



{CON}

{2}

winter'10 CINE QUA NON

bilgüç / esenimur / eniz / magazine / 357 / 35

# CINE QUA NON

música // dança // teatro //  
literatura // cinema // artes visuais

music // dance // theatre //  
literature // cinema // visual arts

{2} Winter'10

{2}  
winter '10

DIRECÇÃO   director	Ana Luísa Valdeira da Silva
COORDENAÇÃO EDITORIAL   editorial coordination	Madalena Manzoni Palmeirim
ACONSELHAMENTO EDITORIAL   editorial consultancy	Isabel Fernandes
COLABORADORES   collaborators	Alex Hundt    Brian Putman    Diana Almeida    John Havelda    Jorge Vaz Nande    Margarida Vale de Gato    Maria Antónia Lima    Pedro Ramos Almeida    Sara Carinhas    Simão Palmeirim Costa    Vera San Payo de Lemos
PROJECTO GRÁFICO   graphic project	Catarina Vasconcelos Margarida Rêgo
TRADUÇÃO   translation	Ana Filipa Cerqueira    Ana Filipa Vieira    Ana Luísa Dias    Artur Sousa    Duarte Patarra    Margarida Alves    Margarida Martins    Maria Jacinta Magalhães
EDIÇÃO DE TEXTO   copy editing	Margarida Vale de Gato
REVISÃO   proofreading	Ana Raquel Fernandes    Bernardo Palmeirim    Margarida Vale de Gato    Rui Azevedo    Teresa Casal
SITE	www.cinequanon.pt
CONTACTO   contact	info@cinequanon.pt
ISSN	1647-4198
EDIÇÃO   Edition	Centro de Estudos Anglisticos da Universidade de Lisboa (CEAUL) University of Lisbon Centre for English Studies (ULICES) Alameda da Universidade Faculdade de Letras 1600 – 214 Lisboa Portugal <a href="mailto:centro.anglisticos@fl.ul.pt">centro.anglisticos@fl.ul.pt</a> <a href="http://www.ulices.org">www.ulices.org</a>

\*  
**CINE QUA  
NON**

A *Cine Qua Non* é uma revista de artes do Centro de Estudos Anglisticos 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, portugueses ou estrangeiros, 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, Portuguese or foreign, 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.

por  
fora  
}}  
from  
abroad

ensaios  
//  
essays

por  
dentro  
{ }  
inside  
of

P. 7 || EDITORIAL | VIAGEM DE INVERNO

*Winter Journey*  
Ana Luísa Valdeira da Silva

P. 12 || THE POSSIBILITY OF A PROPOSITION

*A possibilidade de uma proposta*  
Brian Putman

P. 20 || KNOW YOUR PLACE, John Havelde and Fred Wah

John Havelde

P. 30 || IN CAPE AND GOLDEN TIGHTS, DOODLING SELLING OUT JACK SMITH, ANDY WARHOL

*De capa e collants douradas, enganando vendendo jack smith, andy warhol*  
Alex Hundt

P. 38 || ARRISCAR DIZER

*Taking a chance to say*  
Sara Carinhas

P. 44 || ENTRE A LUZ E AS TREVAS, variações sobre

*A morte e a donzela de Elfriede Jelinek*

*Amid Light and Darkness, variations on Death and the maiden by Elfriede Jelinek*  
Vera San Payo de Lemos

P. 62 || SUBLIME, AFTER OBJECTHOOD AND AWARENESS OF SCALE II

*Sublime, depois da Objectualidade e Noção de Escala II*  
Simão Palmeirim Costa

P. 72 || ARTE FANTÁSTICA EM PORTUGAL

*Fantastic art in Portugal*  
Margarida Vale de Gato & Maria Antónia Lima

P. 88 || POSSO FAZER? SIM. Mostra Jovens Criadores 2009

*CAN I MAKE ONE? YES. 2009 Young Creators Show*  
Ana Luísa Valdeira da Silva

P. 98 || DESAFIOS DE ESCRITA: NAS FRONTEIRAS DO CORPO

*A propósito de Cindy Sherman em diálogo com Luiza Neto Jorge*

*Writing Challenges: at the frontiers of the body. Apropos of Cindy Sherman with Luiza Neto Jorge*  
Diana Almeida

quid juris

P. 118 || O APOIO PÚBLICO ÀS ARTES EM PORTUGAL

*Public support for art in Portugal*  
Pedro Ramos Almeida

spoiler

P. 120 || BLACK EYED PEAS, O CASAMENTO E UMA CAIXA DE ROBALOS

*Black eyed peas, marriage and a box of bass fishes*  
Jorge Vaz Nande



*VIAGEM  
DE INVERNO*



*Contente pelo mundo fora / Contra o tempo e o vento!*

Wilhelm Müller, *Winterreise*

Já tinha começado na Primavera, na sua versão digital, mas foi no Outono que tivemos o enorme orgulho de ver lançado o nosso primeiro número em papel. Na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, no dia 17 de Novembro, abriram-se as cortinas de uma enorme janela que não conhece fronteiras. Nem o céu carregado do Inverno nos conteve, nem lamas nem charcos nos incomodaram, avançámos sem limitar horizontes, muito para além dos textos e dos mapas. Mais do que contentes, reiniciámos a viagem, agora de objecto em punho, por esse mundo fora, como dizem os versos do poema *Courage* do ciclo *Winterreise* de Wilhelm Müller que Schubert transformou em canções. *A Viagem de Inverno* de Schubert transporta-nos para a sua Áustria e a da dramaturga Elfried Jelinek, com quem a dramaturgista e tradutora Vera San Payo de Lemos aqui se cruza no seu ensaio sobre a peça *A Morte e a Donzela*. Ainda nos *Ensaio*s, a segunda parte da lúcida viagem entre o Sublime e a Objectualidade de Simão Palmeirim Costa.

*Winter Journey*



*Gleefully across the world/  
Against wind and weather!*

Wilhelm Müller, *Winterreise*

It had already begun in spring, in a digital edition, but it was in autumn that we were really proud to publish our first printed issue. In the Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, on the 17th of November, the curtains of a huge window that knows no boundaries were opened. The overcast winter sky couldn't stop us, nor could mud and puddles disturb us. We moved on, knowing no boundaries, far beyond texts and maps.

We were extremely happy to resume the journey, now with the object in hand, across the world, as the verses of the poem *Courage*, from Wilhelm Müller's cycle *Winterreise*, which Schubert turned into songs, say. Schubert's *Winter Journey* takes us to his Austria and the Austria of playwright Elfried Jelinek, whom dramaturgist and translator Vera San Payo de Lemos meets in her essay on the play *Death and the Maiden*. The section *Essays* is also comprised of the second part of the lucid journey between Simão Palmeirim Costa's Sublime and Objecthood.



Mas a viagem deste segundo número inicia-se nos Estados Unidos da América, em Boston, onde vive o artista plástico Brian Putman que aqui se manifesta num texto que tem a força das tempestuosas provocações perante as vanguardas do século XX. Segue para Nova Iorque onde Alex Hundt nos tenta vender o cinema *underground* de Jack Smith e Andy Warhol. A mesma Nova Iorque para onde viajou Sara Carinhas que, depois de cinco dias retida em Londres cercada pelos temporais, nos traz os habituais fragmentos de vento que despenteiam. À última paragem da secção *Por Fora* leva-nos o professor e poeta britânico John Havelde que nos dá a conhecer o trabalho *Know Your Place*, uma criação onde colabora com o poeta canadiano Fred Wah. A secção *Por Dentro* leva-nos o gótico de Edgar Allan Poe à Casa Fernando Pessoa onde se debateu a *Arte Fantástica em Portugal*. Da Lisboa de Fernando Pessoa a Évora viajei eu também este Inverno, tendo assistido à Mostra Jovens Criadores 2009 de que aqui vos dou conta. De Évora novamente para Lisboa, para o Centro Cultural de Belém, termina a viagem *Por Dentro*, onde Diana Almeida propôs aos visitantes da exposição *She is a Femme Fatale* a construção de um texto criativo a partir de uma das obras

However, this second issue's journey begins in the United States of America, in Boston, the home of visual artist Brian Putman, who comes forth in a text that has the strength of the wild provocation against the 20th Century vanguards. It then proceeds to New York, where Alex Hundt tries to sell us the underground cinema of Jack Smith and Andy Warhol. The same New York where Sara Carinhas travelled to and, after five days stuck in London, surrounded by storms, brings us the usual pieces of wind that dishevels the hair. British poet and lecturer John Havelde takes us to the last stop of the section *From Abroad*, presenting us *Know Your Place*, a collaborative creation with Canadian poet Fred Wah. The section *Inside Of* leads Edgar Allan Poe's gothic to Casa Fernando Pessoa, where a discussion about *Fantastic Art in Portugal* took place. In this winter, I also travelled from Fernando Pessoa's Lisbon to Évora to attend the Young Creators Show 2009, of which I give you my account. Back to Lisbon from Évora, the journey *Inside Of* ends at the Centro Cultural de Belém, where Diana Almeida suggested that the visitors to the exhibit *She is a Femme Fatale* wrote a creative text based on one of the works of North-American artist Cindy Sherman.

da artista norte-americana Cindy Sherman. Também com o Inverno vieram as nuvens e as críticas choveram, quase todas positivas, felizmente, trazendo bons ventos. Mas a pausar as constantes apreciações, duas perguntas: *Mas não têm tema?*, *E os textos são tão diferentes?*, *há o risco de se perder uma identidade*, ainda acrescentam alguns. Nem mais! O que queremos é exactamente não uma identidade, mas muitas, não um tema, mas vários. Entre formas, tons e estilos de natureza diferenciada. E por muito paradoxal que possa parecer, é isso que lhe dá coerência, privilegiando um conjunto de textos de carácter único, desamarrado de qualquer molde imposto. Sempre percorrendo caminhos de um espaço que se quer plural. A monotonia incomoda-nos como andar à chuva.

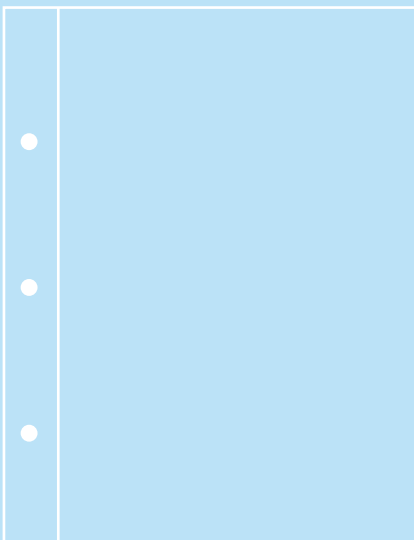
Muitas mais viagens nos esperam agora, sobretudo as inúmeras até aos correios da Av. 5 de Outubro, onde temos empacotado e enviado, particularmente para os mais diversos locais de venda, o tão estimado objecto periódico. *A Cine Qua Non* já se encontra em mais de 30 livrarias em Portugal e no estrangeiro. Perdemos a noção das distâncias e das curvas dos grandes caminhos, estamos constantemente em movimento, sempre à procura de novas paragens.

Along with the winter came clouds and raining critiques, almost all positive, fortunately, which is a good sign. However, two questions recurrently came up: *Don't you have a theme?*, *And the texts are so different?*. Other people say that *there's the risk of losing its own identity*. Precisely! What we really want is not one identity, but many, not one theme, but several. Among shapes, tones and styles of different nature. And no matter how paradoxical it may seem, that's what renders it coherent, favouring a collection of texts of a unique character, not subject to an imposed mould. Always travelling through paths of a place meant to be diverse. Monotony bothers us as much as walking in the rain. Many more journeys await us now, mainly those to the post office at Av. 5 de Outubro, where we have been packing and sending the much cherished periodical object, especially to the most diverse selling venues. *Cine Qua Non* is now present in more than 30 bookshops in Portugal and abroad. We have lost the bearings of distances and the bends in the long roads; we are constantly on the move, always looking for new places.

Translated by Artur Sousa







# THE POSSIBILITY OF A PROPOSITION

A POSSIBILIDADE DE UMA PROPOSTA

} {

brian putman

if the holocaust exceeded our societies' capacity for thought, then deconstruction was its academic formalization, and it has cast a shadow over the foreseeable future. a shadow that delimits a type of possibility, the possibility to make intellectual propositions. we are stuck, certainly momentarily, looking back towards the source of the shadow, *but*, with our eyes diverted. until we accept the possibility for thinking through the consequences of the 19th century's intellectual propositions, our present will remain a symptom of them. and as a result of this, we cannot propose new paradigms. we have seen, with paralyzing horror, their potential extremity and which now, unspeakably, *remains* a latent potentiality. this paralysis is ubiquitous.

\*

se o holocausto excedeu a capacidade de pensamento das nossas sociedades, então a desconstrução foi a sua formalização acadêmica e lançou uma sombra sobre o futuro previsível. uma sombra que delimita um tipo de possibilidade, a possibilidade de fazer propostas intelectuais. estamos presos, momentaneamente de certo, a olhar para trás, para a fonte da sombra, *mas* com os olhos distraídos. até aceitarmos a possibilidade de pensar para lá das consequências das propostas intelectuais do século XIX, o nosso presente vai permanecer um dos seus sintomas. e, como resultado disto, não conseguimos propor novos paradigmas. vimos, com um horror paralisante, o extremo que podem assomar e agora permanece, inefavelmente, uma potencialidade latente. esta paralisia é ubíqua.



the paradigm that founds an artwork is the communication amongst the created object, the institutions that validate it, and the idea/audience that it is validated for. works of art that make the manipulation of its foundation the material for its own composition extend the horizon of possibility within this founding paradigm. the goal of modernism was to do more than this to actually exceed the horizon of possibility within the field rather than extend it. the extremity of modernism's proposition was the dissolution of art. the conventions associated with postmodernism: 'the expanded field', pastiche, 'the death of...' react to the consequences of this idea, but shy away from the extremity of it, and so postmodern art only extends the horizon of possibility within the object/institution/audience paradigm. postmodernism stands facing the propositions of modernism and diverts its gaze. the superficiality of it is the thoughtless aestheticization of the consequences of modernism's program.

\*

o paradigma que fundamenta a obra de arte é a comunicação entre o objecto criado, as instituições que o validam e a ideia/público pelos quais se torna válido. obras de arte que fazem da manipulação do seu fundamento o material para a sua própria composição dilatam o horizonte da possibilidade dentro deste paradigma fundador. o objectivo do modernismo era fazer mais do que isto para, na realidade, exceder o horizonte da possibilidade dentro do campo em vez de o dilatar. o extremo da proposta do modernismo foi a dissolução da arte. as convenções associadas ao pós-modernismo: 'o campo aumentado', pastiche, 'a morte de...' reagem às consequências desta ideia, mas retiram-se do seu extremismo, e por isso a arte pós-moderna limita-se a dilatar o horizonte de possibilidade dentro do paradigma objecto/instituição/público. o pós-modernismo enfrenta as propostas do modernismo e desvia o seu olhar. a sua superficialida-

the intention of modernism is to bring something *new* forth through art, as in something in art that is in excess of it. yves klein in *le vide* and malevich with his white on white paintings were exceeding art. they both open the way to a very formal emptiness as well as being harbingers of potentiality. in both cases, the emptiness and the potentiality are immersing - an uncanny or sublime immersion. whereas, the intention of postmodernism is to turn the gaze of art on to everything that exceeds it and frames it - it can do nothing more than this because it cannot judge something that it does not comprehend, and it cannot comprehend something that it cannot think about, and it cannot venture to think about something that is prohibited from thought because of an inherent excess. postmodernism therefore seeks validation in the incomprehensibility of its intention and the incomprehensibility of its products. modernism seeks validation in its intention to create and the ability for its products to exceed the frame

\*

de é a esteticização impensada das consequências do programa pós-modernista. a intenção do modernismo é trazer algo *novo* através da arte, como algo artístico que exceda a arte. yves klein em *le vide* e malevich com os seus quadros branco sobre branco estavam a exceder a arte. ambos abrem caminho para um vazio muito formal para além de preconizarem uma potencialidade. em ambos os casos, o vazio e a potencialidade são imergentes - uma imersão misteriosa ou sublime. por outro lado, a intenção do pós-modernismo é voltar o olhar da arte para tudo o que a excede e emoldura - não pode fazer mais nada para além disto pois não pode julgar algo que não abarca, e não pode abarcar algo sobre o qual não pode pensar, e não se pode aventurar a pensar sobre algo que está vedado ao pensamento por causa de um excesso inerente. como tal, o pós-modernismo procura validação na impossibilidade de abarcar a sua

that is meant to contain them. postmodernism is a bastardization of the modernist notion of the new through art - postmodernism makes new art. it is ironic that the sublime affect of modernism is more pronounced in postmodernism because it has formalized the sublime affect of modernist art into an aesthetic.

but the lack of ability for the products of modernism to effectively bring forth something new is why its program is a failure, but it is in the consequence of the modernist proposition that postmodernism fails intellectually. there can be no conceptual defense for the postmodern program, if it can be called that - it is really just a symptom. the distinction between program and symptom is the difference between a proposition and a thoughtless aesthetic. the intended potentiality in a proposition defines its program. the impulsive repetition of a novel relationship between an object and its context, where the impulsive

\*

intenção e os seus produtos. o modernismo procura validação na sua intenção de criar e na capacidade de os seus produtos do modernismo excederem a moldura que os deve conter. o pós-modernismo é a bastardização da noção modernista do novo através da arte - o pós-modernismo faz arte nova. é irónico que o impulso do sublime do modernismo seja mais pronunciado no pós-modernismo porque formalizou numa estética o impulso do sublime da arte modernista.

mas a falta de capacidade dos produtos para efectivamente trazerem algo novo é a razão pela qual o seu programa é um fracasso, mas é na consequência da proposta modernista que o pós-modernismo falha a nível intelectual. não pode haver uma defesa conceptual para o programa pós-moderno, se assim se pode chamar - na realidade é apenas um sintoma. a distinção entre programa e sintoma é a diferença entre

ve repetition is thoughtless and the novelty of the relationship is aesthetic, is symptomatic of the social ubiquity of paralyzing horror towards our potential for extremity. simply, limiting thought is a symptom of our incapacity to confront and acknowledge our extremism.

but now, the objects remaining from modernism are as thoughtlessly aesthetic as those of postmodernism. written into klein's *le vide* and malevich's white paintings is how unfortunate their tangibility as forms is. their intention was never meant to result in an object. the object is merely a threshold *and it should be passed through*. and it is a little bit ironic that never had there been as complete (extreme) an engagement with the materiality and the objectness of artworks before modernism. in art historical terms the idea of this departure from the object is a traumatic loss. and postmodernism's symptomatic reaction to this loss is to say, wait, look at how limitless the horizon

\*

uma proposta e uma estética impensada. a potencialidade intencionada numa proposta define o seu programa. a repetição impulsiva de uma relação original entre um objecto e o seu contexto, onde a repetição impulsiva é impensada e a novidade da relação é estética, é sintomática da ubiquidade social do horror paralisante face ao nosso potencial para chegarmos a um extremo. simplesmente, limitar o pensamento é um sintoma da nossa incapacidade para confrontar e admitir o nosso extremismo.

mas agora, os objectos que restam do modernismo constituem uma estética tão impensada como os do pós-modernismo. escrito no *le vide* de klein e nos quadros brancos de malevich está o quão infeliz é a sua tangibilidade enquanto formas. a sua intenção nunca foi resultar num objecto. o objecto é apenas um limiar *e deve ser transposto*. e é um pouco irónico que nunca tenha havido um compromisso tão completo

is for art to objectify. and this is the turn of the knife, the ineffectiveness of modernism's objects to bring forth something new is because art objectifies.

this leaves us with several questions: how do we think about the traumatic consequences of the modern propositions? what is this *necessity for the new*, in both the sense of the modern excess and the postmodern symptomatic repetition? what is beyond the object? and, what is held back from us by invariably creating objects?

\*

(extremo) com a materialidade e a objectualidade das obras de arte antes do modernismo. em termos da história de arte, a ideia deste afastamento do objecto é uma perda traumática. e a reacção sintomática do pós-modernismo a esta perda é dizer, espera, vê o quão ilimitado é o horizonte para a arte o objectivar. e este é o outro gume da faca, a ineficácia dos objectos do modernismo para trazerem algo novo dá-se porque a arte objectifica.

isto deixa-nos com várias questões: o que pensamos acerca das consequências traumáticas das propostas modernas? o que é esta *necessidade pelo novo*, tanto no sentido do excesso modernista como na repetição sintomática pós-moderna? o que está para além do objecto? e o que nos está a ser sonegado pela criação invariável de objectos?

