



{7} Summer / Fall '13

CINE QUA NON

cine qua non

8€ / £10 / \$10

{7}

Bilingual Arts Magazine
Portuguese & English

{







{7} Summer / Fall '13

Direcção / Director

Ana Luísa Valdeira

Coordenação Editorial / Editorial Coordination

Madalena Manzoni Palmeirim

Aconselhamento Editorial / Editorial Consultancy

Isabel Fernandes

Edição de Texto e Revisão / Copy Editing and Proofreading

Margarida Vale de Gato

Colaboradores / Collaborators

Alex Hundt, Isabel Fernandes, Isaac Pereira, Jorge Vaz Nande,
Margarida Vale de Gato, Occupy Museums, Sandra Bettencourt,
Sara Anjo, Wouter Hillaert

Projecto Gráfico / Graphic Project

as duas (Catarina Vasconcelos & Margarida Rego)
asduas.estudio@gmail.com

Tradução / Translation

Ana Filipa Cerqueira, Ana Filipa Vieira, Ana Luísa Dias, Ana Paula Pina,
Bernardo Palmeirim, Gonçalo Almeida, Joana Silva, Margarida Martins,
Maria Jacinta Magalhães, Marta Guimarães

Revisão de Texto / Proofreading

Ana Paula Pina, Helena Carneiro, Margarida Vale de Gato, Rui
Azevedo, Teresa Casal

www.cinequanon.pt / info@cinequanon.pt

8 € / £ 10 / \$ 10

ISSN 1647-4198

Edição / Edition

Centro de Estudos Anglísticos
da Universidade de Lisboa (CEAUL)
University of Lisbon Centre for English Studies (ULICES)
Alameda da Universidade, Faculdade de Letras
1600 – 214 Lisboa, Portugal
centro.ang@fl.ul.pt www.ulices.org

*

**cine
qua
non**

**Bilingual Arts Magazine
Changing Art(icles)**

A *Cine Qua Non* é uma revista de artes do Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa (CEAUL) construída por movimentos escritos que cruzam reflexões, críticas ou ensaios, movimentos que relacionam a música às artes plásticas, a dança ao teatro, o cinema à literatura. Sem aspirações temáticas, esta publicação tem como objectivo oferecer aos seus leitores uma abordagem editorial única que junta artistas, investigadores e docentes que se manifestam em textos de natureza diferenciada sobre as mais diversas formas e expressões artísticas. A *Cine Qua Non* é, desde o seu primeiro número impresso, uma revista totalmente bilingue (português/inglês) e apresenta-se em dois formatos: uma versão online e uma versão impressa.

Cine Qua Non is an arts magazine of the University of Lisbon Centre for English Studies (ULICES) built up by movements in written form that freely crisscross reflections, reviews or essays; movements that relate music to visual arts, dance to theatre, cinema to literature. This publication intends to submit its readers to a unique editorial approach that gathers artists, researchers and teaching staff proposing texts of different nature about diverse artistic expressions. *Cine Qua Non* is, since its first printed issue, an entirely bilingual publication (Portuguese/English) that is presented in both versions: an online edition and a printed one.

*

índice / index

10

editorial

Madalena Manzoni Palmeirim

por fora / from abroad

14

occupy your museums / ocupa os teus museus
occupy museums

32

Crisis theatre enjoys a boom / O apogeu do teatro de crise
Wouter Hillaert

46

of golden hills, off the golden hill / no el dorado, des-dourado
Alex Hundt

ensaios / essays

50

The Elephant Man (1980) de David Lynch: de 'freak' e caso clínico a alegoria /
The Elephant Man (1980) by David Lynch: from 'freak' and clinical case to allegory
Isabel Fernandes

72

Entre Luz e Sombra - Intermittências Ibéricas /
Between Light and Shadow – Iberian Intermittences
Sandra Bettencourt

por dentro / inside of

100

Paisagens Líquidas ou Não / Liquid Landscapes or Not
Sara Anjo & Isaac Pereira

112

"A Poesia é o Resultado de uma Perfeita Economia das Palavras" /
"Poetry is the Net Result of a Perfect Economy of Words"
Margarida Vale de Gato

spoiler

120

Black Mirror e os cantores de Grândola / Black Mirror and the singers of Grândola
Jorge Vaz Nande

*

editorial

madalena manzoni palmeirim

O homem do poder é normalmente desinteressado da arte, excepto se ela lhe doura esse poder. Vergílio Ferreira

The man in power usually shows no interest in art, unless it makes that power glow golden. Vergílio Ferreira

A causa que este número põe em marcha tem um rosto marcado. Da capa às entoadas finais o abalo político, financeiro e cultural parecem assinalar o andamento desta edição. O protesto parte de Nova Iorque com uma figura de acção e com as palavras de denúncia do movimento *Occupy Museums*. A este colectivo, que surgiu em 2011, inspirado na iniciativa *Occupy Wall Street*, propusemos que ocupassem a nossa capa – o nosso papel mais resistente – aqui reapropriada pelas nossas designers Catarina Vasconcelos e Margarida Rego. Também na secção *Por Fora* o crítico de teatro belga, Wouter Hillaert, relata a súbita explosão de encenações que dão corpo à espectacularidade da crise económica a que assistimos no nosso dia-a-dia, desde a crise financeira de 2008. A fechar esta secção um texto diarístico da alemã Alex Hundt, que durante 2011 deambulou pela América, terra dos sonhos e oportunidades, oferecendo-nos o seu olhar circunscrito sobre o caminho que então percorreu.

Do cinema americano nasce a secção *Ensaaios*, com uma análise do filme realizado por David Lynch em 1980, *The Elephant Man*. Isabel Fernandes, directora do Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa, dá-nos conta do processo de adaptação cinematográfico de David Lynch a partir do caso clínico de Joseph Carey Merrick, mais conhecido como o “homem

The cause set in motion in this issue has a clear-cut face. From the front cover right through to the final phrases, the political, financial and cultural shocks set the pace of this edition. The protest starts out from New York with a call for action and the accusative words of the *Occupy Museums* movement. We have invited this collective, which began in 2011 inspired on the *Occupy Wall Street* initiative, to occupy the cover – our most resistant paper - here re-appropriated by Catarina Vasconcelos and Margarida Rego, our designers. Also in our *From abroad* section, Belgian theatre critic Wouter Hillaert reports on the sudden explosion of productions that tackle the economic crisis which has become the spectacle of our daily lives as of the financial crisis of 2008. Closing this section there is a diaristic text of German writer Alex Hundt, who in 2011 wandered throughout America, land of hope and opportunity, offering her circumscribed perspective on her travels.

The *Essays* section stems from American cinema, bearing an analysis of David Lynch's *The Elephant Man* (1980). Isabel Fernandes, head of the University of Lisbon Centre for English Studies, tells us of the process of David Lynch's adaptation to cinema of the clinical case of Joseph Carey Merrick (better known as the “elephant man”). Based on historical and scientific reports, Lynch constructed an intertext

elefante”. Com base em relatos históricos e científicos, o intertexto que Lynch constrói constitui um retrato alegórico da sociedade vitoriana, uma exposição da violência do olhar público e do olhar cinematográfico. Também o voyeurismo e o retrato da violência social servem como pano de fundo ao ensaio de Sandra Bettencourt, investigadora do Centro de Estudos Comparatistas. Partindo de uma rede de relações entre o discurso social e artístico presentes nos *Ensaaios* de José Saramago e nas intervenções artísticas do grupo anónimo “luzinterruptus”, expõem-se as noções de vigilância e medo, verdade e manipulação, em particular, no espaço ibérico.

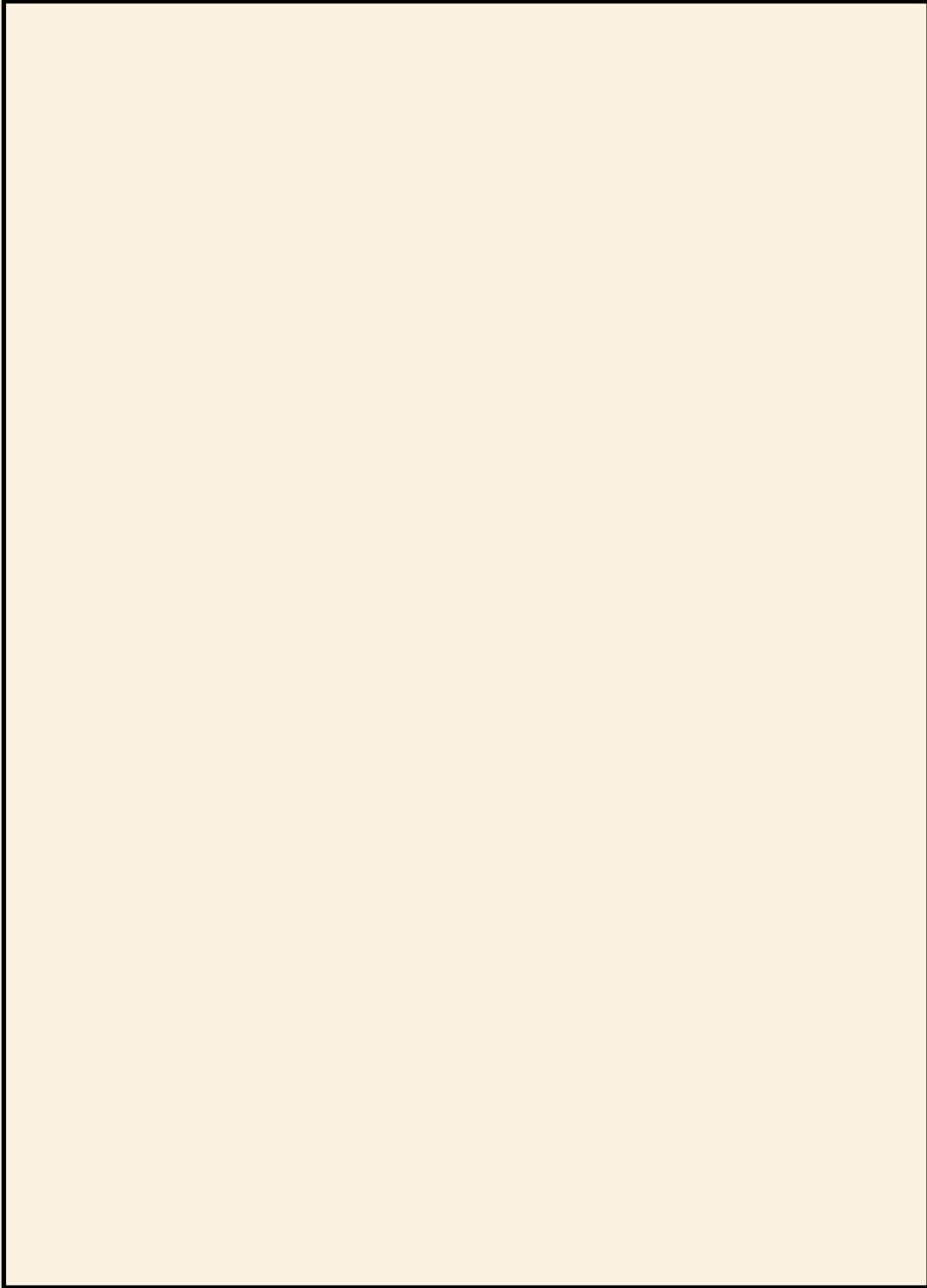
Na secção *Por Dentro* dá-se a conhecer a colaboração entre a bailarina e coreógrafa Sara Anjo e o fotógrafo Isaac Pereira no espectáculo “Paisagens Líquidas ou Não”. São aqui reproduzidas algumas das fotografias que resultaram desse encontro casual, juntamente com os textos-eco de cada um, fortemente marcados pela singularidade de um espaço como o de um lavadouro público. Por fim, a Margarida Vale de Gato ocupa-se das palavras com o artigo “A poesia é o resultado de uma perfeita economia das palavras”, um exercício de mais dizer com menos falar. Mas não são só palavras o que aqui deixamos. As palavras “têm sangue”, as palavras têm dedos que apontam e nomeiam, as palavras têm na boca a significação e o entendimento do real através do qual somos capazes de fazer ver o que antes não víamos. Não tendo a *Cine Qua Non* um objectivo temático, o conjunto de textos que se reúnem neste número constituem um testemunho do poder inquisitivo e congregador das artes. Atentos ao estado do mundo e questionando as directivas e as políticas institucionais, estabelece-se um campo discursivo capaz de convocar novos horizontes, variáveis com a altura de cada um.

that constitutes an allegorical portrait of Victorian society, an account of the violence of the public eye and cinematographic gaze. Voyeurism and a portrait of social violence also serve as a backdrop to the essay of Sandra Bettencourt, researcher at the Centre for Comparative Studies. Starting from a network of relations between social and artistic discourse as found in the *Essays* of José Saramago and the artistic interventions of the anonymous group “luzinterruptus”, Bettencourt extracts the notions of vigilance and fear, truth and manipulation, namely within the Iberian space.

In the *Inside of* section, we present a collaboration between dancer and coreographer Sara Anjo and photographer Isaac Pereira in “Paisagens Líquidas ou Não” [“Liquid Landscapes or Not”]. We there reproduce some photographs of that casual encounter, together with the echo-texts of each, strongly marked by such a singular space that is a public wash house. Finally, Margarida Vale de Gato deals with words in her article “Poetry is the result of a perfect economy of words”, an exercise in saying more with less. But it is not only words we leave you with here. Words “have blood”, words have fingers that point out and name, words have in their mouth signification and real understanding, through which we can let see what we could not see before. Given that *Cine Qua Non* does not keep to a single theme, the set of texts contained in this issue testify to the inquisitive and gathering power of the arts. Keeping a close eye on the state of the world and questioning institutional guidelines and policies, a discursive field is set up, capable of summoning new horizons that vary according to the height of each.

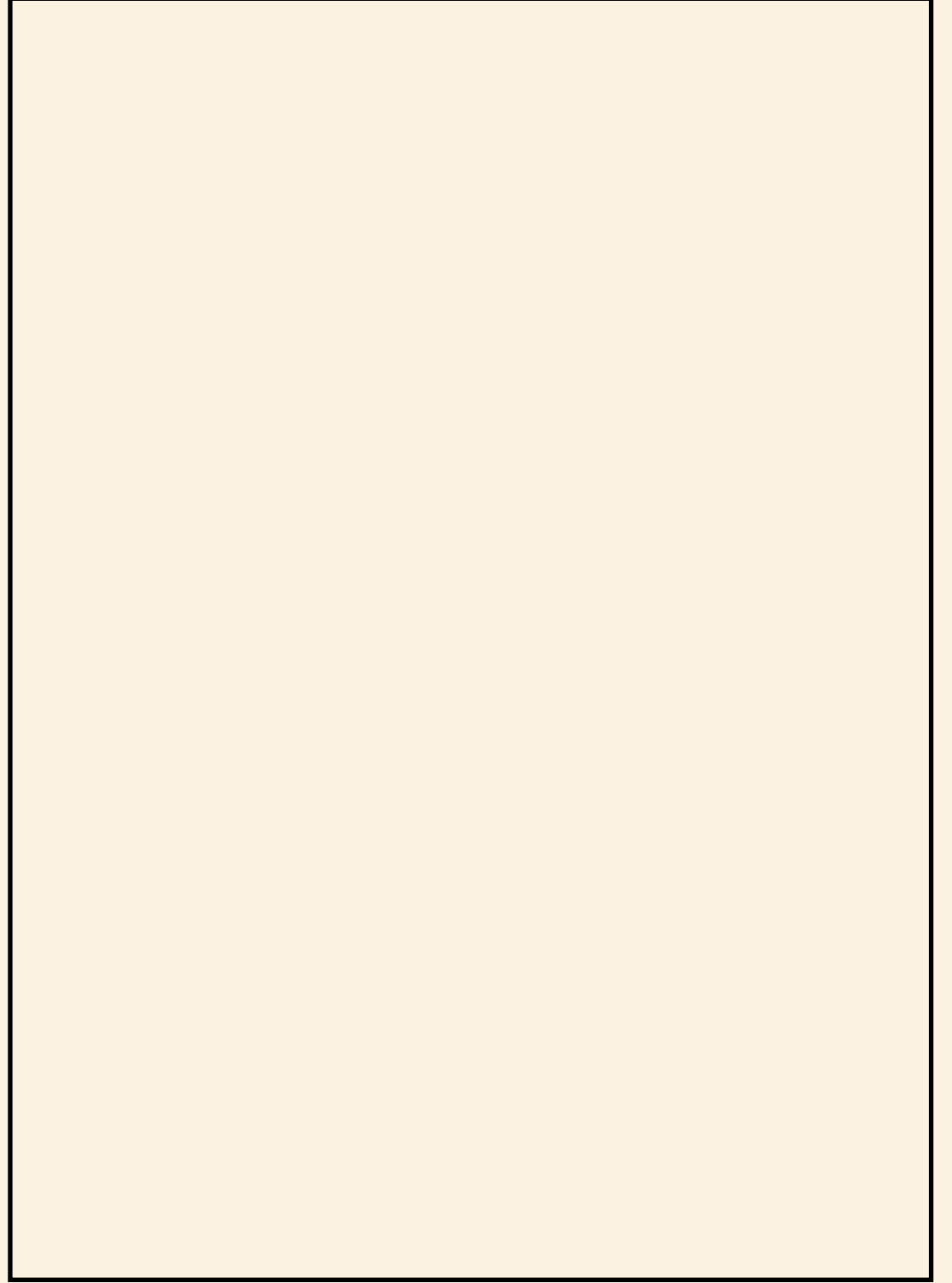
Translated by Bernardo Palmeirim

por fora



from abroad

from abroad



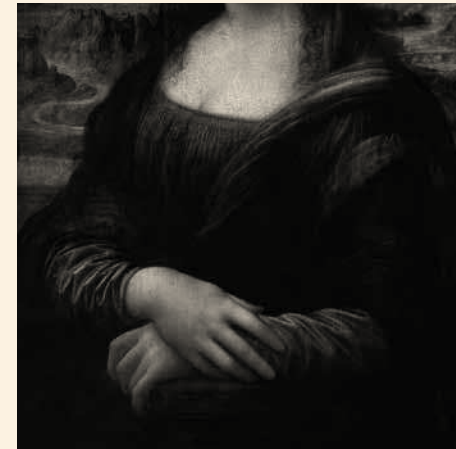
por fora

Occupy



**your
museums**

Ocupa



**os teus
museus**

occupy museums

} {

The global Occupy movement, flaring first in New York City in September 2011, was inspired by the democratic uprisings that had begun earlier in North Africa and the Middle East. With the collapse of the American housing market and the public bailouts of our major banks came the inescapable realization that the economic system is rigged to support the wealthy: the many suffer for the few to thrive. *Capitalism is crisis*. Thousands descended on New York's financial sector, converging on Liberty Park, NYC. Together, we realized that all our grievances -- from destruction of the natural landscape, to War in the Middle East, to the cutting of our social safety net -- are connected.

Life in Liberty Park had a creative and performative aura, which helped it attract the public and the media. Many artists left their studios to join the movement wherever they were needed. They served food, debated alternative banking, or trained group facilitators. Other artists, like those of us active in Occupy Museums, wanted to take the Occupy message to back to the arts sector. We found plenty of Wall Street corruption throughout the arts, even in our most venerated cultural institutions. We staged direct actions in museums, auctions, and art fairs in 2011-12 to call attention to how our culture -- our common legacy -- is being abused; financialized like stocks for the benefit of the 1%.

We are not the first to call attention to these issues, and we still have a long way to go. We need to strengthen our analysis and refine our tactics further. We are looking for partners. Since global problems need global solutions, we are reaching out to our friends and allies in every country to join us. What follows is a list of tools -- a brainstorm of proposals and options for those who want to free creativity and art from the yoke of inequality. Please use them, share your tactics with us, and document your actions and experiments.

Please keep in touch by emailing us at:

occupymuseums@gmail.com

And checking our website:

occupymuseums.org

- In Solidarity -

occupy museums

} {

O movimento global Occupy, que deflagrou inicialmente na cidade de Nova Iorque, em Setembro de 2011, foi inspirado pelas revoluções pró democracia, surgidas mais cedo no norte de África e no Médio Oriente. Com o colapso do mercado imobiliário americano e com os resgates públicos dos nossos principais bancos, chegou a inevitável constatação de que o sistema económico está montado para servir os ricos: muitos a sofrerem, para poucos prosperarem. "Capitalismo é Crise". Milhares de pessoas desceram ao centro financeiro de Nova Iorque, convergindo para Liberty Park. Colectivamente, tomámos consciência de que todas as nossas queixas – desde a destruição da paisagem natural, à guerra no Médio Oriente, passando pelos cortes na rede da segurança social – estão interligadas.

A vida em Liberty Park teve uma aura criativa e espectacular que ajudou a atrair o público e a comunicação social. Muitos artistas deixaram os seus estúdios para se juntarem ao movimento, onde fossem precisos. Serviram comida, debateram sistemas bancários alternativos ou formaram moderadores de grupos de trabalho. Outros artistas, activistas como nós no Movimento Ocupar Museus, quiseram levar a mensagem Ocupar para a respectiva área cultural. Encontrámos muita da corrupção de Wall Street em todas as artes, inclusive nas nossas instituições culturais mais respeitadas. Levámos à prática acções directas em museus, leilões e feiras de arte em 2011-2012, com o fim de chamarmos a atenção para a forma como a nossa cultura – o nosso legado comum – está a ser utilizada de forma abusiva, transformada em mercadoria financeira, como acções, em benefício dos que constituem o tal 1%.

Não somos os primeiros a chamar a atenção para estes aspectos e ainda temos um longo caminho a percorrer. Precisamos de dar maior consistência à nossa análise e refinar os nossos procedimentos futuros. Estamos à procura de parceiros. Na medida em que os problemas globais exigem soluções globais, estamos a apelar aos nossos amigos e aliados, de qualquer nação, para se juntarem a nós. O que se segue é uma lista de ferramentas – uma *brainstorm* de propostas e opções para aqueles que querem libertar a criatividade e a arte do jugo da desigualdade. Usem-nas, por favor, compartilhem as vossas estratégias connosco e documentem as vossas acções e experiências.

Por favor, mantenham-se em contacto pelo e-mail: occupymuseums@gmail.com

E visitando o nosso website:

occupymuseums.org

- Solidariamente -

How Do We Re-Frame Culture?

1. Seeing the Frame



We are bound by many invisible frames. These frames offer reference and moral validation for what might otherwise be absurd. *They change how and what we see.* If we don't challenge them or have encounters that open our world, we can find our lives grossly limited by them. Western culture finds itself contained within such a frame; a shiny LCD and stainless steel construction to which we can attach words like "corporate" and "free-market." A few years ago, mass outrage directed at financial institutions erupted internationally, but a consciousness is growing that our system of inequality and greed is deeply ingrained. It has seeped out in all directions from medicine to the natural environment to art museums. We live in a culture of inequality. From this initial realization, the following line of questions concerning cultural institutions may be helpful:

- 1 What authority do cultural gatekeepers claim? Where does this power come from? Is there such a thing as bad art?
- 2 Follow the symbols: What words/fonts/images do they use to describe themselves? What colors are the walls? What shapes are the walls? (What ethics are inherent within their mission statement, outreach and publicized texts?)

Como Vamos Nós Reemoldurar a Cultura?

1. Olhar para a Moldura

Estamos limitados por muitas molduras invisíveis. Estas estruturas dão-nos as referências e a validação moral para aquilo que, de outro modo, poderia ser um absurdo. São elas que transformam o modo de ver e aquilo que vemos. Se as não desafiarmos ou se não promovermos contactos que abram o nosso horizonte, arriscamo-nos a ver as nossas vidas enormemente condicionadas pela sua acção. A cultura ocidental encontra-se, ela própria, contida neste tipo de estrutura (um LCD brilhante, numa construção de aço inoxidável), a qual podemos rotular de empresarial e liberal. Há alguns anos, a indignação das massas direccionada contra as instituições financeiras emergiu a nível internacional, mas verifica-se uma consciencialização crescente de que o sistema de desigualdade e ganância está profundamente enraizado. É algo que tem extravasado em todas as direcções, da medicina ao meio ambiente, passando pelos museus. Vivemos numa cultura de desigualdade. Pode ser útil, a partir desta configuração inicial, a série de questões que abaixo se reproduz sobre instituições culturais:

- 1 Que autoridade reclamam os guardiães da cultura? De onde lhes vem este poder? Existe alguma coisa como arte má?
- 2 Pensem nos símbolos: que palavras, fontes, imagens usam para se descrever a si mesmos? De que cores são as paredes? Que formas têm as paredes? Que ética está inerente ao seu discurso de missão, divulgação e textos publicados?
- 3 Pensem no dinheiro: Quem dá o dinheiro? A quem é dado o dinheiro? Porquê? Terão dívidas? Em que medida a dívida afecta a arte?
- 4 Que arte está hoje na moda? A quem pertence? Quem doa colecções de arte? De quem são os nomes que se homenageiam nos museus e que estão inscritos nas paredes?
- 5 Pensem nas redes de poder: quem dá as ordens? Quem recebe as ordens? Quem estabelece as prioridades? Que modelo de governo representam estas relações de poder?

- 3 Follow the money: Who gives money? To whom is the money given? Why? Do they have debt? How does debt affect art?
- 4 What art is in fashion today? Who owns it? Who donates their art collections? Whose names are celebrated in museums and chiseled on the walls?
- 5 Follow the clout: Who gives orders? Who takes orders? Who sets priorities? What form of government do these power relations represent?
- 6 Be specific: broad trends need to be identified, but picking specific symbolic instances on which to focus makes communication easier at times and helps draw attention to the cause.

Tactic: Mapping. Draw connections between public and private culture donors (like Deutsche Bank, whose logo frames the images we use here, or the Koch brothers), follow the money, and what they get in return for supporting cultural institutions. Why do they support the arts? See, for example, www.littlesis.org.

2. Stepping Outside of the Frame



Consciousness is the first step, but at some point we've got to leave the cocoons of our desks and step out into the public realm. This takes a certain amount of bravery and suspension of disbelief,

- 6 Sejam específicos: as visões mais alargadas precisam de ser identificadas, mas a focalização em exemplos simbólicos específicos torna às vezes a comunicação mais fácil e ajuda no apelo à causa.

Táctica: Levantamento de informação. Estabeleçam as relações entre mecenas públicos e privados (como o Deutsche Bank, cujo logótipo emoldura os quadros que estamos a usar, ou os irmãos Koch), sigam o rasto do dinheiro e apurem o que obtêm eles em troca do apoio às instituições culturais. Por que apoiam as artes? Vejam, por exemplo, www.littlesis.org.

