

CENÁRIOS DE/SCENOGRAPHY
JOSÉ CAPELA

FOTOGRAFIAS DE/PHOTOGRAPHY
JOSÉ CARLOS DUARTE

ÍNDICE/INDEX

4

O PALCO FEITO
CIDADE INFINITA

/

THE STAGE AS
AN INFINITE CITY
GRAÇA FONSECA

(MINISTRA DA CULTURA/MINISTER OF CULTURE)

8

FOTOGRAFIAS/PHOTOGRAPHIES

80

MODOS DE DAR A VER:
DISPOSITIVOS DA
VISÃO NA CENOGRAFIA
DE JOSÉ CAPELA

/

WAYS OF REVEALING:
VISUAL DEVICES IN
JOSÉ CAPELA'S SCENOGRAPHY
FILIPE FIGUEIREDO/
COSIMO CHIARELLI

94

FOTOGRAFIAS/PHOTOGRAPHIES

130

FÁBRICA DE NUVENS.

/

CLOUD FACTORY.
JOÃO CABELEIRA

142

FOTOGRAFIAS/PHOTOGRAPHIES

226

ARQUITETURA FÁCIL,
IMAGENS GRANDES

/

EASY ARCHITECTURE,
LARGE IMAGES
JOSÉ CAPELA

232

FOTOGRAFIAS/PHOTOGRAPHIES

248

LISTA DE OBRAS/LIST OF WORKS

258

COLOPHON

FÁBRICA DE NUUVENS .
 CLOUD FACTORY .
 JOÃO CABELEIRA

“A nuvem tem relâmpago, tem trovão e tem raio: relâmpago para os olhos, trovão para os ouvidos, raio para o coração; com o relâmpago alumia, com o trovão assombra, com o raio mata.”

Padre António Vieira, 1655. *Sermão da Sexagésima*.

A conciliação entre uma dimensão percebida e sensível com uma outra tangível e corpórea é condição inerente à prática cenográfica e museográfica de José Capela. Assente no domínio cognitivo e instrumental da arquitetura, a sua prática move-se na conformação de ilusões espaciais que questionam a percepção visual do espaço a par da sua receção háptica e intelectual.

Nesta fabricação de ilusões, fundada nas lógicas da cultura espacial e imagética ocidental arreigadas à visão perspetiva (autocentrada na ideia de profundidade aparente e na subordinação do cosmos visto a um ponto de vista monocular e congelado no tempo/espaço), os engenhos empregues propõem, contudo, uma releitura dessa contextura. Questiona-se a relação entre o representado e o físico, bi e tridimensional, entre dimensão percebida e concreta do campo visual e/ou corpóreo, entre a ocultação ou evidenciação dos processos e tecnologias de suporte ao engano visual, a par da multiplicidade e unicidade de pontos de vista evidenciando limitações

‘The cloud carries the lightning flash, the thunder and the lightning bolt: the flash for the eyes, the thunder for the ears, the bolt for the heart; with the flash it enlightens, with the thunder it astounds, with the bolt it kills.’

Father António Vieira, 1655. *Sermão da Sexagésima*

The combination of a perceived, sensitive dimension with another tangible, corporeal dimension is inherent to José Capela’s scenographic and museographic work. Based on the cognitive and technical domain of architecture, his work develops around the conformation of spatial illusions that question the visual perception of space as well as their own haptic and intellectual reception.

However, the devices used for this fabrication of illusions, grounded on the perspective-based logics of Western space and image culture (self-centred on the concept of apparent depth and subordination of the viewed cosmos to a monocular point of view frozen in time/space), suggest a new approach to this contexture. There is a questioning of the relation between what is depicted and what is physical, between what is two- and three-dimensional, between the perceived and concrete dimensions of the visual and/or corporeal field, between the overtness or covertness of the processes and technologies supporting the

e constrangimentos da perspectiva. Assim, e partindo do instrumental perspético consolidado, associado a uma particular sensibilidade à fenomenologia perceptiva, José Capela persegue a ideia de conferir sensação de concreto ao representado, e vice-versa, aferindo variantes e hipóteses de entendimento da ilusão espacial.