Tradução de Ana Luísa Dias



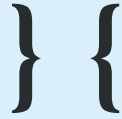
# KNOW YOUR PLACE

---

JOHN HAVELDA AND FRED WAH

fainally





john havelda

I met Fred Wah in 1998 at a poetry festival we were both reading at in Portugal. I am fortunate to live in English, Portuguese and Hungarian, and my work as a poet is frequently multilingual. I think this caught Fred's ear. My work does not sit comfortably in categories, and certainly not linguistic ones: it is probably situated in doorways or *in between*. This is Fred's poem "mister in between" from his book *Isadora Blue*:

So we started to *mess around*. Fred and Pauline invited me to read at the University of Calgary and the Kootenay School of Writing in Vancouver in 1998, and (in between) with characteristic kindness, to their spectacular lakeside home on the Kootenay Lake in British Columbia. When I heard that they were retiring from teaching in 2003, and there was to be a conference to celebrate their work, I thought it was the perfect time for Fred and I to produce something together.

\*

Conheci Fred Wah no ano de 1998, em Portugal, num festival de poesia em que ambos participámos. Tenho a sorte de viver em inglês, português e húngaro, pelo que o meu trabalho, enquanto poeta, se apresenta, muitas vezes, multilingue. Acho que isso atraíu o ouvido de Fred. A minha poesia não se detém comodamente em categorias e muito menos em categorias de carácter linguístico: fica talvez num limiar ou numa situação *nem peixe nem carne*. Eis o poema de Fred "senhor nem peixe nem carne" do livro *Isadora Blue*:  
E assim começámos a *metermo-nos um com o outro*. Fred e Pauline convidaram-me para fazer uma leitura na

Universidade de Calgary e na Kootenay School of Writing, de Vancouver em 1998; e não sendo *nem carne nem peixe*, com uma amabilidade *sui generis*, convidaram-me também a ir à casa espectacular que têm junto ao Lago Kootenay em British Columbia. Quando, em 2003, soube que iam deixar de leccionar e que ia haver uma conferência em homenagem ao trabalho desenvolvido por ambos, achei que era a altura certa para que eu e Fred realizássemos alguma coisa em conjunto.  
Há algum tempo que andava a pensar nos recursos que as instituições têm para limitar e compartimentar, numa submissão escravizante aos padrões, es-

I had been thinking for a while about the ways in which institutions seek to constrain and compartmentalize by a slavish reverence of standards, particularly standard prose, or in Fred's terms, the way they loathe *mr in between*. Doors cannot be left ajar and people certainly cannot hang about on thresholds: boundaries must be drawn. Clear demarcations please, in clear sentences. I had visited the boys' grammar school I attended in Leicester, England and acquired a number of panoramic rolled school photographs. I wasn't sure how I might use them in my work, until I thought of cutting out paired portraits from the sea of regulated anonymity, and relocating them in drawer pulls used for filing, which I then nailed to dark wood panels. Destroying the image by pointing to the individual personalities gestures towards a liberation from institutional anonymity, but the lined up drawer pulls reassert the institution's power to label and control. I suggested to Fred that we might be able to use these in some way in the Calgary conference in 2003.

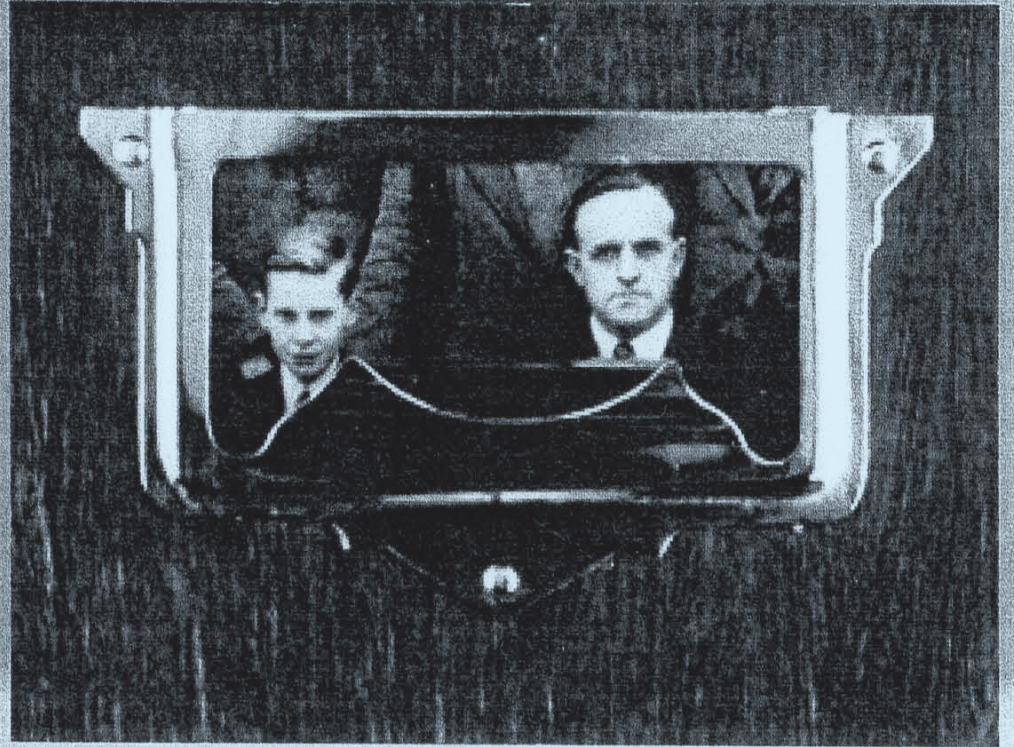
We decided to set up a typewriter in the corridor outside the lecture hall, and asked the participants, including major contemporary Nor-

\*

pecialmente no que se refere a padrões de prosa ou, como diria Fred, a maneira como abominam o sr. nem peixe nem carne. Não se podem deixar portas abertas e decerto ninguém pode ficar à entrada: é preciso delimitar fronteiras. E por favor, definições claras em frases inequívocas. Tinha ido a Leicester, Inglaterra, visitar a escola primária para rapazes que frequentei, e daí ficou-me uma série de fotografias panorâmicas de vida na escola. Não sabia bem como poderia incluí-las no meu trabalho, até que me lembrei de recortar, aos pares, retratos extraídos daquele mar de anonimato, e de os colocar em puxadores das gavetas usadas como arquivado-

res que depois preguei em painéis de madeira escura. Contrariar as imagens pela deslocação do enfoque para as personalidades individuais aponta para a libertação do anonimato institucional, mas os puxadores das gavetas, todos em fila, reiteram o poder da instituição para rotular e controlar. Sugeri a Fred que talvez pudéssemos aproveitar estas montagens na conferência de Calgary em 2003.  
Resolvemos instalar uma máquina de escrever no corredor, do lado de fora da sala de conferências, e pedimos aos participantes, entre os quais se contavam alguns dos maiores escritores contemporâneos norte-americanos, como







th American writers like Charles Bernstein, Robert Kroetsch, George Bowering, Roy Miki, Erin Moure, Daphne Marlatt and Aritha van Herk, to write very short responses on cards of 7cm x 4cm, the size of the drawer pull, to two texts: William Blake's *And priests in black gowns were walking their rounds / And binding with briars my joys and desires* and Maurice Blanchot's *Nounnifying words which would accept not to be a gateway or bridge (pont), which do not 'pontificate,' words able to cross both sides of the abyss without filling it in and without reuniting the sides (without reference to unity).*

Fred and I wrote a number of these responses, which we inserted into the drawer pulls, along with images of hand gestures used to teach grammar. Throughout the conference, we removed some of the portraits and replaced them with the anonymous texts we were receiving. For me, these texts came to disrupt familiar and soporific language—just what does *hand in hand and in* mean? It looks completely transparent at first. *Leave no stone turned* is a clear reversal of a good old familiar cliché, while *O! REVE WAH* is a witty homophonic translation, mi-

\*

por exemplo, Charles Bernstein, Robert Kroetsch, George Bowering, Roy Miki, Erin Moure, Daphne Marlatt and Aritha van Herk, que escrevessem, em cartões de 7cm x 4 cm, correspondendo à medida dos puxadores das gavetas, comentários muito curtos a dois textos: um de William Blake:

*E Padres de preto, em seus afazeres,  
Com silvas prendiam anseios e prazeres.*

(In *Cantigas de Inocência e Experiência*, trad. Manuel Portela, Antígona, 1994.)

e outro de Maurice Blanchot:

*Formando palavras a partir de nomes que  
aceitassem não ser uma porta de passagem  
ou uma ponte, que não "pontificassem",*

*palavras aptas a atravessar para ambos  
os lados do abismo, sem o preencher e sem  
unir os bordos (sem referência à unidade).*

Alguns desses comentários foram escritos por mim e por Fred e introduzidos nos puxadores das gavetas, juntamente com imagens de sinais gestuais usados para ensinar gramática. Enquanto decorria a conferência, retirámos alguns retratos e substituímo-los pelos textos anónimos que fomos recebendo. Na minha opinião, estes textos vieram desfazer a linguagem familiar e enfadonha — o que significa *de mão em mão são em?* No início parece totalmente transparente. *Não deixes pedra fora do lugar* é uma nítida inversão de um velho ditado familiar, enquanto *O Réve wah* é

ning the latent meanings in the most banal expressions—is anything nice and clear when it comes to language?

In the catalogue essay produced when Know Your Place was shown at Imagolucis Fotogaleria in Porto in 2005, the British artist Robert Clark goes a step further and suggests that *Without these texts, the photo-adorned files would appear to embody grim corridors of circumscribed thinking and creative repression. The poetic texts seem to laterally liberate the implied thoughts of the subjects of the photo-portraits. They are intimations of private reverie: these are some of the disconnected insights and absurdities that may well be taking place behind the facial facades of those apparently perfectly behaved scholars. The anonymity of all these disparate poetic murmurs adds further to the air of furtive disobedience.*

Know Your Place was most recently exhibited in November 2009 at the University of Lisbon during the conference *From Sea to Sea: Canadian Literature and Culture in Lisbon*.

\*

uma tradução homófona divertida, que explora os sentidos latentes nas expressões mais banais — haverá alguma coisa verdadeiramente simples quando se trata de linguagem? Em 2005, no catálogo produzido para a apresentação de Know Your Place na Imagolucis Fotogaleria no Porto, o artista britânico Robert Clark vai mais além e sugere:

*Sem estes textos, ia parecer que os arquívadores enfeitados com fotografias serviam para personalizar corredores sinistros de pensamento fechado e de repressão de criatividade. Os textos poéticos, por sua vez, parecem promover vias laterais de libertação dos pensamentos implícitos dos indivíduos representados nas fotografias. São insinuações de fantasia privada: são*

*sinais desgarrados de perspicácia e de absurdo que podem bem ir tomando lugar por trás das caras de fachada daqueles alunos aparentemente bem comportados. O anonimato desses murmúrios poéticos tão diferentes entre si contribui ainda para o ar de furtiva desobediência.*

A mais recente exposição de Know Your Place foi apresentada em Novembro de 2009 na Universidade de Lisboa, durante a conferência *From Sea to Sea: Canadian Literature and Culture in Lisbon*.

Tradução de Maria Jacinta Magalhães



And  
what charm  
there is in  
the pluperfect  
subjunctive

fainally

I can't contain  
yourself

Me as soon  
as you

More truth  
immediately  
then tables

next two  
complete  
thoughts

EM  
OH  
OH  
EM  
HO  
ME

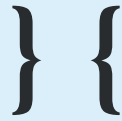
Not one  
or two  
emotions but  
the whole gamut

Deprivals

~~IN CAPE AND  
GOLDEN TIGHTS,  
DOODLING  
SELLING OUT  
JACK SMITH,  
ANDY WARHOL.~~

de capa  
~~e collants~~  
~~douradas,~~  
~~enganando~~  
vendendo  
jack smith,  
andy warhol.





alex hundert

I have never been to Portugal, but as I have been told by Jorge Vaz Nande in his last article for CINE QUA NON, it holds the possibility for a non-existent vagina. I have never watched Portuguese television, nor a Portuguese movie (at least none that I would recall as being distinctly that, Portuguese). My Portuguese imaginary had been unspoilt; now, it is filled with the potential for a *Deleuzian* vampire: pop and procreation, a bloody neck rhizome. I had no idea; now, the sheer possibility of thinking *that*.

I have never been to America either. However, I have been to its movies. I have been forever fueling my American imaginary, I am swimming in it, I am drowning in it. I will have sat on that couch in LA with my European education and won't have believed you, America.

It is a movie I saw, it is Jack Smith dressed in red glitter, sitting in a wheelchair in front of the poorly hoisted flag and something stuck in my ear – *from the mountains to the prairies, from the oceans to the sea*. Despite the catchiness of the tune, I never seem to be quite able to remember it correctly, or at least in a way that it makes sense – it is a SONG FOR RENT (Jack Smith, 1969, 4') after all. I'll rent it for misunderstandings.

\*

Nunca estive em Portugal, mas, contou-me o Jorge Vaz Nande no último artigo para a CINE QUA NON, que existe naquele país a possibilidade de uma vagina inexistente. Nunca vi televisão portuguesa, nem um filme português (pelo menos, nenhum que recorde ser distintamente português). O meu imaginário português estava impoluto; agora, contém um grande potencial para um vampiro *deleuziano*: pop e procriação, um pescoço rizomático ensanguentado. Não fazia ideia; agora, só de pensar *nisso*.

Também nunca estive nos EUA. No entanto, estive nos seus filmes. Tenho sempre abastecido o meu imaginário

americano, estou a nadar nele, estou-me a afogar nele. Podia sentar-me naquele sofá em Los Angeles, com a minha educação europeia, e nunca acreditar em ti, América.

É um filme que eu vi, é o Jack Smith vestido num vermelho brilhante, sentado numa cadeira de rodas à frente da bandeira a meia haste e uma canção que não me sai da cabeça – *das montanhas às pradarias, dos oceanos ao mar*. Apesar da atracção da melodia, nunca me consigo recordar correctamente dela, ou pelo menos de uma maneira que faça sentido – afinal, chama-se SONG FOR RENT (Jack Smith, 1969, 4'). Alugo para equívocos.

America, that is Nico and Randy Bourscheidt sitting in THE CLOSET (Andy Warhol, 1966, 66'). They contemplate leaving, but never do – boring my brains inside-out. Andy, at least give me the sex of “phony stuffed tight dungarees and padded bra no nakedness land”<sup>1</sup>! – Another non-existent vagina. – No, don't. The quicksand of Queer Theory, I rather not drown in that. The only sane thing to do is, NORMAL LOVE (Jack Smith, 1963-65, ?!?''), which means nothing else than: Get that mermaid Mario Montez the heck out of the quagmire and feed her a Coca Cola, capitalist refreshments everybody, asap!

I have been reading too much Deleuze/Guattari lately: *[E]verything important that has happened or is happening takes the route of the American rhizome*. In my head, *The American singer Patti Smith sings the bible of the American dentist: Don't go for the root, follow the canal...2*. I am paddling.

The route of the American rhizome that is a reality of becoming, being, failing to be and yet being an artist under the conditions of actually existing, American (up-front, here-you-go) – Deleuze/Guattari: *immanent, passionately lived, suffered, neocapitalist (there is no other)* –

\*

America é Nico e Randy Bourscheidt sentados em THE CLOSET (Andy Warhol, 1966, 66'). Pensam em partir, mas nunca o chegam a fazer – o que me aborrece de morte. Andy, dá-me ao menos o sexo da *terra anti-nudez de jardineiras bem apertadas e soutien almofadado*<sup>1</sup>! – Outra vagina inexistente. – Não, é melhor não, é melhor eu não me afogar nas areias movediças da Teoria *Queer*. A única coisa saudável a fazer é NORMAL LOVE (Jack Smith, 1963-65, ?!?''), que significa nada mais do que: Tira o raio dessa sereia do Mario Montez para fora do pântano e dá-lhe uma Coca-Cola, refrescos capitalistas, pessoal, e depressa!

Ultimamente tenho andado a ler demasiado Deleuze e Guattari: *Tudo o que de importante aconteceu, ou que está a acontecer, toma o rumo do rizoma americano*. Na minha cabeça, *A cantora americana Patti Smith canta a bíblia do dentista americano: Não vás à raiz, segue o canal...2*. Estou a patinar.

O rumo do rizoma americano que é uma realidade de tornar-se, ser, deixar de ser sem deixar de ser um artista dadas as condições em vigor do (pronto, cá vai disto) – Deleuze/Guattari: *imane, apaixonadamente vivido, sofrido, neo-capitalista (nem há outro)* – capitalismo americano, onde também não existe nada parecido

<sup>1</sup>Mead, Taylor (1963): The Movies Are A Revolution, Film Culture, No. 29, p. 9.

<sup>2</sup>Deleuze, G./Guattari, F. (2004) [1980]: A Thousand Plateaus, London/New York: Continuum, p.21.

capitalism, where there is also no such thing as underground (the place where roots grow), only *the poor man who strikes it rich and then falls into poverty again*<sup>3</sup>.

Or, who builds the factory, strikes it rich and then becomes *commercial art personified*. Only the poor man who is forever procrastinating, (deliberately) failing to deliver commodities, the final cut – Jack Smith's rejection of normative (film) production: *I cannot work like this. I cannot work like this. I cannot work like this. I won't even decide on the emphasis*<sup>4</sup>. I might just as well retire, which I cannot.

Or, the poor man turned rich man who sells out MAO (1972), just another capitalist equalizer – I have been standing in front of him in every contemporary arts museum, I rest every night under my €60 TRIPLE ELVIS (1963) print, ready to shoot. Warhol's 200 ONE DOLLAR BILLS (1962) were bought for 43,762,500 one dollar bills last November. Deleuze calls that *detritorialization* and warns us: when turning yourself into a body without organs, don't blow up the brain first (attention: lethal) – you might need it for some schizophrenia to get by. Jack Smith wanted his movies burned after his death, so they would

\*

com um subsolo (o lugar onde as raízes crescem), apenas *o homem pobre que fica rico de repente e depois afunda-se na pobreza outra vez*<sup>3</sup>.

Ou que constrói a fábrica, fica rico e depois torna-se na *personificação da arte comercial*. Apenas o homem pobre que está sempre a procrastinar, falhando (deliberadamente) na entrega das mercadorias, o corte final – a rejeição da produção (fílmica) normativa por parte de Jack Smith: *Eu não consigo trabalhar nestas condições. Eu não consigo trabalhar nestas condições. Eu não consigo trabalhar nestas condições. Nem vou sequer decidir na ênfase*<sup>4</sup>. Mais valia reformar-me, mas não posso.

Ou o homem pobre tornado rico que vende o MAO (1972), outro mecanismo de compensação capitalista – dou de caras com ele em todos os museus de arte contemporânea, deito-me todas as noites debaixo do meu poster TRIPLE ELVIS (1963) de 60€, pronto a disparar. As 200 ONE DOLLAR BILLS (1962) de Warhol foram compradas por 43,762,500 notas de um dólar em Novembro passado. Deleuze chama a isso *desterritorialização* e avisa-nos: quando se tornar num corpo sem órgãos, não comece por rebentar o cérebro (atenção: letal) – pode ser preciso para deixar passar a esquizofrenia. Jack Smith queria que os seus filmes fos-

<sup>3</sup> *ibid*, p.22.

<sup>4</sup> I owe that nutshell phrase to Diedrich Diederichsen, who intriguingly performed it with varying registers during the *Live Film! Jack Smith! Five Flaming Days in a Rented World!*-festival in Berlin in October 2009.

Devo esta frase resumida a Diedrich Diederichsen, que a representou de forma intrigante com registos variados durante o *Live Film! Jack Smith! Five Flaming Days in a Rented World!* - festival em Berlim em Outubro de 2009.

not be turned into canonical commodities after all, falling prey to *uncle artcrust*, harvester of the sugar beet hell that is the film archive's safe, the daylight of the retrospective, art history's art of brain-picking, every academic paper I ever wrote. The uncle, only a twin brother of the everyday *lobster capitalist*, landlord of the movie theatre and the university<sup>5</sup>. However, they fell prey to Jerry Tartaglia and the Plaster Foundation – and Jerry Tartaglia fell prey to them, spending most of the last 15 years preserving Smith's 16mm and Super 8 work on celluloid – thereby deferring the dissemination of his own work so far, as well as putting on hold his own artistic production.