2. Sair da Moldura

A tomada de consciência é o primeiro passo, mas a dado momento temos de deixar o conforto das nossas mesas de trabalho e saltar para o espaço público. Isto implica uma certa dose de coragem e a suspensão da incredulidade, na medida em que fomos ensinados a não levantar a voz. Mas a transformação política ocorre no nosso corpo: desabituaamo-nos de ter uma acção pela verdade e simplesmente enquadrarmo-nos nela. O que é preciso entender aqui é que fracasso é algo que não existe, porque a arte, a cultura e, mesmo as identidades, são constantes experiências. Podemos sair da moldura, começar a abrir os nossos horizontes e a desenvolver uma cultura diferenciada e efectiva de mudança. Aqui se apresentam alguns tópicos sobre o momento de sairmos da moldura e envolvermo-nos na auto-experimentação.

- 1 Sejam *naïfs* (tudo É possível)
- 2 Actuem (adequém a moldura ao contexto, através de acções concretas que envolvam assumir riscos). Incomodem a instituição. Façam-na reagir.
- 3 “Isto não é arte”. Reposicionem os vossos valores para enfrentarem a postura hegemónica institucional. As acções podem tender para a “arte”, se isso as tornar palatáveis ao público a quem pretendem dirigir-se. Não se limitem a acções que possam ser “representativas

because we have been taught not to raise our voices. But political transformation occurs in the body; we de-condition ourselves to act for truth rather than simply to fit in. What's needed here is an understanding that there is no such thing as failure, because art, culture, and even identities are constant experiments. We can step outside the frame, begin to open up our worlds, and evolve a nuanced and effective culture of change. Here are some points about the moment of stepping outside the frame, and engaging in self-experimentation.

- 1 Be naive (everything *IS* possible).
- 2 Perform. (Recontextualize the frame through physical actions that involve risk-taking.) Make the institution uncomfortable - make it respond.
- 3 "This is not art." Reposition your values to counter an institution's hegemonic stance. Actions can be "artful" if that will make them palatable to the audiences you intend to address. Do not limit yourselves to actions that might be "art historically significant" because art history has been conquered by 1% interests. What matters most is whether your actions are effective. Define your own success.
- 4 Think strategically: your goal is to get a specific message across. Work to ensure your action communicates what you intend. Envision every possibility from all angles. Hand out written materials.
- 5 Refine an opposing theory to the conventional institutional frame and talk about it openly.
- 6 Start a controversy.

Tactic: Liberate Tate has done some exceptional symbolic and "artful" political actions, especially concerning the Tate Modern's relationship with BP. Occupy Museums instigated large assemblies inside New York's MoMA, as well as more symbolic actions at the Pergamon Museum in Berlin.

em termos de história de arte" porque a história da arte tem sido tomada pelos interesses daquele 1%. Sobretudo, o mais importante é que as vossas acções sejam eficazes. Definam o vosso próprio sucesso.

- 4 Pensem com estratégia: o vosso objectivo é tornar uma determinada mensagem inteligível. Trabalhem de forma a assegurar que a vossa acção transmite o que pretendem. Analisem todas as possibilidades, de todos os ângulos. Divulguem materiais escritos.
- 5 Aperfeiçoem ao máximo uma teoria que se oponha à estrutura institucional convencional e falem abertamente sobre ela.
- 6 Lancem a controvérsia.

Táctica: A Liberate Tate tem desencadeado algumas acções políticas particularmente simbólicas e a tender para a "arte", sobretudo respeitantes às relações entre a Tate Modern e a BP. O movimento Ocupar Museus dinamizou grandes assembleias no interior do MoMA de Nova Iorque, bem como acções mais simbólicas no Museu Pergamon, em Berlim.

3.

Colocar uma Família na Moldura

Uma vez fora da moldura, vão necessitar do apoio de uma comunidade com a qual possam trabalhar em conjunto na construção de uma base sólida para experiências. Identifiquem-se como activistas e será mais fácil encontrarem a vossa família – as pessoas que pensam da mesma maneira tenderão a aparecer, após esse vosso primeiro passo. As ligações e as simpatias podem já estar latentes, mas, uma vez unidos como família, vão precisar de construir algumas estruturas para promoverem a confiança e evitarem cair no formato da hierarquia social a que estavam habituados. A acção social eficaz dá-se através de múltiplos caminhos, provenientes de diferentes direcções. A actuação do vosso grupo deve incorporar a vossa visão de mudança social. Chegar a consensos, respeitando ao mesmo tempo a autonomia de cada indivíduo. Este processo horizontal (não hierárquico) pode acolher diferentes pontos de

3. Framing a Family



Once outside the frame, you'll need the support of a community who can work together to build a stable foundation for experiments. Identify yourself publicly and it will be easier to find your family -- like-minded people tend to emerge once you have taken the first steps. Connections and sympathies may already exist under the surface, but once assembled as a family, you'll need to build some frames that nurture trust and prevent you from falling into the forms of social hierarchy we are used to. Effective social action occurs through multiple avenues originating from different directions. Your group process should embody your vision for social change. Reach consensus while respecting the autonomy of each member. This horizontal (non hierarchical) process can accommodate different views and nurture the unique skills of each member. Perpetually reassess yourselves and your process. Stay open and invite new people to join meetings and actions. Here are some ideas for working as a group:

- 1 Be open to self reflection about power and privilege.
- 2 Talk to other collectives about the strengths and weaknesses of their process.

vista e promover o saber único de cada um. Reavaliem-se continuamente, bem como ao vosso processo. Mantenham-se abertos e convidem novos elementos para se juntarem às reuniões e acções. Aqui estão algumas ideias, para trabalhar como um grupo:

- 1 Estejam abertos à auto-reflexão sobre poder e privilégios.
- 2 Falem com outros colectivos sobre os pontos fortes e fracos da sua actividade.
- 3 Certifiquem-se que se encontram pessoalmente com regularidade. Não há nada como reuniões frente a frente.
- 4 Ponham em prática linguagem e comunicação cortês, sobretudo em e-mails.

Táctica: Dado que o processo pode incorporar uma visão de mudança social, tenham em consideração as condições de trabalho e a política interna das instituições que esperam atingir. Na Bienal de Berlim, em 2012, ajudámos a encetar uma conversa sobre a horizontalidade, a qual desafiou as estruturas de poder convencionais e que resultou num aumento de salário para os guardas.

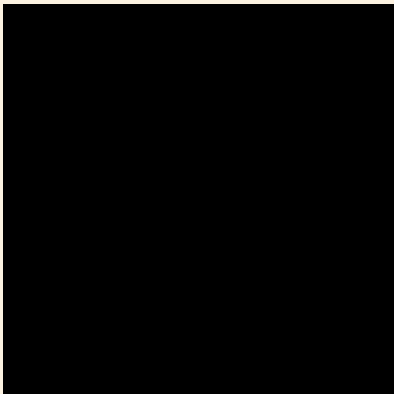
4. Interferir na Moldura

Nos anos 60, houve um famoso debate sobre se era melhor trabalhar para a mudança dentro do sistema ou fora dele. Hoje, tais diferenças estão esbatidas, na medida em que a esfera empresarial se imiscuiu até na vida social privada. Interagir com a moldura tornou-se mais fácil do que nunca. Agora é simples criar um meio de comunicação próprio ou interferir na estética da instituição que se pretende criticar. Também não esquecer que, ao interagir com qualquer instituição, como um museu de arte, as mesmas são constituídas por pessoas. Algumas delas podem vir a ser aliados, o que conduz a possibilidades e novas estratégias para ganhar alavancagem. Algumas vezes isto abre portas a negociações públicas com instituições, ou pode ajudar à criação de uma acção que se juntará à cobertura mediática existente. A questão é abrir

- 3 Make sure to meet in person regularly. There's nothing like face to face.
- 4 Practice respectful language and communications -- especially on email.

Tactic: Since internal process can embody a vision for social change, consider the working conditions and internal process of the institutions you hope to impact. At the Berlin Biennial in 2012 we helped initiate a conversation on horizontality that challenged conventional power structures and resulted in raised wages for guards.

4. Hacking the Frame



In the 1960's there was a famous debate about whether to work for change inside or outside of the system. Today, such distinctions are blurry as the corporate sphere has permeated even private social life. It has become easier to interact with the frame than ever before. It's now simple to create your own media or hack the aesthetics of the institution you would like to criticize. Also, when interacting with any institution, such as an art museum, never forget that they are made up of individuals. Some of these people may be allies, which leads to possibilities and new tactics to gain leverage. Sometimes this opens the door for public negotiations

a moldura, sabotando a sua própria lógica. Aqui estão algumas ideias de como interferir na moldura:

- 1 Promovam ações para estimular a conversa. Façam exigências. Elaborem falsos comunicados de imprensa, se for preciso (ver www.theyesmen.org), que anunciem as mudanças que esperam ver. Isto pode forçar a resposta.
- 2 Negociem: peçam sempre mais. Um "não" é muitas vezes mais instrutivo e útil do que um "sim".
- 3 Mantenham registos das vossas negociações e usem-nos.
- 4 Peçam para ver o orçamento completo. Questionem-nos sobre o que estão a fazer para ajudar a fazer frente aos graves desequilíbrios criados pelo capitalismo.
- 5 Aliem-se a jornalistas, bloguistas e escritores. Certifiquem-se que estes têm conhecimento das vossas ações e convidem-nos a participar. Enviem comunicados à imprensa.

Tática: Em 2011, colaborámos numa ação para doar uma obra de arte, uma cópia de uma casa hipotecada em Harlem, ao Museum of American Finance, em Nova Iorque. Este trabalho era uma evocação clara da história dos 99%, sobretudo da crise hipotecária, na medida em que ela fez parte da história financeira norte-americana. Depois de o museu ter inicialmente recusado a nossa doação, oferecida num cenário de protesto, respondemos-lhes através de uma campanha de cartas muito cordatas que, no final, os convenceu a voltar atrás e a adquirir a obra.

5. Desemoldurar

Começamos a dismantelar as molduras existentes que nos limitam e a substituí-las por alternativas. Neste processo, difundimos a consciencialização da desigualdade, inspirando os outros e, gradualmente, a cultura mais alargada pode começar a mudar. Contudo, é fácil cair na hierarquia e no escândalo. Precisamos então de ser persistentes nas experimentações, com alternativas que melhor reflectam os nossos valores. Porque, quando imaginamos e

with institutions, or can help with creating an action that will tack onto existing media coverage. The point is to open up the frame by hacking into its own logic. Here are some ideas about hacking the frame:

- 1 Do actions to instigate conversation. Make demands. design fake press releases if you have to (see www.theyesmen.org) that announce the changes you hope to see. This can force a response.
- 2 Negotiate: always ask for more. "No" is often more instructive and useful than "yes."
- 3 Keep records of your negotiations and use them.
- 4 Ask to see the full budget. Ask what they're doing to help confront the extreme imbalances created by capitalism.
- 5 Make allies of journalists, bloggers, and writers: Make sure they are aware of your actions and invite them to participate. Send press releases.

Tactic: In 2011 we collaborated on an action to donate a work of art, a replica of a foreclosed home in Harlem, to the Museum of American Finance in New York. This work clearly evoked the story of the 99%, especially the foreclosure crisis as it pertained to the history of American finance. After the museum initially refused our donation, which was offered in the context of a protest, we replied with a respectful letter writing campaign, eventually convincing them to change gears and acquire the work.

5. De-Framing

We begin to dismantle the existing frames and structures that limit us and replace them with alternatives. In the process we spread consciousness about inequality and inspire others, and gradually the larger culture may begin to shift. But we easily fall into hierarchy and scandal. We therefore need to be persistent in experiments with alternatives that better reflect our values. As we envision and invent cultures we never thought possible we should pay

inventamos culturas, que nunca antes julgamos possíveis, devemos prestar particular atenção ao nosso comportamento e às relações dentro da nossa comunidade, na medida em que é a base deste trabalho. A vigilância recorrente, a flexibilidade nas nossas estratégias e a atenção às questões éticas são necessárias para se desenvolverem várias linhas de visão, quando se consideram outras possibilidades. Será útil lembrar que a mudança actua em ciclos, para relaxar a mente e cuidar do corpo. Eis aqui algumas ideias sobre desmoldurar a longo prazo:

- 1 Estabeleçam objectivos flexíveis.
- 2 Substituam, aos poucos, o sistema existente com alternativas.
- 3 Estejam vigilantes contra a recriação de hierarquias.
- 4 Tenham em conta outras moedas, reciprocidade e avaliações de cultura.

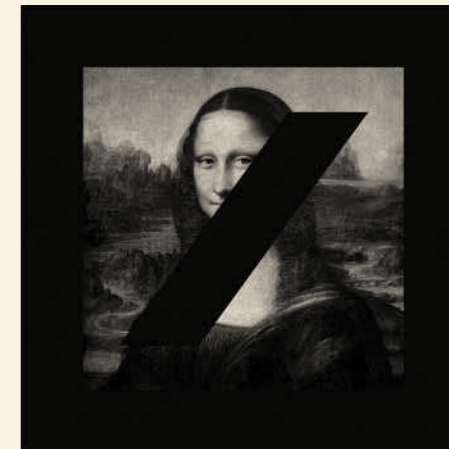
Táctica: Meditem. Façam festas. Em 2012, lançámos uma experiência de mercado alternativo, fora das maiores feiras de arte contemporânea em Nova Iorque, para chamar a atenção para a corrupção do mercado artístico que estas feiras apelativas ocultam. Apelidámo-la de Fair Art Fair (Arte Livre para Troca Justa) e convidámos todos os artistas de Nova Iorque a participarem.

Tradução de Ana Paula Pina

close attention to our own behavior and relationships within our community because it sustains this work. Continual awareness and flexibility in our strategies and attention to ethics are necessary in order to develop multiple lines of sight when considering alternative possibilities. It's helpful to remember that change works in cycles, and to relax the mind and take care of the body. Here are some ideas about de-framing in the long term:

- 1 Set flexible goals.
- 2 Replace the current system piece by piece with alternatives.
- 3 Be vigilant against re-creating hierarchies.
- 4 Consider alternative currencies, exchanges, and valuations of culture.

Tactic: Meditate. Throw parties. In 2012 we launched an alternative exchange experiment outside major contemporary art fairs in New York City to call attention to the corrupt art market these glitzy fairs were shielding. We called it the Fair Art Fair (Free Art for Fair Exchange) and invited every artist in New York to participate.



Crisis theatre enjoys a boom

O apogeu do teatro de crise

wouter hillaert

} {

Theatre is a slow medium. Four years after the credit crunch hit, we are seeing an explosion in the number of productions in Belgium and the Netherlands on the subject of the crisis. The value they bring, the value of art, is equal to what they are able to add to the news we see about the crisis every day in the media. What could that value be?

Theatre and economy: it has never been a natural *joint venture*. The economy is probably too abstract for the stage. Money, on the contrary – that far more concrete and material symbol of dramatic exchange between people – has been a subject in many classics since the time of Sophocles. ‘The worst is money’, said Creon in *Antigone*. ‘Money ‘tis that sacks cities, and drives men forth from hearth and home.’ Shakespeare also expressed a moral judgement on it in *Timothy of Athens*: ‘Money is the common whore of mankind.’ Molière wrote of it in *The Miser*, and a great many plays by Ibsen and Strindberg are crammed full of references to money or debts.

But the economy? No. You might say that Chekhov’s *The Cherry*

O teatro é um meio de comunicação social que leva o seu tempo. Quatro anos após o impacto causado pela crise no crédito, começámos a assistir a uma explosão do número de produções dramáticas na Bélgica e na Holanda sobre o tema da crise. O valor que estas trazem, o valor da arte, é equivalente àquilo que conseguimos acrescentar às notícias que vemos todos os dias sobre a crise nos media. De que espécie de valor se trata?

O teatro e a economia nunca constituíram uma *joint venture* natural. Provavelmente a economia é demasiado abstracta para o palco. Pelo con-

trário, o dinheiro – símbolo material mais do que concreto das trocas dramáticas entre pessoas – tem sido tema de muitos clássicos desde os tempos de Sófocles. “O pior de tudo é o dinheiro”, disse Creonte na *Antígona*. “O dinheiro é que saqueia cidades e afasta os homens da terra e do lar.” Também Shakespeare exprimiu um julgamento moral sobre ele em *Timão de Atenas*: “O dinheiro é a pega vulgar da humanidade.” Molière dedicou-lhe *O Avaro*, e são muitas as obras dramáticas de Ibsen e Strindberg cheias de referências a dinheiro e a dívidas.

Mas e a economia? Não. Pode di-

Orchard dramatizes the shift from an economy based on ownership to an economy based on labour. But even a Marxist like Bertolt Brecht needed an increasing number of metaphors to visualise rampant capitalism. In his play *The Rise and Fall of the Town of Mahagonny* – written in 1930 in the middle of a major crisis – he chose a lawless spot in the desert that had been hit by a hurricane. ‘We cannot help ourselves, or you, or anyone’, is the final conclusion. It presents a view of economic systems and short-circuits that is also prevalent today: the crisis has crashed on us from above, and we small ants, are its helpless victims. The economy for us is what the gods were to the Greeks: a higher element of an incomprehensibly random nature. The role of theatre is to give it a human face; otherwise it cannot make any statement about it.

Faulty Bankers

And yet this conflict zone between palpable humanity and economic abstraction has become the subject of an amazing number

zer-se que *O Cerejal* de Tchekov dramatiza a mudança de uma economia baseada na propriedade para uma economia baseada no trabalho. Porém, até um marxista como Bertolt Brecht precisou de um grande número de metáforas para dar a ideia de capitalismo selvagem. Na sua peça *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny* – escrita em 1930, no meio de uma grande crise – escolheu um lugar sem lei no deserto que fora fustigado por um furacão. “Não podemos ajudar-nos, nem a vós, ou seja a quem for” é a conclusão final. A peça apresenta uma visão dos sistemas e dos curto-circuitos económicos que ainda hoje prevalece: a crise caiu-nos em cima e nós, formigui-nhas, somos as suas vítimas indefe-

zas. A economia representa para nós o que os deuses representaram para os gregos: um elemento mais alto, de uma natureza incompreensivelmente arbitrária. O papel do teatro é dar-lhe um rosto humano; se assim não for, a obra dramática não pode fazer quaisquer considerações sobre essa mesma economia.

Banqueiros Imperfeitos

E, no entanto, esta zona de conflito entre a humanidade palpável e a abstracção económica tornou-se tema de um espantoso número de produções. No início da sua produção *San Francisco*, os actores Vincent Rietveld e Mara van Vlijmen, do interessantís-

simos de produções. At the beginning of their creation *San Francisco*, the actors Vincent Rietveld and Mara van Vlijmen of the very interesting Dutch theatre collective De Warme Winkel, explain why they want to span the historic gulf between theatre and the economy. They had apparently planned a production based on the love letters between Paul Celan and Ingeborg Bachmann. ‘But we put this plan aside because the crisis is so omnipresent, and nothing can remain unscathed by it. Everyone is in such fear of it that it seemed senseless to hang around in the hermetic, depressive soul-searching of two dead poets. We have tried to offer answers to the crisis by taking a more human approach. And we wanted to create a mood that is rare when tackling this crisis: a visual, more poetic mood.’

Urgency, elucidation, imagination: these are the assets that the banking crisis brings to the theatre. Or at least in theory. In practice it’s a bit more complex. Take *De hulp* (The help) by the popular Dutch playwright Maria Goos. It was this play, first put on in the autumn of 2011 in the Netherlands, that marked the rise of

simo colectivo teatro holandês De Warme Winkel, explicaram a razão do seu desejo de estreitarem o abismo histórico entre o teatro e a economia. Aparentemente, planearam, de forma evidente, uma produção baseada nas cartas de amor entre Paul Celan e Ingeborg Bachmann. “Mas pusemos de lado este plano porque a crise está tão omnipresente que nada consegue ficar incólume. Está toda a gente com tanto medo que parecia sem sentido determo-nos em torno dos anseios das almas herméticas e depressivas de dois poetas mortos. Tentámos dar respostas à crise, recorrendo a uma abordagem mais humana. Além disso, quisemos criar um ambiente que é raro quando se enfrenta esta crise: um

ambiente visual e mais poético.”

Urgência, esclarecimento, imaginação: são estes os activos que a crise da banca traz ao teatro. Ou, pelo menos, em teoria. Na prática, é um pouco mais complexo. Veja-se *De hulp* (A Ajuda) de Maria Goos, conhecida dramaturga holandesa. Foi esta a peça, levada à cena na Holanda pela primeira vez no Outono de 2011, que marcou a ascensão do teatro de crise. Tendo por pano de fundo uma parede cheia de ecrãs de vídeo com homens de negócios neuróticos a gritarem aos telefones, vemos Arnaud, investidor de sucesso, sentado num sofá branco. Acabou de ser despedido do banco, a seguir a mulher abandonou-o e uma hérnia discal pregou-o ao sofá: o *kno-*

crisis theatre. Against the backdrop of a wall of video screens with neurotic businessmen shouting into their phones, we see Arnaud, a successful investor sitting on a white sofa. He has just been fired from the bank, then his wife left him and a slipped disc has him glued to his sofa. The *knock out* of the banking world in one single image. All that remains for Arnaud is his firm account of the divide and rule policy within the bank and the systematic betrayal of clients. He opens up his heart to Lucas, his African house help and the only support he has left.

What *De hulp* does is to show the effects of the credit crunch on human beings. The recession here is portrayed as the product of uncontrolled banks that are blindly driven by a desire for profit. An aberration by a few people at the top to which they themselves fall victim. This self-same individualisation of the economy was also the subject in *De prooi* (The Prey) by the Nationale Toneel, the relatively traditional repertoire theatre in The Hague, about the demise of the proud Dutch bank ABN Amro. And in *Boiling Frog* by Oostpool (Arnhem), a humorous family drama by Bel-

ck out do mundo da banca numa só imagem. Tudo o que resta a Arnaud é o cumprimento firme da política de dividir para reinar dentro do banco e da traição sistemática aos clientes. Abre o coração a Lucas, o africano que lhe dá assistência em casa e o único apoio que lhe resta.

Aquilo que *De hulp* faz é mostrar os efeitos da crise do crédito nos seres humanos. Nesta peça apresenta-se a recessão como a consequência da falta de controlo nos bancos cegamente movidos pela ânsia do lucro. Uma aberração vinda de meia dúzia de pessoas no topo, de que elas próprias se tornam vítimas. Esta mesma individualização da economia constitui também o tema da peça *De prooi*

(A Presa) encenada pelo Nationale Toneel, de Haia, companhia de repertório relativamente tradicional, sobre a extinção do orgulhoso banco holandês ABN Amro. Ainda a peça *Boiling Frog* (Rã em Ebulição), drama familiar humorístico do dramaturgo belga Peter De Graef e encenada pela companhia Oostpool (Arnhem), trata o tema da falta de escrúpulos da *senhora* à frente de uma empresa de cerâmica e do seu enfadonho esposo, especulador da bolsa. Sem sombra de dúvida, três peças empolgantes. Ao focalizarmos no lado humano, voltamos a subordinar a economia financeira à questão moral que, a pouco e pouco, foi abandonada: o que é melhor para as pessoas e para a sociedade? E, con-

gian playwright Peter De Graef about the unscrupulousness of the leading *lady* of a ceramics company and her boring husband, a market speculator. Three exciting plays without a doubt. By focusing on the human aspect, we subject our financial economy back to the moral question that has been abandoned little by little: what is the best thing for people and society? And yet *De hulp*, *De prooi* and *Boiling Frog*, with their psychological realism and their classic style, remain primarily bourgeois case studies. They distract their audiences by placing the responsibility for the crisis on others.

System Error

‘The crisis did not come about because people breached the rules of the financial game, but because they complied with them so strictly.’ This is one of the many quotes that the French director Bruno Meyssat projects in his performance *15%*. Meyssat’s iconoclastic view of the recession is that it is simply the logical consequence of a faulty system. In *15%* he attempts to make tangible the basic ab-

tudo, *De hulp*, *De prooi* e *Boiling Frog*, com o seu realismo psicológico e com o seu estilo clássico, continuam a ser estudos de caso basicamente burgueses. Desviam a atenção do público, remetendo a responsabilidade da crise para outros.

Erro de Sistema

“A crise não surgiu porque as pessoas infringiram as regras do jogo financeiro, mas sim porque as respeitaram com todo o rigor.” Esta é apenas uma das citações de Bruno Meyssat, encenador francês, na peça *15%*. A visão iconoclastica de Meyssat sobre a recessão aponta para que ela seja simplesmente a consequência lógica de

um sistema com defeitos. Em *15%* há uma tentativa de tornar tangíveis os princípios abstractos básicos desse sistema. Enquanto as citações projectadas no cenário no pano de fundo apresentam uma análise da forma como as *transações* se tornaram na alquimia do nosso tempo – produzindo, a partir do nada, alguma coisa – no palco, surgem figuras bizarras, representando diferentes aspectos da nossa economia: um cortador de relva mesmo à frente do rosto de alguém; gestão de risco; a violação de uma mulher com equipamento de baseball; a política da apropriação; uma miniatura de *Stonehenge* feita de cubos de açúcar, dentro de água; a derrocada financeira. São proibidas todas as anedotas so-

stract principles of this system. While the quotes on the backdrop analyse how *trading* has become the alchemy of today – making something out of nothing – a series of bizarre images on the stage represent different aspects that characterise our economy. A lawnmower right in front of someone’s face: risk management. The rape of a woman in baseball kit: take over policy. A mini Stonehenge made of sugar cubes in water: financial meltdown. All human anecdotes are excluded here. Only empty white collar shirts are left, subject to waterboarding.

Only in the arts is it possible to achieve this type of physical and visual representation of a whole system. At the same time however, *15%* is also quite exceptional when it comes to traditional theatre. This creation does not squeeze the subject of the economy into the straitjacket of theatrical laws, as is the case in *De hulp*, but adopts the laws of economy. The ambiance on the stage is one of cool calculation. The ‘narrative’ is structured as a serial accumulation – everything piled up loosely one after one – rather than theatrical causality. This is also common to *Die Kontrakte des Kaufmanns* by

bre pessoas. Todos os casos humanos são aqui excluídos. Só ficam camisas de colarinho branco vazias, sujeitas a tortura por afogamento.