A dualidade entre concreto e representado, frequentemente explorada por via da consonância entre as partes envolvidas, é evidente na museografia de *“Depois de beber, cada hum dá seu parecer”* (2016). Aí, por exemplo, a bidimensionalidade da imagem de uma vitrine admite a tridimensionalidade de prateleiras que, emergindo do representado, servem de recetáculo ao artefacto concreto. Com este expediente, imagem e corpo interagem, potenciando a ilusão de uma viável continuidade, sem, no entanto, negar a natureza bi e tridimensional de cada uma das partes. Porém, se neste caso imagem e concreto se colocam em continuidade, é neste jogo crítico sobre o corpo que ocupa o espaço representado e a imagem que assume condição física de suporte que em *“O melhor e o mais rápido...”* (2014), o mobiliário disposto em cena se dilui agitando a sua leitura. Aqui, os corpos dispostos absorvem a imagem de fundo, a do telão que formaliza o espaço/narrativa da cena, confundindo-se o corpo com o seu contentor aparente.

visual deception, along with the multiplicity and uniqueness of points of view making proof of perspective’s limitations and constraints. Starting out from proven perspective-based tools, combined with an exceptional insight regarding the phenomenology of perception, José Capela pursues the idea of imparting the feel of something concrete to that which is depicted, and the feel of something depicted to that which is concrete, while assessing alternatives and hypotheses for the understanding of spatial illusion.

The duality between the concrete and the depicted, often explored through the merging of the parts involved, is apparent in the museography of *Depois de beber, cada hum dá seu parecer* (2016). There, for example, the two-dimensional image of a display cabinet allows for three-dimensional shelves to emerge from the depiction and become the receptacle of the concrete artefact. This expedient allows image and body to interact, enhancing the illusion of a viable continuity but without denying the two- and three-dimensional nature of each component. However, if in this case the depiction and the concrete are put in continuity, in *O melhor e o mais rápido...* (2014) this critical game around the body occupying the depicted space and the image adopting physical support features leads to a dilution of the furniture laid out on stage, destabilising its

De ambas as situações é evidente o binómio concreto/ilusão expresso no ensaio de sínteses entre o corpóreo e o visual, entre matéria e representação. Contudo, esta operação perceptiva detém aqui uma posição ambivalente e simultânea: de uma parte, a condição de espaço visto, o habitado pelo olhar; e da outra, o espaço físico, o habitado pelo corpo (do ator ou do artefacto exposto), que aí encontram lugar e reclamam verdade ao fabricado.

Resolvendo-se neste duplo constrangimento, o modo como a ilusão é “materializada” permite ao corpo que o habita compatibilizar-se com a impressão visual gerada, provocando o espectador na interrogação do espaço percebido. Um quesito que parece tender no sentido oposto ao trilhado pelas experiências de Adelbert Ames (*The distorted room demonstrations* (1935/52)).

A evidenciação deste duplo constrangimento no aparato ilusório narrativo (propondo-nos a denominar assim o projeto museográfico e cenográfico) é amplamente explorada por José Capela que, em *“Depois de beber, cada hum dá seu parecer”* (2016), dá a ver todo o processo de investigação, nomeadamente a recolha e assemblagem de informação, iconografia e referentes bibliográficos, na base da sua conceção. Nesta situação, fabricam-se imagens de trabalho reunindo livros, objetos,

reading. Here, the bodies absorb the backdrop scenery image that formalises the scene’s space/narrative, to a point where the body merges with its apparent container.

Both situations make apparent the concrete/illusion binomial expressed in the experimentation of syntheses between corporeal and visual, between matter and depiction. Here, this perceptual operation bears an ambivalent and simultaneous stance: on the one hand, the condition of a space that is seen, that lies within the realm of vision; on the other, the physical space, within the realm of the body (of the actor or of the artefact exposed), both finding their place therein and imparting truth to that which is fabricated.

By resolving through this double constraint, the way how the illusion is ‘materialised’ allows the body inhabiting it to harmonise with the visual impression generated, thus inciting the spectator to question the perceived space. An aspect that seems to follow the opposite path of Adelbert Ames’ experiences (*The distorted room demonstrations* 1935/52).