In 1970, Andy Warhol withdrew the nearly 650 films he had produced between 1963 and 1968 from distribution. In 1984, he handed them over to the MoMA, where they have been stored, catalogued and preserved ever since. Now, THE CLOSET can be rented for \$220 for a non-US screening, plus shipping and a 50% share of the admission fees. Tartaglia's pre-Jack's-slave ECCO HOMO (1989, 7') – *Mr. Tartaglia, forgive me, I was blinded by Jack, too, I had no idea – «the film which is not porno is safe, which is not Stonewall, and the men who love the men*

\*

sem queimados depois de morrer, para que não se transformassem em mercadorias canónicas, sucumbindo ao Tio Sam da *crosta artística*, ceifeiro abastado da grande plantação infernal dos depósitos do arquivo de cinema, farol do retrospectivo, a arte da história de arte de dar a volta ao miolo, todo e qualquer texto académico que já escrevi. O tio, apenas um irmão gémeo do *lagostim capitalista* de todos os dias, senhor da sala de cinema e da universidade<sup>5</sup>. No entanto, sucumbiram a Jerry Tartaglia e à Fundação Plaster – e Jerry Tartaglia por sua vez sucumbiu aos filmes, passando a maior parte dos últimos 15 anos a preservar o tra-

balho de 16mm e Super 8 de Smith em formato celulóide – adiando desta forma a disseminação do seu próprio trabalho realizado até ao momento, e suspendendo a sua própria produção artística.

Em 1970, Andy Warhol retirou de circulação os quase 650 filmes que produziu entre 1963 e 1968. Em 1984, entregou-os ao MoMA, onde, desde então, têm sido armazenados, catalogados e preservados. Agora, o THE CLOSET pode ser alugado por \$220 para uma exibição não americana, mais portes de envio e uma comissão de 50% sobre as receitas de bilheteira. O ECCO HOMO (1989, 7') de Tartaglia, quando ainda não era escravo

<sup>5</sup> For a detailed description of the *uncle's* ways cf. Jack Smith's *What's Underground About Marshmallows?* in: Hoberman, J./Leffingwell, E. (eds.) (1997): *Wait for me at the bottom of the pool. The Writings of Jack Smith*, New York/London: Serpent's Tail, p. 137ff.

Para uma descrição detalhada dos métodos do tio, confrontar *What's Underground About Marshmallows?* in: Hoberman, J./Leffingwell, E. (eds.): *Wait for me at the bottom of the pool. The Writings of Jack Smith*. New York/London: Serpent's Tail, 1997, p. 137ff.

who desire in the film which is power, which IS Stonewall, are the men who are alive, which is power which is not safe» – can be rented for £50 (plus VAT and shipping) from LUX, London.

Jerry Tartaglia hoped for a similar fate for Smith's films: However, they didn't make it into the MoMA. The Jack Smith estate was bought by the Gladstone Gallery, New York in 2008. The film prints themselves are stored at the *Arsenal – Institute for Film and Video Art*, Berlin, locked up without the respective distribution rights. When a price-tag will finally be added to them by Gladstone, it might say, as Tartaglia suggests, \$29.95 – for *the Interactive DVD of Jack Smith in Lobsterland, with the 3D video game of Jack vs. Fishhook [...] from Amazon*.<sup>6</sup>

Does it take *Deleuzian* morals, the morals of the grass, the morals of rank growth to say: I'd buy that? The yuppie on the subway reading Deleuze is no paradox after all. Žižek is right (and Deleuze did not deny it in the first place)<sup>7</sup>. Yet, who has that kind of money anyway (and then there is always also the possibility for a *stream* running right through the fields of capitalist cultivation).

\*

de Jack – Sr. Tartaglia, desculpe-me, também eu estava cego pelo Jack, não fazia ideia – «o filme que não é pornografia é seguro, que não é Stonewall, e os homens que amam os homens que desejam no filme que é poder, que É Stonewall, são os homens que estão vivos, que é poder que não é seguro» – pode ser alugado por 50£ (mais IVA e portes de envio) via LUX, em Londres.

Jerry Tartaglia esperava um destino semelhante para os filmes de Smith: No entanto, não chegaram ao MoMA. O patrimônio de Jack Smith foi comprado pela *Galeria Gladstone*, de Nova Iorque, em 2008. Os filmes propriamente ditos estão guardados no *Arsenal – Instituto do Filme e da Vídeo-Arte*, em Berlim, fecha-

dos a sete chaves sem os respectivos direitos de distribuição. Quando uma etiqueta com o preço lhes for finalmente apensa pela Gladstone, talvez diga, como sugere Tartaglia, \$29.95 – para o *DVD Interactivo de Jack Smith na Terra dos Lagostins com o videojogo em 3D do Jack vs. Fishhook [...] da Amazon*.<sup>6</sup>

Será precisa uma moral deleuziana, uma moral das raízes, uma moral de crescimento daninho, para dizer: eu era capaz de comprar isso? Vendo bem, o yuppie no metropolitano a ler Deleuze não é nenhum paradoxo. Žižek está correcto (e Deleuze aliás não o negou)<sup>7</sup>. Mas de qualquer forma, quem é que tem tanto dinheiro (e depois há sempre a hipótese

<sup>6</sup> cf. <http://www.jerry501.com/preserve/smith/Roachcrust.html>

<sup>7</sup> cf. Žižek, Slavoj (2004): *Organs without Bodies. On Deleuze and Consequences*, New York/London: Routledge, p. 183f.

I will have to sell out first, which one is easier accused of than it is done. Tim Blue stripped down to nothing but a piece of tin foil during the Q&A after the screening of *THE LEGACY* (2009, 10'), his performative Super 8 shadow play take on Jack Smith during the *Live Film! Jack Smith!*-festival in Berlin in October 2009. He sold himself out, his clothes anyway, because he could – one piece per question. The film's celluloid legacy: soon to be rented from *arsenal experimental*, Berlin. I'll sell out, wow I do. JAMES DEAN IS NOT DEAD for \$29.95. Let's all sell out. And then, let's rent rhizomatic pieces of America. They must have the screen. *The enormous 12,800 mile SCREEN! [She] says, falling all 500 stories to the cement*<sup>8</sup>. Glad to have kept the cape.

\*

de um *ribeiro* atravessar a corta-mato os campos da cultura capitalista).

Será preciso primeiro que eu me venda ao capitalismo, algo cuja acusação é mais fácil do que a concretização. Tim Blue ficou sem nada, sobrando-lhe apenas um pedaço de folha de estanho durante o debate que se seguiu à exibição de *THE LEGACY* (2009, 10'), o teatro de sombras sobre Jack Smith que realizou em Super 8 e apresentou no festival *Live Film! Jack Smith!* em Berlim, em Outubro de 2009. Vendeu-se a si próprio, pelo menos as suas roupas, porque podia – uma peça por pergunta. O legado celulóide do filme, que em breve se poderá alugar ao *arsenal experimental*, em Berlim. Eu

cá vou vender-me, ai pois vou. JAMES DEAN IS NOT DEAD por \$29.95. Vamos todos vender-nos. E depois, vamos alugar pedaços rizomáticos da América. Eles precisam do ecrã. *O ecrã enorme de 20,6 km! Diz ela estatelando-se dos 500 andares até ao asfalto*<sup>8</sup>. Ainda bem que fiquei com o capote.

Tradução de Duarte Patarra

<sup>8</sup> Mead (1963), p. 9.

# ARRISCAR DIZER

taking a  
chance  
to say



sara carinhas

*Um dia perguntei ao mestre: «Mas como pode o tiro partir, se não for 'eu' a fazê-lo acontecer?»*

*«Algo dispara.» – respondeu.*

*Zen E A Arte Do Tiro Com Arco, Eugen Herrigel*

Num mundo perdido em caos onde as gentes se movem num *corpo afectivo que se esvaziou* (como disse José Gil no seu *Portugal, Hoje – O medo de existir*), existir 'algo' que se move por dentro e por entre nós é tarefa difícil de se acreditar. É, na verdade, receber tal medida em braços e largar a custo as cordas que nos espartilham, é andar descalço em alcatrão quente. Trabalho ainda mais custoso a começar.

Mas porque somos pessoas, antes de tudo o resto que somos, o Tempo e a urgência vital no que fazemos são pesos a respeitar no ar à nossa volta. Uma paciência que é necessária para não perdermos o coração.

Num caminho a caminho do Actor, os grãos da sua formação caem lentos no percurso. Anos faltam por vir até que o que nos faz agir, expandir, torcer, seja uma humana roda em constante movimento, ao

\*

*One day I asked the master: «How can the shot be loosed if 'I' do not do it?»*

*«It' shoots.» – he replied.*

*Zen in The Art of Archery, Eugen Herrigel*

In a world lost in chaos, where nations move in one *affectionate body that has emptied itself* (according to José Gil in his book *Portugal, Today – The Fear of Existing*), the idea that 'something' exists and moves within and among us is hard to believe in. In fact, embracing and letting go of the strings that lace us is like walking barefoot on hot-tar, an even harder task to undertake.

But, human that we are above all else, Time and vital urgency add weight to the air we breathe and respect - the patience required so as not to lose one's heart.

In the path to becoming an Actor, the grains of its formation gradually fall on the way. It will take many years until what makes us act, expand, twist, becomes a human wheel in constant movement, within reach of bodies more certain, there and then, of the war fought between losing and finding. And in that aging process I hold my breath and bow by dint of such wisdom.

alcance de corpos então já mais certos da guerra entre o perder e o encontrar. E é nesse envelhecer que sustenho a minha respiração e faço uma vénia à força de tal sabedoria. Virginia Woolf dizia que apesar de as palavras pertencerem umas às outras, estas não conseguem sobreviver sem existirem nas mentes de quem lhes renova o sentido, por entre os seus vários significados possíveis. Assim reconheço ser o que acontece em cada célula que nos materializa - partícula que com medo tentamos partilhar. Não consta aqui que essa renovação, a que se refere a escritora, precise de existir porque o que passou é velho - recuso-me aliás a guardar tal palavra num tom depreciativo - o Velho tem as rugas que nos deixam sermos nós a seta que encontrará o 'alvo'.

Tal movimento faz-se porque é matéria e ritmo o que nos transporta. Renovar por respeito à História que nos precede, que encontrou vocabulários, regras, símbolos, codificações, comportamentos, leis, declarações e sobrevivências, perante os outros e perante o mundo. E é aí, no início dessa urgência de expressão, mesmo antes de as palavras

\*

Virginia Woolf used to say that, even though words belong to one another, they cannot survive without existing in the minds of those who renew their sense, amidst their several possible meanings. Thus I admit that's what happens in each cell that materialises us - a particle we try to share with apprehension.

It doesn't say here that the renewal the writer refers to, needs to exist because what has passed is old - in fact, I refuse to hold anything against this word - the Old carries the wrinkles that allow us to be the arrow which will find the 'target'. Such movement is accomplished because

we are transported by matter and rhythm. We engage in renewal out of respect for the History that precedes us, that has found words, rules, symbols, codes, behaviours, laws, declarations and survivals, before others and before the world. And there, right at the beginning of that need one feels to express oneself, even before words mean anything at all, lies the essence we continuously keep losing in our real somnambulism. At the core of that language before speech, lies the basics - that is where I am heading for, so as to be understood.

quererem dizer coisas, que está o caroço que vamos perdendo no nosso sonambulismo real. Foi nessa linguagem antes da língua que se cravou o essencial. É aqui que eu quero chegar, para que me entendam. Não recuso que temos ao nosso alcance veículos que nos permitem a nossa ligação quotidiana, de forma bem mais evoluída e por isso mais eficaz. Não recuso que é dessa comunicação que também nasce o Teatro, essa vontade de querer contar histórias. Não recuso. O que preciso é de voltar a trás, na necessidade de pôr em causa as próprias ferramentas de que necessito e que me alimentam. Regressar ao silêncio.

Acredito que o corpo tem chaves (gostava aqui de poder antes escrever chaves em inglês, por todos os significados que a palavra 'keys' pode ter: códigos, teclas, claves, tonalidades) para (des)encantar a profundidade das camadas de que somos feitos, porque o corpo tem memória, é afectado e afectivo, é... esperto ('sharp' seria aqui mais uma vez o que queria escrever: afiado, nítido, cortante, agudo), e é feito da única vida continuamente vibrante que nos pertence.

\*

I don't deny that we have within our reach the means that allow us to establish our daily connections in a far more advanced and, therefore, more effective, way. I don't deny that it is from that same communication that. Theatre is born, from that longing to tell stories. I don't deny it. What I need is to go back, to question those very tools that I need and that feed me. To go back to silence.

I believe that the body possesses keys (I would rather write 'keys' in English, for

all the meanings that the word 'keys' may convey: codes, levers of instruments, clefs, tones) so as to (dis)enchant the depth of the layers of which we're made, because the body has memory, it's affected and affectionate... it's sharp ('sharp' would be, once again, the word I would like to use: pointed, precise, cutting, piercing), and made out of the only continuously vibrant life that belongs to us.

Go back to silence, I wrote, in order to try to perceive that which escapes us,

Regressar ao silêncio, escrevi eu, para tentar perceber o que nos escapa, para acreditar que ainda nos podemos surpreender nas nossas capacidades e para, percebendo os nossos extremos concretos, sabermos os nossos limites de espírito.

Neste abalo quotidiano de que sofremos, esta é a mais temível das tarefas, mas a meu ver a mais necessária. Não nos encostarmos à sombra feita de colagens, barulho, correntes, primeiras impressões, mas antes segurarmo-nos àquilo que faz essa sombra, matéria bem mais dura e imensa, que nos relembra o tamanho que temos e a dimensão que podemos vir a ter.

24 de Janeiro, Nova Iorque

\*

to believe that our abilities might still amaze us and to, being aware of our definite extremes, realize the boundaries of our spirit.

In this daily shock that we undergo, this is the most terrifying of tasks, and the most urgent. However, to my reckoning, it is the most important of all. Not to lean on a shadow made out of collages, noises, chains, first impressions, but to hold on to that which creates that same shadow, a much harder and enormous

substance that reminds us of our actual size and how much we may grow.

January 24th, New York

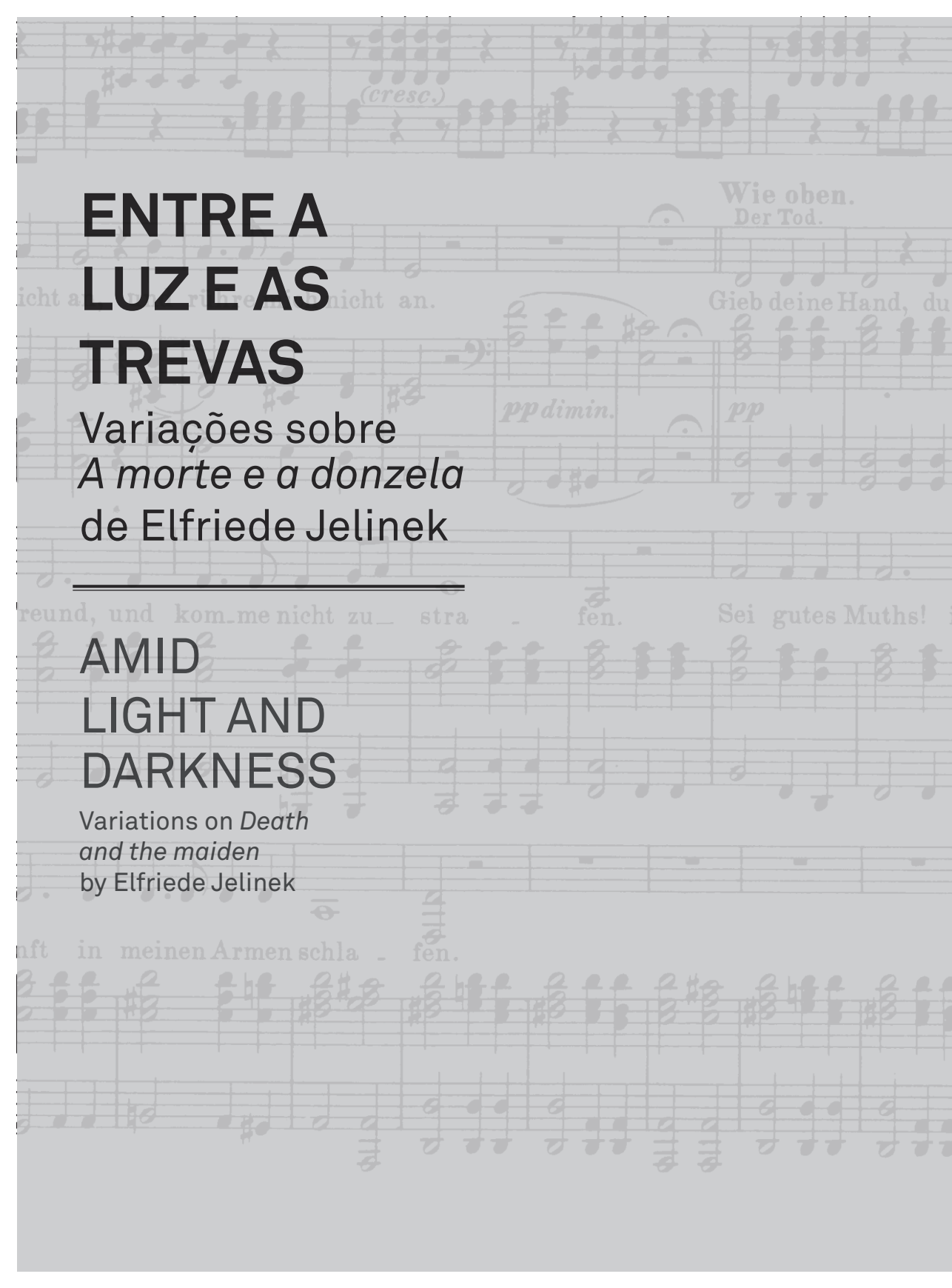
Translated by Ana Filipa Vieira



# ENSAIOS

*ESSAYS*

Vera San Payo de Lemos  
Simão Palmeirim Costa



# ENTRE A LUZ E AS TREVAS

Variações sobre  
*A morte e a donzela*  
de Elfriede Jelinek

---

## AMID LIGHT AND DARKNESS

Variations on *Death  
and the maiden*  
by Elfriede Jelinek

vera san payo de lemos

1 ————— 2

Quando a autora austríaca Elfriede Jelinek, conhecida sobretudo pelo seu romance autobiográfico *A pianista* (1983), foi distinguida com o Prémio Nobel da Literatura em 2004, a Academia louvou a sua obra pelo “fluir musical de vozes e contra-vozes em romances e dramas que desmascaram com uma paixão linguística singular o carácter absurdo e o poder coercivo dos clichés sociais”.

---

**A** formação musical, de Órgão, Piano, Flauta Transversal e Composição, feita no Conservatório de Viena, reflecte-se em todos os textos que tem escrito: não apenas nos libretos e montagens de textos para composições musicais de Hans Werner Henze, Patricia Jünger ou Olga Neuwirth, mas também nos romances e, particularmente, nos textos para teatro a que prefere não chamar nem dramas nem peças.

Desde o seu primeiro texto para teatro, *O que aconteceu a Nora depois de ter deixado o marido ou Pilares da sociedade* (1979), uma sequência de *Casa de boneca* de Ibsen, ao mais recente, *Os contratos do comerciante* (2009), uma reflexão sobre os meandros da crise económica e financeira do momento, Elfriede Jelinek tem vindo a desenvolver uma estética teatral muito própria que se caracteriza pela desconstrução cada vez mais radical das convenções do drama (tempo, lugar, acção, fábula, personagens, diálogo) e pela eleição da

**W**hen the Austrian writer Elfriede Jelinek, best known for her autobiographical novel *The Piano Teacher* (1983), was awarded the Nobel Prize for Literature in 2004, the Academy praised her for her musical flow of voices and counter-voices in novels and plays that with extraordinary linguistic zeal reveal the absurdity of society's clichés and their subjugating power. Her musical instruction in organ, piano, flute and composition, at the Vienna Conservatory is present in all her texts, not only in the librettos and text montage for the musical compositions of Hans Werner Henze, Patricia Jünger or Olga Neuwirth, but also in her novels and in particular in her theatre writing, which she'd rather not call plays nor dramas.