Só através da arte é possível conseguir este tipo de representação física e visual de todo um sistema. Todavia, *15%* é também ao mesmo tempo absolutamente excepcional, no que toca ao teatro tradicional. Não sujeita o tema da economia à camisa-de-forças das leis do teatro, como acontece em *De Hulp*, mas segue as leis da economia. A atmosfera em palco é de calculismo frio. A “narrativa” está estruturada como uma acumulação sequencial – coisas amontoadas de qualquer maneira – ao invés da causalidade teatral. O mesmo se

passa também em *Die Kontrakte des Kaufmanns* na encenação do German Thalia Theater. Vêem-se actores no palco, mas nenhuma personagens humanas. Existe apenas o texto de Elfriede Jelinek, vencedora do Prémio Nobel, desbobinado durante quatro horas como uma sucessão de anedotas sem graça sobre o dinheiro, ou sobre a forma como este é alienado por aqueles que o têm; sobre a Europa enquanto utopia monetária; sobre a economia enquanto “Paraolímpicas do Nada”; sobre a relação entre bancos e clientes: “a vossa incerteza é a nossa certeza e podem adquiri-la aqui”. E por aí fora, sem parar. A alienação do sistema económico das vidas humanas é a alienação desta produção.

the German Thalia Theater. We see actors on the stage, but no human characters. There is only the text by the Nobel Prize winner Elfriede Jelinek that is spewed out for four hours like a stream of chilly witticisms about money, about how money is alienated from those who own it, about Europe as a monetary Utopia, about the economy as ‘the Paralympics of Nothingness’, about the relationship between banks and clients: ‘your uncertainty is our certainty, and you can buy it from us’. It goes on and on, it doesn’t stop. The alienation of the economic system from human life is the alienation of this production.

This systematic way of thinking adds little to our understanding of the economic crisis. Creations such as *15%* and *Die Kontrakte des Kaufmanns* do not really affect their audience. Their problem is the same as that of *De hulp* or *De prooi* – even though they are on completely the other side of the conflict zone between anecdotal humanity and economic abstraction. All these productions see the economy as something that exists as a separate entity from ourselves, we people in the audience. They create a picture of a

Este modo de pensar sistemático pouco ou nada ajuda a nossa compreensão da crise económica. Criações artísticas como *15%* ou *Die kontrakte des Kaufmanns* não influenciam verdadeiramente o público. O mesmo acontece em *De hulp* ou *De prooi* – mesmo que estejam completamente do outro lado da zona de conflito entre uma humanidade anedótica e a abstracção económica. Todas estas produções vêem a economia como algo que existe extrinsecamente a nós que estamos no público. Criam um retrato de uma situação na qual eles próprios não se envolvem. Estranho. Diria mesmo suspeito.

Nostalgia de Nós Próprios

Que pensam os economistas de tudo isto? André Orléan, autor francês do livro premiado *L’empire de la valeur* (2011) (O Império do Valor), dá-nos uma visão inspiradora sobre o assunto. Num debate paralelo, durante o festival de Avignon, procurou dar resposta à crise fora das tabelas dos números e do abracadabra monetário. “O sistema sucumbiu devido à grande euforia e ao crescimento exponencial anterior a 2007: a economia tornou-se um tema de emoções, de paixões, de convicções, de dúvidas, de pânico. São sentimentos próprios do capitalismo e o capitalismo nunca desiste de brincar com os nossos desejos e anseios. Nós,

situation in which they themselves are not involved. Strange. Even rather suspicious.

Longing for Ourselves

What do economists themselves think of it? An inspiring vision is that of André Orléan, the French author of the prize-winning book *L'Empire de la valeur* (2011) (The Empire of Value). At a fringe debate at the Avignon festival, he looked for an answer to the crisis outside the tables of figures and monetary hocus-pocus. ‘The system crashed due to the great euphoria and exponential growth that took place before 2007: the economy became an issue of human emotions, of passion, belief, doubt, panic. These feelings belong to capitalism and capitalism never stops playing around with our longings and yearnings. We economists, men of numbers, have difficulty interpreting these longings. In order to really grasp the reality of our current economy, we need artists.’ As Orléan sees it, the economy is all about us, and art is nothing less than an economic science.

economistas, homens de números, temos dificuldade em interpretar esses desejos. Para agarrar verdadeiramente a realidade da economia actual, precisamos de artistas.” De acordo com Orléan, a economia tem tudo que ver conosco e a arte não é mais de que uma ciência económica. Como pode um encenador transmitir esta mensagem?

As produções mais interessantes sobre a crise foram aquelas que encontraram o compromisso ideal entre pequenas paixões humanas e o grande sistema que é alimentado por essas paixões. *Hebzucht* (Ganância), na interpretação da companhia de teatro musical belga Braakland/ZheBilding, traduz essa combinação no próprio título. Em palco, esta peça, montada

de forma brilhante pelo autor-encenador Stijn Devillé, revela uma situação idêntica à que se desenrola em *De prooi*: por detrás de oito microfones verticais, vê-se um clube de banqueiros – neste caso, inspirando-se vagamente nos responsáveis do Belgian Fortis Bank, por ocasião do seu crash financeiro de 2008. No início, esses banqueiros incentivam-se uns aos outros, unidos no desejo comum de crescimento, até que acabam a fugir à vingança do mercado, à reviravolta da sorte. Enquanto *De prooi* representa um caso isolado, *Hebzucht* considera tanto a família como o contexto global. A bolha social, em que estas personagens tornam as suas próprias vidas – divórcio, solidão, um filho que

How can a director put over this message?

The most exciting crisis productions have been those that found the ideal compromise between small human passions and the big system that is fuelled by these passions. *Hebzucht* (Greed) by the Belgian music theatre company Braakland/ZheBilding translates this combination in its title. On stage, the brilliantly structured play by author-director Stijn Devillé unfolds a situation that is similar to that in *De prooi*: behind eight upright microphones we see a club of bankers – loosely inspired here by the leaders of the Belgian Fortis Bank during its crash of 2008. These bankers first egg each other on in their shared desire for growth, until they end up fleeing the revenge of the market, the reversal of fortune. While *De prooi* represents an isolated incident, *Hebzucht* looks at both the family as well as the global context. The social bubble that these characters make of their own lives – divorce, loneliness, a son who runs away from home – is a copy of the global castle in the air that is built from their financial transactions. It makes *Hebzucht* not so much a lesson about banking stories and practices, but a national

foge de casa - reproduz o castelo no ar da nossa sociedade global, com base nas transacções financeiras que realizam. *Hebzucht* não será tanto uma lição sobre histórias e práticas bancárias, mas antes uma reflexão nacional sobre o “valor”. O nosso dinheiro ou a nossa vida. Qual tem mais valor? Braakland faz do teatro outra vez uma praça pública, onde a sociedade encontra informação, se manifesta e se liberta de escaldantes controvérsias sociais. *Hebzucht* passa a ser aquilo por que *toda a gente* anseia e não apenas uns tantos banqueiros imperfeitos.

A economia não trata só de dinheiro, trata também de auto-realização. É a *nossa* economia, a economia de todos e a de cada um em particular. É

isso que nos ensina o *Superkapitalisten*. É uma peça em que dois jovens actores holandeses, Sieger Sloot e Eva Marie de Wall, interpretam um diálogo entre Ayn Rand, autor radical liberal do romance de sucesso *The Fountainhead* (1943), e Alan Greenspan, presidente da Reserva Federal Norte Americana, até 2006. Juntos, os dois monólitos propagam a ideologia básica que está por detrás do actual sistema económico: ligar só a nós próprios, sem concessão, em que a única regra seja a liberdade máxima e o egoísmo de cada um; ou, por outras palavras, o sistema estar assente em paixões exclusivamente pessoais. Assim se caracteriza toda a ordem social motivada pela ilusão de todos os consumidores serem únicos

reflection on ‘value’. Our money or our life. Which is worth most? Braakland turns the theatre into a public arena again where society can find information, express itself and cleanse itself of hot social controversies. *Hebzucht* becomes what *everyone* longs for, not just some faulty bankers.

The economy is not just about money, but also about self-actualisation. It is *our* economy, the economy of each and every individual. This is what *Superkapitalisten* teaches us. It is a play in which two young Dutch actors Sieger Sloot and Eva Marie de Waal stage a dialogue between Ayn Rand, the radical liberal author of the successful novel *The Fountainhead* (1943), and Alan Greenspan, chairman until 2006 of the US Federal Reserve. Together these two monoliths propagate the basic ideology behind the current economic system: be whole yourself, without concession, the only norm is the ultimate freedom and egoism of each individual. Or in other words, the system is built on totally personal passions. This is what characterises all social order, driven by the illusion among all consumers that they are unique, and that in order to be unique,

e de que, para serem únicos, têm de continuar a comprar. A nossa economia não é a economia dos bancos. A economia reside na alma.

O mesmo vai na alma de Sloot e de De Waal, quando despem a personagem e falam sobre o seu próprio valor de mercado como actores. “Sou um empresário cultural independente. Tenho um produto, a minha pessoa, que ponho à venda” remata Sloot. “Esse produto tem de parecer o melhor possível, pois de outro modo serei afastado pela concorrência. O problema já não tem só a ver com o facto de alguém ser ou não ser um actor extraordinário, ou com a história que se tem para contar. A questão tem a ver com o público achar esse actor mais

atraente do que outros.” Os criadores do *Superkapitalisten* chegam assim ao grande paradoxo da religião económica de Ayn Rand: então e se o mercado livre não gostar do nosso próprio ser? Será possível fazer algo completamente diferente, em vez de continuarmos a adaptarmo-nos à situação? A derradeira liberdade quer dos *comerciantes*, quer dos pequenos aforradores, parece depender totalmente daquilo que os outros fazem com essa liberdade. O nosso eu único é uma cortina de fumo, é a nossa sofreguidão insaciável por “mais e melhor”, de tudo aquilo em que se baseia a nossa economia.

they need to continue buying. Our economy is not the economy of the banks. The economy lies within the soul of each and every one of us.

It is also within the souls of Sloot and De Waal: they step out of character and talk about their own market values as actors. ‘I am an independent and cultural entrepreneur. I have a product, myself, that I offer for sale,’ Sloot concludes. ‘That product must look as good as possible, because otherwise I will be pushed out by the competition. The issue is no longer about whether or not a person is a brilliant actor. Or what tale you have to tell. It’s about whether your audience find you more appealing.’ The creators of *Superkapitalisten* thus reach the great paradox in Ayn Rand’s economic religion: what if the free market doesn’t like your own free self? Can you do something completely different rather than just keep on adapting to the situation? The ultimate freedom of *traders* and small savers alike seems to be completely dependent on what others do with this freedom. Our unique self is a smoke screen and the insatiable hunger in us for ‘more and better’ upon which our whole economy feeds.

Semear a Confiança

Por aqui se pode ver a importância deste tipo de teatro: não emite juízos morais, sem confrontar cada uma das pessoas do público com a sua quota-parte de responsabilidade na crise. Mas e depois? Para que serve isso? Na realidade, é só em *San Francisco*, de De Warme Winkel, que se vai mais além do que apresentar a crise como uma crise. Num cenário despojado – lembremo-nos dos cortes no mundo da arte, na Holanda – os actores Vincent Rietveld e Mara van Vlijmen admitem, com ironia inteligente, em primeiro lugar a recessão dentro da sua própria companhia e, em seguida, dado o endividamento, relatam e

imaginam todos os cenários possíveis. Constroem a partir do nada. Como se fosse uma aposta mútua para o futuro: a escassez não tem de ser destrutiva, pelo contrário pode ser um ímpeto. Em *San Francisco*, a falta de uma perspectiva produz um ímpeto criativo e a dívida torna-se uma fantasia. Tece um ambiente de poesia provocador e generoso, de reconciliação e de pensamento construtivo.

De Warme Winkel pinta um quadro, não da crise mas sim da nossa atitude para com ela. *Podemos* ajudar-nos a nós próprios. A economia não é uma estrutura aleatória superior, fora de nós. Talvez o valor económico já não seja igual ao trabalho investido no produto. Mas, de acordo com

Sowing the Seeds of Belief

So, here you see the importance of this type of theatre: it does not pass moral judgement without addressing each member of the audience with their share of responsibility in the crisis. But then what? What does one do with that? Actually it is only *San Francisco* by De Warme Winkel that goes further than presenting the crisis as a crisis. On a bare set – cuts in the Dutch arts world, remember – actors Vincent Rietveld and Mara van Vlijmen confess with intelligent irony, first to the recession within their own company, and then, given this situation of debt, they recount and imagine all types of different scenes. They make something out of nothing. Like a proposal to one another for the future: scarcity does not need to be destructive, but it can act as a challenge. In *San Francisco* the lack of an outlook creates a creative thrill, debt becomes a fantasy. It creates a provocative and generous ambience of poetry, reconciliation and constructive thinking.

De Warme Winkel paints a picture, not of the crisis, but of our

André Orléan, não equivalha “[à] utilidade do produto”, como muitos economistas defendem. O valor, segundo Orléan, é uma questão de crença: a importância virtual atribuída a um produto, por uma determinada fatia da sociedade. É isso que torna esse valor um fenómeno social e em algo que pode ser alterado. *Podemos* mudar o sistema económico. Claro que seria ingénuo exagerar a eventual contribuição do teatro para esta mudança. Mas, não deixa de ser surpreendente que economistas como Frédéric Lordon e Tomas Sedlacek tenham também começado a escrever peças de teatro baseadas na sua visão crítica. Acreditam que, deste modo, podem provocar um impacto maior. Porque a arte

não representa apenas as emoções que sustentam a economia, também pode *criar* as nossas emoções. É aqui que começa a mudança: numa afirmação pessoal e emocional. O teatro tem potencial para isso.

Wouter Hillaert (1978) é crítico teatral crítico de teatro no jornal belga *De Standaard* e editor executivo da revista cultural *rekto:verso* (www.rektoverso.be)

Tradução de Maria Jacinta Magalhães

attitude towards it. We *can* help ourselves. The economy is not a higher, random structure outside of ourselves. Economic value may no longer equal the work that goes into a product. But nor, according to André Orléan, does it equal ‘the usefulness of the product’, as many economists claim. Value, as Orléan states, is a belief: a virtual importance that is attributed to products by a certain part of society. That makes this value a social phenomenon and something that can be changed. We *can* change the economic system. Of course, it would be naïve to exaggerate the possible contribution of theatre to this change. But it is quite striking that economists such as Frédéric Lordon and Tomáš Sedlá ek have also started writing plays based on their critical views. They believe that they can make a greater impact this way. Why? Because art does not just represent the emotions that underpin economy, it can also *create* our emotions. This is where change begins: in a personal and emotional statement. Theatre has the potential to do that.

Wouter Hillaert (1978) is a freelance theatre critic for the Belgian newspaper *De Standaard* and editor-in-chief of the cultural magazine *rekto:verso* (www.rektoverso.be).

of
golden hills

off the
golden hill

american vistas 2011

alex hundert

} {

And so I had not made it up. I had not dreamt it up, having watched one too many Hollywood movies. I had not sat in the ivory tower of Humanities, fabricating nothing but well-researched misrepresentations. I stepped onto the E-train at Jamaica station in NYC and knew that it existed. That it exists. That I was home. That I would be homeless from now on. That the colors were finally right. That I would be lost from now on. That I would not have to fetishize its reality. That it is dreaming itself up, too. That it is fueling its own imaginary. That there are two Americas, inseparable, indistinguishable.
Screen-shots, vistas • • • NYC, NY | 05/18 | Although of course you end up becoming yourself • | 05/23 | Taylor Mead at the Bowery Poetry Club / he's alive / it's surreal I sit a groupie mesmerized • Atlantic City, NJ | 05/29 | it has to be the last place on earth where you can smoke / in between determined retirees at the Hilton Casino I lost half a lung / turns out the slot machines won't sell me back my dreams • Washington, DC | 05/30 | Memorial Day Parade / FREEDOM IS NEVER FREE / but that's an entrance sign to a graveyard and not a foreign policy • Columbus, OH | 05/31 | one of those layovers at 3 AM / wide awake dead asleep / updating my Facebook profile just to keep track of myself / a mother beating up her child with a belt in the middle of the Greyhound station / it's on everybody's faces / everybody knows the drill / everybody robbed blind down and out in America / there will be many more to come / in Reno Baltimore Seattle / out of prison all of their belongings in see-through plastic bags / they got nothing / discharged the hospital bands still dangling from their wrists • Pittsburgh, PA | 06/03 | at Andy's grave in the suburbs in between Route 88 and the Light Rail / a pastoral scene and the rush hour traffic humming in the background / I sit next to you / the sun setting over the grass the

CQN{7} Summer / Fall '13

of golden hills / off the golden hill, american vistas 2011

crickets / chatting away the evening in a low whisper • **Pittsburgh**, PA | 06/04 | under the bridge two men in a canoe passing by / “It would be nice to do this on the Hudson...” / “Oh well, you’d probably hit dead people with your paddles, lots of dead people.” • **Nashville**, TN | 06/07 | “I was born in the prairie wind / I was reborn in a downtown bin.” • **Memphis**, TN | 06/09 | abandoned skyscraper downtown / it’s not the apocalypse everybody just left / back from Graceland I decide to move into the one on 3rd street and do nothing but sit in the penthouse / blasting a different Elvis song on every of its 113 floors / back catalogue squatting • **New Orleans**, LA | 06/14 | I get into a stranger’s car • **El Paso**, TX | 06/16 | and you accidentally end up where you belong / Mesa St | 06/17 | from the golden hill / where the grid ends off the grid paths unfold / the violence the heat that turn life into gravel / and you never want to come down • **Kingman**, AZ | 06/18 | washed up arrived for a moment untouchable in America • **Lake Mead**, NV | 06/19 | father’s day / Rex tells me about fishing and his Housewives of New Jersey wife / half Italian half Irish / always drunk and angry he jokes with a crooked smile • **Las Vegas**, NV | 06/19 | on a roller coaster you cut thru the haze for a moment and three minutes / another illusion delusion of a chemical reaction / everybody washed up *Atlantic City* cleaned out dolled up / out of luck fifty miles back and still clinging on / I am clinging on the slot machine the cherries the haze / all pictures out of focus deep spaces they never capture the sharpness at all • | 06/20 | Keith in his immaculate attire outclassing the five boroughs / we will be wearing the same shirt when we met in NYC • **Los Angeles**, CA | 06/20 | - - - • **San Diego**, CA | 06/23 | the surfers black like deadwood in the water • **Flagstaff**, AZ | 06/26 | pine tree land the desert just around the corner / hippie micro-breweries everybody’s wearing hiking boots / Trainspotters in front of the Greyhound station talking trains (sic!) / inside another father looking for his son’s future bride / time to break bad • **Albuquerque**, NM | 06/26 | two marriage proposals in one day / Do I look like Susan St. James? • **Boulder**, CO |

06/29 | gentrified hippies the dream is over • **Las Vegas**, NV | 07/01 | it appears as it always will suddenly in the desert • **Los Angeles**, CA | 07/01 | home vacuum entropy | 07/02 | there’s always this moment before you let go when I think it’s gonna be alright but then you do / it doesn’t get more *Hollywood* than doing coke off a page of your own screenplay that’s never gonna get made into a movie | 07/04 | The Deduction of Objects from their Shadows is Flawed. • **San Francisco**, CA | 07/06 | stumbling onto the set of the 5-year engagement / a wedding an ocean blue velvet suit and Jason Segel is faking the kiss four times in a row / his loud laugh grunt off-screen / a hundred people looking on professionally leisurely / a hundred stages of imitating ray ban the guard wants to know if any of us are background / philosophical ponderings you’ll never make a sound Adam Green said better don’t be underground / {ghostmodern} | 07/07 | over the wall up to the end of the world you rip your stockings • **Salt Lake City**, UT | 07/09 | so it is real and not just Harper on pills who fed you all the best lines / you bring the desert with you she said wherever you go / a mormon interlude / a desert oddly flooded deadly dry like a government experiment gone wrong the aliens didn’t even land here / fallout names scribbled in the salt peace signs hearts / the street signs warn you fatigued drivers pull over if you start seeing fruit trees and on the ground bananas made out of steel / do you have the taste of salt in your mouth it weakens your tongue delirious it rains the desert you brought it with you it’s there • **Portland**, OR | 07/14 | Alameda streets I’ve been walking them down for eight weeks in every city / I’ve just tried to match your step so we’d shuffle our trick cards in time Elliott / everything photoshopped in for your convenience / a gentrification carried out in plaid / it’s hard to imagine you Elliott with that look of yours all caged glimmering in Portland when it’s sunny out • **Seattle**, WA | 07/16 | get off my property I hear the man say / it is a dangerous game to play the american dream / the return ticket burning in my pocket it already got the whole coat the weather forecast says beware it’s gonna be freezing • **Minneapolis**, MN

| 07/23 | by the lake five hours of mansion-spotting of americans walking cycling boating throwing horseshoes / it is odd how fast you get used to cities with abundant spaces and no public space agglomerations of fast food chains and highways that lead to drive-through ATMs public transport as the last resort and not even for the wicked and when it reappears that thing the city it mangles your little european mind / mansions and for a second I think maybe not everybody has been robbed blind / but then I see the realtors' signs on the perfectly trimmed lawns open houses and figure the other half is never more than a short walk away downhill in america / up and down the lake going for a while stumble and fall and stumble until you've fallen out of america • **Chicago**, IL | 07/25 | doing laundry in a stranger's basement in Greektown / the most random place to end up in and the most ritualized thing to do on a Sunday night the basement's floor disintegrating underneath my feet / life boiled down to 8 quarters and the forty minutes until the dryer is ready wash fluff and fold a task like chopping vegetables no questions asked / the purpose at hand you won't wonder what to do about those consequences that always follow you wash fluff fold these are your limitations these lines nobody will cross / 8 quarters and you have paid up for now for the time being / there are no refunds anyway • **Detroit**, MI | 07/30 | reality is nourishment / to come to a place look it in the eye from this side of the timeline it's mind-mangling / the hostel the first outpost of gentrification *Starbucks* being five ten years away it only just began / where the sidewalks are overgrown with weeds / lived-in wasteland / all that potential but it's so early it's only a glimpse and maybe you only see it having been to the other end of spotless underground Bedford Ave, Brooklyn / a feeling of integration and safety that is in fact only a potential too / a future Detroit that lets you walk the streets alone loitering intentionally mindlessly the urban gardening projects the tree nursery a vintage clothing shop in between smashed windows tell you to watch your step to watch out to watch while you can • **NYC**, NY | 07/31 | home /

passing through • **Boston**, MA | 08/01 | college squeaky clean • **NYC**, NY | 08/03 | the hustle all over town / trying to be trife never face the consequences / everything gets very existential very fast / 5AM in Park Slope and your brain will not ever shut up | 08/05 | the Gowanus canal not the Hudson / bodies afloat (rumored) / a Mafia's dumping ground • **Roslyn**, NY | 08/05 | an elevator in and out of restriction village / How long do you have to live your life to truly possess it? • **Hamden**, CT | 08/07 | and so there are happy families too / just joshing bagels • **Boston**, MA | 08/09 | Elliot's clarity which is not a knife | 08/10 | losing on a Tuesday / someone should have mentioned that I won't see you again / I knew. • • • post scriptum • • *Sometimes I wake up terribly homesick for NYC; but most mornings I just cannot remember how I got here. And I look at my passport for answers. And I do not recognize them. And I wonder just when exactly I entered the witness protection program and why.* **Los Angeles**, CA | Sept. 2011 • • post scriptum • • **Los Angeles**, CA | Set. 2012 | I know.