The evincing of this double constraint in the illusory narrative apparatus (should we refer to the museographic and scenographic project in this way) is the subject of great exploration by José Capela, who, in *Depois de beber, cada hum dá seu parecer* (2016) discloses all the research process, namely

bases de dados, fichas de referência, espólio em arquivo, instrumentos de trabalho e anotações, permitindo-se ao visitante interagir com todo o processo de investigação, comumente sonogado do resultado final da museografia. Por outro lado, ao ampliarem-se as ilustrações presentes nas imagens produzidas, ou o lugar da representação dos objetos nos glossários produzidos, à escala natural dos objetos exibidos, visa-se tanto o enquadramento teórico (no caso do grande glossário) como imagético dos objetos (por via dos ambientes e situações a que estes se sobrepõem). A fabricação de imagens, manipulação de escala e multiplicação dos níveis de informação, convida o olhar a lapsos temporais e espaciais na contextualização dos factos expostos ao mesmo tempo que se questiona a experiência da verdade vista.

Por esta via, a ilusão (enquanto engano dos sentidos) é real em si mesma, sendo na síntese gerada entre físico e ficcionado que se estabelece uma nova verdade. Se a ilusão (realidade induzida) interfere sobre o corpóreo (realidade tangível), fabrica-se então uma realidade cuja veracidade advém da síntese percebida.

Em “*Festival*” (2015) essa síntese, explorada na subtil fronteira entre representação e concreto, faz-se através da imagem de catálogo de mobiliário cujos ambientes colocados à escala

the collection and assembly of information, iconography and bibliographical references grounding its conception. According to this, images of work are produced by gathering books, objects, databases, reference files, archive assets, work tools and notes, allowing the visitor to interact with the entire research process, usually withheld from the final product of museographic design. On the other hand, by enlarging the illustrations present in the images produced therein, or the place for the object depiction in the glossaries produced to the natural scale of the objects exhibited, both the objects’ theoretical (in the case of the large glossary) and image (through the environments and situations the objects overlap with) frameworks are addressed. Due to the fabrication of images, the manipulation of scales and the multiplication of information levels, the eye is drawn to temporal and spatial lapses found in the context of the facts exposed while questioning the experience of the visible truth.

This way, illusion (as a deception of the senses) is real in itself, and a new truth is established by the synthesis generated between what is physical and what is fictitious. If the illusion (induced reality) interferes with the corporeal (tangible reality), then a reality whose veracity arises from the perceived synthesis is produced.

do natural se confrontam com os artefactos dispostos em cena. Além do mais, a imagem ampliada integra em si mecanismos de interação com o corpo (abrindo-se portas e gavetas), ampliando níveis de ambiguidade na percepção do limite entre a dimensão física e a representada.

Por sua vez, é na relação direta com o espaço concreto que a cenografia de “*Hamlet*” (2014) se propõe a reconfigurar o espaço de suporte. Na repetição da imagem do arco do proscénio, devidamente escalada nas sucessivas pernas e bandolinas que estruturam o espaço de cena, é ampliada a profundidade aparente do campo visual. Esta projeção sucessiva da imagem do arco do proscénio (na linha de um espelho infinito), incorpora princípios essenciais da ciência perspética, nomeadamente no que se refere à projeção de imagem sobre superfícies disseminadas no espaço, conforme o esquema tradicional da caixa de cena de conformação tronco-piramidal, com arco do proscénio, pernas, bandolinas e telão. Como tal, e ainda que, aparte a intenção expressa e suporte tecnológico, os seus fundamentos técnicos e imagéticos coincidem, na essência, com os dos grandes aparatos cenográficos dos séculos XVII e XVIII. Coincidência igualmente plasmada em “*La Bayadère*” (2016), embora, aqui, seja a imagem delineada no telão que se segrega em múltiplas camadas potenciando a leitura da aparência tridimensional que

In *Festival* (2015), this synthesis, explored along the subtle frontier between the depiction and the concrete, is realised through the image of a furniture catalogue whose environments, enlarged to the natural scale, are confronted with the artefacts laid out on stage. Moreover, the enlarged image integrates mechanisms for interaction with the body (opening doors and drawers), further increasing the levels of ambiguity regarding the perception of the boundaries between the physical and the depicted.

In turn, the stage design in *Hamlet* (2014) proposes a reconfiguration of the space of support around the direct relationship with the concrete space. The apparent depth of the visual field is increased through a repetition of the image of the proscenium arch with the successive legs and borders that make up the structure of the acting area scaled up accordingly. The successive projection of the proscenium arch’s image (like an infinite mirror) embodies some core principles of perspective science, namely as regards the projection of images on surfaces scattered throughout the space, according to the traditional truncated pyramid-shaped fly tower scheme, featuring a proscenium arch, legs, borders and scenery backdrop. Therefore, in spite of the intention stated and the technological support available, the technical and imagery fundamentals are similar

avança em direção ao olhar do público. Também, a conformação volumétrica de parte dos factos representados no telão, faz com que estes saiam do plano propondo-se a invadir o espaço físico.