Since the writing of her first piece for the theatre, *What Happened After Nora Left Her Husband or Pillars of Society* (1979), a sequel to Ibsen's *A Doll's House* up to her most recent work, *The Businessman's Contracts* (2009), thoughts on the meanders of the current economic and financial crisis, Elfriede Jelinek has been developing a very personal theatrical aesthetic which is characterized by the increasingly radical deconstruction of established dramatic

linguagem, trabalhada para ser dita e ouvida, como elemento fundamental. Tal como explica numa série de entrevistas concedida depois da atribuição do Prémio Nobel, o seu teatro nasceu da escrita de peças radiofónicas, um género em que pôde explorar uma forma de teatro que repousa apenas na linguagem que se escuta. Embora a mancha gráfica de muitos dos seus textos de teatro, sem os habituais itálicos das didascálias e as maiúsculas das personagens em diálogo, se assemelhe à dos textos em prosa, Jelinek distingue-os de forma clara: *Os meus textos de teatro não são mais do que superfícies de linguagem falada, textos ditos, não escritos, ao contrário dos meus textos em prosa* (Jelinek / Lecerf, 2007: 50). Essas superfícies de linguagem ou superfícies de texto, termos cunhados pela autora como elementos caracte-

---

**“Os meus textos de teatro não são mais do que superfícies de linguagem falada, textos ditos, não escritos, ao contrário dos meus textos em prosa”**

(Jelinek / Lecerf, 2007: 50)

---

rísticos da sua estética teatral, são tecidas com base na intertextualidade, na montagem de citações de textos de vários autores e várias proveniências, da cultura erudita e popular, do sublime ao trivial, retiradas da publicidade,

forms (time, place, action, fable, characters, dialogue) and by the choice of language molded so as to be essentially spoken and heard. As was explained in a series of interviews she gave just after having received the Nobel Prize, her theatre texts emerged out of her audio plays, a genre which allowed her to explore a type of drama merely based on language that one listens to. Although the layout of many of her theatre texts, without the italics for stage directions and capital letters for the characters involved in dialogue, resembles prose, Jelinek clearly states the distinction:

---

**“My theatre texts are no more than talking surfaces, spoken, not written texts, unlike my prose”**

(Jelinek / Lecerf, 2007: 50).

---

*My theatre texts are no more than talking surfaces, spoken, not written texts, unlike my prose* (Jelinek / Lecerf, 2007: 50). These language surfaces or text surfaces, terms which were invented by the author as characteristic elements of her theatrical aesthetic, are woven based on intertextuality, on the assembling of quotes taken from many texts and authors and various other sources of both erudite and popular culture, from the sublime and the trivial, from advertising, politics, philosophy, music, literature, photography, television and internet. They are then elaborately constructed into language, rhythm and sound games, word association, syllable inversion, a musical process similar to that of a polyphonic composition.

política, filosofia, música, literatura, fotografia, televisão e internet e depois reelaboradas em jogos de linguagem, de ritmos e de sonoridades, associações de palavras, inversão de sílabas, num processo musical, semelhante ao de uma composição polifónica.

Embora tenha composto algumas canções, Jelinek considera-se demasiado impaciente para se dedicar à composição de música. Como afirma numa outra entrevista, não consegue aguentar *a longa fase da abstracção da ideia à notação* que a composição musical exige. A literatura possibilita-lhe uma expressão mais espontânea e imediata e levou-a a encontrar *uma forma mista, uma mistura de escrever e compor, um processo, portanto, de lidar com a linguagem como uma composição* (Basting, 1999: 22). Para a sua técnica de composição linguística, fundada numa "corrente de consciência", num fluxo rápido de associações sucessivas, o computador surge como o instrumento que não só se adequa como estimula esta forma de escrita:

*Essa velocidade de execução no teclado, que conheço muito bem e me lembra a técnica do piano, estimula a minha maneira de escrever. Consigo dactilografar quase tão depressa como penso. O que é muito importante para a minha técnica de escrita que se baseia na associação, nos jogos de palavras e jogos de linguagem. [...] Faz-se tudo no mesmo fluxo, um pouco*

Although she has composed songs, Jelinek considers herself too impatient to compose music. As claimed in another interview, she can't handle *the long phase of abstraction from conception to notation* that composing music demands. Literature allows her a more spontaneous and immediate form of expression and has led her to discover *a mixed form, a combination of writing and composition, a way, therefore, of dealing with language as if it were composition* (Basting, 1999: 22). For her linguistic structure technique, founded on a "stream of consciousness", on a rapid flow of successive associations, the computer emerges as an instrument that is not only adequate but also stimulates this type of writing:

*I am quite familiar with the speed of execution on keyboard, it reminds me of playing the piano, and stimulates my writing style. I can type almost as fast as I think. Which is so important for my writing technique, based on association, word and language games [...] Everything is done in the same flow, kind of like on the piano. Deep down I am the eternal pianist in the sense that I use my fingers on a keyboard and keep my eyes on a page* (Jelinek / Lecerf, 2007: 101).

The many voices and counter-voices which come out of the spoken text surfaces in Jelinek's theatrical pieces may be adapted to any stage production show directors choose. Dismissed from interpreting characters or telling stories, the actors come on stage as instruments, spokespersons for the multiple voices that have chosen the stage as a means to be heard. The dominant themes of these linguistic compositions are various political topics,



---

“[...] Consigo dactilografar quase tão depressa como penso. [...] Faz-se tudo no mesmo fluxo, um pouco como no piano. No fundo, sou uma eterna pianista, no sentido em que trabalho com os dedos num teclado e os olhos numa página”

---

(Jelinek / Lecerf, 2007: 101).

*como no piano. No fundo, sou uma eterna pianista, no sentido em que trabalho com os dedos num teclado e os olhos numa página* (Jelinek / Lecerf, 2007: 101).

As muitas vozes e contra-vozes que surgem nas superfícies de linguagem falada dos textos de teatro de Jelinek são moldáveis a qualquer forma de transposição para o palco que os criadores do espectáculo decidam escolher. Dispensados de interpretar personagens ou contar histórias, os actores entram em cena como instrumentos, porta-vozes dessa pluralidade de vozes que eleger o espaço do teatro para se fazer ouvir. Os temas dominantes destas composições linguísticas são diversos assuntos da política, entre os quais se destaca, de um modo obsessivamente recorrente, o passado nazi da Áustria, cujos fantasmas permanecem vivos, e a condição da mulher, oprimida na sociedade patriarcal que persiste em lhe negar o estatuto de sujeito. Para

---

“I can type almost as fast as I think. [...] Everything is done in the same flow, kind of like on the piano. Deep down I am the eternal pianist in the sense that I use my fingers on a keyboard and keep my eyes on a page”

---

(Jelinek / Lecerf, 2007: 101).

among which stands out, in an obsessively recurrent way, Nazi history in Austria, whose phantoms remain alive today, the woman's condition, oppressed by a society that denies her a status. To Jelinek, coming from a Jewish background and with many relatives who died in concentration camps during the Nazi regime, there is a need to show how the awful crimes committed during that period in history are still being paid for today and that the Austrian fascism, which she defines as *a mix of submission and corporatism, reigns, once again, in the country*. (ibidem: 22ss.). In respect to the female condition, her statements are equally incisive: *The language of the woman doesn't exist. The only possibility we have is to ridicule male language, to give it a subversive twist, to mock it. The only remaining means for the oppressed class is to mock the master, to denounce him for his despicable attempts of power* (ibidem: 65).

One of Jelinek's theatre pieces where the theme of female condition comes up and is dealt with in explicitly musical contexts with the use of various movements, variations, voices and counter-voices, as well as the humor, the irony and the critical and subversive tone which characterize the



Jelinek, de ascendência judaica, com muitos familiares mortos nos campos de concentração durante o nazismo, há que mostrar que os crimes inomináveis cometidos nesse período continuam por expiar e o austrofascismo, que define como *uma mistura de submissão e corporativismo*, reina de novo no país (ibidem: 22ss.). No que diz respeito à condição da mulher, as suas afirmações são igualmente incisivas: *A linguagem da mulher não existe. A única possibilidade que temos é de tornar ridícula essa linguagem masculina, de a revirar de uma maneira subversiva, de fazer troça dela. O único meio que resta a quem pertence à casta dos oprimidos é ridicularizar o amo, de o denunciar na sua tentativa desprezível de manter o poder*” (ibidem: 65).

Um dos textos de teatro de Jelinek em que o tema da condição da mulher surge tratado num contexto explicitamente musical, com diversos an-

---

**“O único meio que resta a quem pertence à casta dos oprimidos é ridicularizar o amo, de o denunciar na sua tentativa desprezível de manter o poder”**

---

damentos, variações, vozes e contra-vozes, e o humor, a ironia e o espírito crítico e subversivo que caracterizam a autora, é o ciclo dos cinco peque-

---

“The only remaining means for the oppressed class is to mock the master, to denounce him for his despicable attempts of power.”

---

author is the series of five short "princess dramas", entitled *Death and the maiden I – V* (2003). The princesses taken from wonderful tales, from music, from literature and from the media are Snow White, Sleeping Beauty, Rosamunde (the princess from Cyprus from the romance drama by Helmina von Chézy, for which Franz Schubert composed the music in 1823), Jackie (Kennedy) and in the fifth and final drama, entitled *The Wall*, the writers Inge (Ingeborg Bachmann) and Sylvia (Plath). To close the circuit, "instead of an epilogue", there is Diana, Princess of Wales. Each in her own way, they all encounter and converse with death just as the maiden in the song *Death and the maiden* (1817), poem by Matthias Claudius and music by Franz Schubert, whose theme is once again taken up in the second movement of the string quartet no. 14 in D minor (1824) and which became known by that same name. Besides the pieces by Franz Schubert, of whom Jelinek is very fond with sundry citations in her work, the theme for the "princess dramas" was provided by another Austrian playwright, Werner Schwab, who called a group of plays he wrote "royal comedies". In her view, a man would never write "princess dramas". The princess represents *a precedent stage of femininity: Maria Stuart repre-*

nos "dramas de princesas", intitulado *A morte e a donzela I – V* (2003). As princesas, saídas dos contos maravilhosos, da música, da literatura e dos *media*, são Branca de Neve, A Bela Adormecida, Rosamunde (a princesa do Chipre do drama romântico de Helmina von Chézy, para o qual Franz Schubert compôs a música cénica em 1823), Jackie (Kennedy) e, no quinto e último drama, com o título *A parede*, as escritoras Inge (Ingeborg Bachmann)

---

**As princesas [...] são Branca de Neve, A Bela Adormecida, Rosamunde [...], Jackie (Kennedy) e, no quinto e último drama, [...] as escritoras Inge (Ingeborg Bachmann) e Sylvia (Plath). Para fechar o ciclo [...] surge ainda Diana de Gales.**

---

e Sylvia (Plath). Para fechar o ciclo, "em vez de um epílogo", surge ainda Diana de Gales.

De um modo sempre diferente, todas elas se confrontam e dialogam com a morte como a donzela da canção *A morte e a donzela* (1817), com poema de Matthias Claudius e música de Franz Schubert, cujo tema é retomado no segundo andamento do Quarteto de cordas nº 14 em ré menor (1824) e o tornou conhecido pelo mesmo nome. Para além das peças de

---

“The princesses taken from wonderful tales, from music, from literature and from the media are Snow White, Sleeping Beauty, Rosamunde [...] Jackie (Kennedy) and in the fifth and final drama, [...] the writers Inge (Ingeborg Bachmann) and Sylvia (Plath). To close the circuit [...] there is Diana, Princess of Wales.

---

*sents the real stage; the princesses are the precedent stage, something not quite yet defined.* (Jelinek / Honegger, 2006:25). It is in this not yet properly grounded stage of doubt, uncertainty, searching, an intermediate stage, between light and shadows, life and death, that Jelinek situates her princesses. Although these texts, characterized as dramas, show stage directions, characters and dialogue (with the exception of *Jackie*, which is a monologue), the way in which the author uses these dramatic styles isn't conventional: the text surfaces are, here also, predominant, the characters, spokespersons for a philosophical discourse, the line of action minute and the stage directions mere suggestions.

In *Snow White* (first published in 1999, along with two other texts of Schubert style titles, *Queen of the Elms* and *The Traveller, in a little trilogy of death* entitled *No Problem*), the initial stage directions indicate: *Two giant, stuffed monster dolls, made of knitted wool, one Snow White, the other a Hunter with hat and gun, are talking quietly to each other. The voices are coming from offstage and are slightly distorted*







Franz Schubert, compositor que Jelinek muito estima e cita na sua obra, o mote para os "dramas de princesas" foi-lhe dado por outro autor austríaco de teatro, Werner Schwab, que designou um conjunto de peças que escreveu por "comédias régias". A seu ver, um homem nunca escreveria "dramas de princesas". A princesa é *um estádio prévio da feminilidade: Maria Stuart*

**"É nesse estádio não estabelecido, de incerteza, dúvida, procura, um estado intermédio, entre a luz e as trevas, a vida e a morte, que Jelinek coloca as suas princesas."**

*representa o estádio real; as princesas são o estádio prévio, qualquer coisa que ainda não está estabelecida* (Jelinek/Honegger, 2006:25). É nesse estádio não estabelecido, de incerteza, dúvida, procura, um estado intermédio, entre a luz e as trevas, a vida e a morte, que Jelinek coloca as suas princesas. Embora estes textos, com a designação de dramas, apresentem didascálias, personagens e diálogo (com exceção de *Jackie*, que é um monólogo), o modo como a autora utiliza estas convenções dramáticas não é convencional: as superfícies de linguagem falada são, também aqui, predominantes, as personagens porta-vozes de um discurso

---

"It is in this not yet properly grounded stage of doubt, uncertainty, searching, an intermediate stage, between light and shadows, life and death, that Jelinek situates her princesses."

---

(translated by Honegger). Back to life, after having taken a bite from the poisoned apple, Snow White wanders through the forest, in search of the Platonic categories of truth, beauty and goodness and finds the Hunter, an emblematic figure of death to which all of nature's beings are sworn. He will surrender her unto death, revealing that death is the end of temporality and not a passage to a better existence. Even the seven dwarves, who represent the seven Aristotelian possibilities of reaching the truth, comment at the end, in the form of an epilogue, that the kind and beautiful Snow White wandered about the forest holding an upside down map and was unable to guide herself through time and space. *What beauty assumed were valleys, were in fact, mountains. Only goodness can move mountains, sometimes faith can also, but not beauty* (TM I, 24).

In *Sleeping Beauty* (first published in 2000 as the last of the "three little dramas", with the generic title *Goodbye*), the princess begins by stating: *My existence is slumber* (TM II, 27). Somewhere between the fear and the desire to awaken she remains in that *timeless eternity* (TM II, 33) until the Prince, with his kiss, *suddenly sends her back into temporality* (TM II, 34). What

filosófico, o fio de acção diminuto e as didascálias meras sugestões.

Em *Branca de Neve* (publicado primeiro em 1999, entre outros dois textos com títulos schubertianos, *Rainha dos álamos* e *O viajante*, numa "pequena trilogia da morte" chamada *Não faz mal*), a didascália inicial sugere: *Duas figuras gigantescas, semelhantes a fantoches, tricotadas em lã e depois empalhadas, uma como Branca de Neve, outra como Caçador, com espingarda e chapéu, falam calmamente uma com a outra. As vozes-off soam ligeiramente distorcidas* (TM I, 9). De volta à vida, depois de ter mordido a maçã envenenada, Branca de Neve vagueia pela floresta, à procura das categorias platónicas da verdade, beleza e bondade, e encontra o Caçador, figura emblemática da morte a que estão votados todos os seres da natureza. Será ele a dar-lhe a morte, mostrando-lhe que esta é o fim de toda a temporalidade e não a passagem para uma existência melhor. Também os sete anões, representantes das sete possibilidades aristotélicas de chegar à verdade, comentam no fim, em forma de epílogo, que a bela e bondosa Branca de Neve andou pela floresta com o mapa ao contrário e não se soube orientar no tempo e no espaço: *O que a beleza julgou serem vales, eram na realidade montanhas. Só a bondade é capaz de mover montanhas, às vezes a fé também consegue, mas a beleza não* (TM

awaits her is not liberation but submission to the Prince's power who is portrayed as her master and creator. At the end, it is in unison that both speak of their knowledge of life and death: *It's not enough to talk about death. One would have to live to be talking about it. But what are the many poor dead doing? They don't know that they are dead, but they are, nonetheless. We know that we will be dead someday and still we go on living* (translated by Honegger).

In *Rosamunde* (first published in 2002, as an "interlude" of "three dramas", entitled *In the Alps*) Jelinek tries to grasp her "existence as a writer". The description she

---

"It's not enough to talk about death. One would have to live to be talking about it. But what are the many poor dead doing? They don't know that they are dead, but they are, nonetheless. We know that we will be dead someday and still we go on living"

---

gives us of this princess is as follows:

*A princess who lives far and alone and for whom reason is able to easily rise above all, to judge all, who subdues to fantasies of greatness in her own writing, which she tries to make free of any judgment because each judgment is a narcissistic offense that in the end tends to somehow survive* (Jelinek, 2002:256 ss.). Rosamunde must fight with her lover Fulvio, who tries to subjugate the woman and to silence the writer and thinker, but she knows that her existence as a creative artist is threatened by death when she finally concludes: *My voice. My voice. My voice.*





I, 24). Em *A Bela Adormecida* (publicado primeiro em 2000, como o último de "3 pequenos dramas", com o título genérico *O adeus*), a princesa começa por afirmar: *A minha existência é o sono* (TM II, 27). Entre o medo e o desejo de acordar, deixa-se ficar nessa *eternidade intemporal* (TM II, 33) até que o Príncipe, com o seu beijo, a *atira de repente para a temporalidade* (TM II, 34). O que a aguarda não é a libertação, mas a submissão ao poder do Príncipe que se apresenta como o seu criador e senhor. No fim, é em unísono que ambos se pronunciam sobre o conhecimento da vida e da morte: *Não chega falar sobre a morte. Seria preciso viver para falar sobre ela. Mas o que é que fa-*

**"Não chega falar sobre a morte. Seria preciso viver para falar sobre ela. Mas o que é que fazem todos esses pobres mortos? Não sabem que estão mortos e, no entanto, estão. Nós sabemos que um dia vamos morrer e, no entanto, estamos vivos"**

*zem todos esses pobres mortos? Não sabem que estão mortos e, no entanto, estão. Nós sabemos que um dia vamos morrer e, no entanto, estamos vivos* (TM II, 38).

Em *Rosamunde* (publicado primeiro em 2002, como "interlúdio" de "três dramas", sob o título conjunto *Nos*

*My voice. Says nothing* (TM III, 61).

For the monologue *Jackie*, Jelinek imagines a main character, scarred by illness, walking on stage, painfully dragging her dead, children and men, behind her *as if she should drag those dead ones behind her like in a tug-of-war. Or like a Wolga boatman with his boat* (translated by Honegger). Aware of the fact that she is a victim of the images the media have created of her, Jackie remembers meaningful moments of her unreal existence, as a *Pietà*, holding her murdered husband's head as a fashion icon. Due to such a resemblance she has lost her sense of being, her body and her identity. Her many habits have left her uninhabited: *Clothes are absolutely dead, though they look alive on me. Or am I only alive through my clothes? No matter. At any rate, it's a special quality. I am not sure whether my own or the clothes* (translated by Honegger). In *The Wall* the text surfaces are set apart through paragraphs. The attribution of the paragraphs to each of the princesses, the writers Inge and Sylvia is random. According to Jelinek, the characters can be more since *both represent many others* (TM V, 103). Inge and Sylvia begin by slaughtering a lamb as if they

**"Clothes are absolutely dead, though they look alive on me. Or am I only alive through my clothes? No matter. At any rate, it's a special quality. I am not sure whether my own or the clothes"**



*Alpes*), Jelinek procura apreender a sua "existência enquanto escritora". A descrição que faz desta princesa é a seguinte: *Uma princesa, que vive longe e solitária, e por isso se pode elevar facilmente acima de tudo, julgar tudo, entrega-se a fantasias de grandiosidade na própria escrita, que procura subtrair a qualquer julgamento, porque cada julgamento é uma ofensa narcisista, e que depois acaba de certo modo por sobreviver* (Jelinek, 2002:256 ss.). Rosamunde tem de lutar contra o seu amante Fulvio, que a pretende subjugar como mulher e silenciar enquanto escritora e pensadora, mas sabe que a sua existência de criadora está ameaçada de morte, quando resume no fim: *A minha voz. A minha voz. A minha voz. A minha voz. Não diz nada* (TM III, 61). Para o monólogo *Jackie*, Jelinek imagina a protagonista, marcada pela doença, a entrar em cena, arrastando todos os seus mortos, as crianças e os homens, penosamente atrás de si *como se puxasse uma corda. Ou um barqueiro do Volga o seu barco* (TM IV, 65). Consciente de que vive como refém das imagens que os *media* foram criando dela, Jackie recorda momentos marcantes da sua existência ilusória, como pietà, segurando a cabeça do marido assassinado, ou como ícone da moda. De tanto parecer ficou sem ser, sem corpo e sem identidade. Os vários hábitos deixaram-na desabitada:

were priestesses performing an archaic sacrificial rite. The place where they stand resembles Plato's cave: the real things that exist outside appear on the walls as mere shadows. Although they want to go outside, Inge and Sylvia keep on musing about the "wall of knowledge", which becomes transparent, as in the novel by Marlen Haushofer *The Wall* (1969), which is referred, allowing them the possibility to climb it and to take the sacrificial lamb's blood to the shadows of the dead. Nevertheless, the arch from thought to action reveals itself to be as inefficient as their writing: what they thought could be food for redemption, doesn't have that effect and is not seen as such.