108



*E então não era invenção minha. Não era um sonho, de ter visto filmes de Hollywood a mais. Não me tinha sentado na Torre de Marfim das Humanidades, sem criar nada além de más interpretações bem fundamentadas. Entrei no comboio do Serviço E na estação Jamaica em Nova Iorque e soube que existia. Que existe. Que estava em casa. Que doravante seria uma sem-abrigo. Que as cores estavam finalmente certas. Que doravante estaria perdida. Que não teria de fazer um fetiche da sua realidade. Que a cidade também se sonha a si própria. Que alimenta o seu próprio imaginário. Que existem duas Américas, inseparáveis, indistinguíveis. Paisagens, panorâmicas • • • **Cidade de Nova Iorque**, NY | 18/05 | Embora acabes por te tornar tu próprio obviamente • | 23/05 | Taylor Mead no Bowery Poetry Club / ele está vivo / é surreal e ali me quedo uma groupie hipnotizada • **Atlantic City**, NJ | 29/05 | deve ser o último lugar na Terra onde se pode fumar / entre pensionistas determinados no Casino Hilton perdi meio pulmão / acontece que as máquinas de jogos não me podem vender outra vez os meus sonhos • **Washington**, DC | 30/05 | Parada de Memorial Day / A LIBERDADE NÃO É DE ENTRADA LIVRE / mas isto é apenas um sinal à entrada de um cemitério e não uma política estrangeira • **Columbus**, OH | 31/05 | uma daquelas pequenas pausas durante a viagem às três da manhã / completamente desperta morta de sono / atualizo o meu estado no Facebook só para me manter em dia / uma mãe a bater na sua criança com um cinto no meio da estação de Greyhound / está na cara de toda a gente / toda a gente sabe o que fazer / toda a gente roubada a torto e a direito na América / ainda hão-de vir muitos mais / em Reno Baltimore Seattle /*

fora da prisão todos os seus pertences em sacos de plástico transparentes / eles nada têm / saem com alta as pulseiras do hospital ainda a abanar-lhes nos pulsos • **Pittsburgh**, PA | 03/06 | na campa do Andy nos subúrbios entre a Route 88 e o metro / um cenário pastoral e a confusão de hora de ponta a zumbir como barulho de fundo / sento-me ao teu lado / o sol a pôr-se sobre a relva os grilos / conversam num tom de suspiro enquanto a tarde foge • **Pittsburgh**, PA | 04/06 | dois homens numa canoa a passar debaixo de uma ponte / “Seria bom fazer isto no Hudson...” / “Bem, provavelmente acertarias em cadáveres com os remos, carradas de cadáveres.” • **Nashville**, TN | 07/06 | “Nasci no vento da pradaria / Renasci numa lixeira do centro da cidade.” • **Memphis**, TN | 09/06 | arranha-céus abandonado no centro da cidade / não é o apocalipse toda a gente foi-se simplesmente embora / de regresso de Graceland decidi mudar-me para o da 3rd Street e não fazer mais nada senão sentar-me na penthouse / uma música diferente do Elvis num alto som em cada um dos 113 andares / Ocupando com toda uma discografia • **New Orleans**, LA | 14/06 | Entro no carro de um desconhecido • **El Paso**, TX | 16/06 | e acidentalmente acaba-se onde se pertence / Mesa St | 17/06 | no monte de Eldorado / onde a vedação acaba os caminhos da vedação desenrolam-se / a violência o calor que fazem gravilha da vida / e nunca queres que acabe • **Kingman**, AZ | 18/06 | lavada cheguei à América momentaneamente intocável • **Lake Mead**, NV | 19/06 | dia do pai / o Rex fala comigo de pesca e da sua mulher ao estilo de *Housewives of New Jersey* / meio italiana meio escocesa / sempre bêbeda e zangada goza ele com um sorriso retorcido • **Las Vegas**, NV | 19/06 | numa montanha-russa cortas pla névoa por um instante e três minutos / outra ilusão delírio de uma reacção química / toda a gente lavada *Atlantic City* completamente limpa aperlada numa prateleira / sem sorte já lá vão cinquenta milhas e ainda a agarrar-me /

estou a agarrar-me à máquina de jogo às cerejas à névoa / todas as fotografias desfocadas espaços vazios que nunca captam nenhuma nitidez • | 20/06 | Keith na sua farpela imaculada arrumando os outros cinco subúrbios a um canto com a sua classe / usaremos a mesma camisa de quando nos conhecemos em Nova Iorque • **Los Angeles**, CA | 20/06 | - - - • **San Diego**, CA | 23/06 | os surfistas escuros como madeira morta na água • **Flagstaff**, AZ | 26/06 | terra dos pinheiros o deserto ao virar da esquina / pequenas cervejarias hippies toda a gente a usar botas de escalada / os Observadores de Comboios falam comboiês em frente da estação de Greyhound (sic!) / no interior outro pai procura a futura noiva do seu filho / é altura de soltar a franga • **Albuquerque**, NM | 26/06 | duas propostas de casamento num único dia / pareço-me com a Susan St. James? • **Boulder**, CO | 29/06 | hippies gentrificados o sonho acabou • **Las Vegas**, NV | 01/07 | aparece como sempre de repente no deserto • **Los Angeles**, CA | 01/07 | entropia num vácuo doméstico | 02/07 | há sempre aquele momento antes de te abandonares em que penso que vai ficar tudo bem mas então fazes / é impossível ser-se mais *Hollywood* do que snifar coca de uma das páginas do teu próprio guião que nunca será um filme | 04/07 | A Dedução de Objectos a Partir das suas Sombras é Defeituosa. • **São Francisco**, CA | 06/07 | cambaleando pelo set de filmagens do “Espera aí...que já nos casamos” adentro / um casamento um fato de veludo azul-marinho e o Jason Segel a fingir o beijo pela quarta vez consecutiva / o seu sonoro riso gutural fora de cena / uma centena de pessoas a assistir com tranquilidade profissional / uma centena de cenas de imitações de Ray-Bans o guarda quer saber se algum de nós faz parte do cenário / meditações filosóficas jamais dareis um pio disse Adam Green é melhor não seres underground / {ghostmodern} | 07/07 | por cima do muro até ao fim do mundo dizes rasgas os collants • **Salt**

Lake City, UT | 09/07 | é então real e não apenas Harper com a moca que te deu as melhores partes à colher / trazes o deserto contigo disse ela onde quer que vás / um interlúdio mórmon / um deserto estranhamente inundado fatalmente seco como uma experiência governamental que deu para o torto os alienígenas nem aterraram aqui / nomes radioactivos escrevinhados em sal sinais de paz corações / os sinais na rua diz-vos fatigados condutores encostai se por ventura começais vendo árvores de fruto e no chão bananas de aço / acaso sentes na boca o gosto a sal enfraquece a tua língua delírio chove o deserto trouxeste-o contigo está ali • **Portland, OR** | 14/07 | ruas de Alameda que tenho percorrido por oito semanas em todas as cidades / eu só tentei acertar o passo contigo para que pudéssemos eventualmente baralhar com ritmo as nossas cartas viciadas Elliott / tudo digitalmente alterado para nossa conveniência / uma gentrificação executada em xadrez / é difícil imaginar-te Elliot com esse teu aspecto enjaulado reluzindo em Portland quando na rua faz sol • **Seattle, WA** | 16/07 | saia da minha propriedade oiço um homem dizer / é arriscado brincar ao sonho americano / o bilhete de regresso a esaldar-me no bolso já se pegou a todo o casaco a meteorologia diz cuidado que vai ser um gelo • **Minneapolis, MN** | 23/07 | cinco horas junto ao lago a mirar as residências os americanos a passear a andar de bicicleta a remar a atirar ferraduras / é peculiar a rapidez com que nos habituamos a cidades com espaços abundantes e sem espaço público aglomerando-se antes cadeias de comida de plástico e auto-estradas que nos levam a multibancos à berma da estrada transportes públicos como último recurso e nem sequer para os perversos e quando reaparece aquela coisa a cidade lacera a tua pequena mente europeia / mansões e por um segundo penso que talvez nem toda a gente tenha sido roubada a torto e a direito / mas depois vejo os cartazes dos agentes imobiliários nos relvados

perfeitamente aparados open houses e descubro que a outra metade nunca dista mais do que poucos passos ribanceira abaixo na américa / à volta do lago já há algum tempo tropeçar e cair e tropeçar até cair para fora da américa • **Chicago, IL** | 25/07 | a lavar roupa na cave de um desconhecido em Greektown / o lugar mais arbitrário onde se pode ir parar e o ritual mais banal que se pode praticar numa noite de domingo o chão da cave está a desintegrar-se sob os meus pés / a vida resumida a 2 dólares e quarenta minutos até que a máquina de secar termine lavar amaciar e dobrar uma tarefa como cortar legumes nada que saber / o actual objectivo não te vais questionar como lidar com essas consequências que sempre te perseguem lavar amaciar dobrar estas são as tuas limitações destas linhas ninguém passará / 2 dólares e está pago por agora por enquanto / seja como for não há devoluções • **Detroit, MI** | 30/07 | a realidade é sustento / chegar a um lugar olhar-lhe nos olhos deste lado da cronologia lacera-te a mente / a estalagem é o primeiro posto de gentrificação o *Starbucks* estando a cinco dez anos ainda agora começou / onde as calçadas estão cobertas de ervas daninhas / baldio habitado / todo aquele potencial mas é tão cedo é apenas um vislumbre e talvez só tendo estado do outro lado do subterrâneo impecável da Avenida Bedford em Brooklyn seja possível perceber / um sentimento de integração e segurança que efectivamente também é só um potencial / um futuro Detroit que te deixa andar nas ruas só deambulando propositadamente descuidando os projectos de agricultura urbana o viveiro de árvores uma loja de roupa vintage no meio de janelas partidas dizem-te que olhes por onde andas para teres cuidado para teres atenção enquanto podes • **Cidade de Nova Iorque, NY** | 31/07 | em casa / de passagem • **Boston, MA** | 01/08 | universidade limpa na perfeição • **Cidade de Nova Iorque, NY** | 03/08 | a barafunda por toda a cidade / a tentar ser trivial nunca fazer face às consequências / tudo se torna muito

existencial muito depressa / cinco da manhã em Park Slope e o teu cérebro nunca mais se cala | 05/08| o canal Gowanus não o Hudson / corpos à tona (segundo os rumores) / um aterro da Máfia • **Roslyn, NY** | 05/08 | um elevador que vai e vem da aldeia da restrição / Quanto tempo tens de viver a tua vida até que seja realmente tua? • **Hamden, CT** | 07/08 | e afinal também há famílias felizes / estou só a roçar-te o pêlo • **Boston, MA** | 09/08 | a sanidade do Elliot que não é muito aguçada | 10/08 | a perder numa Terça / alguém devia ter dito que não te volto a ver / Eu soube. • • • post scriptum • • **Los Angeles, CA** | Set. 2011 | *Por vezes acordo com imensas saudades de Nova Iorque, mas na maior parte das manhãs simplesmente não me consigo lembrar de como cheguei aqui. E olho para o meu passaporte à procura de respostas. E não as reconheço. E pergunto-me exactamente quando é que entrei no programa de protecção de testemunhas e porquê.* • • post scriptum • • **Los Angeles, CA** | Set. 2012 | Bem sei.

Tradução de Gonçalo Almeida e Marta Guimarães



Ensaïos ~ Essays

Isabel Fernandes

The Elephant Man (1980) de David Lynch: de ‘freak’ e caso clínico a alegoria



The Elephant Man (1980) by David Lynch: from ‘freak’ and clinical case to allegory

Joseph Merrick (1862-1890). Photograph first published in
The Elephant Man: A Study in Human Dignity by Ashley Montagu,
1971.



O filme de David Lynch, *The Elephant Man* (segundo na filmografia do autor), não é mera adaptação de obra literária ao cinema. Antes tem por base um caso clínico verídico – de neurofibromatose múltipla,¹ em grau superlativo e altamente deformante, gerador de relatos de natureza vária, alguns dos quais não escaparam à atenção do realizador, e que constituem um tecido palimpséstico interessantíssimo. Desde o panfleto alegadamente autobiográfico que servia de publicidade à exibição do chamado “homem elefante” como atracção de feira² até aos vários artigos científicos publicados em revistas médicas,³ passando pelo depoimento do empresário que primeiro o exibiu⁴ ou às reminiscências do médico que o descobriu,⁵ aos anúncios de jornal⁶ ou às peças de teatro que na Broadway antecederam o filme de Lynch,⁷ confronta-nos um intertexto intrincado e muitas vezes contraditório.

Ao ver o filme, pouco depois da estreia, tornou-se-me óbvia a dimensão alegórica, patente desde a sequência onírica inicial, de resto retomada posteriormente, que incorpora elementos de cunho surreal e confere à película



David Lynch's *The Elephant Man* (the second film in his career as director), is not a straightforward literary adaptation to the screen. It is based on an authentic clinical case of highly deforming multiple neurofibromatosis,¹ which generated a very interesting palimpsestic fabric of reports of various kinds, some of which attracted the director's attention. These reports include: the allegedly autobiographical pamphlet which served as a form of advertising for the “elephant man” as a freak attraction,² the many scientific papers published in medical journals, the statement of the manager who first put him up on show,³ the journal entries of the doctor who discovered him,⁴ newspaper ads⁵ to Broadway plays prior to Lynch's film,⁶ all of which confront the contemporary reader with an intricate and often contradictory intertextual web.

Having watched the film shortly after its premiere, its allegorical dimension was inescapable to me and present right from the very first dreamlike sequence (later to be taken up again) in which the use of surreal elements gave the film an unexpected opening frame. This device obliquely alluded to the socio-historical Victorian context and evoked the means whereby Charles

um enquadramento inesperado. Este artifício envia as alusões ao contexto histórico-social vitoriano e evoca os termos da diagnose civilizacional empreendida por Charles Dickens em *Hard Times*. O uso desta moldura permitiu a Lynch libertar o filme numa descodificação meramente documental⁸ e instaurar um regime de leitura que, mais tarde, um crítico viria a formular nos seguintes termos: “Lynch was clearly interested most in the symbolic aspects of the story: he sees Merrick [the protagonist] as a twisted, tragic metaphor of the wrenching dislocations of the industrial society that juggernauted with iron limbs into Victorian England.”⁹

Nessa sequência inaugural de pesadelo, em que, numa síntese cinematográfica brilhante, parcialmente protagonizada por elefantes, se evoca um acontecimento de extrema violência (e violação) primeva, faz-se obliquamente a diagnose da era Vitoriana e das sequelas da industrialização e da mecanização nos seres humanos e no meio ambiente. Daí que seja legítima a imediata associação entre essas imagens e sons iniciais a um célebre passo do texto dickensiano correspondente à descrição da cidade industrial imaginária de Coketown:



Dickens offered his criticism and diagnosis of a degenerate civilization in *Hard Times*. The use of such devices allowed Lynch to free the film from a strictly documentary interpretation⁷ and to propose a reading, which a critic would later characterize in the following way: “Lynch was clearly interested most in the symbolic aspects of the story: he sees Merrick [the protagonist] as a twisted, tragic metaphor of the wrenching dislocations of the industrial society that juggernauted with iron limbs into Victorian England.”⁸

In that initial nightmarish sequence - a brilliant cinematic synthesis, featuring elephants as one of its components, an occurrence of immense primeval violence (and violation) is evoked, and by this means the Victorian Era, the aftermath of industrialization, and the mechanization of human beings and of the environment are all obliquely conjured up. Hence the immediate association of the film's initial images and sounds to a famous passage from Dickens corresponding to the description of the fictional industrial town of Coketown:

It was a town of red brick, or of brick that would have been red if the smoke and ashes had allowed it; but, as matters stood it was a town of *unnatural red and black like the painted face of a savage*. It was a town of machinery and tall chimneys, out of which *interminable serpents of smoke trailed themselves for ever and ever and never got uncoiled*. It had a black canal in it, and *a river that run purple with ill-smelling dye*, and vast piles of building full of windows where there was a rattling and a trembling all day long, and where the piston of the steam-engine worked monotonously up and down, *like the head of an elephant in a state of melancholy madness*. (Ênfases minhas)¹⁰

Mas se, em *Hard Times*, estamos no domínio da pura ficção, pese embora o gume de realidade que a fábula moral de Dickens acintosamente crava no tecido social vitoriano, o que nos confronta no filme de Lynch? Atente-se nas escolhas feitas. Optou pelo preto e branco, evocativo do cinema mudo,



It was a town of red brick, or of brick that would have been red if the smoke and ashes had allowed it; but, as matters stood it was a town of *unnatural red and black like the painted face of a savage*. It was a town of machinery and tall chimneys, out of which *interminable serpents of smoke trailed themselves for ever and ever and never got uncoiled*. It had a black canal in it, and *a river that run purple* with ill-smelling dye, and vast piles of building full of windows where there was a rattling and a trembling all day long, and where the piston of the steam-engine worked monotonously up and down, *like the head of an elephant in a state of melancholy madness*. (My emphasis)⁹

But if in *Hard Times* we find ourselves in the domain of pure fiction, despite the sting of reality that Dickens's moral fable maliciously pierces into the Victorian social tissue, what is it that confronts us in Lynch's? Let us consider his choices. He opted for black and white, evocative of the silent film, often reminiscent of German expressionist cinema with its emphasis on the image and on the contrast between light and dark, the dichotomy of

reminiscente, em vários momentos, da herança do cinema expressionista alemão, com a sua ênfase na imagem e nos contrastes de luz e trevas, na dicotomia bem e mal e no efeito de terror. Também em Lynch temos a utilização expressiva das sombras como fonte de tensão que, a par da banda sonora, é geradora duma atmosfera intimidatória com forte impacto no espectador. A presença destes elementos na película confere-lhe, aparentemente, uma dimensão maniqueísta, própria dum universo que exclui a dúvida e a hesitação existencial. Um universo mais consentâneo com a fina espessura do conto de fadas, da alegoria ou a da fábula moral ou, no caso do cinema, com o *film noir*.

A par desse trabalho notável ao nível da imagem e da luz, um outro aspecto que constitui uma opção conspícua do realizador (também um dos responsáveis pela banda sonora) são as alusões a ruídos ritmados, repetitivos, em crescendo ameaçador, sugerindo e justapondo, de forma quase indistinta, um tropel de animais selvagens de grande porte (elefantes, neste caso), um batuque, os batimentos do coração ou do relógio, os ruídos mecânicos e sincopados



good and evil and the effect of terror. In Lynch we also find the expressive use of shadow as a source of tension, which together with the soundtrack creates an awe-inspiring atmosphere with a powerful impact on the audience. The combination of these elements results in the film's apparent manicheistic dimension, which is characteristic of a universe where doubt and existential hesitation have no place. Here we find a world mostly resembling the light fabric of a fairy tale, of the allegory, or of the moral fable, or in the case of cinema, of film *noir*.

Along with this notable interplay of image and light contrasts, another of the conspicuous choices of the director (who was also responsible for the soundtrack) is the allusion to rhythmic, repetitive sounds in a threatening crescendo suggesting and juxtaposing, in an almost indistinct way, the trampling of large wild animals, elephants in this case, a drumming, the beating of the heart or the ticking of the clock, mechanical sounds and the syncopation of industrial gear or the threat of furtive predatory footsteps.¹⁰ The suggestion of an equivalence among these various sorts of sounds/noises, obtained by juxtaposition or fade out, very often leads to suspense and inspires fear, thus push-

das engrenagens industriais ou a ameaça de passos furtivos predatórios.¹¹ A sugestão da sua equivalência sonora, por justaposição ou *fade out*, muitas vezes geradora de suspense e instigadora de temor, empurra o espectador para uma associação quase subliminar entre a realidade social predatória criada pela industrialização e decorrente mecanização, o caos primordial da selva e os respectivos efeitos violentos no ser humano. A presença de máquinas e mecanismos vários, tão ao gosto do realizador, manifesta-se de forma mais ou menos discreta ao longo de toda a película, culminando na apresentação de operários em esforço num tear mecânico, que ocorre na segunda e última sequência onírica do filme, em que estas imagens são de novo significativamente acompanhadas pelo barulho do tropel de elefantes que se (com)funde com os barulhos industriais. A sugestão duma analogia entre a acção agressiva dessas máquinas que subordinam e violentam o próprio homem e o seu corpo e as agressões primevas de bestas descontroladas torna-se inescapável.

Tais associações justificam-se à luz do desencantamento e pessimismo



ing the spectator to an almost subliminal association between the social predatory reality caused by industrialization with the attendant mechanization, and the primordial chaos of the jungle and their correspondent violent effects on the human being. The presence of machines and various mechanisms, so much to the liking of the director, is manifested in a more or less discrete way throughout the film, and is brought to a climax in a scene showing a group of workers struggling with a mechanical engine, a sequence that significantly takes place during the second and final dream-like sequence of the film, when these images are once again significantly accompanied by the trampling of elephants fused with industrial sounds. The suggestion of an analogy between the aggressive action of these machines that subordinate and violate the human body (and man himself) and the primeval aggression of uncontrolled jungle beasts becomes inescapable again.

Such associations are justified in the light of a Victorian disenchantment and pessimism concerning the effects of scientific and technological progress, as well as the consequences of the conquest and uncontrolled exploitation of colonial domains.¹¹ Indirectly suggested is the admission of

vitorianos finisseculares face às consequências do progresso científico e tecnológico e até perante as conquistas e exploração desenfreada dos territórios coloniais.¹² De resto, o que aqui também indirectamente se recria é a admissão da decadência da nação e do império britânicos que começara a fazer-se sentir conspicuamente nas duas últimas décadas do séc. 19, como se a crença salvífica no progresso, caracterizadora de décadas anteriores, tivesse cedido à descoberta gradual de uma afinidade e contaminação relativamente à selvajaria encontrada nos territórios colonizados. Num conhecido romance de 1887, lê-se: “Civilisation is only savagery silver-gilt. A vainglory is it, and, like a northern light, comes but to fade and leave the sky more dark.”¹³ É isso mesmo que Lynch parece forçar o espectador a interiorizar: essa continuidade ou contiguidade entre selvajaria e civilização, de resto também sabiamente denunciada no célebre texto de Conrad, *Heart of Darkness*.¹⁴ No já citado passo de Dickens, igualmente comparecem imagens que remetem para a selva e seus habitantes e laboram no mesmo tipo de analogias.



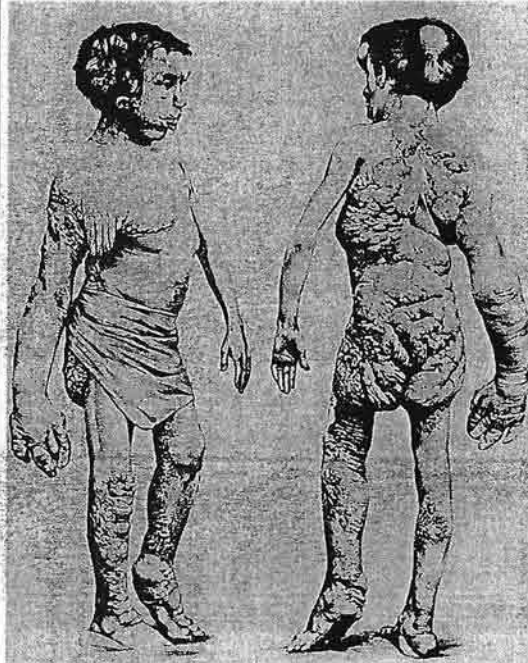
the decay of the nation and of the British Empire which had begun to be conspicuously felt in the final decades of the 19th century, as if the belief in progress, characteristic of earlier decades, had given way to the gradual discovery of an affinity with, and a contamination from, the wilderness found in colonial territories. In a famous novel written in 1887, one reads: “Civilisation is only savagery silver-gilt. A vainglory is it, and, like a northern light, comes but to fade and leave the sky more dark.”¹² This is precisely what Lynch seems to be forcing the spectator to accept: this continuity or proximity between wilderness and civilization, also wisely denounced in Conrad’s celebrated text, *Heart of Darkness*.¹³ In the previously quoted passage from Dickens, we also find images suggestive of the jungle and its inhabitants that thrive on the same type of analogies.

Let us now ponder some other choices made by the director. When considering the use he makes of historical documents and sources at his disposal, we find significant changes. In order for the reader to better understand these changes, let us give a brief overview of the most salient facts concerning the life of Joseph Carey Merrick¹⁴ (the true name of the man

Atente-se ainda noutras opções do cineasta. Ao considerar-se a utilização que faz dos documentos e factos ao seu dispor, encontram-se desvios significativos. Sumariemos o caso histórico relativo a Joseph Carey Merrick¹⁵ (assim se chamava o protagonista de *The Elephant Man*) para melhor os entendermos. Nascido em 1862, numa área urbana degradada de Leicester, cidade industrial em rápida expansão, terá sido uma criança normal até aos cinco anos,¹⁶ apesar de a mãe ser aleijada. Esta, aos cinco meses de gravidez, sofreria uma queda, provocada por um desfile de elefantes nas ruas de Leicester, por ocasião duma feira. O estabelecimento duma supersticiosa relação de causa-efeito entre tal incidente e a posterior manifestação da deformidade física no filho, no panfleto autobiográfico já referido, faz apelo à imaginação do público.¹⁷ Com a morte precoce da mãe e o segundo casamento do pai, a vida do jovem, então com dez anos, torna-se gradualmente mais dura, devido à imparável progressão da doença que o transforma num fardo insustentável para a família, entretanto substancialmente alargada. Confrontado com a impossibilidade de garantir uma subsistência autónoma, o rapaz vê-se



who inspired the creation of the protagonist of *The Elephant Man*). He was born in 1862, in a degraded suburban area of Leicester, an industrial town then rapidly expanding. He must have been a normal child up until the age of five, despite the fact that his mother was herself handicapped. She had an accidental fall when she was five months pregnant and watched an elephant parade on the streets of Leicester, among the crowd, during the May annual fair. In the autobiographical pamphlet the superstitious relationship of cause and effect established between this occurrence and the child’s physical deformity must have appealed greatly to the audience’s imagination at the time.¹⁵ With the premature death of his mother followed by his father’s second marriage, the young man’s life, then aged ten, becomes increasingly more difficult due to the unstoppable progression of the illness that turned him into an unbearable burden on his family, by then substantially bigger. Unable to provide for his own living, the boy is forced into one of the sadly famous workhouses to later hand himself over out of his own free will into the hands of a circus manager, Tom Norman, specialized in travelling freak shows, which were very popular in those days. This was how the career of



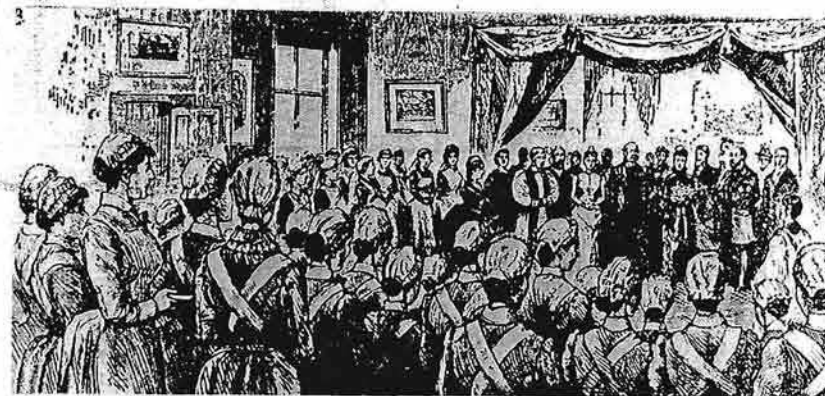
22. The earliest known illustrations of Joseph Merrick: engravings from the *Transactions of the Pathological Society of London*, 1885



23-24 Engravings of Merrick's head published in the *British Medical Journal*, December 1886, but probably contemporaneous with plate 22



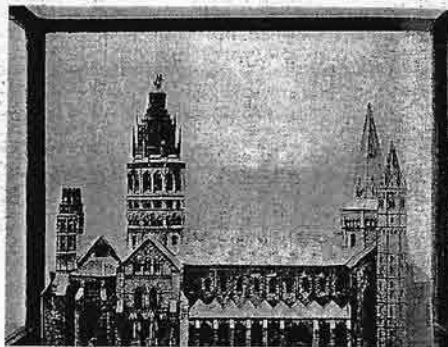
25. The front of the London Hospital as it was in 1876. The new Grocers' Wing is to the left of the main facade (from *The Illustrated London News*)



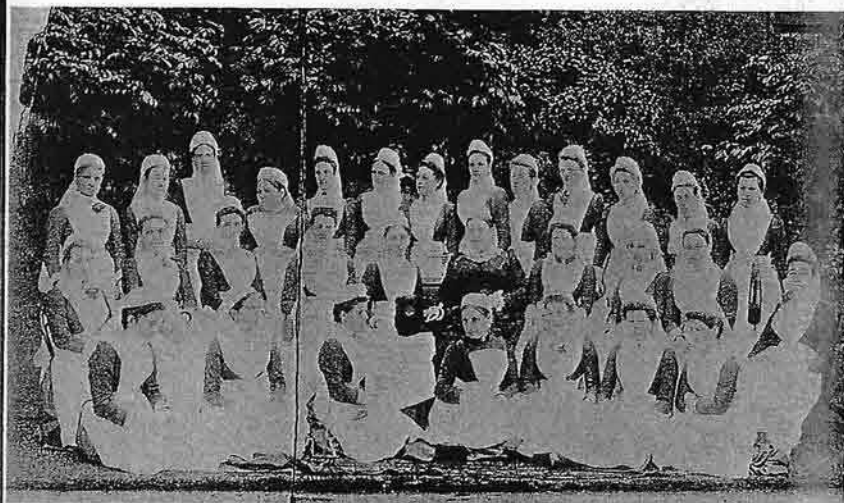
26. The Princess of Wales declares the new Nurses Home open on 21st May 1887 (from *The Illustrated London News*)