Porém, à coincidência de conteúdos científicos, ou perspéticos, e objetivos espaciais entre o referente barroco e “*Hamlet*” (2014), este difere por não sonegar os mecanismos de suporte à ilusão, revelando-os ao longo das variações permitidas pela máquina de cena na movimentação de pernas e de varandas de luz. Este é aliás um aspeto da prática de José Capela que, quanto a nós, reforça a síntese entre concreto e ilusão e o coloca numa posição crítica face à tradição da ilusão cénica (de Sebastiano Serlio, passando por Guidobaldo del Monte, até às conquistas dos Bibiena), bem como às estratégias de imersão contemporâneas (assentes nas potencialidades de interfaces tecnológicos), que tendem à negação absoluta do suporte.

A emergência da dimensão ilusória fundada no engano visual tem implicado a dissimulação das técnicas /tecnologias empregues. Por exemplo, ao ocultar-se o aparato mecânico necessário à mudança de cena ou à iluminação, bem como, a potenciação de verosimilhança imagética por via da perspectiva, reforça-se a persuasão dos sentidos e aceita-se a indiferenciação entre representação e realidade tectónica.

in essence to those of the great scenographic apparatuses of the 17th and 18th Centuries. This coincidence is also evident in *La Bayadère* (2016), although in this case it is the image drawn on the backdrop that splits up into multiple layers, underpinning the perception of a three-dimensional appearance that moves towards the audience’s eyes. Additionally, the volumetric layout of part of the facts depicted on the backdrop causes them to leave the flat surface as if to enter the physical space.

However, despite the similarities in the scientific or perspective-related content and spatial objectives between the baroque referent and *Hamlet* (2014), the latter differs in that it does not deny the mechanisms supporting the illusion, instead revealing them during all variations provided by the scene apparatus through the movement of legs and barrels. This is indeed a facet of José Capela’s work which, in my opinion, adds to the synthesis between concrete and illusion, placing him in a critical stance regarding the tradition of scenic illusion (from Sebastiano Serlio to Guidobaldo del Monte to the conquests of the Bibiena), as well as contemporary immersion strategies (that rely on the potential of technological interfaces), which tend to the absolute denial of the support.

The emergence of the illusory dimension grounded on visual deception has been driving the concealment of the

De facto, se ambos os tempos históricos apontados se caracterizam pela ideia de se superarem ao real, substituindo-o muitas das vezes, José Capela explora a volatilidade da verdade percebida, reequacionado o espaço percecionado e fomentando a sua reconstrução sensitiva e intelectual, ao exhibir os meios e ferramentas que sustentam a ilusão. Com tal, e embora partindo da tradição ocidental dos grandes mecanismos e aparatos do “engano” da vista, estes são declaradamente expostos num confronto que, não desmontando a ilusão, interrogam a verdade.

Neste encalce, a cenografia de “*Pagliacci*” (2017) manipula a escala do espaço habitado, a sala do teatro, e introduz um modelo da caixa cénica dentro do palco, gerando uma multiplicação aparente do espaço de cena e, simultaneamente, a ampliação de distâncias percebidas (a distância do observador ao proscénio na boca de cena e a distância do olhar ao proscénio do modelo). Do mesmo modo a disposição sucessiva de cortinas, a cortina física e a sua representação, estabelece uma sequência de filtros cuja alternância e variação de profundidade suscita a oscilação entre os distintos níveis de verdade proposta. Por aqui, se suscita, em permanência, a avaliação da extensão de campo oferecida ao olhar tal como a ambiguidade gerada entre factos concretos e uma sua representação.

techniques/technologies employed. As an example, by concealing the mechanical apparatus required to change scenes, alter the lighting or enhancing the verisimilitude of images through perspective, there is greater submission to the persuasion of the senses and an acceptance of the indistinction between that which is represented and tectonic reality.

In fact, although both the historical moments mentioned are characterised by the effort to surpass reality, often replacing it, José Capela explores the volatility of perceived truth through a different approach to the perceived space, promoting its sensory and intellectual reinterpretation by displaying the means and tools underpinning the illusion. Therefore, and despite being based on the Western tradition of large devices and apparatuses for the ‘deception’ of the eye, these are overtly displayed in such a way that, albeit not breaking the illusion, raises questions about the truth.

