na Sociedade de Instrução Tavadense – Fonte: Criação própria

CATÁLOGO SOCIEDADE DE INSTRUÇÃO TAVAREDENSE - 2022

ACERVO ARTÍSTICO

CENOGRAFIA

Pintura Cenográfica

José Manuel Oliveira e Jorge Monteiro de Sousa

João Miguel Amorim

11- José Manuel Oliveira e Jorge Monteiro de Sousa

Resumo participação de <u>JMS+JMO</u> no Acervo Artístico - Pinturas Cenográfica, da Sociedade de Instrução Tavadense					
Nº	Peça	Data	Artista	Nº de Pinturas	Observações
1	Tá Mar	1993	JMS+JMO	13	
			Total	13	

11.1– Tá Mar

1993



1993 - Tá Mar



1993 - Tá Mar



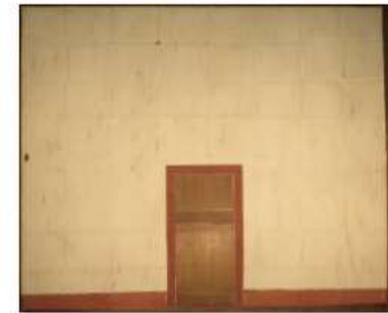
JMO+JMS-TM-01.PTSITAACP2200044.
Nº Arq 45



JMO+JMS-TM-02.PTSITAACP2200045.
Nº Arq 46



JMO+JMS-TM-03.PTSITAACP2200046.
Nº Arq 47



JMO+JMS-TM-04.PTSITAACP2200047.
Nº Arq 48



JMO+JMS-TM-05.PTSITAACP2200091.
Nº Arq 100



JMO+JMS-TM-06.PTSITAACP2200306.
Nº Arq 332



JMO+JMS-TM-07.PTSITAACP2200700.
Nº Arq 693



JMO+JMS-TM-08.PTSITAACP2200877.
Nº Arq 843



JMO+JMS-TM-09.PTSITAACP2200878.
Nº Arq 844



JMO+JMS-TM-10.PTSITAACP2200879.
Nº Arq 845



JMO+JMS-TM-11.PTSITAACP2200880.
Nº Arq 846



JMO+JMS-TM-12.PTSITAACP2200881.
Nº Arq 847



JMO+JMS-TM-13.PTSITAACP2200882.
Nº Arq 848

Anexo 15 - Catálogo das Pinturas Cenográficas realizadas por José Manuel Oliveira na Sociedade de Instrução Tavadense – Fonte: Criação própria

CATÁLOGO SOCIEDADE DE INSTRUÇÃO TAVARENSE - 2022

ACERVO ARTÍSTICO

CENOGRAFIA
Pintura Cenográfica
José Manuel Oliveira

João Miguel Amorim

12- José Manuel Oliveira

Resumo participação de <u>José Manuel Oliveira</u> no Acervo Artístico - Pinturas Cenográfica , da Sociedade de Instrução Tavadense					
Nº	Peça	Data	Artista	Nº de Pinturas	Observações
1	Desconhecidos	*	José Manuel Oliveira	4	
			Total	4	

12.1– Desconhecidos JMO



JMO-DSC-01.PTSITAACP2200342.Nº
Arq 368



JMO-DSC-02.PTSITAACP2200451.Nº
Arq 447



JMO-DSC-03.PTSITAACP2200452.Nº
Arq 448



JMO-DSC-04.PTSITAACP2200453.Nº
Arq 449

Anexo 16 – Fichas de Inventário da *Coleção de Pinturas Cenográficas da Sociedade de Instrução Tavadense* (de possível consulta em papel, pelo link: <https://padlet.com/amorimjomi/108il4fyy18xqyse> ou através do **Qr code**