27. Merrick's specially built armchair
(photograph by Dr. C E Taylor)



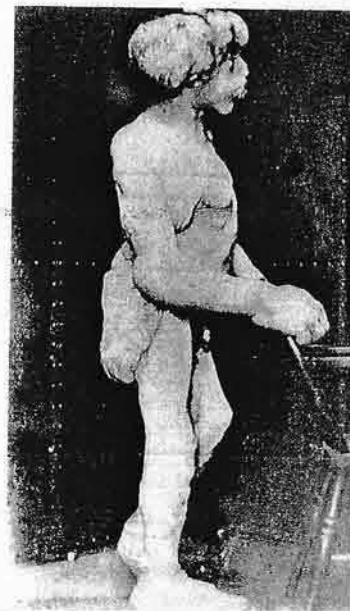
28. The cardboard model
of a church constructed by Merrick
for Mrs Kendal
(Royal London Hospital)



29. Miss Eva Luckes, the redoubtable matron of the London Hospital,
with her team of nursing sisters in 1892
(Royal London Hospital)



30-33. A set of four photographs of Joseph Merrick, showing his condition at the time
of his admission to the London Hospital in 1886



forçado a ingressar numa das tristemente famosas *workhouses* para depois se entregar, de livre vontade, nas mãos dum empresário circense, Tom Norman, especializado na exibição itinerante de aberrações ou *freaks*, então muito em voga. Inicia-se, assim, a carreira do famoso *Elephant Man*. É nesta fase que o Dr. Frederick Treves, jovem médico e professor de Anatomia, tem oportunidade de o ver, dado que o local de exibição se situava numa rua fronteira à do Royal London Hospital. Intrigado e atraído pelos aspectos clínicos, o médico providencia a ida do “homem elefante” àquele hospital, onde o observa e o exhibe perante os seus pares, tendo depois descrito o caso num artigo científico, publicado no mesmo ano.¹⁸ Imediatamente depois, a polícia proíbe a continuação do espectáculo de Norman, considerado demasiado chocante para o público, e o “homem elefante” muda de empresário, sendo levado para o continente europeu, onde, porém, sofre nova perseguição policial. Abandonado e espoliado pelo segundo empresário e sem meios que lhe permitam sobreviver, consegue, contudo, regressar a Inglaterra, e acaba nas mãos da polícia, chamada à estação ferroviária de Liverpool Street



the famous *Elephant Man* began. It was during this period that Dr. Frederick Treves, a young doctor and professor of anatomy, saw him, as the show was then held on a street close to the Royal London Hospital. Intrigued and attracted by the clinical aspects of the case, the doctor arranged for the “elephant man” to visit the hospital where he would be observed and shown to some of his fellow doctors. Treves later wrote about the case in a scientific article published that same year.¹⁶ Soon after this the police closed down Norman’s show considering it too shocking for the public, and the “elephant man” changed to another manager and travelled to Europe where the show was once again persecuted by the police. Exploited and abandoned by the second manager and lacking the means to survive, he managed, nonetheless to return to England, only to find himself in the hands of the police, which had been called to Liverpool Street train station to prevent the public lynching of poor Merrick, whose deformities had attracted a far from kind crowd... He was then placed in the care of Dr. Treves who convinced the hospital administrator to admit him and to send a letter to the *The Times* appealing to public charity towards his protégé.¹⁷ The movement of solidarity

a fim de evitar o quási linchamento público do pobre Merrick, cujas deformidades tinham atraído uma multidão pouco caritativa... É então confiado ao Dr. Treves que convence o administrador do hospital a aceitá-lo e a enviar para o jornal *The Times* uma carta aberta, apelando à caridade para com o seu protegido.¹⁹ A onda solidária gerada por esta iniciativa garante a permanência de Merrick no hospital *sine die*. Tem ainda uma outra consequência: atrai a atenção das elites sociais vitorianas que adoptam o “homem elefante” como sua coqueluche. Merrick viria a morrer no seu quarto de hospital, em Abril de 1890, quatro anos após a admissão.²⁰

Que faz Lynch com este material? Começa por mudar o nome do “homem elefante” para John, seguindo, neste ponto, o lapso cometido pelo próprio Treves na reminiscência que escreve e publica quase quatro décadas após os acontecimentos que narra, *The Elephant Man and Other Reminiscences* (1923), e que constitui, conjuntamente com uma outra peça posterior, do antropólogo e admirador de Treves, Ashley Montagu,²¹ a principal fonte de informação para o filme.²² Mas, sobretudo, altera a cronologia: só depois



created by this initiative guaranteed Merrick’s stay at the hospital *sine die*. This had the additional consequence of attracting the attention of the Victorian elite who adopted the “elephant man” as their “coqueluche”. Merrick died in his hospital room in April 1890, four years after being admitted.¹⁸

What does Lynch do with all this information? He begins by changing the “elephant man’s” name to John, following the mistake made by Treves himself in the journal he writes and publishes almost four decades after the events he reports, *The Elephant Man and Other Reminiscences* (1923), and which makes up, along with another later piece by the anthropologist and admirer of Treves, Ashley Montagu,¹⁹ the main source of information for the film.²⁰ But above all, he alters the chronology and some events: in the film, only after Joseph’s admittance to the hospital and after having established a stable relationship with the doctor and medical staff, is he “kidnapped” and taken to the continent by his only manager, the villain Bytes, who, according to the film, is helped by yet another vicious character created by Lynch known as the Night Watchman. This kidnapping (entirely made up by the director) and the demonization of Bytes adopts and exaggerates

do ingresso definitivo de Joseph no hospital e de este já ter com o médico e restante pessoal hospitalar uma relação estável, se dá o rapto para o continente, perpetrado no filme pelo único empresário de Merrick, o vilão Bytes, e viabilizado por uma outra figura negativa criada por Lynch, o Porteiro da Noite. Este rapto (totalmente inventado pelo realizador) e a diabolização de Bytes adopta e hiperboliza as reservas e o ponto de vista negativo de Treves sobre Tom Norman, conquanto injustos possam ter sido,²³ mas, simultaneamente, aproxima a personagem criada por Lynch de vilões dickensianos como Faggin, na obra *Oliver Twist*, explorador do trabalho infantil, agressor, agente de lenocínio, instigador de criminalidade, avarento e ganancioso. Encontramos tais facetas na personagem criada para o filme, que partilha ainda com Faggin uma convivalidade acintosa com o fogo, de óbvias conotações infernais. Tais mudanças conferem maior dramatismo e aumentam o impacto emocional da acção, ao mesmo tempo que acentuam a vulnerabilidade de Merrick, mera vítima passiva e indefesa à mercê de forças malignas, à imagem do protagonista de Dickens. Além disso, extrema posições, entre o eixo do



Treves's longstanding prejudice against Tom Norman and his negative perception of him, notwithstanding how unjust they might have been.²¹ It also brings the character into line with Dickens's villains like the miserly and greedy Faggin, in *Oliver Twist*, known for being an exploiter of children, inflicting violence on them, a panderer and an instigator of crime. We find somewhat similar characteristics in the manager character, who also shares with Faggin a significantly close relationship with fire, with obvious hellish connotations. Such changes no doubt generate greater drama and increase the emotional impact of the action, while simultaneously emphasizing Merrick's vulnerability as a mere victim, passively and defenselessly at the mercy of evil forces just like Dickens's main character. Besides, it creates a black and white contrast between the axis of good (constituted by Merrick, Treves, the hospital administrator and the nurses) and the axis of evil (Bytes, the Night Watchman and the *voyeuristic* clients he illicitly allows into the hospital in the dead of night) – all of this in tune with Dickens's melodrama. We even have the doubling of evil male characters which equally occurs in the Victorian novelist's work: Oliver is the victim of the brutality of a younger

bem (constituído por Merrick, Treves, o administrador e as enfermeiras) e o eixo do mal (Bytes, o Porteiro da Noite e os clientes *voyeurs* que este angaria e clandestinamente introduz no hospital, pela calada da noite) – tudo também em linha com o melodrama dickensiano. De resto, a duplicação de figuras masculinas malévolas, ocorre igualmente no romancista vitoriano: Oliver é vítima da brutalidade de um homem mais novo e mais estúpido do que Faggin, de nome Sikes, tal como o Porteiro da Noite brutaliza Merrick, a par da violenta sujeição de Bytes.

Mas, talvez o mais significativo tenha sido o facto de Lynch se ter apropriado duma outra inexactidão do relato de Treves: a rejeição de Joseph por parte da mãe, ou, pelo menos, o desaparecimento desta, pouco depois do nascimento. Sacrifica o rigor histórico e aproxima-se deliberadamente do estereótipo do órfão indefeso, à mercê de instituições públicas desumanas e de indivíduos sem escrúpulos, num contexto social dominado por interesses materiais, e orientado pelo cinismo na aplicação duma lógica utilitarista avessa ao amor ao próximo, à imaginação e à atenção ao caso singular, que



and more stupid man than Faggin, by the name of Sikes, just as the Night Watchman brutalizes Merrick, together with the violent subjection of Bytes.

But perhaps most meaningful of all was the fact that Lynch took hold of another imprecision in Treves's account: the rejection of Joseph by his mother, or at least, her disappearance shortly after his birth. It renounces historical accuracy and deliberately brings the protagonist closer to the stereotype of the helpless orphan at the mercy of inhuman public institutions and individuals of no scruples in a social context dominated by material interests and pervaded by the cynicism of a utilitarian logic irreconcilable with the love of the other, averse to imagination, unable to pay attention to the unique human predicaments which Dickens so wonderfully criticizes in *Hard Times*. In short, Lynch is trying to recover a familiar Victorian genre: "[T]he tale of the deserving orphan (or outcast) making his or her way in a hostile London milieu."²²

These options, besides bringing closer the universes of the works of both Lynch and Dickens, allow the director to approach various themes with great economy and remarkable efficiency. The most important of such themes is

Dickens tão bem satiriza em *Hard Times*. Em suma, Lynch está apostado em recuperar um gênero Vitoriano familiar: “a história do órfão, merecedor de recompensa, e que procura encontrar o seu caminho numa Londres hostil.”²⁴

Estas opções, além de aproximarem as obras de Lynch e de Dickens, permitem ao realizador abordar com extrema economia mas admirável eficácia, vários temas, o mais importante dos quais é, sem dúvida, o da violência, exercida a vários níveis e de vários modos, numa sociedade materialista e hipócrita, que sacrifica impiedosamente os mais fracos. E, a este nível, gera-se no filme uma complexidade que contraria a simplificação das dicotomias a preto e branco até agora enfatizadas e que não correspondem de todo ao teor do universo criado por Lynch.

Refiro-me à violência da industrialização sobre o meio ambiente, patente na sordidez e insalubridade da cidade industrial, vista como um labirinto infernal, caracterizado pelas sombras e pelo fogo, conspicuamente presentes em toda a película. A brutalidade deste contexto torna os seres humanos vítimas insensibilizadas duma instrumentalização acéfala aos desígnios



undoubtedly that of violence, the violence which is exercised at various levels and in many ways, in a materialistic and hypocritical society, which mercilessly sacrifices its weakest elements. And it is precisely at this level that the film presents us with a complexity that contradicts the simplification of black and white dichotomies that we have emphasized up until now and which do not correspond in any way to the substance of Lynch’s universe.

I am referring to the violence of industrialization on the environment present in the filth and dirt of the industrial town, perceived as an infernal maze, made up of shadows and fire conspicuously present throughout the whole film. The brutality of this context turns human beings into unfeeling victims, mere instruments at the service of the anonymous imperatives of industry and its interests. I am also thinking of the harshness of labour conditions and the mechanical violence exercised upon the bodies and souls of workers (“the hands,” as they are called in *Hard Times*).

But Lynch also denounces another form of violence right from the start; from the very first images, by focusing the spectator’s attention on various images of eyes, in a film where photographs also occupy a central role,

anónimos da indústria e seus interesses. Refiro-me, além disso, à decorrente violência mecânica e laboral exercida sobre os corpos e o espírito dos operários (“the hands,” como são chamados em *Hard Times*).

Mas Lynch promove ainda, desde as primeiras imagens, a denúncia duma outra violência, a do olhar, num filme onde ocupam posição de destaque várias fotografias, designadamente, a da própria mãe do protagonista. Na sequência inicial já citada, surgem primeiro e insistentemente imagens de olhos que se vão justapondo: de elefantes, da mãe de Merrick, o “olho” da máscara que este usa e por onde espreita o mundo... Segue-se o olhar do Dr. Treves, quando na feira procura a barraca do “homem elefante.” De resto, o filme explora reiteradamente, o olhar *voyeur* que incide, predominantemente, sobre a figura central, mas que não se restringe ao período em que ela é atração de feira, antes se prolonga no hospital, e aqui é ironicamente replicado no olhar clínico e, mais tarde, nos olhares rapaces, quer dos elementos do *jet set* que o visitam, quer da população levada pelo Porteiro da Noite – todos ironicamente irmanados e nivelados pela mão do realizador. Estas desconcertantes



especially the photograph of the protagonist’s mother, he calls attention to the violence of the gaze. In the initial sequence, already alluded to, shots of eyes appear insistently by juxtaposing the elephant’s eyes, the eyes of Merrick’s mother, the “eye” of the mask he wears and through which he views the world... These are to be followed by Dr. Treves’s eyes when he is searching for the “elephant man’s” show at the fair. The remainder of the film repeatedly explores the *voyeuristic* look directed at the main character, but not exclusively as a freak attraction while at the fair. It continues at the hospital, and here, ironically enough, it is replicated in the clinical gaze and later in the rapacious looks both of the *jet set* who visit him and of the different people brought in by the Night Watchman – all ironically paired and leveled by the director. These perplexing similarities are denounced by the head nurse as she angrily tells Treves, “He’s only being stared at, all over again!” More disturbing still is the similarity between the allegedly disinterested scientific gaze of Treves to which he subjects Merrick by exhibiting his “discovery” to his colleagues (a step ultimately aiming at a rapid progress in his career) and the public exposure which

continuidades são denunciadas pela enfermeira chefe, insurgindo-se junto de Treves: “He’s only being stared at, all over again!” Mais inquietante ainda é a semelhança entre o olhar científico, alegadamente desinteressado, de Treves, exibindo a sua descoberta perante os seus pares, com proveitos evidentes na progressão rápida da sua carreira, e a exposição pública a que o sujeita o patrão de Merrick.²⁵ Esta ambiguidade, patente em várias sequências, é enunciada pelo médico, quando, de má-consciência, confia à mulher: “Mr. Bytes and I are very much alike. I turned him into a curiosity. Am I a good or a bad man?” A questão é devolvida ao espectador e este, por implicação, não pode deixar de se interrogar: será que Lynch não está afinal a reflectir também, por ficção interposta, sobre a violência do olhar cinematográfico, transformando em objectos de máxima vulnerabilidade tudo aquilo em que toca?



Merrick’s manager makes him go through.²³ This ambiguity, manifest in various sequences, is explicitly uttered by the doctor when he admits with a guilty conscience: “Mr. Bytes and I are very much alike. I turned him into a curiosity. Am I a good or a bad man?” The question is given back to the viewer who can’t help asking herself: is not Lynch also indirectly reflecting (and making us ponder) on the violence of yet another type of gaze, the cinematic gaze, through Merrick’s fictionalized story - a gaze that transforms everything it touches into objects of extreme vulnerability?

Translated by Margarida Martins and revised by the author

Notas / Notes

- 1 Sobre isto, veja-se Michael Howell and Peter Ford, (1980) *The True History of the Elephant Man* (London: Allison & Busby, 2006), pp. 137-38, e Tibbles, J. A. R. and M. M. Cohen Jr., “The Proteus Syndrome: The Elephant Man Diagnosed”, *British Medical Journal*, vol. 293, 13 September 1986.
- 2 “Appendix I: The Autobiography of Joseph Carey Merrick,” in Howell and Peter Ford, pp. 173-75.
- 3 Ao primeiro artigo de Frederick Treves, “A Case of Congenital Deformity,” *Transactions of the Pathological Society of London*, vol. XXXVI, 1885, pp. 494-8, vários outros se juntariam, publicados em *Lancet* e *British Medical Journal*.
- 4 ‘This is Tom Norman: Sixty-five Years a Showman and Auctioneer’, unpublished MS in possession of the Norman family; subsequently published as *The Penny Showman: Memoirs of Tom Norman, ‘Silver King’*, with additional writings by his son, George Barnum Norman, privately printed, London, 1985.
- 5 Sir Frederick Treves, *The Elephant Man and Other Reminiscences* (London: Cassell, 1923), rpt. In Howell and Ford, pp. 181-200.
- 6 F. C. Carr Gomm, ‘The Elephant Man’, letter of appeal in *The Times*, 4 Dec. 1886; Gomm, ‘Death of the Elephant Man’, letter to *The Times*, 16 Apr. 1890.
- 7 Bernard Pomerance, *The Elephant Man* (New York: Grove Press, 1979); Thomas Gibbons, *The Exhibition: Scenes from the Life of John Merrick* (New York: Dramatists Play Service, n.d.); William Turner, *The Elephant Man* (Manuscript); Roy Faudree, *The Elephant Man*. Copyright: Roy Faudree, 1975). Para mais informações, veja-se Graham and Oehlschlaeger, *Articulating the Elephant Man: Joseph Merrick and his Interpreters*, Baltimore and London: The Johns Hopkins Univ. Press, 1992, capítulos 5 e 6.
- 8 É o desconhecimento de certos dados do caso histórico, por um lado e, por outro, a tendência para uma leitura literal que leva alguns críticos a rejeitarem como sendo de mau gosto a sugestão da violação da jovem mulher por elefantes, na sequência inicial do filme, impedindo-se de reconhecer o seu cunho simbólico. Veja-se, por exemplo, a crítica de Roger Ebert ao filme, em 1
- 1 For more on this: Michael Howell and Peter Ford, (1980) *The True History of the Elephant Man* (London: Allison & Busby, 2006), pp. 137-38, and Tibbles, J. A. R. and M. M. Cohen Jr., “The Proteus Syndrome: The Elephant Man Diagnosed”, *British Medical Journal*, vol. 293, 13 September 1986.
- 2 “Appendix I: The Autobiography of Joseph Carey Merrick,” in Howell and Peter Ford, pp. 173-75.
- 3 ‘This is Tom Norman: Sixty-five Years a Showman and Auctioneer’, unpublished MS in possession of the Norman family; subsequently published as *The Penny Showman: Memoirs of Tom Norman, ‘Silver King’*, with additional writings by his son, George Barnum Norman, privately printed, London, 1985.
- 4 Sir Frederick Treves, *The Elephant Man and Other Reminiscences* (London: Cassell, 1923), rpt. In Howell and Ford, pp. 181-200.
- 5 F. C. Carr Gomm, ‘The Elephant Man’, letter of appeal in *The Times*, 4 Dec. 1886; Gomm, ‘Death of the Elephant Man’, letter to *The Times*, 16 Apr. 1890.
- 6 Bernard Pomerance, *The Elephant Man* (New York: Grove Press, 1979); Thomas Gibbons, *The Exhibition: Scenes from the Life of John Merrick* (New York: Dramatists Play Service, n.d.); William Turner, *The Elephant Man* (Manuscript); Roy Faudree, *The Elephant Man*. Copyright: Roy Faudree, 1975). For more on this: Graham and Oehlschlaeger, *Articulating the Elephant Man: Joseph Merrick and his Interpreters*, Baltimore and London: The Johns Hopkins Univ. Press, 1992, chapters 5 and 6.
- 7 On the one hand, the lack of historical information and details on the case and, on the other, the tendency for a literal reading lead some critics to squarely reject the raping of the young woman by elephants in the opening scenes as being of ill taste, therefore refusing its symbolic dimension. See, for example, Roger Ebert’s critique of the film on 1st January 1980.: <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19800101/REVIEWS/101> (accessed on 15-02-2012)
- 8 Jack Kroll, “Odd Man Out,” *Newsweek*, 6 October 1980, 96: 72.
- 9 Charles Dickens, (1854) *Hard Times* (Harmondsworth: Penguin Books, 1972), p. 65.

Sandra Bettencourt

Entre Luz e Sombra Intermitências Ibéricas¹



Between Light and Shadow Iberian Intermittences¹

Resumo

O artigo propõe-se a questionar diferentes representações urbanas de ansiedades sociais e políticas num contexto de ibérico, através de uma reflexão que identifique as proximidades e singularidades entre representações de diferentes naturezas. Que discursos encontramos nas diferentes abordagens nacionais e mediáticas? As preocupações e críticas, acerca das instabilidades políticas e sociais são próprias ou, pelo contrário, partilhadas? Deste modo, pretende-se que seja estabelecida uma rede de relações entre diferentes discursos sobre os espaços, artísticos e civis, de cidadania e de experiência de inseguranças, nos *Ensaio*s de José Saramago e nas intervenções urbanas de "luzinterruptus."

Palavras-chave: crise, cidade, literatura, artes visuais, Saramago, luzinterruptus.

Abstract

This essay questions different urban representations of social and political anxieties within an Iberian context, by reflecting upon the similarities and differences between different types of representations. What discourses do we find in different national and media approaches? Are the concerns and criticism about social and political instabilities individual or, by contrast, are they shared? In this manner, we intend to establish a network of relations between the different discourses (concerning artistic and civil spaces of citizenship) and the experience of insecurities, found in the books *Blindness* (1995) and *Seeing* (2004,) by José Saramago, and in the urban interventions of "luzinterruptus."

Keywords: crisis, city, literature, visual arts, Saramago, luzinterruptus.

1 - Este artigo foi escrito no âmbito da investigação desenvolvida no *Projecto CILM - Cidade e (In)segurança nas Literatura e nos Média* (PTDC/CLE-LLI/110694/2009), desenvolvido no Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

1 - This essay was written within the scope of the research carried out in the *Project CILM - City and (in)security in Literature and the Media* (PTDC/CLE-LLI/110694/2009), developed at the Center for Comparative Studies of the Faculty of Letters, University of Lisbon.

Ensaio Sobre a Lucidez (2004) de José Saramago representa algumas das inquietações e desassossegos atuais sentidos nos espaços ibéricos da realidade global, neocapitalista, mediática e marcada pelo clima de terror e insegurança amplificado pelos ataques bombistas em Nova Iorque a 11 de setembro de 2001, em Madrid a 11 de março de 2004, em Londres a 7 de julho de 2005, assim como pela consequente "guerra ao terrorismo", e agora ensombradas pela crise financeira e instabilidade política que se fazem sentir nesses mesmos espaços.

Pautado por fortes e diretas críticas sociais e políticas, o olhar de José Saramago percorre espaços urbanos das inseguranças atuais pela reavaliação de narrativas antecedentes. Um exercício de releitura, não só como revisão metatextual e intratextual, mas também, e acima de tudo, como revisão extratextual e histórica. *Ensaio sobre a Lucidez* relembra-nos os acontecimentos de "há quatro anos atrás", ou seja, da súbita epidemia de cegueira descrita no romance do autor, *Ensaio sobre a Cegueira* (1995).



José Saramago's *Seeing* (2004) represents some of the concerns and uneasiness that are currently felt in the Iberian territories of the global, neocapitalist, media-based reality. This reality is marked by a climate of terror and insecurity that was amplified by the bomb attacks in New York on September 11, 2001, in Madrid on March 11, 2004, in London on July 7, 2005, as well as by the consequent "war on terrorism," and which is now overshadowed by the financial crisis and political instability in those very same territories.

Marked by strong, direct social and political criticisms, José Saramago's writing takes us through urban spaces of current insecurities by revisiting former narratives. It's an exercise in re-reading, not only as a metatextual and intratextual review, but also and above all, as an extratextual and historical review. *Seeing* reminds us of events from "four years ago," that is, of the sudden epidemic of blindness described in the author's novel, *Blindness* (1995).

No, Mr. Commissary, we had met before, Where, At the doctor's office where my ex-wife took me when I became blind [...] But you remember the others, Yes Mr. Commissary, And

Não senhor comissário, já nos tínhamos visto antes, Onde, No consultório do médico aonde a minha ex-mulher me levou quando ceguei [...] Mas lembra-se dos outros, Sim senhor comissário, E das moradas, Se não mudaram de casa nestes três anos, Claro se não mudaram de casa nestes três anos.

(Saramago, 2004: 218)

Entramos, assim, em contacto com uma coletividade, os cidadãos de uma capital contemporânea (podemos afirmar que se reporta a Lisboa), que revivem uma situação análoga à vivida em *Ensaio sobre a Cegueira*, e a outros episódios históricos, como o regimes ditatoriais, como o salazarismo. Esta coletividade recuperada do estado de cegueira que se propagara anos antes, protagoniza e assiste a um novo fenómeno viral: a generalização do voto em branco nos resultados eleitorais. Sem nada que o fizesse prever revela-se um acontecimento tão desconcertante quanto o surto de cegueira, e entre os quais não deixam de ser tecidas analogias, o que perturba o poder político



the addresses, If they haven't moved in these last three years, Of course if they haven't moved in these last three years.²

Thus we come into contact with a group: the citizens of a contemporary capital (we can say that it refers to Lisbon), who re-live a similar situation to that described in *Blindness*, and other historical episodes such as dictatorship regimes, like Salazar's. This group, now recovered from the state of blindness that propagated years before, witnesses and features in a new viral phenomenon: the outbreak of blank votes in electoral results. While nothing could have predicted it, it turns out to be an event as upsetting as the blindness, and comparisons between both continue to be made, which troubles the political powers, making way for alarmist speculations and the development of conspiracy theories.

The novel reveals the political manipulations born from the propagation of fear and paranoia, which are reflected in a renewed embodiment of the “blindness.” That is, in the obscurantism and artificialization of facts, as a

2 - TN: All quotations originally in Portuguese have been translated into English.

abrindo caminho para especulações alarmistas e de fabulações de conspirações.

O romance denuncia as manipulações políticas que advêm do medo e estado de paranóia que se propagam, e que se refletem numa renovada edificação da “cegueira”, isto é, no obscurantismo e artificialização dos factos, como forma de enfraquecer o poder do povo e da génese democrática, reconstruindo factos através de simulações e simulacros da verdade. Ou seja, construindo realidades desertas povoadas por sucedâneos da democracia – uma espécie de democracia “light” – destituída da sua essência (Zizek, 2002), cujo veículo de divulgação são os média e o aparato político.