Following the same path, the scenography work in *Pagliacci* (2017) plays with the scale of the living space, the theatre’s auditorium, by placing a model of the fly tower inside the stage, rendering an apparent multiplication of the acting area and, simultaneously, extending the perceived distance (the distance between the observer and the proscenium’s apron and the distance between the eye and the model’s proscenium).

Este último aspeto remete-nos, mais uma vez, a estratégias da ilusão barroca, cuja potencialidade no engano visual e consequente instauração de uma pararealidade se alcança pela contaminação entre concreto e ilusão. Falsifica-se o real e dota-se a representação do máximo de verosimilhança.

Se tradicionalmente o auge do engano visual advém do colapso da “moldura” albertiana, a cenografia de José Capela sublinha precisamente esta fronteira ampliando a presença da moldura, do proscénio, exacerbando a sua condição de ecrã. A (i)veracidade do que se apresenta, na repetição da imagem do proscénio, de *Hamlet*, ou do modelo disposto no centro do ecrã, de *Pagliacci*, questiona a síntese percebida entre factos de natureza distinta e contesta a hipervalorização da perspetiva a partir do seu próprio instrumental.

É nesta mesma linha, por via da multiplicação de pontos/ângulos de vista que, tal como em *Pagliacci* (onde o aparato construído e respetiva rotação permite visualizar o espaço/objeto a partir de múltiplas direções) ou em *Hamlet* (que ao eliminar o telão de fundo amplifica o efeito de espelho infinito e apeia aparentemente o ponto de efeito máximo, o olho do príncipe, do seu lugar), se renega o regime ocular perspético. Se a condição da perspetiva é de fixar um momento preciso no espaço e no tempo subordinado a um ponto de vista

The successive layout of curtains, the physical curtain and its representation, also creates a sequence of filters whose alternation and variation in depth promotes the oscillation between distinct levels of the *truth* proposed. This requires a permanent assessment of the depth of field offered to the eye, as well as of the ambiguity created between concrete facts and a depiction thereof.

This last facet refers us once again to the strategies used in baroque illusion, whose potential for visual deception and subsequent crafting of an artificial reality is achieved by commingling concrete and illusion. Reality is forged and that which is represented features maximum verisimilitude.

If, traditionally, the peak of visual deception results from the collapse of Alberti’s ‘frame’, José Capela’s stage design highlights this boundary by intensifying the presence of the frame, the proscenium, exploiting its role as a screen. The (un)realness of what is presented, in *Hamlet*’s repetition of the proscenium’s image, or of the model set up in the centre of the screen in *Pagliacci*, questions the synthesis perceived between facts of a distinct nature and defies an overrated perspective with the argument of its own tools.

Along the same lines, the multiplication of viewing points / angles, such as in *Pagliacci* (where the apparatus

absoluto, as cenografias de José Capela desmontam essa ideia admitindo uma multiplicidade de potenciais pontos de vista. Tal remete-nos à contestação da primazia do modelo perspético moderno por David Hockney (*Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*. 2001), ou Massimo Scolari (*Oblique Drawing: A History of Anti-Perspective*. 2012), partindo, respetivamente, da sua prática artística ou constructo epistemológico. Ensaando ou mostrando vias de visualização do natural, determinadas na corrupção dos esquemas perspéticos, abrem caminho a novas hipóteses de potenciação do espaço, tempo e veracidade do representado. Daí interessa-nos entender como se lida com os conflitos da perspetiva: o que se vê, como se vê, o que se percebe, o que se desmorona ou se reconstrói na nossa relação visual com o natural, de que modo o corpo se “aflige” perante o percebido.

É precisamente a partir dessa abordagem ao espaço ilusório, usando os modelos perspéticos, que se coloca em questão a relação do observador com o mundo. No confronto entre percebido e natural tudo é colocado em dúvida (tanto os sentidos como as demonstrações do mundo físico), servindo as ilusões nas cenografias e museografias de José Capela a um posicionamento crítico, ao invés de se substituírem à imagem do mundo.