In *The Princess in the Kingdom of the Dead* (originally published in the weekly newspaper *Die Zeit*, on January 2nd 1998), Jelinek makes an analyses of Princess Diana's burial and the attitudes of the people during mourning, wondering what archetype Diana could belong to considering her ability to combine light and darkness, order and disorder and the way she allowed people to see in her whatever they desired.

The five movements of Jelinek's *Death and the maiden* combine music with literature and develop from the topic of the woman's condition as a starting point, a philosophical meditation on truth, art, politics, death and life. Moving amid light and darkness, the princesses leave the trail of issues that led them far to their encounter with death, which has always been a part of life.

*Os vestidos estão absolutamente mortos apesar de em mim parecerem vivos. Ou será que eu só vivo através dos meus vestidos? Tanto faz. Em todo o caso, é uma característica muito especial. Só não sei se minha ou dos vestidos* (TM IV, 79).

Em *A parede*, as superfícies de linguagem que compõem o texto apresentam-se demarcadas em parágrafos, sendo a sua distribuição pelas duas princesas, as escritoras Inge e Sylvia,

---

“Os vestidos estão absolutamente mortos apesar de em mim parecerem vivos. Ou será que eu só vivo através dos meus vestidos?”

---

aleatória. Segundo Jelinek, as personagens podem ser muitas mais uma vez que *ambas representam muitas outras* (TM V, 103). Inge e Sylvia começam por esquartejar um carneiro como sacerdotisas num rito arcaico, sacrificial. O lugar onde se encontram assemelha-se à caverna de Platão: as coisas verdadeiras, que estão no exterior, surgem na parede como meras sombras. Embora queiram chegar ao exterior, Inge e Sylvia permanecem a discorrer sobre a "parede do conhecimento" que se torna transparente, como no romance *A parede* (1969) de Marlen Haushofer, aqui referido, abrindo-lhes a possibilidade de subirem por ela acima e levar o sangue do sacrifício às sombras dos mortos. No

---

"In *The Princess in the Kingdom of the Dead*, [...] Jelinek makes an analyses of Princess Diana's burial and the attitudes of the people during mourning, wondering what archetype Diana could belong to [...]"

---



# Der Tod und das Mädchen.

(35) 1

Gedicht von M. Claudius.

Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte

Schubert's Werke.

componirt von

Nº 302.

## FRANZ SCHUBERT.

Op. 7. Nº 3.

Dem Grafen Ludw. Széchényi von Sarvári-Felsö-Videk gewidmet.

Februar 1817.

Mässig.  $\text{♩} = 54.$  Etwas geschwinder.  
Das Mädchen.

Singstimme. Vor-über, ach vor.

Pianoforte. *pp* (sempre con Pedale e Sordino) *p*

ü-ber, geh' wil-der Kno-chenmann! Ich bin noch jung, geh' Lie-ber, und

Wie oben.  
Der Tod.  
rühre mich nicht an, und rühre mich nicht an. Gieb deine Hand, du schön und zart Ge-

bild, bin Freund, und kom-me nicht zu-stra-fen. Sei gutes Muths! ich bin nicht

wild, sollst sanft in meinen Armen schla-fen.

entanto, o arco do pensamento à acção revela-se tão ineficaz como a sua escrita: o que julgavam poder ser um alimento redentor, não só não tem esse efeito como não é interpretado como tal. Em *A princesa no reino dos mortos* (publicado originalmente no semanário *Die Zeit*, em 2 de Janeiro de 1998), Jelinek analisa a cerimónia do enterro da princesa Diana e as atitudes das pessoas durante o luto, indagando a que arquétipo poderia Diana pertencer, na sua capacidade de aliar o claro e o escuro, a ordem e a desordem, e possibilitar a cada um ver nela o que desejava ver.

Os cinco andamentos de *A morte e a donzela* de Elfriede Jelinek combinam a música com a literatura e desenvolvem, a partir do tema da condição da mulher, uma reflexão filosófica sobre a verdade, a arte, a política, a morte e a vida. Deambulando entre a luz e as trevas, as princesas deixam o rasto das questões que as levaram longe, ao confronto com a morte que sempre fez parte da vida.

### Bibliografia Citada

#### Works Cited

- ~  
Basting, Barbara (1999) "Drastische Töne" Du, Heft Nr. 700, pp. 22-25.
- ~  
Jelinek, Elfriede (1999) *Macht nichts.* Eine kleine Trilogie des Todes, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenburg Verlag,
- ~  
Jelinek, Elfriede (2000) *Das Lebewohl.* 3 kl. Dramen, Berlin, Berlin Verlag.
- ~  
Jelinek, Elfriede (2002) *In den Alpen.* Drei Dramen Berlin, Berlin Verlag.
- ~  
Jelinek, Elfriede (2003) *Der Tod und das Mädchen I-V.* Prinzessinnendramen, Berlin, Berliner Taschenbuch Verlag.
- ~  
Jelinek, Elfriede / Gitta Honegger (2006) "I am a Trümmerfrau of Language. Elfriede Jelinek interviewed by Gitta Honegger" *Theater*, 36:2, pp. 21-37.
- ~  
Jelinek, Elfriede / Christine Lecerf (2007), *L'entretien* Paris, Éditions du Seuil.

As citações de *Der Tod und das Mädchen* (*A morte e a donzela*) surgem com a sigla TM, seguida do número romano referente a cada um dos textos e a respectiva página da edição alemã indicada. Os cinco "dramas de princesas" encontram-se em tradução inglesa na página de Elfriede Jelinek, [www.elfriedejelinek.com](http://www.elfriedejelinek.com)

The quotations from *Der Tod und das Mädchen* (*Death and the maiden*) are followed by the abbreviation TM, and a Roman numeral referring to each of the texts and their respective pages in the German edition. The five "princess dramas" English translation can be found on Elfriede Jelinek website, [www.elfriedejelinek.com](http://www.elfriedejelinek.com).

simão palmeirim costa



# SUBLIME, AFTER OBJECTHOOD AND AWARENESS OF SCALE II

## Sublime, depois da Objectualidade e Noção de Escala II

If presence does indeed demand us to take an object's objecthood seriously by being aware of it, this suggests that it is not about the type of scale or dimension but about its notion *per se*, the awareness of it.

To be aware of something implies the self more than anything – a way to position oneself in relation to something else. Being aware of something, being central to it and realizing the relationship between both you and it. Bearing in mind that Infinity completely surpasses the Subject, the individual, there is no possibility of being aware of it as an experience. One can think about it or discuss it as a concept, but as an abstract concept inevitably, and so, not as something that one can grasp or have a sense (from the sensations) of.

*[T]he awareness of scale is a function of the comparison made between that constant [known shape, the gestalt], one's body size, and the object. Space between the subject and the object is implied in such a comparison.<sup>1</sup>*

According to Michael Fried, awareness of scale, as an idea, allows us to start understanding how the proposed

Se a presença de um objecto de facto exige que levemos a sério a sua objectualidade pela noção que temos dele, isto sugere que a relevância está não tanto no tipo de escala ou dimensão, mas na própria ideia, no ter a sua noção. Isto implica o próprio sujeito mais do que qualquer outra coisa – uma forma de se posicionar em relação a algo. Ter a noção de um objecto, posicionar-se centralmente em relação ao mesmo e estar consciente da relação entre ambos. Tendo em conta que o infinito ultrapassa completamente o sujeito, o indivíduo, não há possibilidade de uma noção empírica deste. Pode pensar-se ou discutir-se sobre ele enquanto conceito, apenas inevitavelmente como conceito abstracto e, portanto, como algo que possa ser experienciado ou sentido (através de sensações).

*A noção de escala é uma função da comparação entre essa constante [forma conhecida, gestalt], a própria dimensão do sujeito e o objecto. O espaço entre sujeito e objecto está implicado nessa comparação<sup>1</sup>.*

Para Michael Fried, a noção de escala, en

<sup>1</sup>Fried quoting Robert Morris in: *Art and Objecthood, Essays and Reviews* (Chicago: University of Chicago Press, 1998), p. 126.

<sup>1</sup>Robert Morris citado por Michael Fried in: *Art and Objecthood, Essays and Reviews* (Chicago: University of Chicago Press, 1998), p. 126. (TA)



relation will be built on. Presence and Objecthood, as qualities, were difficult to connect to the term we first presented as structurally essential for the sublime: quantity. This concept is the one that clearly deals with the notions of something that exceeds comprehension – we can discuss its *unlimit-*

---

“The proposed relation between these two concepts is that the emergence of the idea of objecthood, allows us to re-think the sublime. This is set on the principal awareness of scale.”

---

*edness*, once again, only as a concept. The notion of awareness of scale does not deal literally with any kind, any "measurable" quantity. It is, however, exactly what will allow us to go back to a notion of the sublime that is based solely on its structural characteristic as a concept. If we consider the experience of awareness of scale, the poignancy of this notion of quantity is unequivocal. This is what will allow us to go back to an unadulterated concept of the sublime.

The proposed relation between these two concepts is that the emergence of the idea of objecthood, allows us to re-think the sublime. This is set on the principal awareness of scale.

Let us go back to Kant's propositions, where the sublime confronts us with

quanto ideia, permite-nos começar a compreender como a relação proposta se constrói. Presença e objectualidade, enquanto qualidades, eram de difícil ligação ao termo inicialmente apresentado enquanto estruturalmente essencial para o sublime: quantidade. Este conceito é o que lida mais claramente com noções de algo que excede a compreensão – pode discutir-se a sua característica de *ilimitude*, uma vez mais, somente enquanto conceito. A no-

---

“A relação proposta entre estes dois conceitos é a de que a emergência da ideia de objectualidade nos permite repensar o sublime. Esta é baseada no princípio de noção de escala.”

---

ção de escala não lida de forma literal com nenhum tipo de quantidade "mensurável". É, no entanto, exactamente o que permite voltar a uma noção de sublime baseada somente na sua característica estrutural enquanto conceito. Ao considerar a experiência da noção de escala, a pertinência da ideia de quantidade é inequívoca. Isto é o que permite regressar a um conceito de sublime não adulterado.

A relação proposta entre estes dois conceitos é a de que a emergência da ideia de objectualidade nos permite repensar o sublime. Esta é baseada no princípio de noção de escala.

Voltando às proposições kantianas, em que o sublime nos confronta com forças avassaladoras e tendo em conta que essa é uma das suas principais características, é possível pensar que o termo pode ser aplicado nos mais diversos campos. O

overwhelming forces. Bearing that in mind as one of its main characteristics, it is possible to think of the sublime as applicable throughout a whole range of fields. The fact that it must be an emotion that has its origin in terror however, is what can be questioned. First should come a kind of fear, then the admiration / reverence. This fearful mystery, located somewhere between power and fascination, serves both the idea of sublime and of those things in the numinous category (according to Kant's definition). The experience is not necessarily a fearful one though, not all that overwhelms is terrific. This is the first of two main points to develop in order to establish the relation we want.

The second has to do with the Kantian Subject in its relation to the sublime. We did see that the sublime has to do with the experience, with apprehension, more than with the object itself. This is extremely important as, when one reads Morris's *Notes on Sculpture* on both *Artforum* essays (1966), this notion of sublime comes to life. *[I]n previous art what is to be had from the work is located strictly within [it] however, with Fried's follow up the experience of literalist art is of an object in a situation – one that, virtually*

facto de ser uma emoção que tem de ter a sua origem no terror é, contudo, o que pode ser questionado. Primeiro deve surgir uma espécie de temor, depois admiração/reverência. Este mistério temível, situado algures entre o poder e o fascínio, serve tanto a ideia de sublime como a de expressões que pertencem ao numinoso enquanto categoria (de acordo com a definição de Kant). A experiência não é necessariamente de medo ainda assim; nem tudo o que é avassalador deve ser temido. Este é o primeiro dos dois pontos fundamentais a desenvolver para que se estabeleça a relação em causa. O segundo tem a ver com o sujeito kantiano na sua relação com o sublime. Como referido, o sublime lida directamente com a experiência; mais do que com o próprio objecto, com a sua apreensão. Isto é de extrema importância já que, ao ler *Notes on Sculpture* de Robert Morris, em ambos os ensaios publicados na revista *Artforum* (1966), esta noção do sublime ganha vida. *Até este momento, o que se podia tirar da obra encontrava-se estritamente contido nela; mas, com o desenvolvimento de Fried a experiência da arte literal é a de um objecto, numa situação – situação essa que quase por definição inclui o observador*<sup>2</sup>. O sujeito activo, participador, que torna a arte minimal teatral, é o mesmo que se confronta com a experiência do sublime. A arte minimal *depende do observador [e] está incompleta sem ele*<sup>3</sup>.

Tudo isto tem como elo fundamental o que Fried define enquanto Objectualidade.

<sup>2</sup> Francis Colpitt, *Minimal Art: the Critical Perspective* (Washington: University of Washington Press, 1993), p. 71.

<sup>3</sup> Francis Colpitt, *Minimal Art: the Critical Perspective* (Washington: University of Washington Press, 1993), p. 71.

by definition, includes the beholder.<sup>2</sup> The Active Subject, participator, that makes minimal art theatrical, is the same one that is confronted with the experience of the sublime. Minimal art depends on the beholder [and] is incomplete without him.<sup>3</sup>

The fundamental link for all this is what Fried defines as Objecthood. The presence of objects becomes their most important characteristic, more than their formal attributes. The attributes have to do with the realm of the beautiful, with what defines the object itself. Here, [e]verything counts – not as part of the object, but as part of the situation in which its objecthood is established and on which that objecthood at least partly depends.<sup>4</sup> This presence of the minimalists, this translation of an object's objecthood, can even be placed in a new category – non-art. This means what we're dealing with, though born from art criticism at its best, is after all expandable to the fields we want to connect these issues with. What then, is symptomatic of this concept of objecthood that directly relates to the experience of the sublime? The awareness of scale; its intrinsic relation with the subject. Tony Smith's answers to questions about his work

A presença de determinado objecto passa a ser a sua principal característica, mais do que os seus atributos formais. Estes têm a ver com o belo, com o que define o próprio objecto. Aqui, *tudo conta – não enquanto parte do objecto, mas enquanto parte da situação na qual a sua objectualidade é estabelecida e da qual essa objectualidade pelo menos parcialmente depende*.<sup>3</sup> Esta presença dos minimalistas, esta tradução da objectualidade de um objecto, pode até ser colocada numa nova categoria – não-arte. Isto quer dizer que o que está em questão, embora nascido da crítica de arte ao seu melhor nível, é afinal expansível aos campos a que queremos ligar estas questões.

O que é então sintomático deste conceito de objectualidade que directamente se relaciona com a experiência do sublime? A noção de escala; a sua intrínseca relação com o sujeito. As respostas de Tony Smith a perguntas sobre o seu trabalho *Die* são muito claras no que toca à importância dessa noção em obras que têm como princípio estrutural essa Objectualidade: (em relação a um cubo de sensivelmente um metro e oitenta de aresta)

*Q: Porque é que não o fez maior para que se impusesse em relação ao observador?*

*A: Não quis fazer um monumento.*

*Q: Então porque não o fez menor para que o observador pudesse ver por cima dele?*

*A: Não quis fazer um objecto.*<sup>5</sup>

*Não pensei nelas enquanto esculturas, mas enquanto uma espécie de presenças.* Tony Smith

<sup>2</sup>Michael Fried, "Art and Objecthood", *Artforum*, vol. 5, no. 10 (June 1967), p. 21.

<sup>4</sup>Michael Fred, op. cit. p. 155.

<sup>3</sup>Michael Fried, "Art and Objecthood", *Artforum*, vol. 5, no. 10 (June 1967), p. 21. (TA)

<sup>4</sup>Michael Fred, op. cit. p. 155. (TA)

*Die* are very clear on the importance of that awareness in works that bear such a thing as Objecthood in mind: (talking about a six-foot cube)

*Q: Why didn't you make it larger so that it would loom over the observer? A: I was not making a monument. Q: Then why didn't you make it smaller so that the observer could see over the top? A: I was not making an object.*<sup>5</sup>

*I didn't think of them as sculptures but as presences of a sort.* Tony Smith

This presence struggles with its own definition: it's a hard task to pin down the nature of these objects. They are easily recognizable, identifiable, but of very difficult understanding as independent objects. They imply the subject in the very nature of their intention. We are to apprehend, but not really comprehend them. The connection with Kant's notion of the Sublime belonging to the realm of reason but not of comprehension is a direct one.

---

**"The experience of the object in its relation with the subject (...) does exceed that same subject."**

---

Esta presença debate-se com a sua própria definição: é uma tarefa complexa delinear a natureza destes objectos. São facilmente reconhecíveis, identificáveis, mas de muito difícil compreensão enquanto objectos independentes. Implicam o sujeito na própria natureza da sua intenção. Devemos apreender, mas não necessariamente compreendê-los. Há uma relação directa com a noção kantiana de um sublime que pertence ao reino da razão mas não

---

**"A experiência do objecto na sua relação com o sujeito (...) excede realmente o próprio sujeito."**

---

do entendimento. Ao explorar a ideia de objectualidade, os minimalistas estabeleceram uma nova possibilidade de considerar a experiência do sublime. Isto não quer dizer que virá simplesmente substituir a Natureza (quer seria uma forma convencional de ilustrar semelhante experiência) pelo Objecto enquanto potencial base para o sublime. Isso seria recorrer uma vez mais a um procedimento exemplificativo, e isso é precisamente aquilo que é de evitar. O inevitável afunilamento, como anteriormente aconteceu, das potencialidades que o conceito oferece, devido a referências ilustrativas. Estas jamais seriam suficientes. Em vez disso, esta é uma plataforma para repensar estruturalmente

<sup>5</sup>Tony Smith, quoted by Robert Morris in "Notes on Sculpture, Part II," first published in *ArtForum*: vol. 5, no. 2, October 1966, p. 21.

<sup>5</sup>Tony Smith, citado por Robert Morris em "Notes on Sculpture, Part II," publicado pela primeira vez na revista *ArtForum*: vol. 5, no. 2, October 1966, p. 21. (TA)



Exploring objecthood, the minimalists have established the possibility of a new way of considering the experience of the sublime. This does not mean that it will merely substitute Nature (which was a conventional way to illustrate such experience) with the Object as a potential basis for the sublime. That would be recurring yet again to an exemplificative procedure, and that is precisely what we are trying to avoid: the inevitable narrowing, as has happened before, of the potentials of such a concept, due to illustrative references. These would never be enough.

Rather it is a platform to structurally rethink the sublime, considering it as disconnected from infinity. The intention is not to destroy that possibility, but to now add its experience as closer to our dimension, to our scale. The re-thinking of Kant's dynamical or mathematical sublime. These imply the overwhelming "strength" of infinity as grandeur. Rather, this approach is one that accounts for the *awareness of scale* as something that considers the possibility of the sublime. Even if the subject is not overpowered by space (or time) and its characteristics of greatness, of "super-sizing". Instead, it is experienced as one perceives the Acropolis – with a strange feeling of human-sized monument.

o sublime, considerando-o distanciado do conceito de infinito. A intenção não é de refutar essa possibilidade, antes de adicionar à experiência, enquanto possível à escala humana. Reconsiderar o sublime matemático ou dinâmico de Kant. Estes implicam a "força" avassaladora do infinito enquanto grandeza. Ao invés, esta abordagem tem em conta a *noção de escala* enquanto conceito que abarca a possibilidade do sublime. Mesmo se o sujeito não é subjugado pelo espaço (ou tempo) e as suas características de grandeza, de "super-sizing". É, antes, experienciado como se percebe a Acrópole – com uma estranha sensação de monumento de dimensões humanas.