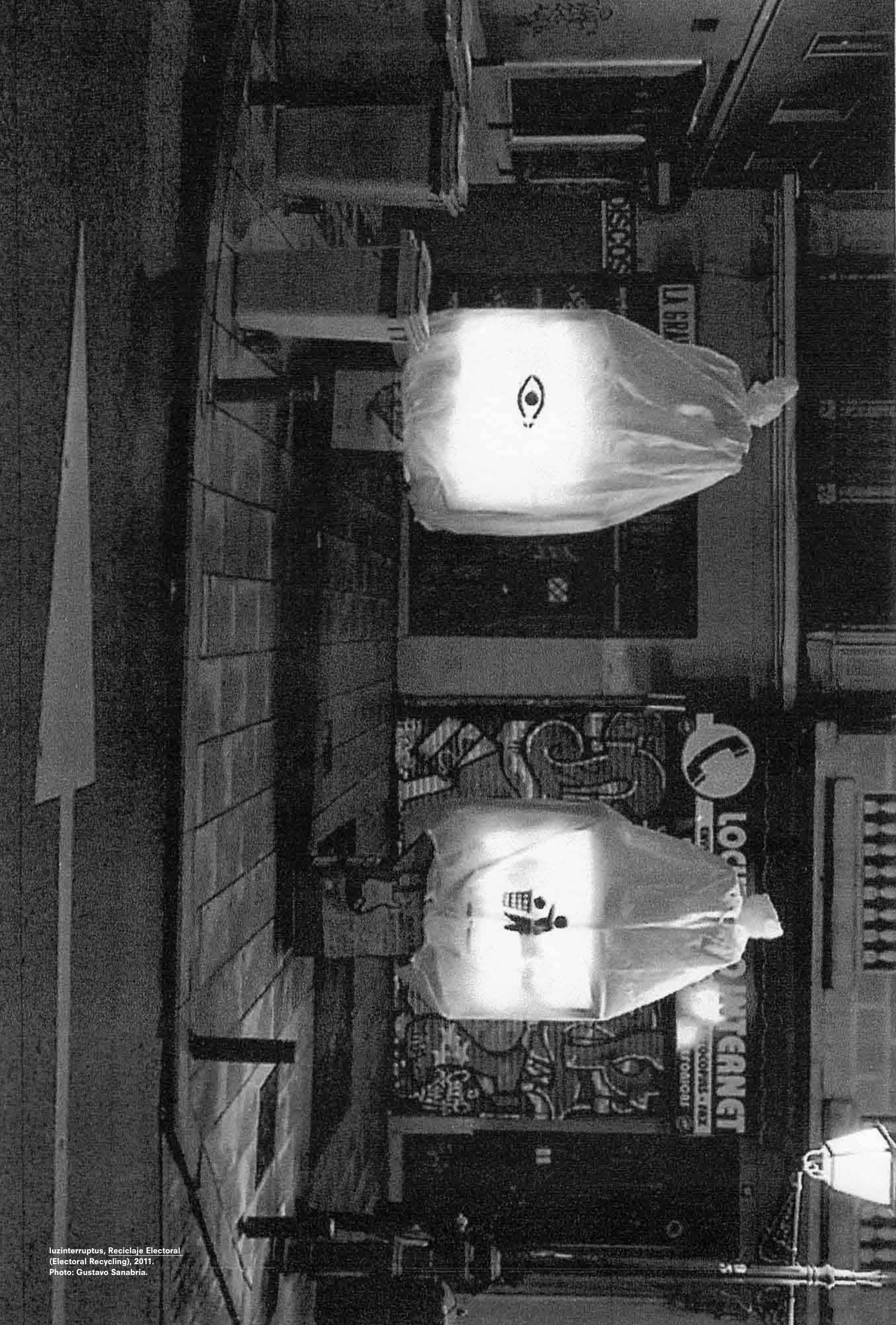
Um outro coletivo anónimo, não ficcional mas factual, “luzinterruptus”, intervém, desde 2008, no espaço público urbano espanhol, principalmente em Madrid, refletindo e convidando a um olhar crítico acerca de temas atuais e problemáticos da conjuntura social e política espanhola. A matéria das suas intervenções é a luz, iluminando realidades sombrias que contagiam a vida dos cidadãos e que apontam, tal como em *Ensaio sobre a Lucidez*, para o



way of diminishing the power of the people and the democratic genesis, rebuilding facts through simulations and simulacrum of truth. In other words, by building deserted realities populated by surrogates for democracy – a sort of “light” democracy – robbed of its essence (Zizek, 2002), whose vehicles of dissemination are the media and political apparatus.

Another anonymous group, not fictional but a real one, “luzinterruptus,” has intervened in the Spanish urban public space since 2008, especially in Madrid, reflecting and suggesting a critical look upon current themes that problematize the Spanish social conjuncture and politics. The content of their interventions is light, illuminating dark realities which infect the lives of citizens and which, just like in *Seeing* point towards the democratic exercise, namely in the *Políticos bajo videovigilancia* and *Reciclaje electoral* interventions, both performed in 2011.

In the first case, the group of artists and designers installed, on the 19th of November, the eve of elections and day of reflection, a set of 75 fake surveillance cameras throughout the streets of Madrid, next to the electoral campaign ads, so that they would watch over the digitally manipulated faces of political candidates.



exercício democrático, nomeadamente nas intervenções *Políticos bajo video-vigilancia e Reciclaje electoral*, ambas levados a cabo em 2011.

No primeiro caso, o grupo de artistas e designers instalou no dia 19 de novembro, véspera de eleições e dia reflexão, um conjunto de 75 câmaras de videovigilância falsas pelas ruas de Madrid, junto das publicidades da campanha eleitoral, de forma a vigiarem as caras manipuladas digitalmente dos concorrentes políticos.

O segundo exemplo, *Por favor, reciclen su basura*, representa o descontentamento e a revolta contra a campanha eleitoral em Espanha, e contra os seus protagonistas, que veem como responsáveis pela atual crise vivida no país. Deste modo, e integrados numa ação maior e coletiva, decidiram mandar essa mesma campanha para o lixo, envolvendo cabines telefónicas que tinham publicidade eleitoral em sacos prontos para a reciclagem.

Uma terceira intervenção foi levada a cabo por “luzinterruptus” em dezembro de 2009, *Feliz 1984*. A intervenção consistiu na instalação de velas de aniversário, que foram sopradas, de forma a inscreverem a mensagem “Feliz



The second example, *Por favor, reciclen su basura*, represents the discontent and rebellion against the Spanish electoral campaign, and against its leaders, who they see as responsible for the country's current crisis. Therefore, integrated into a larger and collective action, they decided to throw that very campaign into the trash, by wrapping phone booths that had electoral advertising on them with garbage bags ready for recycling.

A third intervention was carried out by “luzinterruptus” in December 2009, called *Happy 1984*. This consisted in placing birthday candles, which were later blown, so as to form the message “Happy 1984” in privileged video surveilled areas of the neighborhood of Lavapiés, where 48 CCTV cameras were installed by the *Ayuntamiento de Madrid*.

Blind Democracy and Lucid Speeches

In *Seeing*, as in the “luzinterruptus” interventions, the media and political powers disseminate the means for propagating these notions of apparent

1984” em locais videovigilância privilegiados do bairro de Lavapiés, no qual foram instaladas 48 câmaras CCTV pelo *Ayuntamiento de Madrid*.

Democracia Cega e Discursos Lúcidos

Em *Ensaio sobre a Lucidez* como nas intervenções de “luzinterruptus” são disseminadas as formas de propagação destas noções de aparente democracia por parte dos poderes políticos e dos média como meios de assegurar o poder em tempos de crise e de instabilidade democrática, através de uma assepsização da realidade, dos seus dispositivos e efeitos. É, assim, denunciado o esforço propagandístico de tornar positivas e lúcidas as imagens dos governos e da sua *governamentalidade*³, por contraponto às noções negativas de vírus, de contaminação e corrupção em que, na verdade, assenta esse exercício democrático, descrito na narrativa literária e nas narrativas visuais.



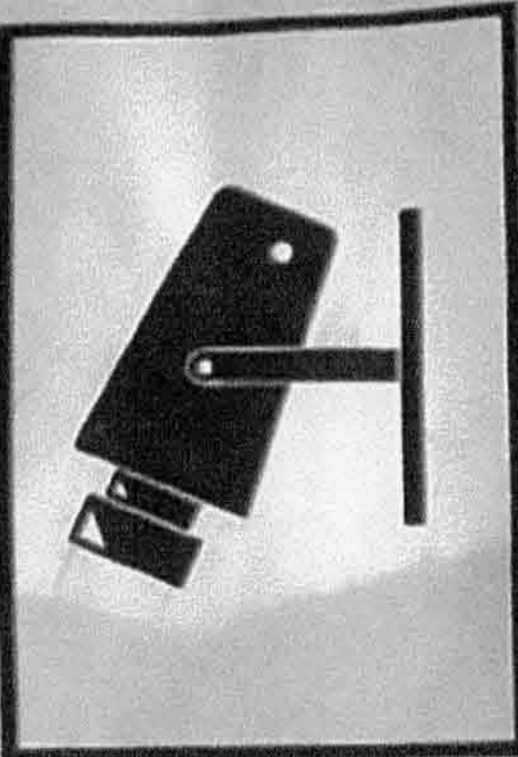
democracy, as a way of securing power in times of crisis and democratic instability, through a sterilization of reality, its tools and effects. Thus, it exposes the propagandist effort to turn the images of governments and their governmentality³ into positive and lucid images, by contrasting them with negative notions of virus, contamination and corruption which, in fact, that democratic exercise is based on, as described in the literary and visual narratives.

In *Seeing*, the “white blindness” described in *Blindness* gives way to the outbreak of blank votes on an election day, an electoral silence which is no more than a cry out for change or for the rejection of the current political representation. Saramago narrates the failure of democracy in Portugal,

3 - *Governamentalidade* – Mentalidade (modo) de governação; um poder assente no governo da conduta dos indivíduos da sociedade através de tecnologias e instituições (por exemplo, a polícia) de inclusão, ao contrário das de exclusão, de que são exemplo as tecnologias disciplinares. Uma veiculação de conformidade com a autoridade do Estado, por parte da população, através desses mecanismos que fazem parecer voluntária (Foucault, 2008).

3 - *Governmentality* – Governing mentality; a power based on controlling the behavior of society's individuals through technologies and institutions (such as the police) of inclusion, unlike those of exclusion, such as disciplinary technologies. A population's own propaganda of conformity with the State's authority, through those mechanisms which make it appear voluntary (Foucault, 2008).

POLÍTICO VIDEOVIGILADO



LEY ORGÁNICA 15/1999, DE PROTECCIÓN DE DATOS
PUEDE EJERCITAR SUS "DERECHOS" ANTE:

NO SE SAEN QUÉ.



la ilusión
la dar

POLÍTICO VIDEOVIGILADO

LEY ORGÁNICA 15/1999 DE PROTECCIÓN DE DATOS
"EXERCITAN SUJOS 'SUSCRIBIDOS' APTTS
no se sabe nada."

CONFINADO PERSEPOLIS

luzinterruptus, *Políticos Bajo Videovigilancia*
(Politicians under surveillance), 2011.
Photo: Gustavo Sanabria.



Em *Ensaio sobre a lucidez*, a “cegueira branca” narrada em *Ensaio sobre a Cegueira* dá lugar à generalização do voto em branco num dia de eleições, um silêncio eleitoral que mais não é do que um grito pela mudança, ou pela recusa da representação política atual. Saramago narra o falhanço da democracia em Portugal, contextualizando-o na conjetura global e capitalista contemporânea, e na evidente dependência do Estado de instituições financeiras, económicas e políticas internacionais:

O governo se preparava para consultar diversos organismos internacionais sobre a anômala situação da antiga capital, principiando pela organização das nações unidas e terminando no tribunal da haia, com passagem pela união europeia, pela organização de cooperação e desenvolvimento econômico, pela organização dos países exportadores de petróleo, pelo tratado do atlântico norte, pelo banco mundial, pelo fundo monetário internacional, pela organização mundial do



contextualizing it within the global and capitalist contemporary conjuncture, and within the State’s obvious dependence upon financial, economic and political international institutions:

The government was preparing to consult several international organizations concerning the anomalous situation of the old capital, starting with the United Nations and ending in the Hague, passing through the European Union, the Organization for Economic Cooperation and Development, the Organization of Petroleum Exporting Countries, the North Atlantic Treaty, the World Bank, the International Monetary Fund, the World Trade Organization, the International Atomic Energy Agency, the International Labour Organization, the World Meteorological Organization, as well as through a few other corporations, either secondary or yet in a stage of development, and therefore not mentioned.

comércio, pela organização mundial da energia atômica, pela organização mundial do trabalho, pela organização meteorológica mundial e por alguns organismos mais, secundários ou ainda em fase de estudo, portanto não mencionados. (Saramago, 2004: 265)

Uma posição análoga é tomada por “luzinterruptus” ao afirmarem, a propósito de *Políticos bajo videovigilância*:

Politicians are under suspicion, not only by the citizens that we see as being astonished by their maneuvers to curb a crisis for which they do not stop trying to put the blame on us. But in reality, those that truly keep them under strict surveillance are the markets, loaded with unlimited power which allows them to overthrow legitimate governments, imposing in their place a race of technocrats of suspect past, in the service of the crisis. (*luzinterruptus*, www.luzinterruptus.com/?p=880)



A similar position is taken by “luzinterruptus” when they state, concerning the *Políticos bajo videovigilância* intervention:

Politicians are under suspicion, not only by the citizens that we see as being astonished by their maneuvers to curb a crisis for which they do not stop trying to put the blame on us. But in reality, those that truly keep them under strict surveillance are the markets, loaded with unlimited power which allows them to overthrow legitimate governments, imposing in their place a race of technocrats of suspect past, in the service of the crisis. (*luzinterruptus*, www.luzinterruptus.com/?p=880)

Just as in *Seeing*, the ability to see, to have a critical look, is seen as a threat. Also, in the setups of “luzinterruptus,” the citizens’ ability to recognize political plots is seen by the political class as a danger to be avoided. Let us look

Tal como em *Ensaio sobre a Lucidez*, a capacidade de ver, de ter um olhar crítico, é assumido como uma ameaça. Também nas instalações de “luzinterruptus” a aptidão dos cidadãos em reconhecer os enredos políticos é reconhecida como um perigo a evitar pela classe política. Veja-se a este propósito a última intervenção do grupo na altura do Natal de 2012, *Nuestros mejores deseos a los que velan por nuestra seguridad en las calles*:

This Christmas, we asked Santa Claus to fix some things that are wrong with our city for us, a seemingly endless list that keeps on growing as the crisis becomes more serious and politicians reveal their worst intentions to us. (...) Therefore, after Christmas day, the surveillance cameras in the center of Madrid were covered with illuminated hats that prevented them from recording what was happening before them. (...) In 2007 it was suggested that there were more than 20.000 cameras looking out for our



into the last intervention made by the group during the Christmas of 2012, *Nuestros mejores deseos a los que velan por nuestra seguridad en las calles*:

This Christmas, we asked Santa Claus to fix some things that are wrong with our city for us, a seemingly endless list that keeps on growing as the crisis becomes more serious and politicians reveal their worst intentions to us. (...) Therefore, after Christmas day, the surveillance cameras in the center of Madrid were covered with illuminated hats that prevented them from recording what was happening before them. (...) In 2007 it was suggested that there were more than 20.000 cameras looking out for our safety, but today, there are no devices capable of controlling those who control us, and while politicians don't care about that they record and use images of common citizens, it seems that they have many drawbacks in that “they record and disseminate images of security agents in the exercise of their functions... if you put their person or the opera-

safety, but today, there are no devices capable of controlling those who control us, and while politicians don't care about that they record and use images of common citizens, it seems that they have many drawbacks in that “they record and disseminate images of security agents in the exercise of their functions... if you put their person or the operation on which they are working at risk...”. (*luzinterruptus*, www.luzinterruptus.com/?p=1618)

Assim, o que os autores revelam é o engendramento de um processo de regresso à cegueira generalizada. Como tal, os indivíduos saramaguianos são novamente isolados na cidade (já o haviam sido em *Ensaio sobre a Cegueira*) uma vez que os agentes do poder político abandonam a capital com a premissa de assegurar a segurança dos cidadãos, o que, na verdade, encobre a preservação do próprio poder: a centralização do poder no Governo e desvirtualização e silenciamento do poder democrático dos cidadãos pela relocalização do aparelho de Estado. Estado e cidadãos são separados pela



tion on which they are working at risk...”.

(*luzinterruptus*, www.luzinterruptus.com/?p=880)

So what the authors reveal is the design of a process to return to generalized blindness. As such, Saramagean individuals are once more isolated in the city (as they had already been in *Blindness*), since the agents of political power abandon the capital under the premise of ensuring the citizens' safety, which in fact hides the preservation of power itself: the centralization of power in the Government and the un-virtualization and silencing of the citizens' democratic power through the relocation of the State's apparatus. State and citizens are separated by the barrier raised between speech and factuality, pointing towards a state of emergency which allows the suspension of rights, giving way to a “naked life,” with the termination of the rule of law, but which was foreseen by it, in exceptional situations. What justifies this state of emergency, most obvious in Saramago's work, isn't just the repeated unison of the blank vote, but mainly the paranoia that it triggers among political representatives.

barreira erigida entre discurso e factualidade, apontando para a direção de um Estado de Exceção, que permite a suspensão de direitos, dando lugar a uma “vida nua”, com a cessação do Estado de Direito, mas por ele previsto, em situações excepcionais. O que justifica o estado de exceção, mais evidente na obra de Saramago, não é apenas a univocidade repetida do voto em branco, mas principalmente a paranóia que ela desencadeia junto dos representantes políticos.

Em *Ensaio sobre a lucidez* são muitas as insinuações e os relatos de manipulação dos factos pelos meios de comunicação. Os média são apresentados como dispositivos do poder e veículos da perversão da linguagem pelos representantes políticos: “(...) aqueles votos em branco, que vieram desferir um golpe brutal contra a normalidade democrática em que decorria a nossa vida pessoal e colectiva (...)” (Saramago, 2004: 37), diz o primeiro-ministro na televisão, num discurso de tom providencial típico do salazarismo que se observa ao longo de toda a obra, e mais intensamente após o apuramento dos resultados da segunda eleição. O primeiro-ministro deixa, ainda, bas-



In *Seeing*, there are many insinuations and reports of manipulation of facts by the media. The media are presented as devices of power and vehicles for the perversion of language by political representatives: “(...) those blank votes, which launched a brutal strike against the democratic normalcy in which our personal and collective life took place (...)” says the prime-minister on television, in a speech made in the typically providential tone of Salazarism that can be seen throughout the whole book, and more strongly after the vote count of the second election’s results. The prime-minister also makes it quite clear that “the legitimacy to continue performing his [chief of state] duties hasn't been disputed” (*ibid.*), at the same time announcing the need for an investigation in order to find the causes behind this anomalous event, hinting at an unfounded and unrealistic suspicion of civil revolution. It is this fantasy that will originate the exact opposite of democratic normalcy, with the introduction of a state of emergency and a state of siege. In these works, representations of Iberian capitals are marked by anxiety felt both by the political powers as well as the citizens. Such anxieties, which somewhat frequently turn into paranoia, are a constant in representations of

tante claro que “ a legitimidade para continuar em funções [chefe do estado] não foi posta em causa” (*ibid.: ibid.*), anunciando ao mesmo tempo a necessidade de uma investigação para apurar as causas desse acontecimento anómalo, remetendo para uma suspeição, não fundamentada e irreal, de revolução popular. É esta fantasia que originará exatamente o oposto da normalidade democrática com a instauração de um estado de exceção e de um estado de sítio.

A representação das capitais ibéricas são, nestas obras, marcadas por ansiedades, sentidas tanto pelo poder político como pelos cidadãos. Tais ansiedades, que se convertem não raras vezes em paranóia, são uma constante em representações de situações-limite das democracias no Ocidente, exemplares em géneros literários como a “hard-boiled-fiction” e as mais diversas distopias urbanas. Em *Ensaio sobre a Cegueira* o governo cerca a cidade contaminada, vigiando-a e controlando-a, em virtude do medo de infeção. Por sua vez, em *Ensaio sobre a Lucidez* o governo e suas instituições abandonam a capital após o fracasso de inverter a situação repetida numas segundas



extreme situations in Western democracies, typical in literary genres such as the “hard-boiled-fiction” and the most diverse urban dystopias. In *Blindness*, the government surrounds the contaminated city, watching and controlling it, due to the fear of infection. In turn, in *Seeing*, the government and its institutions abandon the capital after failing to reverse the situation, which was repeated in a second round of elections. However, by realizing that its absence causes no changes in the citizens, that they create order from chaos, the political power wants to make them believe in how utterly necessary it is. For that purpose, they begin censorship, persecutions and accusations, in an authentic politics of fear and ideological sterilization, mimicking the control of the virus/disease which is so close to, for instance, the politics inherent in the Bush Administration’s “Homeland Security,” and the Foucauldian biopolitics, as well as the concept of “naked life” in its most radical version, as defined by Agamben. In the Saramagean representation, the paranoia and stubborn determination for the installation of “order,” which motivates the anxiety to preserve power, grows beyond the state of emergency into a state of siege. Even then, the citizens who demonstrated their dissatisfaction

Cegueira e Lucidez: não-inscrições

eleições. Mas ao constatar que a sua ausência não surte transformações nos cidadãos, que estes criam ordem a partir do caos, o poder político quer fazê-los crer na sua absoluta necessidade e, para tal, enceta censuras, conspirações, perseguições e acusações, numa autêntica política do medo e de assetização ideológica, num mimetismo do controlo da propagação do vírus/doença tão próxima, por exemplo, das políticas inerentes à “Homeland Security” da Administração Bush, e da biopolítica foucaultiana, assim como na sua versão mais radical, o conceito de “vida nua” conforme definido por Agamben. Na representação saramaguiana, a paranóia e obstinação pela instauração da “ordem”, que fundamenta a ânsia de preservação do poder, desenvolve-se para além do estado de exceção para um estado de sítio. Ainda assim, os cidadãos que demonstraram a insatisfação com o governo através do voto em branco, continuam a agir como se nada se tivesse alterado, alheados do facto de os aparelhos de estado da democracia representativa criticada estarem ausentes.



towards the government through the blank vote continue to act as though nothing changed, unaware of the fact that the state's devices of the criticized representative democracy aren't present.

Blindness and Lucidity: non-engagements

Blindness is the representation of the popular passivity, that is, of a “non-engagement.” Concerning this attitude, which is considered as being characteristically Portuguese, and an heir to Salazarism which the 25th of April was unable to resolve, José Gil says: “But one doesn't build a ‘blank’ (psychic or historical), one doesn't eliminate the real and the forces which produce it, without them reappearing here and there, the same or new stigmas which testify for what we wanted to erase and which insist on remaining” (Gil, 2008: 13). This condition is the *fog*, the “plane because it's a hole, a gap, a blank where there was an engagement missing in the consciousness and speech” (*ibid*: 21) which places Saramago's citizens in “crepuscular spaces” of inaction. It is a white mist crossing time and space, the veils of a history



whose ties have not yet been cut. The democracy of *Seeing* is an “in between” state, an immobile transition, and therefore a standstill between a disciplinary society (non-democratic) and a control society (technological and globalized). The anxiety that takes place in the book is due to the fear that action may be mobilized, updated and fertilized, so that the desert may turn into a fertile oasis. Hence, the uneasiness caused by the anomalous rain on Election Day. And, therefore, “the democratic Portugal of today is still a society of fear” (*ibid*: 37).

It is so in *Seeing*, the same way that the Spanish democracy is represented by “luzinterruptus:” democracies with abusive and deceiving politics; tools for the preservation of hierarchies, of *status quo* and established powers; based on politics of fear which come from the fear of change itself, staging Lampedusian transformations, so that everything may remain the same.

The blind we find at the end of *Seeing* represent that fear of engaging in reality, of acting and transforming the “fear of existing.” There are, however, a few exceptions: the only character who can see in *Blindness*, the doctor's wife, is the one who doesn't allow fear to paralyze her. That is the shout out

globalizada). A ansiedade que emerge na obra é a de que realmente a ação transformadora se mobilize, se atualize e se fertilize. É a de que o deserto se converta num oásis fértil. Daí a inquietação com a chuva anómala do dia de eleições. E, assim, “o Portugal democrático de hoje é ainda uma sociedade do medo” (*ibid.*: 37).

É-o em *Ensaio sobre a Lucidez*, assim como é representada a democracia espanhola por “luzinterruptus”: democracias com políticas abusivas e enganadoras; instrumentos de preservação de hierarquias, do *status quo* e dos poderes instituídos; assentes em políticas do medo que têm origem no próprio medo de que tudo mude, encenando transformações lampedusianas, para que tudo permaneça igual.

Os cegos que encontramos no final de *Ensaio sobre a Lucidez* representam esse medo de inscrição no real, de agir e de transformar “o medo de existir”. Encontram-se, contudo, algumas exceções: a única personagem que vê em *Ensaio sobre a Cegueira*, a mulher do médico, é a que não se deixa paralisar pelo medo neste *Ensaio*. É esse o apelo que encontramos na obra literária e



we hear in the literary work and the setups of the Spanish urban group, a fight against the impairment of the critical spirit, through lucidity and the illumination of civic life. The books point towards a path of engagement of the subjectivities in these spaces, which may intervene in them and build their realities. They may also change those in-between places of undefinition and contamination between the public and private spaces, which precludes the construction of public and private identities, condemning them to wander between conditions, which is that infertile passivity (*c.f.* Gil, 2008: 110-111), into luminous spaces of fertile activity.

Translated by Joana Silva

nas instalações do grupo urbano espanhol, uma luta contra o tolhimento do espírito crítico, pela lucidez e iluminação da vida cívica. As obras apontam um caminho de inscrição das subjetividades nestes espaços, que neles intervenham e construam as suas realidades. Que alterem esses lugares-entre, de indefinição e contaminação entre o espaço público e o privado que inviabiliza a edificação de identidades públicas e privadas, condenando-os a uma errância entre condições, que é essa passividade infértil. (*c.f.* Gil, 2008: 110-11), para espaços luminosos de atividade fértil.

Referências bibliográficas / References

Agamben, Giorgio. 1998. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Stanford: Stanford University Press.

Agamben, Giorgio. 2010. *Estado de Excepção*, tradução de Miguel Freitas da Costa. Lisboa: Edições 70.

Foucault, Michel. 2008. *Segurança, Território População. Curso dado no College de France (1977-1978)*. São Paulo: Martins Fontes

Gil, José. 2008. *Portugal, Hoje. O Medo de Existir*. Lisboa: Relógio D'Água.

Gray, Richard. 2011. *After the Fall. American Literature Since 9/11*. Oxford/Malden: Wiley-Blackwell.