constructed and its rotation allows us to see the space/object from multiple directions) or in *Hamlet* (where eliminating the scenery backdrop heightens the effect of an infinite mirror and seems to dislodge the point of maximum effect, the *prince’s eye*, from its place), allows for a denial of the visual perspective-based regime. If the perspective’s premise is to capture a specific moment in space and time that is subordinated to an absolute point of view, José Capela’s scenography works deconstruct this notion by accepting a multiplicity of potential points of view. This refers us to David Hockney’s dispute of the primacy of the modern perspective-based model in *Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters* (2001), or Massimo Scolari’s *Oblique Drawing: A History of Anti-Perspective* (2012), based on the former’s artistic practice and the latter’s epistemological construct. By experimenting or demonstrating ways of viewing what is natural and set to corrupt any perspective-based schemes, they pave the way for new approaches in the search for enhancement of the space, time and verisimilitude of the elements represented. This is why it is so important to understand how to deal with perspective-related conflicts: what is seen, how it is seen, what is perceived, what collapses or is rebuilt in our visual relation with what is natural, how the body is ‘stricken’ by what is perceived.

Mas deixemos o discurso para nos levarmos pela imagem.

“Quereis ver tudo isto com os olhos? Ora vede.”

Padre António Vieira, 1655. *Sermão da Sexagésima*

It is by means of this very approach to the illusory space, using perspective-based models, that the relationship between the observer and the world is called into question. In the confrontation between what is perceived and what is natural, everything is questioned (the senses as well as the manifestations of the physical world). Illusions, as they are found in José Capela’s stage designs and museographies, are intended to represent a critical stance rather than replacing the world’s image.

But let us abandon the speech so the image may carry us.

‘Do you want to see all this with your eyes? So see.’

Father António Vieira, 1655. *Sermão da Sexagésima*

PQ19
WINDOWS INSTALLATION
ARTISTA E CURADOR/ARTIST AND CURATOR
JOSÉ CAPELA

PROJETO DE INSTALAÇÃO/INSTALLATION DESIGN
JOSÉ CAPELA,
JOÃO FONTE (COLLABORATION)

EDIÇÃO DE IMAGEM/IMAGE EDITING
ANTÓNIO MV,
JOSÉ CARLOS DUARTE

LUZ/LIGHT DESIGN
RUI MONTEIRO

CONSTRUÇÃO DE MODELOS/MODELS CONSTRUCTION
JOÃO PEDRO FONTE,
MARIO ORTEGA,
JOÃO ORTEGA (COLLABORATION)

CONSTRUÇÃO DE ESTRUTURAS/STRUCTURES CONSTRUCTION
AMÉRICO CASTANHEIRA, BRASELINO RAMALHO,
CLÁUDIO SANTOS, LUÍSA RODENAS, VALDEMAR SANTOS

PRODUÇÃO GERAL/GENERAL PRODUCTION
MALA VOADORA (PATRÍCIA COSTA, MARIANA DIXE)

PRODUÇÃO/PRODUCTION
JOÃO FONTE

WINDOWS CATALOGUE (JC+JCD)

EDIÇÃO/EDITION
JOSÉ CAPELA, JOSÉ CARLOS DUARTE

FOTOGRAFIA/PHOTOGRAPHY
JOSÉ CARLOS DUARTE

TEXTOS/TEXTS
GRAÇA FONSECA (MINISTER OF CULTURE),
FILIPE FIGUEIREDO + COSIMO CHIARELLI,
JOÃO CABELEIRA, JOSÉ CAPELA

DESIGN GRÁFICO/GRAPHIC DESIGN
R2

TRADUÇÃO/TRANSLATION
FERNANDO GUERRA E PAZ

IMPRESSÃO E ENCADERNAÇÃO/PRINTING AND BINDING
GRÁFICA MAIADOURO, S.A.

ISBN: 978-989-8518-03-3

Depósito legal: XXXXXXXXXX

PUBLICADO E FINANCIADO POR/PUBLISHED AND FUNDED BY

pt
No âmbito da representação oficial portuguesa na exposição *Countries*, a mala voadora apresenta a performance *As Metamorfoses de Ovídio* no Studio Hrdinů no dia 10 de Junho.

en
As part of the official Portuguese representation in the *Countries* exhibition, mala voadora presents the performance *Ovid's Metamorphoses* at Studio Hrdinů on 10 June.

pt
Com o apoio da Embaixada de Portugal na República Checa, do Instituto Camões e da Universidade do Minho.

en
With the support of the Embassy of Portugal in the Czech Republic, Camões I.P. and University of Minho.

260

ISBN 978-989-8518-03-3



9 789898 518033