Sendo assim, porque não considerar esta experiência simplesmente como parte do sublime matemático já que o dinâmico lida com o que nos excede? Porque a experiência do objecto na sua relação com o sujeito, a anteriormente referida *noção*, excede realmente o próprio sujeito. Não se trata de fazer uma leitura do avassalador enquanto elemento assustador que é cem vezes maior que o sujeito (o mar, a tempestade...). A experiência é que excede, não o objecto. Trata-se então de adicionar uma terceira categoria para o sublime, além do matemático e dinâmico? Não, essas são em última análise categorias literais, ou artificiais; o fundamental é considerar o conceito enquanto descritivo, ou caracterizador de determinada experiência. Como acontece com o Belo, este conceito deve ser permeável a mutação ou adaptação. O

Why then, not consider this experience just as part of the mathematical sublime if the dynamic has to do with what exceeds us? Because the experience of the object in its relation with the subject, the *awareness* mentioned before, does exceed that same subject. It is not about reading the overwhelming forces as terrifying elements that are a hundred times bigger than the subject (a sea, a tempest...). The experience is to exceed, not the object. Is it about adding a third category of the sublime, besides the mathematical and the dynamical?

No, those are in the end literal or artificial categories, what matters is to consider the concept as descriptive, or characterizing of a certain kind of experience. Like the Beautiful, this concept must be permeable to mutation or adaptation. Beauty as a concept has always changed through time according to the objects that it referred to. The awareness of scale is what some artists had as principle behind their work and, at the same time, the fundamental aspect of the works used as an example. Works that would easily fit the first descriptions of what the sublime stands for, if one could replace the notion of infinity for the one of awareness of scale. What is to be considered is, in a way, not substituting but adding this possibility of reading the sublime.

Belo enquanto conceito alterou-se permanentemente ao longo do tempo, consoante o objecto a que se referia.

Alguns artistas têm a noção de escala enquanto princípio base para o seu trabalho e, ao mesmo tempo, esta é o aspecto fundamental das obras usadas como exemplo. Estas são peças que facilmente serviriam a descrição do que caracteriza o sublime, na hipótese de substituir a noção de infinito pela noção de escala. Deve ser considerada, no entanto, não tanto a substituição, mas a possibilidade de adicionar esta forma de leitura do sublime.





margarida vale de gato  
maria antónia lima

António Macedo [A.M.] – realizador de filmes de longa e curta metragem, e de séries de televisão; ensaísta e escritor, nomeadamente de livros de ficção científica e fantástico.

Fernando Ribeiro [F.R.] – vocalista e letrista da banda portuguesa de heavy metal Moonspell. Escritor, colunista de revistas de música, poeta.

Filipe Abranches [F.A.] – autor de BD e ilustrador; realizador de cinema e animação.

Filipe Melo [F.M.] – realizador do primeiro filme zombie em Portugal, *I will see you in my dreams*, e da série *Um Mundo Catita*; professor e pianista de jazz.

Paula Ribeiro [P.R.] – professora de musicologia na Universidade Nova de Lisboa; investigadora do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical; dramaturga e encenadora músico-teatral.

António Macedo [A.M.] – short and feature film director, TV series director, essayist and writer, mostly of science fiction and fantastic books.

Fernando Ribeiro [F.R.] – lead singer and lyricist of Moonspell, a heavy metal Portuguese band. Writer, columnist in music magazines, poet.

Filipe Abranches [F.A.] – Comic book author and illustrator; animation and cinema film director.

Filipe Melo [F.M.] – director of the first zombie film in Portugal, *I will see you in my dreams*, and of the *Um Mundo Catita* TV series; jazz teacher and pianist.

Paula Ribeiro [P.R.] – professor of Musicology at the New University of Lisbon; researcher at the Sociology and Musical Aesthetics Studies Centre; playwright and music and theatre stage manager.

O Centro de Estudos Anglisticos da Universidade de Lisboa celebrou os 200 anos de Edgar Allan Poe (1809-1849), com o colóquio internacional *Poe e Criatividade Gótica*, organizado pelo grupo de investigação de Estudos Americanos, em parceria com instituições culturais de Lisboa, de 18 a 20 de Março. Na Casa Fernando Pessoa, houve comunicações sobre Poe em Portugal, uma leitura encenada de poesia e um debate que reuniu cinco criadores, representativos da vocação interdisciplinar do género. A moderadora, Maria Antónia Lima, professora associada da Universidade de Évora, e autora de *O Terror e a Literatura Norte-Americana*, lançou o mote, citando Allen Ginsberg – "tudo leva a Poe" – e desafiou os participantes com três questões:

I. QUAL A INFLUÊNCIA DE POE PARA O UNIVERSO CRIATIVO DAS ARTES A QUE SE DEDICAM?

[F.A.] Podemos todos envergar a máscara gótica, o que se prende com as questões dos géneros. Pensando no título do painel, o que imediatamente me ocorre é que a arte é fantástica quando é boa... Eu, que venho da área do cinema, tenho um especial apreço pelo género fantástico. Por outro lado, sou completamente anti-género, o que se revela – ou melhor, não se revela – no meu trabalho. Sou algo camaleónico, inspiro-me em muitas obras e autores, e mudo rapidamente de estilo, o que tem a ver com a minha posição de procura constante nas artes e na vida. Se nos compartimentarmos em géneros ou estilos, pode haver o risco de não sairmos. Para o

To celebrate the 200th anniversary of the birth of Edgar Allan Poe (1809-1849), the Centre for English Studies of the University of Lisbon (ULICES) held the international symposium *Poe and Gothic Creativity*. It was organised by the American Studies research group in association with other Lisbon cultural institutions, and took place between the 18th and 20th March, 2009. The Fernando Pessoa House hosted academic presentations about Poe in Portugal, a staged poetry reading and a round-table with five artists, representing how interdisciplinary the genre is. To kick off, the moderator, Maria Antónia Lima, Professor of North-American Literature at the University of Évora and author of *Terror and North-American Literature*, quoted Allen Ginsberg – "everything leads to Poe" – and challenged the participants with three questions:

I. WHAT IS POE'S INFLUENCE IN THE CREATIVE UNIVERSE OF THE ARTISTIC FIELDS YOU WORK IN?

[F.A.] Anyone can wear the gothic mask, which is related to the issue of genre. When I think about this panel's title, the first thing that occurs to me is that art is fantastic when it is good... Since my background is in cinema, I am particularly fond of the Fantastic genre. On the other hand, I'm completely anti-genre, which is revealed – or rather, it isn't – in my work. I consider myself as a sort of chameleon, drawing inspiration from a



## EDGAR ALLAN POE—A BIOGRAPHICAL NOTE

The life of Edgar Allan Poe was, like so many of his tales, short, poignant and strangely haunted. Afflicted by a nervous disorder which manifested itself in alcoholism, Poe died at the early age of forty. Yet he left behind him a literary legacy, particularly in the field of the short story, unrivaled to this day.

Poe was born in Boston on January 19, 1809, the son of itinerant actors Betty and David Poe, and after an early childhood spent in a succession of shabby dressing rooms was orphaned at the age of three. Taken in by John and Frances Allan of Richmond, the child grew up under the care of Mrs. Allan and her elderly servant Nancy. In 1815 John Allan took his family to England and Scotland, and in 1816 Edgar was enrolled in a London boarding school. But Mrs. Allan was contracting tuberculosis and John Allan's business ventures were going badly, so the family returned to Richmond in 1820, moving into a cottage facing Clay Street. Edgar's education continued, first at Joseph W. Clarke's school and then at an academy run by William Burke.

A fine athlete—he set a broad-jump record of 21 feet 6 inches—and possessed of a brilliant mind, the young man seemed to have an assured future. Yet he was already something of a brooder. He enjoyed long walks with his poetically inclined older brother, William Henry, and scrawled numerous love poems delivered by his sister Rosalie to the girls of Miss Mackenzie's Seminary.

His relations with his foster father were never good, and were not improved by the boy's unsuccessful stint as a clerk in John Allan's store. In 1826 he won grudging consent to enter the University of Virginia, but received minimum financial help. The difficulties of his financial situation at college led him to drink, and eventually to gamble. He left the university at the end of one year, \$2,000 in debt, though among the top students in scholastic standing.

Returning to Richmond, he suffered a harsh disappointment. He had fallen in love with a Richmond girl named Elmira Royster, and had written her letters from college. But Elmira's parents had intercepted the letters and Elmira, assuming he had forgotten her, had become engaged to another man. Out of his heartbreak he wrote a long poem, *Tamerlane*, destined to become his first published work.

Friction with his foster father came to a head soon after, and following an angry argument Poe was forced to leave home. He headed for Boston, the city of his birth, and New England's budding literary center. For six weeks he tried unsuccessfully to obtain work and on May 26, 1827, enlisted in the U. S. Army under the name of Edgar A. Perry. Poe described himself as 22

years of age, a native of Boston, 5' 8" in height, with gray eyes, brown hair and a fair complexion, and listed his occupation as a clerk. Assigned first to Fort Independence in Boston Harbor for training, he was presently transferred to the Quartermaster's Office. Meantime, in midsummer of 1827, through the offices of a Boston acquaintance, he got his first book printed. Little more than a pamphlet, wrapped in a buff cover and containing some 40 pages, it bore the title *Tamerlane and Other Poems*. The author's name appeared nowhere; the title page simply indicated that the work was "By a Bostonian."

On November 8, 1827, Poe's company boarded the *Waltham* in Boston Harbor and ten days later docked at Fort Moultrie, off Charleston, South Carolina. While stationed there, he started work on his first symbolic poem, longer than *Tamerlane* and bolder in concept, calling it *Al Aaraaf*.

Despite a promotion to Regimental Sergeant Major, Poe decided the army was not for him, and confessing his true name and identity, asked for a discharge. It was granted on condition that he achieve a reconciliation with his foster father. When John Allan refused, Poe suffered a nervous collapse and was taken to the post hospital with a fever. Then on February 28, 1829, Frances Allan died, and John Allan, acceding to his wife's last request, agreed to see his foster son again. The discharge from the army was arranged, and the two men made a truce. It did not last long, however, and in May Poe left his father's home to stay with his widowed cousin Mrs. Maria Clemm and her young daughter Virginia. Meantime, *Al Aaraaf* was published by a Baltimore firm and received considerable critical notice.

In the summer of 1830, the young poet turned back once more to the idea of a military career. Taking entrance examinations for West Point, he gained admission, and immediately regretted it. He fell into the same drinking and gambling habits that he had surrendered to at the University of Virginia. Once more John Allan, now remarried, refused to pay his foster son's bills. Early in 1831, Poe was court-martialed and discharged.

He left the Point for nearby New York, where he succeeded in arranging for publication of a book of his poems, after which he again took trunk and carpetbag to his cousin Mrs. Clemm in Baltimore. The death of his brother William Henry had the effect of strengthening his dependence on Mrs. Clemm. A love affair with a Baltimore belle named Mary Starr ended in a scandal caused by Poe's drinking. Shortly afterward John Allan cut his foster son out of his will, and Mrs. Clemm, her daughter Virginia and their wayward poet cousin found themselves in serious straits.

But in 1833 a sudden new gleam of hope shone. On October 12 of that year the Baltimore weekly, *Saturday Visitor*, published a short story that had won the periodical's \$50 prize—*MS. Found in a Bottle*, by Edgar A. Poe. More important than the money was the critical acclaim for the 24-year-old author. Very soon Poe was earning money by writing. The *Southern Literary Messenger* published *Berenice*, *Shadow*, and other stories. But at the very time that his career was beginning to flourish, Poe started experimenting with opium, under the influence of English poets Elizabeth Barrett and





trabalho *Obra Poética de Edgar Allan Poe* [com os originais em exposição na Casa Fernando Pessoa, em Março de 2009], fiz dois conjuntos de ilustrações em momentos diferentes. O primeiro teve uma abordagem muito mais plástica, afastando-me até do conceito tradicional de ilustração por necessidade de fugir aos clichés relacionados com Poe, o que já não aconteceu num segundo momento. Nessa altura, acabei por tocar mais o imaginário gótico, mas isso também se deveu à ideia gráfica do livro, a preto e branco. Aproximei-me mais do gótico, com a ressalva de que é impensável abordar seja o que for sem o cruzar com a visão que vou tendo do mundo. Consegui encontrar alguns pontos de humor e de salto para o meu próprio quotidiano.

[P.R.] Poe e a música têm uma ligação muito profícua, sendo o seu imaginário inescapável do nosso património mental e consciência colectiva. Coloca-se o problema de o fantástico não ser uma tipologia musicológica. Não obstante a influência de Poe abrange toda uma constelação de autores, desde Baudelaire, aos simbolistas do século XIX, Mallarmé e Verlaine, com influência predominante na música no início do século XX, que também se desenvolveu em Portugal nos círculos musicais da época. Poe fez parte das referências determinantes para o pensa-

variety of works and authors, and I rapidly changing style, which is related to a personal attitude of constant search in the arts and life. If we divide ourselves into genres or styles, there's a risk of not making it back. For *Obra Poética de Edgar Allan Poe* [Poe's Complete Poetical Works, whose original illustrations were on display at Fernando Pessoa House, during March 2009] I made two sets of illustrations, at different moments. The first set had a more plastic approach, and I moved away from the traditional notion of illustration to escape from the clichés related to Poe, which didn't happen on the second occasion. I felt I had actually come closer to the Gothic universe then, but that was also due to the graphic idea of the book, in black and white. I drew closer to the Gothic style always keeping in mind that it's impossible for me to approach something without intersecting it with my worldviews. I was able to find some comic details and a few connections to my day-to-day life.

[P.R.] Poe and music are deeply linked. His imagery is something impossible to decouple from our mental heritage and collective awareness. There's the problem that the Fantastic is not a musicological typology. Nevertheless, Poe's influence covers a whole group of writers, from Baudelaire to the 19th-century symbolists - Mallarmé and Verlaine - and he had a big influence on early 20th-century

## 1

TALES of MYSTERY  
and HORROR



mento estético de músicos que pretendiam renunciar à obsessão de desenhar mimeticamente o que há em redor. A ideia de fantástico torna possível não só fugir como transgredir a realidade. Olhando para o *Vathek* de Luís de Freitas Branco, a partir da obra de Beckford, retiro uma impressão semelhante à dos vários anos que passei a estudar *Salomé*, de Oscar Wilde e de Strauss: o gótico pode ser uma alavanca para romper uma série de regras e cânones. O imaginário transgressor literário fez com que Strauss explodisse toda uma série de códigos musicais. Luís de Freitas Branco fez o mesmo com o *Vathek*: inspirou-se em elementos oníricos, experimentalistas ao nível sensorial, levando-os a um nível inaudito. Cada variação corresponde a um dos cinco palácios que representam os cinco sentidos. É uma obra texturalmente muito rica, com uma dimensão polifónica a 59 vozes, só com as cordas, que nunca se tinha feito.

[F.R.] Os livros do Poe são como os bons discos que não ficam na prateleira e sazonalmente voltamos a ouvir. Tendo Poe uma relação particular com a música, muitas foram as artes que ele penetrou, o que se deve a ter-se tornado num ícone pop. Um exemplo muito curioso é a gravata da Poe Society usada pelas organizadoras. Nem todos os autores chegam ao nível de ter *merchandise*, de ser estampados numa *t-shirt* para dar lucro. Essa popularização de Poe permite congrega pessoas de áreas diferente ligando-as ao fantástico. Na música que represento, o *heavy metal* e o gótico sempre foram estilos muito literários, recorrendo à palavra e à imagem que provoca nas nossas cabeças, podendo levar as pessoas aos livros. É interessante ver na wikipédia a ex-

music, which also developed in Portugal within the musical circles of the time. Poe was a decisive reference to the aesthetic thought of musicians who aspired to reject the obsession of drawing their surroundings in a mimetic style. The notion of the Fantastic made it possible not only to escape reality but also to transgress it. If we look at *Vathek* by Luís de Freitas Branco, based on Beckford's text, I have a similar feeling to the one I had during the years I studied *Salomé* by Oscar Wilde and by Strauss: the Gothic can be a lever that breaks a set of rules and canons. The literary transgressive imagination led Strauss to explode a series of musical codes. Luís de Freitas Branco did the same thing with *Vathek* through his inspiration in dreamlike elements, that were experimentalist at a sensorial level, and took them to an unprecedented level. Each variation represents one of the five palaces which in turn represent the five senses. Structurally this is a magnificent work, with a polyphonic dimension of 59 voices, of strings alone, which is something that had never been tried before

[F.R.] Poe's books are like those good CDs that don't stay on the shelf for long, since we seasonally need to listen to them again. Not only did Poe have a privileged relationship with music, but he intersected several art forms, which led to his current pop icon status. A curious example of this is the Poe Society necktie the organisers are wearing now. Not all authors have the privilege of having their own merchandise items, of having their image printed on t-shirts to make a profit. It's Poe's popularisation that gathers people from different areas and links them to the Fantastic. The music styles I represent, heavy metal and Gothic, have always been very literary styles, using

tensa lista sobre a influência de Poe na música, desde os compositores clássicos, às bandas rock, *heavy metal* e experimental. Há uma banda finlandesa, os HIM, cujo vocalista tem os olhos de Poe tatuados nas costas. O apadrinhamento de Poe por autores fortes, como Baudelaire ou Fernando Pessoa, que o traduziram, foi importante. Relativamente ao fantástico em Portugal, a ideia que tenho é a de que sou procurado pelos média por ser um cliché com pernas (cabelo comprido, joalharia, por aí fora...) mas há uma resistência generalizada a que as pessoas gostem *realmente* da cultura fantástica, que tem imensos adeptos em Portugal. No caso de Poe, ele é representante de algo mais vasto: escreve muito bem e entretém ainda melhor. Agora, há pessoas que gostam de explorar o lado lunar das coisas, e isso é saudável. São coisas que nos fascinam mas também nos equilibram: não assumirmos o nosso lado negro só pode levar à sua perversão. Pela minha parte, faço-o desde a adolescência. Podia ter sido surfista mas não fui por aí. Esta via é uma coisa fantástica precisamente por nos representar de uma forma tão inesperada, mas não menos verdadeira.

[F.M.] Eu sou o gótico menos gótico que há porque sou músico de jazz, mas isso faz-me ligar as coisas, visto acreditar que em toda a inovação deve respeitar-se a tradição. Quando penso no que me influenciou, desde a infância, penso em pianistas de que gostava, e lembro-me também de estar a ver *O Drácula* na RTP às tantas da manhã. Se nos perguntarmos por que saíram as pessoas de sua casa para virem à Casa Fernando Pessoa, dá para perceber como tudo está ligado. Poe é um tipo que tinha uma série de ideias, vi-

words and images that may lead people to read these kinds of books. It's interesting that you can find a long list of Poe's influence on music on Wikipedia, from classic composers to rock, heavy metal and experimental bands. There's a Finnish band, HIM, whose lead singer has Poe's eyes tattooed on his back. The fact that Poe's been adopted by famous authors, such as Baudelaire or Fernando Pessoa, who translated his work, is quite significant. On the topic of the Fantastic in Portugal, I think that the media seeks me out for being a walking cliché (long hair, jewellery, and so on...). Nevertheless, there seems to be a general resistance against the fact that people may *really* like the Fantastic, which does have a lot of fans in Portugal. As for Poe, he represents something more far-reaching: he writes quite well and entertains even better. Now, there are people who like to explore the lunar side of things and that's healthy. These are things that fascinate us but also balance us out: not assuming one's dark side can only lead to perversion. As for me, I've been doing it since I was a teenager. I could have been a surfer but I didn't follow that path. This path is something fantastic precisely because it can represent us in such unexpected, but none-the-less genuine ways.

[F.M.] Since I'm a jazz musician, I'm the less gothic of Goths, but that only makes me relate things because I believe that all innovation must respect tradition. When I think of my early influences, I think of the pianists I liked, but I also remember watching *Dracula* on TV late at night. If we ask ourselves why people left their homes today to come to the Fernando Pessoa House, we can understand how everything is interconnected. Poe was someone who had a lot of ideas, lived

via bastante mal, e na altura provavelmente não imaginava que muitos anos depois íamos estar aqui. Mas há uma razão, uma paixão profunda pelo que é pouco normal, extraordinário, ou não existe, mas em que nós ainda não desistimos de acreditar. As pessoas que deixaram de acreditar que existe um monstro no armário são pessoas cinzentas, e nós tentamos não ser essas pessoas. Cada um combate como pode. Mas existe tal comunidade e a necessidade de continuar essa herança, e é a vontade de contribuirmos para isso que nos faz continuar a tocar piano, a fazer canções, filmes e livros. A influência de Poe em mim não é directa, mas através de tanta gente que contribuiu para a tal herança. Sinto grande orgulho em ter uma foto ao lado de Roger Corman, que para mim é como Zeus, fez grandes filmes adaptados de Poe, e lembrou-se de fazer um filme sobre uma mulher-vespa a andar num carro tecnológico. Só espero que cá apareçam cada vez mais pessoas, pelo menos *a tentar* fazer coisas neste género. Havendo isso, o resto está encaminhado.