Redfield, Marc. 2009. *The Rhetoric of Terror. Reflections on 9/11 and the War on Terror*. Fordham University Press.

Rollason, Christopher. 2006. "How totalitarianism begins at home: Saramago and Orwell". *Dialogue with Saramago: Essays in Comparative Literature*. Mark Sabine and Adriana Alves de Paula Martins (eds.), Manchester: University of Manchester, pp. 105-120

Saramago, José. 2004. *Ensaio sobre a Lucidez*. Lisboa: Caminho.

Saramago, José. 2006. *Ensaio Sobre a Cegueira*. Lisboa: Editorial Caminho.

Zizek, Slavoj. 2002. *Welcome to the Desert of the Real. Five Essays on September 11 and Related Dates*. Verso.

Web

<http://www.luzinterruptus.com>

Mau tempo para votar, queixou-se o presidente da mesa da assembleia eleitoral número catorze depois de fechar com violência o guarda-chuva empapado e despir uma gabardina que de pouco lhe havia servido durante o esbaforido trote de quarenta metros desde o lugar onde havia deixado o carro até à porta por onde, com o coração a saltar-lhe da boca, acabava de entrar. Espero não ter sido o último, disse para o secretário que o aguardava um pouco recolhido, a salvo das bategas que, atiradas pelo vento, alagavam o chão. Ainda falta o seu suplente, mas estamos dentro do horário, tranquilizou o secretário. A chover desta maneira será uma autêntica proeza se cá chegarmos todos, disse o presidente enquanto passavam à sala onde se realizaria a votação. Cumprimentou primeiro os colegas da mesa que actuariam como escrutinadores, depois os delegados dos partidos e seus respectivos suplentes. Teve o cuidado de usar para todos as mesmas palavras, não deixando transparecer na cara nem no tom de voz quaisquer indícios que permitissem perceber as suas próprias inclinações políticas e ideológicas. Um presidente, mesmo de uma assembleia eleitoral tão comum como esta, deverá guiar-se em todas as situações pelo mais estrito sentido de independência, ou, por outras palavras, guardar as aparências.

Além da humidade que tornava mais espessa a atmosfera, já de si pesada por ser interior a sala, apenas com duas janelas estreitas que davam para um pátio sombrio mesmo em dias

por dentro

inside of

inside of

por dentro

sara anjo
& isaac pereira

} {

**paisagens
líquidas
ou não**

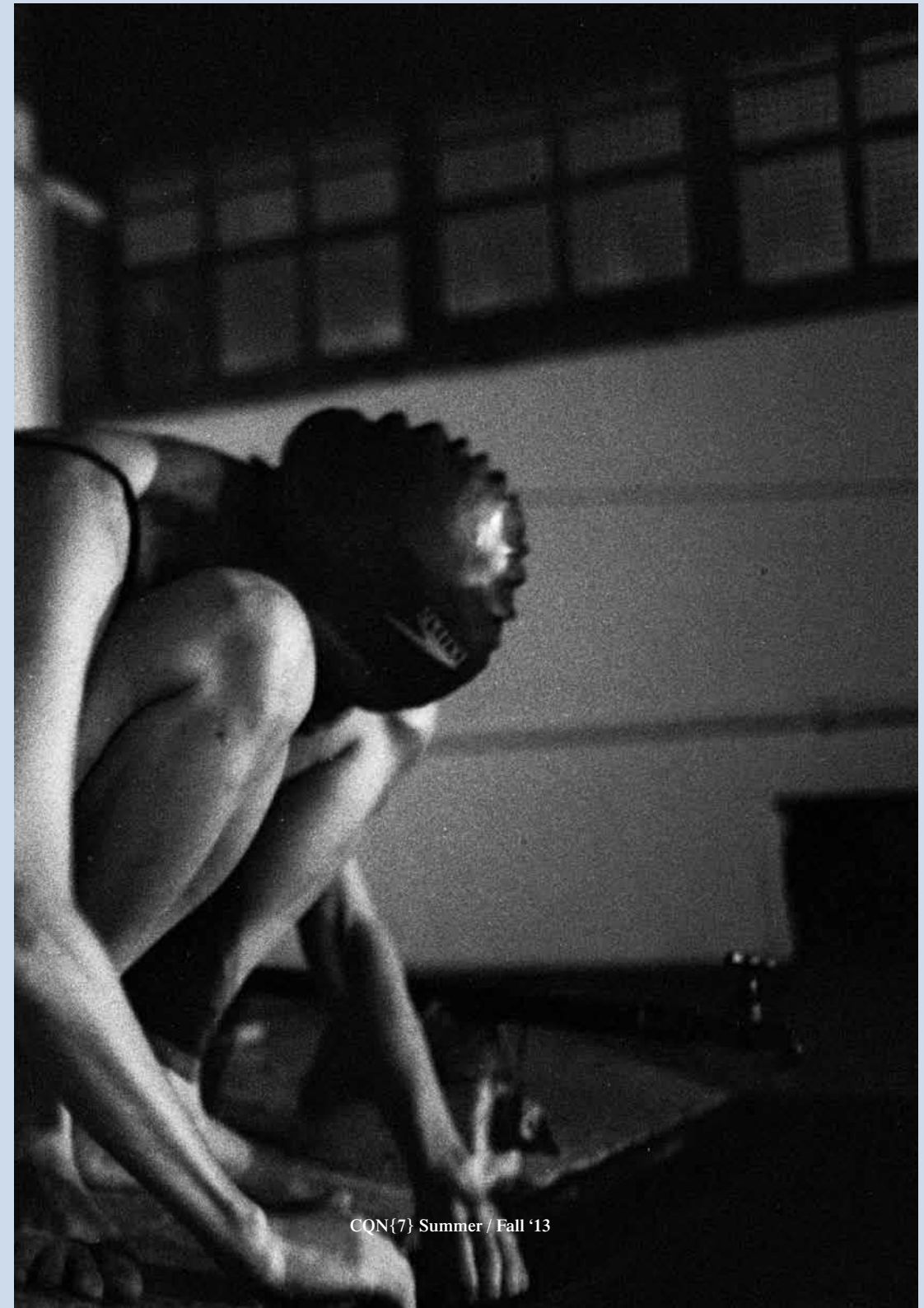
-

**liquid
landscapes
or not**

**das paisagens
que nos damos**

-

**of the landscapes
we give**



CQN{7} Summer / Fall '13













sara anjo
& isaac pereira

} {

**paisagens
líquidas
ou não**

-

**liquid
landscapes
or not**

**das paisagens
que nos damos**

-

**of the landscapes
we give**

[sara anjo] Como é que o corpo se relaciona com a natureza e o tempo de um lugar? Poderá este tornar-se uma espécie de unidade de medida sensorial que se apropria do espaço?

Foram estas as questões levadas para *Paisagens Líquidas ou Não*, uma peça coreográfica criada no âmbito do programa de acolhimento de residências artísticas do Teatro do Silêncio, cujo processo criativo teve lugar em Maio de 2012 no Lavadouro Público de Carnide, e a apresentação no mês seguinte.

Para estas questões e para o espaço do lavadouro foi ainda levada a inspiração de Isadora Duncan, “matriarca da dança livre”, que defendeu a proximidade do homem da natureza, da liberdade e da verdade do seu movimento. Segundo a sua perspectiva a dança deveria ser, simplesmente, um natural gravitar da vontade do homem, o que corresponde, mais ou menos, na tradução humana, à gravitação do próprio universo.

Desta forma, *Paisagens Líquidas ou Não* foi uma procura natural da dança e da sua gravitação num espaço tão peculiar como um lavadouro, onde os elementos água, ar, pedra e terra têm primazia, onde há um tempo próprio ligado a esses elementos e onde há ainda o imaginário das histórias ali presentes e das memórias do que foi e do que é aquele lugar.

[sara anjo] How does the body relate to both the nature and the time of a place? Can it become a sort of unit of sensory measurement that takes over the space?

These were the issues raised in *Paisagens Líquidas ou Não* [Liquid Landscapes or Not], a choreographic play created specifically for the Artistic Residency Program of Teatro do Silêncio. The creative process took place in May 2012 in the Public Wash-house of Carnide, and the play was presented in the following month.

For these issues and for the wash-house, we also took the inspiration

of Isadora Duncan, "matriarch of the modern dance", who defended the proximity of man and nature, freedom and liberty of its movement. In her perspective, dancing should simply be a natural gravitation of man's will, which in turn corresponds, more or less, in Human, to the gravitation of the universe itself.

Therefore, *Paisagens Líquidas ou Não* consisted of a natural search for dance and its gravitation in a peculiar place such as a wash-house, where water, air, stone and earth rule, where there is a specific time connected to those elements, and where there is

Nesta pesquisa, o processo criativo acabou por abrir um espaço gravitacional em torno da imaginação, deixando o corpo mergulhar numa espécie de estado latente de paisagem, umas líquidas, outras de natureza diversa. O corpo absorveu, assim, a placidez da água quando os tanques estavam cheios, o transe líquido destes a encher ou ainda a brusquidão quando os mesmos estavam a esvaziar. Envolveu-se numa dança de histórias penduradas quando o vento passou pelas roupas a secar no estendal ou por uma cidade de tecido quando o vento parou, quando tudo parou e ficou a respiração como paisagem. Perdeu-se com o cheiro da paisagem de hortelã nas terras do estendal e quis fugir copiando os sapatos em escalada quando estes estavam ao sol a secar. Sentiu-se emparelhado junto do estaleiro de alguidares que firmes se mantiveram na pedra, à espera de um dia navegarem pelos oceanos do tanque. Ficou emoldurado enquanto velejava dentro da água. Sentiu-se envolvido por demasiada paisagem e experimentou afundar-se numa recolha dos sentidos e da existência.

Foi nessa recolha que o corpo encontrou a sua verdade e a do seu movimento.

also the ideal of all the stories and memories of that wash-house, of what it used to be and what is today.

In this search, the creative process ended up opening a gravitational space around the imagination, allowing for the body to submerge into a dormant state of landscape, some liquid, others of several natures. And so the body absorbed the placidity of the water when the tanks were full, their liquid trance filling, or yet the abruptness of the water when they were being emptied. He got in a dance of dangling stories when the wind brushed against the clothes that were drying on the hanger

or against a city of cloth when the wind stopped, when everything stopped, and the remaining landscape was nothing more than his own breath. He got lost in the scent of the mint that filled the lands of the hanger, and wanted to run away echoing the escalating shoes when they were drying out in the sun. He felt walled in the yard of plastic bowls that were firmly resting on the stone floor, waiting for the day they would sail the tank's seas. He remained framed while sailing the waters. He felt engaged by too much landscape, and tried to sink in a withdrawal of the senses and of existence.

It was in that withdrawal that the

[isaac pereira] *Quando entrei no Lavadouro Público de Carnide para assistir ao ensaio geral de Paisagens Líquidas ou Não, não dispunha de informação sobre este trabalho de Sara Anjo. As fotografias foram captadas em dois momentos distintos: na véspera da estreia, durante o ensaio geral; e no aquecimento que antecedeu a apresentação inaugural. Como um espectador do percurso apresentado por Sara Anjo, intuí o meu próprio percurso. Dessa contaminação resultou um conjunto de fotografias-imagem, uma tentativa de solidificar a fluidez da memória, de me fixar para lá do instante, e um ano depois, um texto-eco daquelas Paisagens.*

Não podia saber:

Os mistérios de um Bosque,

Dos ninhos vazios.

Lembras-te da noite em que entrei naquele lugar onde mulheres de longos anos lavavam os sonhos, os teus e os meus e os nossos e era tudo o que éramos? E como cantavam o Povo que lavas no rio com uma alegria triste de braços de electrodoméstico, perdidos no fundo azul do sabão, a sacudir as nódoas do tempo, e depois caminhavam bamboleantes, cheias de rodilhas-de-bacia-

body found the truth about itself and its movement.

[isaac pereira] *When I entered the Public Wash-house of Carnide to watch the general rehearsal of Paisagens Líquidas ou Não, I had no information whatsoever about Sara Anjo's work. The pictures were captured in two different moments: the day before the premiere, during the general rehearsal; and in the session that preceded the inaugural presentation. While witnessing the path presented by Sara Anjo, I discovered my own path. That contamination resulted in a set of image photographs,*

an attempt to solidify the fluidness of the memory, of setting myself way beyond the moment, and one year later, in an text that echoes those Landscapes.

*I could not know:
The Mysteries of a Forest,
Of empty nests.*

Do you remember that night, when I entered that place where ancient women used to wash their dreams, yours and mine and ours, and it was everything we used to be? And how they used to sing «Ó Povo que lavas no rio» with such sad joy and arms that

-na-cabeça a cruzar ruas-trapézio-de-equilibrista para que o peso não caísse?

As mulheres que cantavam O povo que lavas no rio não cantavam nada O povo que lavas no rio, cantavam avé-marias como a minha mãe, indulgências de medo por causa de um paraíso que nunca chegou, numa terra-lagar de homens bêbados e ministros a acender velinhas ao é-assim-porque-é-assim-que-tem-de-ser-que-é-como-nós-queremos-que-assim-seja.

E agora estou aqui a ver um telejornal à distância da tua tarde de domingo e fico a saber que Três em cada dez portugueses têm dor crónica, e que A dor crónica tem custos induzidos de três milhões de euros por ano, e há letreiros de cartão para colocar nos puxadores das portas, como aqueles que existem nos quartos de hotel a dizer Please, do not disturb, estes dizem Entrada à dor, e cartões com a Escala da Dor, de Um a Dez, cheios de expressões faciais amarelas de glutões iguais aos que nos falam do telemóvel quando exprimimos um sentimento distante a alguém que pensamos perto: J ou: L. Ou: Grrr!!! Não sei como se faz um Grrrr figurativo-digital, espécie de alfabeto de emoções-de-trazer-por-

more resembled washing machines, lost in the deep blue of the soap, shaking off the stains of time, and then went on swinging their hips, their heads full of dish cloths, crossing the trapezium-like streets so that the clothes wouldn't fall down?

The women who used to sing «Ó Povo que lavas no rio» didn't really sing that song. On the contrary, they prayed Hail Mary like my mother, fearing over a paradise that never came, in a tank-land filled with drunken men and ministers, lighting little candles and claiming that's-the-way-it-has-to-be-because-that-is-how-we-want-it-to-be.

And now I'm here watching the news on television, far away from your Sunday afternoon, and I discover that three in every ten Portuguese citizens suffer from chronic pain, and that «Chronic pain costs three million Euros per year, and that there are cardboards you can place on the door handles, like the ones they have in hotel rooms that say "Do not disturb", but these say "Entrance to pain", and that there are cards containing the Pain Scale, a scale that goes from 1 to 10, with yellow smiles of gluttons, like those that talk to us on the mobile phone when we convey a distant feel-

-casa em teclados de computador indecifráveis.

Dá-me o teu coração, disse-te, e tu fugiste
.....<3.

O bispo das forças armadas muito sério e fervoroso está aqui a zurzir que Não foi a classe trabalhadora que criou este desemprego e pergunta Onde está o dinheiro? E eu queria perguntar-lhe Sabe o que é uma mala preta? E a imunidade diplomática? Um treinador de futebol cita Lenine a dizer que Uma mentira dita muitas vezes acaba por ser verdade, E agora chega a Lei das indemnizações por despedimento E a liderança bicéfala do partido Que isto já não é o século dezanove E a fábrica que foi deslocada para a Tunísia, a fábrica que há mais de cem anos criou o primeiro urso de peluche do mundo e as mulheres envoltas em gritos de lágrimas a dizerem E agora o que é que vamos fazer? Mesmo para trabalhar na agricultura é preciso dinheiro! E de repente transformo-me no homem-urso de Herzog, entro pelo ecrã de televisão, derreto aquilo tudo mas não entro nada porque Quem tem cu tem medo e prefiro ficar no cêcêbê contigo a curtir

ing to someone we hold near: either J or L. Or: Grrr!!! I don't know how you make a figurative digital Grrr, kind of an alphabet of casual emotions in indecipherable keyboards.

"Give me your heart", I said to you, and you ran away
.....<3.

The Bishop of the Armed Forces, extremely serious and fervent, is hammering on about the working class not being responsible for the high unemployment rates and keeps asking about the money. And I just feel like asking him if he's familiar

with the term "mala preta",¹ or if he's ever heard of diplomatic immunity. A football coach is quoting Lenine by saying that "A lie told often enough becomes truth", and now comes the Severance Pay Law, and the bicephalous leadership of the party, that we're no longer the nineteenth century, and that the factory that was relocated to Tunisia, the factory that over one hundred years ago created the world's first teddy bear, and women covered in tears are asking: "Now what are we going to do?" Even working in agri-

1 - TN: "mala preta" is a Portuguese expression concerning football corruption.

as Dunas que são Como Divãs na Idade dos Porquê. Deu-me um clic, pronto. Off, não chore.

Estava agora mesmo a pensar na falta que faz um Programa Nacional de Prevenção Futura de quistos-calos nos polegares das nossas criancinhas. Gameboy-giroflé, gamegirl-giroflá, mas estes pensamentos são um disparate, Um completo disparate, diva... Divã. Hã? Mensagem. On. Vamos andando.

Pensava isto depois dum tipo qualquer, com uma câmara fotográfica colada às retinas, ter ficado mais de duas horas na Praça de São Pedro em Roma, num dia de tempestade, à espera que o pára-raios da cúpula-catedrática seduzisse uma faísca, para dizer ao mundo que aquilo era um sinal do divino, depois do papa-vento ter dito que estava cansado, que não queria mais e acabo de saber que o barão Freyberg, número um de uma fábrica de navios de guerra, é agora o número um do IOR, o Banco do Estado das Almas. Enquanto isso, as mãos de uns homens na Faixa de Gaza carregam os corpos de duas crianças bombardeadas por um raide vindo da Terra Prometida e fico a saber que as mulheres, mulhe-

culture takes money!" And, suddenly, I become Herzog's man-bear. I come in through the TV screen, and melt everything, but don't enter anything "because we all have much to lose" and I would much rather stay at the ceeceebie (CCB - Centro Cultural de Belém) with you diggin' the sound of «Dunas são como Divãs na Idade dos Porquês». It just clicked, that's all. Off, not shore.

I was just thinking about how much a National Prevention Program of calluses on the thumbs of our kids. Gameboy-this, gamegirl-that, but these thoughts are all nonsense, Com-

plete nonsense, diva... divan. Hein? Message. On. Let's be on our way .

I thought about this after seeing some guy with a camera lens glued to his retinas, remain more than two hours in St. Peter's Square, Rome, on a stormy day, waiting for the lightning conductor of the cathedral's dome to seduce a spark, just to tell the world that that was a sign from above, after pope-venedict claimed he was too tired, that he was through with it, and I've just found out that baron Freyberg, the head of a warship shipyard, is now head of IOR, the Bank of the State of Souls. In the meantime, the

res-mãe não podem despedir- -se dos filhos mortos.

Aí ao lado, perto de ti, as gargantas descem aos gritos a Rua do Alecrim num coro de Passos Escuta és Um Filho da Puta e não sei porquê vem-me à lembrança o Bocage, ressuscitar o Bocage e apoiá-lo para Primeiro Ministro e Florbela Espanca para a Presidência da República mais Fernão Mendes Pinto para Ministro dos Negócios Estrangeiros, porque D. Sebastião não pode ser. Talvez Camões queira e até não dê um mau Ministro da Educação e Cultura e o Fernando António na Economia e Finanças com seus heterónimos perfilados: Caeiro na Agricultura, De Campos na Indústria, Comércio e Novas Tecnologias; Lídia à beira-rio com Ricardo Reis para o Ministério do Amor Pagão e da Saúde; e Bernardo Soares, o céptico, a ser lançado numa task-force poderosíssima na disputa pelo Secretariado Geral das Nações Unidas. Fernão Lopes para a Presidência do Conselho de Ministros e Gil Vicente para a Defesa; mais D. Dinis, o das arroteias e das cantigas de amigo, para a Administração Interna. Para a Justiça, Camilo Pessanha. Contemporâneos que falta nos fazem, contemporâneos de sobra e qualidade como Sophia Andresen, Cesário, Junqueiro,

hands of men in Gaza Strip carry the bodies of two children that were killed during a raid coming from the Promised Land and I learn that women, mothers, cannot say their goodbyes to their dead children.

Next door, near you, throats go down Alecrim Street screaming in unison "Passos Escuta és Um Filho da Puta" (Passos Listen You're A Son of a Bitch), and I don't know why but Bocage comes to my mind, more specifically the idea of bringing Bocage back to life and supporting him to run for Prime Minister, and Florbela Espanca for President of the Republic,

plus Fernão Mendes Pinto for Foreign Affairs, because D. Sebastião surely can't. Perhaps Camões will want the job, he would actually give a good Minister for Education and Culture, and Fernando António for Economics and Finance with his profiled heteronyms: Caeiro in Agriculture, De Campos in Industry, Commerce and New Technologies; Lídia at the side of the river with Ricardo Reis for Pagan Love and Health; and Bernardo Soares, the skeptic, sent off to an extremely powerful task-force to fight for the position of General Secretariat of the United Nations. Fernão

Antero, Pascoaes, Nobre, Régio, Eça, Camilo...Eis um projecto inovador. Designava-se o elenco, votar-se-ia depois, apesar da escolha de Pessoa para a pasta das finanças, tenho noção disso, poder ser uma escolha polémica. Os portugueses pronunciavam-se e em caso de veredicto positivo estaria resolvida a nação: Sexto Império engendrado ao arrepio da troika, lá para os lados da Trafaria. Às vezes gosto de imitar títulos de jornal diário.

Mas eu estava a dizer se te lembravas da noite em que entrei no lavadouro para ver o teu corpo dançar. E tu disseste que Sim que Me lembro muito bem Parece que foi ontem e já passou um ano e ontem, ontem não, anteontem, caíram meteoritos nos Urais e um asteróide foi visto a passear sobre Sumatra mas eclipsou-se no buraco negro do espaço a uivar Voltoooooooooo em 2046! Voltoooooooooo em 2046, e seis...eis...eis...eis...zzzzzzzzzzzzzz-vupt! A atmosfera não está para brincadeiras. Em 2046, quando os Mayas voltarem para dizerem Andamos a brincar com Isto Tudo, Sois uns Nabos, eu terei a módica quantia de oitenta anos e estarei fresquinho como uma alface, acabadinho de receber a vacina da longevidade-democrática, patente exclusiva dos proprietários do

Lopes for President of the Cabinet and Gil Vicente for Defense; and also D. Dinis, the one with the newly ploughed grounds and the cantigas de amigo,² for Internal Affairs. For Justice, Camilo Pessanha. Contemporaries whose minds would benefit all of us, many great contemporaries like Sophia Andresen, Cesário, Junqueiro, Antero, Pascoaes, Nobre, Régio, Eça, Camilo... Now there's a groundbreaking project. We would establish the cast, later we run elections, though I'm well aware that the choice of Pessoa for the Finances would be controversial. The Portuguese people would

have their say and, in case the verdict was positive, the nation would be fixed: a Sixth empire shaped against troika's policies, somewhere around Trafaria. Sometimes, I like to imitate the titles of daily newspapers.

But I was asking if you remembered the night I entered the wash-house to watch your body dance. And you said "Yes, I remember very well. Seems like it was only yesterday, and a year has already gone by" and yesterday, well not yesterday, the day before that, meteors fell in the Urais and an

2 - Cantiga de Amigo is a genre of profane Galician-Portuguese medieval poetry.

Estado português, estratégia de combate ao envelhecimento populacional para enterrar de vez o espectro da morte da Segurança Social e das desigualdades sociais. Mas lá, onde está o perigo, cresce também o que salva, entoa Holderlin no alto da sua torre em Patmos, o lugar dos banidos. É português? Não. Sou lírico.

Estava a dizer-te que nessa altura Tu estarás a dançar neste tanque-lavadouro O que mais gostas de fazer e eu estarei a escrever e a captar gestos de película fotográfica O que mais gosto de fazer. Estarás a dançar em tapetes voadores brancos como o sol cor-de-laranja, e a troçares dos teus fantasmas entre risos-lilás de buganvílias a trepar paredes, arames de lençóis que parecem mãos a chamar, e sombras de vozes a cantar o Grândola Vila Morena em versão Blue Train do John Coltrane. Passarás a ponte lentamente, sorrirás para as margens de onde saíam crianças a saltitar em nuvens de algodão doce e mergulharás assim De Cabeça à procura de novos lugares, lugares verdes como prados de margaridas na primavera silvestre, ilhas de peixes voadores, com teus braços azuis de barbatanas de golfinho amando a água, a despirem a roupa velha dos baús, memória futura de costumes defun-

asteroid was seen flying over Sumatra, but eclipsed in the black hole of space howling "I'll be baaaaaaaaaaaaack in 2046! I'll be baaaaaaaaaaaaack in 2046, six...ix...ix...zzzzzzzzzzzz-vupt!" The atmosphere is getting serious. In 2046, when the Mayans come back and say "We're just fooling around, you're all idiots", I'll be eighty six years old and fresh as a cucumber, having just been vaccinated against democratic longevity, a patent owned exclusively by the holders of the Portuguese State, a strategy conceived to fight the aging of the population with the goal to bury, once and for all, the spectre

of death of both the Social Security System and social inequality. But right there, where danger lies, there also grows that which saves, chants Holderlin high up in his tower, in Patmos, land of the banished. Are you Portuguese? No. I'm a lyric poet.

I was telling you that by then You'll be dancing in this tank-wash-house, What you like to do best, and I shall be writing and capturing gestures of photographic film, What I like to do best. You will be dancing on white magic carpets like the orange sun, and making fun of your ghosts in between lilac smiles of bougainvilleas

tos e das estrelas, as nossas mães e os nossos pais nus a cantarem a Trova do Vento que Passa agora em versão havaiana, enfeitados de grinaldas e ukelélés e uns copos luminosos de água de cana de açúcar a arder de alegria goelas abaixo. Tu és da Madeira, sabes bem o que isso é. Não tenhas medo de deixar a roupa para trás, de deixá-la secar, de a suspender em ganchos até que nos conte somente uma ternura de histórias com pessoas de verdade lá dentro. O mau tempo há-de passar.

Ainda não te falei de ter encontrado, por estes dias, um tipo de cócoras a engolir água por um canudo preto a brotar do chão. Havia um charco em volta, eu tinha sede e queria beber. Aproximei-me e ele, desgrenhado como uma vassoura velha, sugou os onze litros e meio de água sem deixar uma gotinha para mim, uma gotinha sequer! Disse-me Tens de esperar que venha mais. Chamava-se Ulrico, era dono de um banco fraudulento. E aquilo era o átrio de uma casa abandonada, um asilo. Saí para a rua e não encontrei ninguém. Quando acordei estavas lá, sentada dentro de um tanque, a olhar para mim e eu a matutar na interpretação do sonho. Via-se o fundo. Depois derramaste um saco de leite, a água ficou

that climb up walls, wires of sheets that look like hands calling out, and shadows of voices singing "Grândola Vila Morena" in John Coltrane's "Blue Train" style. You will slowly cross the bridge, smile at the margins from where children will come out jumping in clouds of cotton candy, and thus you shall dive Head First in search of new places, of green places like fields of daisies in the wild spring, islands of flying fish, with your blue arms of dolphin fins just loving the water, taking the old clothes out of the trunks, a future memory of dead costumes and stars, our mothers and fathers singing

naked "Trova do Vento que Passa" in Hawaiian, adorned with garlands and ukuleles and glowing glasses of sugarcane water burning with joy down your throat. You come from Madeira, so you know perfectly well what that feels like. Don't be afraid to leave your clothes behind, to leave them outside to dry, to hang them in pins until they only tell you a warmth of stories with people fill with truth inside. The bad weather too shall pass.

I have yet to tell you the story of how, one of these days, I found a guy squatting and drinking water through a black pipe shooting from the ground.

branca, espessa. Deste-me um ramo de hortelã analgésico, e mergulhaste de novo, sorridente, a dizer-me em bolinhas de gargarejo

- Vou encontrar-me contigo, esperas?

Criação e Interpretação Sara Anjo
Orientação Artística Maria Gil e Pedro Silva
Produção Executiva Tânia Rodrigo
Produção Teatro do Silêncio 2012
Lavadouro Público de Carnide – Lisboa

I saw a puddle around it, and I was thirsty and wanted to drink. So I approached him, and the guy, dishevelled like an old broom, drank the entire eleven and a half litres of water without even leaving a single drop for me, not one! He told me "You must wait for more." His name was Ulrico, and he was the owner of a fraudulent bank. And that was the atrium of an abandoned house, an asylum. I left the building and found no one in the street. When I woke up, you were there, sitting inside one of the tanks, looking at me, and I was brooding on the interpretation of the dream.

The bottom of the tank was visible. Then, you spilt a sac of milk, the water turned white, thick. You gave me a bunch of analgesic mint and then you dived again, smiling, telling me in gargling bubbles:

- I'm going to meet myself, will you wait?

Creation and Interpretation Sara Anjo
Artistic Directors Maria Gil e Pedro Silva
Executive Producer Tânia Rodrigo
Producer Teatro do Silêncio 2012 Public Wash-house of Carnide – Lisbon

Translated by Ana Filipa Vieira

margarida vale de gato

} {

"A poesia é o resultado de uma perfeita economia das palavras"

-

"Poetry is the net result of a perfect economy of words"

Economia e poesia, era o que mais querias. Poupar as palavras, pô-las a render. Às palavras contadas descontávamos o encontro, que necessita de logística, criávamos o supérfluo, um desejo imperativo e virtual, sem matéria nem peso nem carne, mas de aparência premente e vital, e exigíamos resultados ao poeta de serviço, corretor da Babel. O poeta de serviço metia ao bolso as palavras negativas e enjorcava um poema cheio de afirmações e de bons sentimentos. A balança de pagamentos resgatava a poesia alemã, esforçando-se por honrar a eterna dívida externa. O texto vai na sétima, agora oitava, linha, passou por isso a perfeição, e ainda não disse a palavra austeridade. Ai pois não, se somos lixo tomai

Economics and poetry, you wish. Words as savings that earn you interest. Could we deduct from our word-count the offset we need to make ends meet? Could we thus create a surplus, a demanding and virtual desire, free of matter, weight or flesh, but with a pressing and vital appearance, calling on the dutiful poet, the Babel broker, for results? The poet on duty would pocket the negative words and tinker with a poem, with plenty of affirmative action and good feelings. The balance of payments would ransom German poetry, striving to honour the endless foreign debt.

This text has reached its seventh, now eighth line, and has thus gone thus it has gone beyond perfection without having said yet the word austeritey. Quite rightly so, if they take you for garbage, well then your words are a luxury, and poetry is not a circuit nor a flux or a reflux, impervious to what goes on around here, to what you say and sing and suffer, all the tall and tell-tales, and the ample breadth of poetry, yes, some might want to put it on hold or keep it safe, but it will never be a net value or result or product – it may however become profit without interest, when it impinges upon acriti-

lá que palavras são luxo, e poesia não é circuito nem é fluxo nem refluxo que ignore o que por aí se diz, o que por aí se canta e sofre, a manta que se pinta, poesia é sopro, sim, haverá quem o guarde só para si, mas não será soma nem resultado nem produto, quando muito é lucro, quando muito é estupro desta acrítica gramática, será serviço, por que não, mas servil? Uuuhhh põe-te em guarda poeta se já douras a pílula e arranjaste um sistema, ou ainda pior um esquema, desconfia muito do governo, se tens um, e sobretudo se te elege, a vida custa a ganhar já se sabe, mas dizemos por aí, nós, os que saímos à rua, marcha pequena que finalmente acorda e se põe a palrar, que à falta de papel andamos aos cartões e com eles enchamos as esquinas e as praças e nos pomos a abanar as mãos e a discutir seriamente as nossas vidas e a democracia com os fundilhos nas calçadas, dizemos por aí que basta, que inevitável é a tua tia e não se sabe como vai isto acabar, é como o amor, interminável enquanto dura, e há tanto tempo que por aqui não havia nada que se pareça, poesia não é soma feita, é isto, procura imperfeita

sabor de não saber quando se processa

barroca e verborreica como eu, mas sem peneiras, meu bem,

cal grammars, it may well be a service but never a servant? Uhhhhhh beware poet, in case you're gilding the pill or happen to have found a system, or worse yet a scheme, be frankly wary of government, if you support one, but especially if it supports you, life costs dear, as we all know it, but some of us are saying, all of us who take to the streets in a small parade that is finally rising and starting to talk, all of us who collect cardboard for lack of paper, and fill the corners and the squares with banners, and shake our hands in the air and ponder demurely on our lives and democracy dragging

our butts on the pavement, all of us who are saying that's enough, no alternatives my eye, that no one knows how this will end, for all we know it's endless, like love while it lasts, and it's been so long since we saw anything of the kind, poetry is no round addition, it's an imperfect query, this savouring the unknown while it goes on, wordy and baroque as I am, but not the least stuck up, my love, just trying my hand and way

like us, poetry reckons herself attractive as it walks down spring, and water changes into wood and den-

experimentando a mão e a maneira
não é soma feita, é procura e processo, imperfeita,

barroca e verborreica como eu, mas sem peneiras, meu bem,
experimentando a mão e a maneira

a poesia, como a gente, acha-se linda, desce à primavera.
e a água muda em madeira e a densidade em arco
devemos arejar o fígado, tratar a raiva,
laurear a pevide
trazer à brisa os cascos dos barcos
pois temos vivido submersos;

há amantes sem dinheiro, há pedintes de versos ao peito,
e há quem esqueça o trato cordato e queira pegar em pedras do
fundo de perspectivas
em falta
a reguilice desconjunta abala o planeamento
urbano mais do que a luta organizada,
que chatice, nem todo o grito é exacto, há revolta que não sabe que

sity into an arch,
we should air our liver, soothe our
rage,
take a walk
and bring to the wind the hulls of
boats,
for we have lived asunder;

there are lovers without money,
beggars with verse upon their chests,
and those who forget the rules of
courtesy and want to pick the stones
up from the well of no perspectives
inarticulate disobedience affects
urban planning more than organized
protest,

too bad, not all yelling is precise,
there is a kind of rebellion that
doesn't know its form, pain that
still has not found its discourse,
muttering, disturbing curses, such
odd calls.

No lack of order nor excessive over-
flow really prevent a state; on the
contrary, the state of austerity should
have been overwhelmed at how hard it
was for any movement to come to.
As for me, I well know I don't share
that much in common with my fellow
human beings, but I do believe there
is no worse loneliness nor surer path

forma quer, dor sem acordo de discurso, balbucio, palavões que
inquieta, letrados tão diversos.

Não é a desordem nem o excesso que impede um estado, mas o
movimento que difícil e admiravelmente se põe em marcha num
estado de austeridade.

Por mim sei que pouco me une aos meus semelhantes e porém não
creio que haja pior solidão nem caminho mais perto para o fim.
Cada um no meio dos outros, alguns pelo seu bem comum: vamos
ver.

A poesia nem sempre resulta nem nunca dá de comer.
Mas se falhar a economia haja outras coisas com matéria
para nos darmos
o que livre da miséria.

Só abdicando da respeitabilidade, nesta vida competitiva,
podemos suspeitar da infinita realidade desmedida. Posso e já es-
candi versos e admito que há modéstia e coragem na procura de
uma única frase bem lançada e precisa. Ao contrário da economia
a matemática não me faz estrilhar. Gosto dela desde que não seja

towards the end.

We singly walk with others, some
surely more common-minded – we
will see.
Poetry doesn't always work and it
never feeds you,
But if the economy fails other
substances
will come up for the giving
and deliver us from indigence.

In this life of competition, it is only by
foregoing respectability
that we might suspect the infinity of
overwhelming reality.

I sure can and have measured my lines,
and I admit there is modesty and bold-
ness in the search for the accurate and
balanced sentence. Unlike the science
of economics, mathematics does not
drive me insane. I like it, as long as it
is neither a result nor a measurement
demanding too much calculation, but
something more like an equation.
There is beauty in abstract concepts,
in etherealization, and also in prime
and single numbers. The beauty of
being unique, the mystery of being
regular ad infinitum or irrational like
pi. Poetry takes part in that sphere
but it wants foulness also, it wants the

resultado, nem seja medição nem muito cálculo mas assim mais equação. Há beleza no pensamento abstracto, na eterização, na condensação, como há nos números primos e solitários, o belo de se ser único, o mistério de se ser regular até ao infinito ou irracional como pi. A poesia participa dessa esfera também mas faz falta que se suje, bem como que a admiração do rigor abra lugar ao riso. Este é um tempo profano e de nada serve a aparência do religioso se não for também aparição. Eu quero hoje que a palavra mova, necessito da palavra denúncia e da palavra nova que me darás, táctilintactotérmica, o que eu gostava da palavra mágica, da palavra ternura, coanilada, e viçoardente.

É maravilha e tristeza isto da escrita a correr além daqui e de mim, tão fácil montar e povoar mundos assim, iludir solidão, construir abrigos. Foram talvez os surrealistas que mais denunciaram este risco e impunidade do literário, reclamando a poesia de vida e acção. E que fizeram? Desataram a desenterrar o sonho no mundo, a fazer armas automáticas de arremesso ao edifício da razão, queriam a revolução e marimbavam-se para a economia, e terão desconhecido pelo menos de início que dariam meios sofisticados à publicidade, ao marketing, ao mercado

admiration of rigour to make way for laughter. This is a profane time and the appearance of religions is useless if it isn't an apparition too. I want today the word to move today, I need the word denunciation and the new word that you shall give me, intact-and-thermotactile, what I would give for the word magic, the word tenderness, herburning, ethergreen. It pains me with wonder this writing that runs beyond, starting from here and from me. It is so easy to set up and people worlds, to elude loneliness, to build shelters. The surrealists were arguably the most disparaging of this risk and the impunity

of literature, claiming life and action in poetry. And what have they done? They started excavating the dream of the world, raising automatic arms against our rational structure, they wanted revolution, but while shoving off the economy, they might have not known, at least initially, they would offer sophisticated means for advertising, marketing activities, the corporate illusion, political and branding campaigns.

This is thus an earnest question: is there something you can do? You have eyes, no one need tell you to see. Here in Correntes d'Escritas, the Festival in

de ilusões, às campanhas de marcas e de partidos.

Colocamo-nos então uma pergunta cheia de gravidade: há alguma coisa que se possa fazer? Tens olhos, ninguém tem de te dizer para ver. Aqui na Póboa, por exemplo, eu beijo com os meus olhos e aqui bou, bôo eu, a tourear-te outra bês com a minha berbe. Somos muito perigosos nós com os nossos sotaques, as nossas falas malabares, corremos o risco, com tanta falta de contenção e despojamento de não estar preparados nunca para a verdade e, pior, para o gesto. Na minha história e neste tempo que lugar há para tudo isto que digo e como devo dizê-lo. E o silêncio já me passou pela cabeça, não dizer mais, que estou a azular o mundo e a escritura não cura. Mas não, isso ainda eu não quero. Quero falar para que façamos. E no meio disto há o medo de parecer frívola ou assim de com alguma alegria te convidar à partilha e te chamar para aquilo que não sei como vais querer e se calhar quererás com ideal diferente do que eu achava que era bom para ti. Mas não quero estar mais sozinha nem pensar que a poesia é dedicação mais alta, ou que consigo brincar aos deuses e ao fim do mundo guardando a palavra archote, pelo que reflecti um pouquinho e fiz estes versos para ti:

Póvoa, for instance, B is pronounced like V so "I see" (vejo) becomes "I kiss" (beijo), which makes me want to come flying (bôo) to goad you on with my fluency. How dangerous we are, with our accents, our pidgin juggling, risking, with such a lack of detachment and sobriety, an unreadiness for the truth, or worse, the gesture. In my life and at this present time what place is there for everything I say and how I should say it. And silence has crossed my mind, saying no more, because I have been orangng the world journalizing is not a cure. However, I don't want it yet, not at all. I want

words to do things. Amid this, there is the fear of my looking frivolous or as if I, somewhat cheerful, were inviting you to share or calling you for that. For something that I really don't know the way you will want it or that you probably desire under a quite different ideal of what I had supposed to be good for you. But I don't want to be alone anymore. Neither to think that poetry is the height of dedication, nor that I can manage playing gods and the end of the world, just keeping the torch-word. So, after a bit of meditation, I wrote these verses to you:

Democrítica

Mais tempo, admito, gasto a passar mal
por relativo amor e altivez
do que a fazer política, e prezo
sobre o consenso o rasgo original,

herança doentia do burguês
de génio, que nega ser geral
o raio que trilhou seu ideal,

e deixa que o isente a lucidez
da desprendida rota da unidade
além da sua esfera. Mais consola

levantar os óculos à verdade,
suspensa ao clamor mudo lá do fim
da literatura, onde não rola nada
excepto, além das massas, o sublime.

Democritics

More is the time, I grant, I spend
upset
over relative love and pride
than making politics, and I value
original genius over consensus,

afflicted by the sick heritage
of the bright bourgeois
who can't stand the lightning that
forked his path
to have struck everyone else
and argues lucidly to be excused
from the free ride of unity's route
beyond one's sphere. There is more
comfort

in raising one's spectacles from the
truth
whose mute moans linger at the end
of literature, where nothing glides
except, beyond the masses, the
sublime.
But how precarious the line
if not redeemed by a gesture –
for it merely hovers above
the lone etching of my shoulders
where assolidary and undaunted I
succumb.

Now, if average people really
take to the squares and the earnest
poor and the thoughtful
and the reciprocal, who,

Precário verso, se o gesto
o não redime –
paira só na frouxa linha acima
dos meus ombros
onde ruo assolidária e sem assombros.

Agora, se descerem os médios
à rua os verdadeiros pobres a gente
atenta e recíproca a encher de pulmões ar
canto atrito resistência translação,
a derrubar consumo e cómodo sem afecto
e esta economia ávida que há muito não vê
pessoa que não faça género ou número, então
não seja eu por mim avara na poesia,
e, mais que busque luz, eu desconhecendo, dê.

willing to fill their lungs with air
– song friction resistance translation –
overtake consumption and insensitive
commodities
and this greedy economy which has
long overlooked
a person apart from gender or
number, why then
shan't I cease to be mean with my
poetry
and rather than want the light won't I
unknowingly give?

Translated by Ana Paula Pina
e Margarida Vale de Gato

*

spoiler
jorge vaz nande

Black Mirror e os cantores de Grândola

Um homem é acordado por um telefonema a meio da noite. A mulher, que dorme ao seu lado, pergunta-lhe o que aconteceu. Ele diz para ela voltar a dormir e é levado para uma espécie de gabinete de crise. Percebemos então que o homem é o Primeiro-Ministro da Grã-Bretanha e está no meio de uma situação delicada: uma das princesas inglesas foi sequestrada e o seu captor subiu um vídeo para o Youtube, em que ela, chorando, aterrorizada, lê as exigências para a sua libertação. E aqui é que a coisa complica. O sequestrador não pede dinheiro. Ele não pede armas ou helicópteros para fugir. A exigência que ele faz para libertar a princesa é só uma, simples e direta: no dia seguinte, às 16h, o Primeiro-Ministro tem de entrar ao vivo em todas as televisões nacionais... e fazer sexo com um porco até ejacular.

Neste momento, você talvez esteja a pensar que isto é ridículo e cómico. Mas não é nenhuma dessas coisas. Esta é a premissa do primeiro episódio da

série inglesa Black Mirror. E Black Mirror é, provavelmente, o maior soco no estômago que nós, os vaidosos, egotistas e perdidos nós, podemos levar.

O título da série tem um duplo sentido arrasador. Por um lado, refere-se às omnipresentes telas que regem a nossa vida (telemóveis, computadores, tablets, televisões, etc, etc). Por outro, declara-a como um lugar onde o nosso tempo e vida aparecem deformados, mas, ao mesmo tempo, amplificados em tudo o que tem de monstruoso e iníquo.

Pense nessa premissa do primeiro episódio. Substitua o Primeiro-Ministro britânico pelo seu e a princesa por um recém-nascido ou o monumento que toda a gente vai ao seu país visitar. Mantenha o sexo com o porco e imagine a explosão nas redes sociais. Primeiro, a indignação será geral e ninguém quereá vergar-se a tão indigno pedido. Mas, depois de algumas horas, com a perda de uma vida ou de um símbolo nacional a tornar-se inevitável, a humilhação e sofrimento de um político perdem cada

Black Mirror and the singers of Grândola

A man is awakened by a phone call in the middle of the night. The woman sleeping beside him asks what happened. He tells her to go back to sleep and is taken to a sort of crisis bureau. We then understand that this is Great Britain's Prime Minister and that he is in the middle of a delicate situation: one of the English princesses has been abducted and her kidnapper has uploaded a video on YouTube in which, whilst terrified and sobbing, she reads the demands for her liberation. And this is when it gets tricky. The abductor doesn't ask for money. He doesn't ask for weapons or getaway helicopters. His demand for the princess's liberation is only one, simple and straightforward: the following day at 4 p.m., the Prime Minister must go live on all national television stations... and have sex with a pig until he ejaculates.

Right now, you're probably thinking that this is ridiculous and funny. But it is neither. This is the premise for the first episode of the English TV series Black Mirror. And Black Mirror is probably

the biggest punch in the stomach that any of us, vain, egotistical and lost selves can take.

The show's title has a devastating double meaning. On the one hand, it refers to the omnipresent screens that rule our lives (cell phones, computers, tablets, televisions, etc, etc). On the other hand, it claims itself as a place where our time and life seem deformed, but at the same time, amplified in all that is monstrous and iniquitous.

Consider that premise of the first episode. Replace the British Prime Minister with your own and the princess with a newborn or a monument that everyone in your country visits. Keep the sex with the pig and imagine the explosion on social networks. First of all, the outrage will be general and no one will want to bow to such a despicable request. However, within a few hours, as the loss of a life or national symbol grows inevitable, the humiliation and suffering of a politician begin to lose value. And the dilemma for the politi-

vez mais valor. E o dilema para o político, que sobrevive da opinião pública, é o de escolher entre ser lembrado como o homem responsável por uma perda irreparável ou o herói que se sacrificou para salvar a dignidade nacional.

Se essa for a única solução, será que ele não a deve executar, pensamos. E, de repente, o que era impossível parece perfeitamente possível, e o que era ridículo parece bem razoável.

Black Mirror teve duas temporadas de 3 episódios. Cada episódio tem um elenco e uma história diferentes. O que se mantém é o tema: a nossa sobrevivência concreta numa sociedade em que tudo é mediático.

No último episódio da segunda temporada, um urso azul, personagem de animação humorístico, candidata-se a um lugar no Parlamento. A sua popularidade junto dos eleitores é imediata, o que irrita o representante do Partido Conservador. Durante um debate, o político acusa o urso de não ser real, de não defender nada. O urso responde que, ao fazer isso, ele não está a mentir sobre o que é e o que pretende. Por isso, ele, uma personagem animada, é mais real do que qualquer pessoa sentada nas cadeiras do debate. Os políticos de carreira são uma fachada; ele é uma verdade pura e irreprimível.

Vonnegut mostrou em *A Man Without a Country* como o Humor nos re-humaniza (*"While we were being bombed in Dresden, sitting in a cellar with our arms over our heads in case the ceiling fell, one soldier said as though he were a duchess in a mansion on a cold and rainy night, 'I wonder what the poor people are doing tonight.' Nobody laughed, but we were still all glad he said it. At least we were still alive! He proved it"*). Os portugueses sabem disto e, por isso, 2013 será lembrado como o ano em que os protestos contra a crise se tornaram mais engraçados. Por isso é que eles deram os números de contribuinte dos seus governantes para reclamarem por estarem a ser coagidos a pedir fatura. E, mais importante, eles protestaram indo aos eventos onde esses mesmos governantes iriam discursar e calaram-nos, cantando mais alto a canção "Grândola Vila Morena". Como ela foi uma das senhas de rádio para a revolução democrática, ninguém se atreve a calá-la. Calar a Grândola é como interromper o hino nacional: um político português não o pode fazer e deve ouvi-la calado. Ou, se não conseguir, desistir de discursar.

Os cantores de Grândola são como o urso azul. A rudeza com que interrompem os seus políticos é mais real do que

o político, who thrives on public opinion, is to choose between being remembered as either guilty for an irreparable loss or as the hero who sacrificed himself to save national dignity.

If that's the only solution, shouldn't he go for it, one may think. And, all of a sudden, what was once impossible now seems perfectly plausible, and what was once ridiculous now seems reasonable.

Black Mirror had two seasons of three episodes. Each episode has a different cast and story. The common thread is: our survival in a society in which everything is broadcast.

On the second season's final episode, a blue bear, a humorous cartoon character, runs for a seat in Parliament. Its popularity amongst the voters is immediate, which annoys the Conservative Party's representative. During a debate, the politician accuses the bear of not being real, of not standing up for anything. The bear responds that by doing so he isn't lying about what he is and what he aims for. For that reason, he, a cartoon character, is far more real than any of the people sitting at the debate. Career politicians are a front; he is an honest and irrepressible truth.

Vonnegut showed us in *A Man Without a Country* how humour re-humanizes us (*"While we were being bombed in*

Dresden, sitting in a cellar with our arms over our heads in case the ceiling fell, one soldier said as though he were a duchess in a mansion on a cold and rainy night, 'I wonder what the poor people are doing tonight.' Nobody laughed, but we were still all glad he said it. At least we were still alive! He proved it"). The Portuguese know this and, therefore 2013 will be remembered as the year in which the protests against the crisis became funnier. That's why they gave their politicians' fiscal numbers as a way of protesting the fact that they feel they're being coerced to ask for an invoice. And, more importantly, they've protested by attending events where the same politicians were going to give speeches and silenced them by singing the "Grândola Vila Morena" song even louder. As it was one of the signals chosen to start the democratic revolution, no one dares silence it. To silence Grândola is to interrupt the national anthem: a Portuguese politician must not silence it and must listen to it in silence. Or, if he can't, then he should give up public speaking.

The singers of Grândola are just like the blue bear. The roughness with which they interrupt their politicians is more real than the politeness and reluctance used to wait for them. The singers of Grândola represent a basic defence re-

a espera bem educada e contrariada com que estes os esperam. Os cantores de Grândola representam um reflexo de defesa básico num povo que se sente enganado: calar os mentirosos.

O recentemente falecido Stéphane Hessel disse, numa entrevista ao jornal Público de 5 de Maio de 2011, palavras convenientes:

“Acredito que há um risco, que é o de que as pessoas se indignem, protestem e depois tudo continue na mesma. É preciso que a indignação dê lugar a um comprometimento conjunto. Entre os jovens que tenho encontrado nos últimos 20, 30 anos, há claramente uma maioria que está farta da forma como é governada. O que, no Norte de África, levou à expulsão dos ditadores. E isto é um exemplo interessante. Nós, na Europa, não temos ditadores, mas temos dirigentes que não nos motivam grande entusiasmo. E temos necessidade de acreditar que há um novo caminho a seguir”.

Qual o novo caminho a seguir? Talvez os cantores de Grândola não sejam as pessoas que nos darão a resposta. Portugal sempre teve uma minoria silenciosa a sufocar quem fala e ainda não apareceu ninguém com a astúcia suficiente para entender a psique do país e reexpressá-la politicamente num

programa que vá para além do espetáculo. Do que sei, ninguém na Europa o conseguiu.

Enquanto esse Messias não chega, só nos resta assistir ao lento declínio deste Império Romano. E talvez desejar aos seus Césares que, para seu próprio bem, se afeiçoem às pocilgas.

flex in a people that feel deceived: to silence the liars.

The recently deceased Stéphane Hessel used suitable words in an interview to Público on May 5th 2011:

“I believe there is a risk which is that the people will rise and protest and, after all that, things will remain the same. We need indignation to give way to a joint commitment. Amongst the young people I’ve met in the past 20, 30 years, there is a clear majority that is tired of the way they are governed. And this has led to the expulsion of dictators in North Africa, which is an interesting example. We, in Europe, don’t have dictators, but we have leaders for whom we don’t hold a great deal of enthusiasm. And we feel the need to believe that there is a new path to follow”.

Which new path should we follow? Maybe the singers of Grândola won’t be the ones to give us the answer. Portugal has always had a silent minority that smothers those who speak and no one has come forth with enough shrewdness to understand the country’s psyche and re-express it politically in an agenda that goes beyond the spectacle. As far as I know, no one in Europe has done that.

While that Messiah doesn’t come, all we have left is to witness the slow decline

of this Roman Empire. And maybe wish for our Caesars to become fond of the pigsty, for their own good.

Translated by Ana Filipa Cerqueira

FCT

Fundação para a Ciência e a Tecnologia

MINISTÉRIO DA CIÊNCIA E DO ENSINO SUPERIOR



University of Lisbon Centre for English Studies
Centro de Estudos Anglisticos da Universidade de Lisboa

Lisboa 2013
Impresso / Printed Sersilito
500 exemplares
Depósito Legal
302 121/09