[A.M.] Se os nossos armários não tiverem monstros, então pomo-los lá nós e fica o problema resolvido. Não vim aqui propriamente falar de Poe porque não o leio há uns 40 anos e a minha memória já não está muito boa. Mas não lhe acho menos graça por isso, até por ser, indirectamente, o "argumentista" de filmes incríveis. Além dos de Roger Corman, para mim um dos melhores filmes inspirados em Poe é *A Queda da Casa de Usher*, de Jean Epstein, um filme mudo. Eu dei aulas de cinema, fiz cinema, e sempre mantive que o cinema mudo e sonoro deviam ter nomes distintos. Se um é cinema o outro deixa de ser. A arte do cinema mudo não era

rather poorly, and at the time it probably didn't cross his mind that we'd be here so many years later. There's a reason for that, though: a deep passion for the unusual, the extraordinary, or that which does not exist but in which we haven't given up believing in. Grey people are those who've stopped believing there's a monster in the closet, but we try not to be those people. Each one of us fights as he/she can. However, the community exists as well as the need to extend this heritage, and that's what gives us the urge to go on playing the piano, write songs and books and make films. Poe's influence on me was indirect; it came through a group of people who've contributed towards that heritage. I'm proud to be in a photo next to Roger Corman: he's like Zeus to me, a man who's made great films, adaptations of Poe, and didn't forget to make a film about a wasp-woman who drove a technological car. I just hope that more and more people step forward, and at least try to make these types of things. With that in motion, the rest will come of itself.

[A.M.] If we don't have monsters inside our closets, then we'll put them there and problem solved. I didn't come here to talk about Poe exactly because I haven't read him in 40 years and my memory isn't as good as it used to be. But that doesn't mean I like him any less, especially because he's the indirect "screenwriter" of incredible films. Besides Roger Corman's films, for me one of the best films inspired in Poe is Jean Epstein's *The Fall of the House of Usher*, a silent film. I've taught cinema lessons and made films, and I have always maintained that silent films and sound films represent different models of art and should therefore have different designations. The art of silent films didn't

só trabalhar a mímica, mas sobretudo a montagem e a imaginação visual – a música visual extraordinária que os realizadores inventavam para transmitir a ideia de som, ou às vezes, mais difícil, a ideia de silêncio. No filme de Epstein, é impressionante a parte em que está o protagonista naquela grande mansão, com vários relógios espalhados, grandes e pequenos, e, quando chega a fatal meia-noite, há uma montagem de planos encadeados, em sucessão e ritmo de pêndulos, que nos dão a ideia de uma música de badaladas... Poe deu origem a muitas coisas – os Cormans, o próprio Lovecraft, o Fernando Pessoa, inclusivamente o nosso Teófilo Braga com os seus *Contos Fantásticos*. Inere-se numa árvore genealógica que tem também ramificações para trás. Fiz uma lista de literatura gótica, onde Poe surge mais ou menos entre o Jacques Cazotte, com o recomendável *O Diabo Amoroso* do século XVIII, e o Lovecraft. A seguir ao Cazotte ainda temos Beckford, com *Vathek*... depois a Ann Radcliffe, que é anterior a Poe e o influenciou. Temos o Matthew Lewis com o *O Monge*, o Goethe com *A Noiva de Corinto*, o *Novalis*... e um de que eu gosto muito, Potocki com o *Manuscrito Encontrado em Saragoça*. Poe também deve ter ido lá beber, tal como a Hoffmann, com *O Elixir do Diabo*, a Mary Shelley com *Frankenstein*, a Maturin com *Melmoth*... Depois há os que vêm a seguir a Poe: os três grandes modelos mais recentes são Heinz Ewers, que tem um excelente romance *Mandrágora*, mas é um autor maldito com a pouca sorte de ter sido simpatizante nazi, tuberculoso e homossexual. Outro é Gustav Meyrink, que fez *O Golem*, e finalmente o querido Lovecraft, que ainda hoje leio por ser viciante.

only involve working on mimicry, but was mostly about editing and visual imagination – directors invented extraordinary visual 'music' to convey the idea of sound and sometimes, which is even more difficult, the idea of silence. There's an impressive scene in Epstein's film where the main character is inside this huge mansion, surrounded by several clocks, some of them big and others small, and when we get to the fateful hour of midnight, there's a sequence of shots to the rhythm of the pendulums which give us the idea of the music of the strokes of midnight... Poe brought forth many things – the Cormans, Lovecraft himself, Fernando Pessoa and even the Portuguese writer Teófilo Braga with his *Fantastic Short Stories*. Poe is part of a family tree whose branches also stretch out into the past. I've made a list of Gothic literature where Poe appears more or less between Jacques Cazotte, with his commendable 18th-century *The Devil in Love*, and Lovecraft. After Cazotte, we also have Beckford and his *Vathek*... and then Ann Radcliffe, who came before Poe and inspired him. *There's Matthew Lewis with The Monk*, Goethe's *The Bride of Corinth*, Novalis... and one of the authors I'm particularly fond of: Potocki, with *The Saragossa Manuscript*. He must have been one of Poe's influences, as well as Hoffman's *The Devil's Elixirs*, Mary Shelley's *Frankenstein*, Maturin's *Melmoth*... Then we have those who came after Poe – the three important modern examples are: Heinz Ewers, who wrote an admirable novel called *Mandrágora* but who was a cursed author and unlucky enough to have been gay, and a Nazi sympathiser who got TB. The second example is Gustav Meyrink, who wrote *The Golem*, and last but not least, our dear Lovecraft, whom I'm still addicted to.



CONTENTS

TITLE	PAGE
30. Diddling . . . . .	367
31. The Angel of the Odd . . . . .	376
32. Mellonta Tauta . . . . .	384-32
33. Loss of Breath . . . . .	395-43
34. The Man that Was Used Up . . . . .	405
35. The Business Man . . . . .	413
36. Maelzel's Chess-Player . . . . .	421
37. The Power of Words . . . . .	440
38. The Colloquy of Monos and Una . . . . .	444-12
39. The Conversation of Eiros and Charmion . . . . .	452-13
40. Shadow—A Parable . . . . .	457-10
41. Silence—A Fable . . . . .	459-11
42. Philosophy of Furniture . . . . .	462
43. A Tale of Jerusalem . . . . .	467
44. The Sphinx . . . . .	471-7
45. The Man of the Crowd . . . . .	475-7
46. Never Bet the Devil Your Head . . . . .	482
47. "Thou Art the Man" . . . . .	490-42
48. Hop-Frog . . . . .	502-26
49. Four Beasts in One; The Homo-Camelopard . . . . .	510
50. Why the Little Frenchman Wears His Hand in a Sling . . . . .	517
51. Bon-Bon . . . . .	522-19
52. Some Words with a Mummy . . . . .	535
53. Review of Stephens' "Arabia Petraea" . . . . .	549
54. Magazine-Writing—Peter Snook . . . . .	564
55. The Quacks of Helicon—A Satire . . . . .	574
56. Astoria . . . . .	582
57. The Domain of Arnheim, or The Landscape Garden . . . . .	604-3
58. Landor's Cottage . . . . .	616-4
59. William Wilson . . . . .	626-1
60. Berenice . . . . .	642-18
61. Eleonora . . . . .	649-17
62. Ligeia . . . . .	654-16
63. Morella . . . . .	667-19
64. Metzengerstein . . . . .	672-24
65. A Tale of the Ragged Mountains . . . . .	679-2
66. The Spectacles . . . . .	688-35

CONTENTS

TITLE	PAGE
67. The Duc De L'Omelette . . . . .	708
68. The Oblong Box . . . . .	711-34
F. 69. King Pest . . . . .	720-21
70. Three Sundays in a Week . . . . .	730
F. 71. The Devil in the Belfry . . . . .	736-45
F. 72. Lionizing . . . . .	743
73. Narrative of A. Gordon Pym . . . . .	748

Preface to the Poems . . . . .	887
The Poetic Principle . . . . .	889
The Rationale of Verse . . . . .	908

POEMS

The Raven . . . . .	943
Lenore . . . . .	946
Hymn . . . . .	947
A Valentine . . . . .	947
The Coliseum . . . . .	948
To Helen . . . . .	949
To — — . . . . .	951
Ulalume . . . . .	951
The Bells . . . . .	954
An Enigma . . . . .	957
Annabel Lee . . . . .	957
To My Mother . . . . .	959
The Haunted Palace . . . . .	959
The Conqueror Worm . . . . .	960
To F—S S. O—D . . . . .	962
To One in Paradise . . . . .	962
The Valley of Unrest . . . . .	963
The City in the Sea . . . . .	963
The Sleeper . . . . .	965
Silence . . . . .	966
A Dream Within a Dream . . . . .	967
Dream-Land . . . . .	967
To Zante . . . . .	969



II. QUAL A LINHAGEM DO FANTÁSTICO NAS DIFERENTES ÁREAS ARTÍSTICAS EM PORTUGAL?

[F.A.] Na área das artes plásticas, encontro ligações com o fantástico no campo mais específico da ilustração e das revistas, muitas coisas que talvez já tenham passado pelas mãos de todos nós. Começaria por *Repórter X*, dos anos 30, com muita ilustração e preciosidades de Stuart de Carvalhais. Acho piada aos autores que dão uma achega ao fantástico mas não são propriamente do género. Estava a pensar na lista do António de Macedo, e por exemplo no *Horla*, de Maupassant, que é uma história ofegante. Voltando a Stuart, reparo que ele nem sempre assina as ilustrações, e penso que isso se prende com o fantástico ser quase um sub-género, o *trash*. O *Repórter X*, Reinaldo Ferreira – que foi dramaturgo, encenador e cineasta, com raridades como *O Táxi nº 9297* – roçava o fantástico com histórias mirabolantes, muito também na senda do Lovecraft que eu acho que influenciou muitos dos escritores e jornalistas destas revistas de reportagem e crime: títulos como *Os Mistérios da Vida Lisboeta*, *O Anão Amarelo* e *O Laboratório dos Feitiços...* Houve também a colecção Vampiro com capas de autores portugueses e importância no panorama das nossas artes plásticas... como exemplo, Raymond Chandler com *A Dama do Lago*, por Lima de Freitas...

[A.M.] Também Cândido Costa Pinto, que foi um grande surrealista português...

[F.A.] A propósito do surrealismo... alguém me sugeriu, quando eu disse que vinha para este debate, que falasse do Cruzeiro Seixas. Aí temos de se-

II. ARE THERE ANY DESCENDENTS OF THE FANTASTIC IN THE DIFFERENT ARTISTIC AREAS IN PORTUGAL?

[F.A.] As far as the visual arts are concerned, we can find links especially in illustration and magazines, objects that most of us might have already seen. I would start with *Reporter X*, from the 30s, which contained lots of illustrations and rare gems by Stuart de Carvalhais. I rather enjoy authors who kind of touch on the Fantastic but don't exactly belong to the genre. I'm thinking of António Macedo's list, and for instance Maupassant's *The Horla*, a breathtaking story. Going back to Stuart, I find that he sometimes doesn't sign his illustrations, and I think that's because the Fantastic is considered to be almost a sub-genre, trash. *Reporter X*, Reinaldo Ferreira – who was a playwright, stage-manager, film-maker and the author of rarities like *Taxi 9297* – brushed the Fantastic with his wacky stories, along the same lines as Lovecraft, whom I think influenced many of the authors and journalists of these news stories and crime magazines: titles such as *The Mysteries of Life in Lisbon*, *The Yellow Dwarf* and *The Laboratory of Spells...* There was also the Vampiro collection, rather important in the Portuguese visual arts world, with covers by Portuguese authors... Raymond Chandler's *The Lady in the Lake*, for instance, by Lima de Freitas...

[A.M.] Also Cândido Costa Pinto, who was a great Portuguese surrealist...

[F.A.] On the subject of surrealism... when I said I was going to participate in this debate, someone suggested I talk about Cruzeiro Seixas. But in this case we must draw a line somewhere: more than a genre, surrealism is an artistic school. There was also, in what regards cover art,

parar um pouco as águas: o surrealismo é uma escola artística mais do que um género. Houve ainda a *Colecção X*, e, mais recentemente, a *Argonauta*, com capas também de autores portugueses.

[ANTÓNIA LIMA] Lembro, nas artes plásticas contemporâneas, Nuno Cera, nomeadamente com fotografias que fez dos incêndios em florestas portuguesas, a preto e branco, que levam o espectador para uma atmosfera transfigurada, uma catástrofe natural tão prodigiosa que parece que não existe, uma negritude aliás muito poética, capaz de uma dimensão transcendental.

[P.R.] Para mim não foi fácil tentar identificar o que existe na música em Portugal. Como a música tem um carácter abstracto mais do que representacional, torna-se difícil tipificá-la. Pensei em duas hipóteses: inclusão de elementos do imaginário fantástico como motor criativo, e obras com texto ou um programa mais explícito. Encontrei referências que fiquei com vontade de explorar mais. Freitas Branco compôs, além do *Vathek*, a trilogia *La Mort* sobre três poemas d'*As Flores do Mal* de Baudelaire, os *Paraisos Artificiais* em 1910, e oito canções de Antero de Quental onde se sente essa inquietação do contacto com o não-ser. Falamos do compositor que é considerado o primeiro modernista em música em Portugal. A seguir, a influência do fantástico parece-me mais negligenciável, talvez porque durante o Estado Novo parte da música se submeteu a cânones de nacionalismo. Recentemente tem havido um ressurgimento. Ocorre-me *Os Canibais*, com o libreto e música de João Paes para o filme de Manoel de Oliveira sobre

*Colecção X* and more recently, *Argonauta*, with covers by Portuguese authors too.

[ANTÓNIA LIMA] I recall the contemporary Portuguese visual artist Nuno Cera, an international figure who became famous namely for taking black and white photographs of fires that had broken out in Portuguese forests. These photos take the spectator to a transfigured atmosphere, a natural catastrophe so extravagant that it looks as if it doesn't exist – actually a very Poe-like blackness, capable of a transcendental and ghostly dimension, very rooted in reality.

[P.R.] For me it was difficult to try to identify what there is in terms of music in Portugal. Since music has more of an abstract nature than a representational one, it's hard to typify. I thought of two possibilities: the inclusion of Fantastic elements as a creative matrix, and works with texts or more specific agendas. What I did find made me want to explore even further. Besides *Vathek*, Freitas Branco composed the *La Mort* trilogy on three poems from Baudelaire's *The Flowers of Evil*, *Artificial Paradises* in 1910 and eight songs written by Antero de Quental, where we can feel that anxiety of getting in touch with non-being. We're talking of someone who is considered to have been the first Portuguese modernist composer. After that the influence of the Fantastic seems to me of far less importance, maybe because during the Estado Novo dictatorial period, some music complied to nationalist canons. There has been some revivalism lately. *The Cannibals* comes to mind, libretto and music by João Paes for Manoel de Oliveira's film on a 19th-century tale by Álvaro do Carvalho; *The End*, one of Carlos Marecos's pieces on a text by António Patrício (2004); *Ramos Rosa's* 9

o conto do século XIX de Álvaro do Carvalho; *O Fim*, obra de Carlos Marecos sobre um texto de António Patrício (2004); as *9 Canções de Ramos Rosa* por António Pinho Vargas. Há ainda a ópera baseada no conto de Eça *O Defunto*, de 2007, de Daniel Schvetz. Existe outro imaginário fantástico – mais doce, maravilhoso – que eu não erradiquei da minha lista, porque também acho importante nas tendências recentes: o *Das Marchen* do Emanuel Nunes, ou *Contos Fantásticos*, de Luís Tinoco, com texto de Terry Jones num registo mais fabuloso, onírico.

III. A ARTE DO TERROR PODE MATAR? HAVERÁ UMA ESTÉTICA PERVERSA QUE CONVIDA AO CRIME E À VIOLÊNCIA NA SOCIEDADE?

[ANTÓNIA LIMA] Cito o Marquês de Sade: *o terror na criatividade é uma resposta a um mundo insensível à violência...*

[F.R.] Quando acontece algo de incomum, os média apontam logo influências artísticas e sobretudo musicais como causas. Mas nós é que temos um lado perverso; a arte é uma tentativa de representação do que somos, do que conhecemos e do que possivelmente desconhecemos. Já que estamos na Casa Pessoa dou como exemplo o tema *Opium* dos *Moonspell*, citando no fim o *Opiário* de Álvaro de Campos. Houve reacções repressivas. Na Alemanha, a polícia foi à editora, retirou o meu nome porque eu era o autor das letras.... Há uma hierarquia de causas supostas para a violência e a tragédia, onde, colocadas em contexto, a música e a arte de terror estão muitos furos abaixo da televisão, dos média, da religião... É certo que se eu não quisesse influenciar não metia os pés num palco. Mas o

*Songs* composed by António Pinho Vargas. There is also a grand opera that Daniel Schvetz composed in 2007, based on Eça de Queirós story, *O Defunto*. There's another Fantastic dimension - sweeter, wonderful - that I haven't scratched off from my list because of its importance in recent trends: Emanuel Nunes's *Das Marchen*; or Luís Tinoco's *Fantastic Tales*, written by Terry Jones in a more fabulous and dreamlike tone.

III. CAN THE ART OF TERROR KILL? IS THERE SUCH A THING AS AN AESTHETICS OF THE PERVERSE, WHICH APPEALS TO CRIME AND VIOLENCE?

[ANTÓNIA LIMA] Quoting Marquis de Sade: *in creativity, terror is a response to a world insensitive to violence...*

[F.R.] When something unusual happens, the media immediately point to artistic influences, especially musical ones, as causes. But perversity is inside; art is an attempt to represent what we are, what we know and what we possibly don't know. Since we're here at Pessoa House, I'd like to give the example of the theme to *Moonspell's Opium*, which quotes Álvaro de Campos's *Opiário* at the end. There were some repressive reactions to it. In Germany, the police went to the publishing house and pulled out my name because I had written the lyrics... There's a hierarchy of assumed causes for violence and tragedy... But placed into context, television, the media and religion are miles above music and the art of terror... Granted: if I didn't want to influence people, I wouldn't set my foot on a stage. But the finger on the trigger or on the button, that's always that person's responsibility. On the contrary, I believe that the art of terror allows us to coexist much better with nature, which can be rather beastly at times. I'm a fan of the

dedo no gatilho, o dedo no botão, é sempre da responsabilidade de quem o move. Acho, pelo contrário, que a arte do terror nos permite conviver melhor com a natureza às vezes um pouco bestial. Sou adepto do “Ousa saber”, tenho a frase tatuada. Estamos cá para levantar véus e pedras, independentemente das consequências.

[A.M.] É discutível até que ponto deve a arte submeter-se à ética. Não posso ultrapassar certos limites com medo de que a criança dê umas facadas na jugular da mãe? Se acharmos que a ética tem direito a regular a arte, corremos o risco de cair na censura, não é saudável. Quanto ao estado da arte em Portugal, não temos muito o culto do horror, do gótico puro e duro como nos países anglo-saxónicos, ou onde tudo começou, na Alemanha... São países lunares, e Portugal é mais solar. Ou antes, divide-se em duas grandes zonas, Sul e Norte do Tejo. O Norte tem a tradição da Fonte que é europeia, vem da Grécia, Fonte Hipocrene, das ninfas. No Sul prevalece o poço ou cisterna, e o seu maravilhoso é o da moura encantada. São dois países, não tenhamos ilusões. Queremos fingir que não. Mas ainda bem. Já eu, não enjeito o apelido de gótico e ainda digo mais: *neogótico e necromágico*.

“Dare to know” slogan – I've got it tattooed, actually. We were born to explore and be irreverent, regardless of the consequences.

[A.M.] The point up to which art should submit to ethics is up for discussion. Should I not be allowed to go beyond certain limits just because a child might slice his/her mother's throat? If we believe that ethics has the right to control art, we risk collapsing into censorship, and that isn't healthy.

As for the state of the art in Portugal, we don't have a big cult of horror, of raw gothic like in Anglo-Saxon countries or in Germany, where it all began... These are lunar countries, and Portugal is more of a solar one. Or rather, it is divided into two major areas: South and North of the Tagus river. The North follows the European Fountain tradition, which comes from Greece, the Hippocrene Fountain, the nymphs. In the South the well or the water-tank prevail, and imagination in the South goes in the direction of the Enchanted Moorish Beauty. Let's not kid ourselves, these are two different countries here. We want to pretend they're not. But I'm glad. In my case, I don't reject being called a Goth, and I'll even go further: *neo-Goth and Necromancer*.



POSSO  
FAZER?  
SIM.

MOSTRA JOVENS  
CRIADORES 2009



ana luísa valdeira da silva

Em Évora e Portel se retrataram os artistas enquanto jovens na última edição da Mostra Jovens Criadores, uma iniciativa conjunta do Centro Português de Artes e Ideias (CPAI) e o Instituto Português da Juventude (IPJ). Apesar do sonolento e frio Alentejo de Inverno, os 62 trabalhos seleccionados conseguiram agitar o Palácio D. Manuel, a Sociedade Harmonia Eborense e a Igreja de S. Vicente em Évora e o Auditório Municipal de Portel, tendo anunciado uma arte em potência que passou pelo indispensável talento dos artistas que a produziram e as exigentes escolhas de um júri atento e criterioso que a seleccionou. Na calda artística, por entre projectos de vídeo, moda, literatura, fotografia, design de equipamento, design gráfico, artes plásticas, artes digitais, dança, ilustração, joalheria e música, muitas variações sobre a insistente ideia de implicar o espectador, fazendo com que este, de uma maneira ou de outra, mexesse ou fizesse mexer a obra.

- POSSO TIRAR? SIM -

E levar para casa um dos envelopes onde se fragmenta uma citação de *O Livro do Desassossego*. A proposta é de Margarida Correia de Oliveira, seleccionada em design grá-

CAN I MAKE ONE? YES.  
2009 Young Creators Show

Artists were portrayed as young men and women in an event jointly organized by the Instituto Português da Juventude (IPJ – Portuguese Institute of Youth) and the Clube Português de Artes e Ideias (CPAI – Portuguese Club of Arts and Ideas) that took place in Évora and Portel. In spite of the wintery and sleepy Alentejo in the background, the 62 selected works managed to stir up the Palácio D. Manuel, the Sociedade Harmonia Eborense, the S. Vicente's Church in Évora, and the Auditório Municipal in Portel, announcing an upcoming art that grew from the essential talent of the artists that produced it and the demanding choices of a discerning and attentive jury that selected it. Amidst the artistic scene, amongst video projects, fashion, literature, photography, industrial design, graphic design, visual arts, digital arts, dance, illustration, jewellery and music, there were multiple variations on the imposing idea of getting the spectator involved with the piece by making the spectator move it or make it move.

- CAN I TAKE ONE? YES -

And take home one of the envelopes where a quote from the *The Book of Disquietud* is fragmented. It's Margarida

Correia de Oliveira who proposes it, selected for graphic design with her new way of exploring the book as a construction of meanings, as a place or space with time. Divided into 3, the book is placed on pillows resting on the floor and invites the spectator to write on his/her own fragment. There are envelopes in one of the walls for the spectator to take; on the floor lay the books that the spectator can fill in; and on another wall, the biggest one, a huge chalkboard where each one of the people attending can add a fragment of their own. That's the idea, to take out or to add on, write it or delete it, the idea of a book that is written and rewritten continuously in time, extending what is inexhaustible in it.

If on Margarida Correia de Oliveira's work I saw the subject of the ambiguity of reading and the language games, exploring and extending what is written – the book as content; in Catarina Vasconcelos' project *O Erro do Coração Acordeão ou O Coração que tinha um Sopro* (*The Mistake of the Accordion Heart or the Heart that had a Murmur*) I saw the book as a body, the book as a way of saying and telling stories. And also with this project the spectator is able to write in it; on a long table, besides the accordion-book, there are several notepads that invite us

fico, com o seu novo modo de exploração do livro como construção de significados, como lugar ou espaço com tempo. Dividido em 3, o livro colocado em almofadas no chão convida o espectador a nele/s escrever o seu fragmento. Numa das paredes estão os envelopes que podemos tirar; no chão os livros que podemos preencher; e numa outra parede, a maior, um enorme quadro em ardósia para que cada um acrescente um ponto. Como em todos os livros, não só importa o que de lá se tira, mas também o que se lá põe no lugar do que se tirou. A ideia é mesmo essa, a de poder tirar e acrescentar, dizer ou apagar, a ideia de um livro que se escreve e reescreve continuamente no tempo, prolongando o que nele há de inesgotável.

Se vi no trabalho de Margarida Correia de Oliveira a questão da ambiguidade de leituras e de jogos de linguagem, explorando e prolongando o que está escrito – o livro como conteúdo; vi no projecto *O Erro do Coração Acordeão ou o Coração que tinha um Sopro* de Catarina Vasconcelos o livro como corpo, o livro como forma de dizer e contar estórias. E também aqui podemos escrever; numa mesa comprida, para além do livro-acordeão, estão vários blocos que nos con-

Correia de Oliveira who proposes it, selected for graphic design with her new way of exploring the book as a construction of meanings, as a place or space with time. Divided into 3, the book is placed on pillows resting on the floor and invites the spectator to write on his/her own fragment. There are envelopes in one of the walls for the spectator to take; on the floor lay the books that the spectator can fill in; and on another wall, the biggest one, a huge chalkboard where each one of the people attending can add a fragment of their own. That's the idea, to take out or to add on, write it or delete it, the idea of a book that is written and rewritten continuously in time, extending what is inexhaustible in it.

If on Margarida Correia de Oliveira's work I saw the subject of the ambiguity of reading and the language games, exploring and extending what is written – the book as content; in Catarina Vasconcelos' project *O Erro do Coração Acordeão ou O Coração que tinha um Sopro* (*The Mistake of the Accordion Heart or the Heart that had a Murmur*) I saw the book as a body, the book as a way of saying and telling stories. And also with this project the spectator is able to write in it; on a long table, besides the accordion-book, there are several notepads that invite us



"Faz-me olvidar."  
 POSSO fabricar  
 Nomes  
 TIRAR?  
 PERGUNTAS?  
 SIMMMMM  
 a resposta!  
 Vem  
 sima + sumo  
 com o seu  
 a minha

Encontro  
 às vezes,  
 na  
 gavetas  
 minhas  
 mim  
 por  
 escritos  
 talvez.  
 quinze,  
 há mais  
 me  
 parecem  
 de u  
 des  
 reconheço  
 -me



vidam a definir o livro ou a confessarmos os livros de que mais gostamos, observados por muitos outros livros que repousam de lombada para trás, de costas voltadas para nós, numa estante que é a musculada estrutura dos livros-corpos.

Já no outro trabalho seleccionado de Catarina Vasconcelos, *Vamos Caçar Gaivotas*, as estórias saltam dos livros. São 4 estórias, 4 pessoas, 4 partes distintas dos 4 eus, tudo arrumado em gavetas: um vídeo dos 4, as molduras de Ingo, os sapatos de Yvonne, as fotos de Lena, o peixe de Jonas – 4 livros como corpos vivos.

- POSSO DESENHAR? SIM -

E colar também. Na gigantesca tela de *Long Live Print!*, um projecto académico realizado por alunos finalistas do curso de design da Faculdade de Belas Artes de Lisboa. A ideia passa por disponibilizar ao espectador marcadores pretos, vários autocolantes coloridos, uns já com corte definido, outros por recortar, e letras 3D em cartão, para que se vá construindo um enorme grafismo onde todos participam. Pego num marcador e sigo as marcas de outro, colo um pedaço cor-de-rosa que recortei em forma de C e deixo o meu rasto para que o continuem.

- POSSO TOCAR? SIM -

Na *Sensitive Water* de Carla Capeto, um projecto na área de artes digitais, uma instalação composta por um depósito de água, um vidro, uma câmara e um *software* específico para o efeito. Aqui a água é sensível

to define the book or to confess our favourite books while being observed by many other books resting on their backs, not facing us on a bookshelf which is the muscular structure for the body-books. On the other work by Catarina Vasconcelos, *Vamos Caçar Gaivotas* (*Let's go Seagull Hunting*), the stories jump out of the books. There are 4 stories, 4 people, 4 distinct parts of the 4 I's, all tucked away in drawers: one video of the 4, Ingo's frames, Yvonne's shoes, Lena's photos, Jonas' fish – 4 books as living bodies.

- CAN I DRAW ONE? YES -

And glue one too. On the enormous canvas of *Long Live Print!*, an academic project executed by students in their last year of the Design major from the Faculdade de Belas Artes de Lisboa. The idea is to have black markers available for the spectator as well as several coloured stickers, some already cut, others waiting to be cut, and some cardboard 3D letters so that you can contribute to the construction of a big graphic design in which everyone can participate. I take one of the markers and follow the marks of someone else, I glue a pink piece that I've cut in the shape of a C and leave my trail for others to follow.

- CAN I TOUCH ONE? YES -

Carla Capeto's project - which falls in the subject of digital arts - called *Sensitive Water* is an installation made up of a water tank, a glass, a camera and specific software for the desired effect. In this project the water is touch-sensitive, and whether it is more or less intense, so it provides laughter and different light animations. I touch the water and transform





ao toque que, mais ou menos intenso, proporciona risos e diferentes animações de luz. Toco na água e transformo algo que me parecia inanimado num objecto vivo. E começo também eu a rir com aquela água que tem cócegas.

Para tocar também servia qualquer instrumento ou objecto que saísse de uma mala cheia de memórias autocolantes, pertencente à avó dos *Nome Comum*, um projecto musical radicado num duo de irmãos, Bernardo e Madalena, ambos Palmeirim. Uma tesoura que corta o som, um violino sem arco, uma luva no final do trompete, um jogo de sinos, um acordeão desaparafusado ou um rádio à manivela, todos tocados por ela; uma guitarra tocada por ele; e duas vozes a cantar o português dos poemas escritos por ambos, em cadeiras de praia junto ao Lancia verde-garrafa da mesma avó.

- POSSO DESTRUIR? SIM -

Tinha sugerido André Neto quando falava da sua obra *Branco Esterilizado*. E eu assim fiz, ou melhor, tentei. Entro na sua estrutura-cubo em pladur com dois metros e meio de aresta, pego no taco de basebol a um canto repousado e dou uma valente pancada numa das paredes. Ouve-se um enorme estrondo cuja reverberação ainda durou uns largos segundos. Muito som, mas na estrutura, já cheia de buracos, que se queria representativa de um espaço galerístico, nem uma moossa. Afinal não tinha aplicado a força suficiente. Logo apareceu a senhora que vigiava a exposição, olhou para mim com um ar atónito e disse: *só o autor*

what to me looked inanimate into a living object. And even I begin laughing at that ticklish water.

It was also possible to touch any instrument or object that came out of a bag full of sticky memories that belonged to the grandmother of the band *Nome Comum* (*Common Name*), a musical project by the siblings duo, Bernardo and Madalena Palmeirim. A pair of scissors that cut the sound, a bowless violin, a glove at the end of the trumpet, a glockenspiel, an unscrewed accordion or a hand-crank radio all played by her; a guitar played by him and two voices singing the Portuguese in the poems they both wrote on beach chairs sitting next to that same grandmother's bottle green Lancia.

- CAN I CRUSH IT? YES -

That was André Neto's suggestion when he talked about his work *Branco Esterilizado* (*Sterilized White*). And so I did or at least I tried. I step into his structure made of drywall with an edge of about 8.2 feet, pick up a baseball bat that was resting on a corner and hit one of the walls pretty hard.

There's an audible blast which reverberated for quite a few seconds. Lots of sound but the structure, already full of holes, made to represent a sort of an art gallery space, didn't even suffer a dent. It turns out I didn't apply enough power to it. Right away, the lady that was supervising the exhibit looked at me with astonishment on her face and said: *only the author can destroy it*. The young creator wasn't there neither to allow me to destroy it nor to destroy it himself, there was only me trying to punch a hole through the drywall in front of the Creator, right at



O Erro do Coração Acordeão ou o Coração que tinha um Sopros, Catarina Vasconcelos

*é que pode destruir.* Não estava o jovem criador para consentir ou para destruir, apenas eu a tentar abrir um buraco no pladur aos olhos do Criador, em pleno altar da Igreja de S. Vicente.

- POSSO ENTRAR? SIM -

Num dispositivo gigante que também se queria vivo, na obra *The Way Out is Through* de Manuela Pacheco, uma selecção na área de artes plásticas. Um enorme saco de plástico mantém-se bolha devido aos fluxos de ar que nele penetram. Há um orifício por onde se entra, vestindo-se a bolha, e lá dentro uma imagem projectada em tempo real do que se passa no exterior. Estamos dentro, fechados na bolha, a ver numa tela de plástico vivo o que se passa por fora.

Cá fora iam ficando alguns dos jovens artistas, instalados no Hotel D. Fernando, sem chave para entrar nos seus quartos. O mais noctívago do par de alojados por quarto, não querendo acordar o parceiro artista, e não tendo como entrar, confrontava o único funcionário hoteleiro que, não podendo acompanhar o dito artista ao seu quarto, lhe entregava a chave-mestra que abria não só a sua porta, mas todas!

O Clube Português de Artes e Ideias e o Instituto Português da Juventude ainda vão sendo uma mais do que oportuna chave. Vão cumprindo um sério compromisso cultural ao promover o que de melhor se vai fazendo em quase todos os domínios artísticos, abrindo muitas portas a vários jovens artistas portugueses.

the altar of S. Vicente's Church.

- CAN I GET INSIDE ONE? YES -

In a giant object that was also intended to be alive, in the work *The Way Out is Through* by Manuela Pacheco, a selection in the visual arts area. An enormous plastic bag keeps itself inflated through the airflows that enter it. There's a hole through which you can get in, dressing yourself as a bubble, and inside it a real-time projection of what's happening outside. We're inside, cocooned inside the bubble, watching what's going on outside on a canvas of living plastic.

Outside were also some of the young artists who were staying at the D. Fernando Hotel, keyless with no way of getting into their rooms. The most noctivagous of the two people per room, not wanting to wake up the roommate and having no way in, confronted the only hotel employee available who was unable to walk the guest up to the room and so handed him the master key that opened not only the door to his room but all the doors.

The Portuguese Club of Arts and Ideas and the Portuguese Institute of Youth are in themselves a providential master key. They fulfil a serious commitment to art by promoting the best that is being done in almost all artistic fields, opening many doors to several young Portuguese artists. From the visual arts to fashion, the different projects paraded down adequately dressed by the spectators themselves. The practice of mere observation has transformed itself into a practice of doing, which changes the usual way in which the works of art are received. In other words, the possible connections between the artist, the piece, and the spectator were explored so as to enhance a process of integration and interaction among

Das artes plásticas à moda, lá foram os vários projectos desfilando, desta feita bastante vestidos pelos próprios espectadores. Pois a prática da mera observação transformouse numa prática de realização, o que altera o habitual modo de recepção das obras de arte. Por outras palavras, as relações aqui proporcionadas entre o artista, a obra e o espectador vieram acentuar um processo de integração e interacção, alargando a experiência artística da produção ao seu receptor.

*para tirar*

*para colar*

*para entrar*

*para desenhar*

*para tocar*

*para escrever*

*para destruir*

*quase tudo para fazer*

A ideia de que só há arte na medida em que podemos reconhecê-la como nossa foi levada muito a sério. Não só nossa porque a vemos com os nossos olhos, mas também nossa porque a fazemos com as nossas próprias mãos.

- POSSO VER? SIM -

Mas com as mãos.

them, thus broadening the artistic experience from its producer to its receiver.

*To take*

*To glue*

*To enter*

*To draw*

*To touch*

*To write*

*To destroy*

*To do almost everything*

The idea that there's only art inasmuch as one can recognize it as one's own was taken very seriously. Not only because we see it with our eyes but also because we do it with our own hands.

- CAN I SEE ONE? YES -

But with your hands.

Translated by Ana Filipa Cerqueira



*lixaste o teu cheiro. Acalma-se saber que*

*desintoxica de nós: Já nos de perto de ouvir!!*

**DESAFIOS DE  
ESCRITA: NAS  
FRONTEIRAS  
DO CORPO**

A PROPÓSITO DE CINDY  
SHERMAN EM DIÁLOGO  
COM LUIZA NETO JORGE

---

Writing Challenges:  
At the Frontiers of  
the Body

Apropos of Cindy Sherman  
in dialogue  
with Luiza Neto Jorge

*Susue Abandonio* →



DESAFIOS DE  
ESCRITA: NAS  
FRONTEIRAS  
DO CORPO

A PROPÓSITO DE  
CINDY SHERMAN EM  
DIÁLOGO COM LUIZA  
NETO JORGE



diana almeida

Comecei por trabalhar a escrita criativa no contexto pedagógico; apresentei-me depois à equipa do Centro de Pedagogia e Animação (CPA) do Centro Cultural de Belém (CCB), então coordenado pela coreógrafa e programadora cultural Madalena Victorino, com quem tive o privilégio de colaborar durante alguns anos. O enorme prazer retirado destas experiências e ainda o elevado grau de adesão por parte dos participantes levaram-me a esboçar um plano de pós-doutoramento com uma componente de intervenção no espaço museológico. Propus à FCT (da qual sou actualmente bolsista) estudar a identidade através das representações do corpo na obra de duas poetisas (Luiza Neto Jorge e Elizabeth Bishop) e de duas fotógrafas (Helena Almeida e Cindy Sherman), e ainda elaborar e implementar exercícios de escrita no museu relacionando dialogicamente os textos verbais e visuais destas autoras. No início de 2009, contactei Cristina Gameiro, actual responsável pelo Serviço Educativo do CCB, que acolheu com entusiasmo esta proposta, permitindo-me iniciar o projecto Desafios de Escrita.

*Writing Challenges:  
At the Frontiers of the Body  
Apropos of Cindy Sherman in dialogue  
with Luiza Neto Jorge*

I first started working on creative writing within the pedagogical context; subsequently I came into contact with the Education and Events team (CPA) in CCB (Belém Cultural Center), at the time coordinated by choreographer and cultural programmer Madalena Victorino, with whom I had the privilege of working for some years. The personal satisfaction drawn from these experiences, as well as the participants' overwhelming enthusiasm, led me to outline a postdoctoral project that included creative writing interventions in museums. The FCT has awarded me a research grant to: i) study the representations of the body and identity in the work of two poets (Luiza Neto Jorge and Elizabeth Bishop) and two photographers (Helena Almeida and Cindy Sherman); ii) plan and implement creative writing interventions in the museum, dialogically relating the verbal and visual texts of these authors. At the beginning of 2009, I contacted Cristina Gameiro, currently responsible for the CCB's Department of Education,

*Intitulados Nas Fronteiras do Corpo por problematizarem a dimensão corporal da identidade, os Desafios de Escrita assumem um carácter performativo, tendo como público alvo todos os visitantes do museu que circulam perto da "obra alvo"*

*This project is entitled At the Frontiers of the Body because it intends to problematize the corporeal dimension of identity. It has a performative character, since the target audience are all the museum visitors who happen to pass by the "target work"*

Intitulados *Nas Fronteiras do Corpo* por problematizarem a dimensão corporal da identidade, os Desafios de Escrita assumem um carácter performativo, tendo como público alvo todos os visitantes do museu que circulam perto da "obra alvo" durante as três horas de duração da minha "performance cultural". Abordo os visitantes aleatoriamente (em português, espanhol, inglês ou francês), descrevo o projecto em breves linhas e convido-os a escrever, a tornarem-se artistas. As intervenções são concebidas em função do espaço expositivo, tendo em conta as opções de curadoria, e baseiam-se numa pesquisa prévia, de modo a relevar as características fundamentais da obra das (diversas) artistas consideradas. Procuo proporcionar um contexto propício ao recolhimento necessário para a demanda criativa, uma espécie de "ilha" suspensa no fluxo de visitantes, muitos deles de passagem, cumprindo um mero ritual cultural, alheios à disponibilidade na raiz da experiência estética.

Junto à obra escolhida coloco dois bancos de madeira como mesas de suporte para livro(s) de consulta (antologia poética e catálogo da

who received this proposal with interest and helped me launch the Writing Challenges.

This project is entitled *At the Frontiers of the Body* because it intends to problematize the corporeal dimension of identity. It has a performative character, since the target audience are all the museum visitors who happen to pass by the "target work" during the three hours that each of my "cultural performances" lasts. I approach the visitors at random (in Portuguese, Spanish, English or French), introduce the project briefly, and invite them to write, to become artists in their own right. These interventions are developed taking into account the venue and the curators' choices; and they are structured by prior research, in order to highlight the main features of the selected artists' oeuvre. I aim to offer the "writers" the opportunity to plunge into a state of concentration, in order to engage into an imaginative search. And so I create a sort of "island" suspended in the flow of visitors, many of which are on the move, fulfilling a mere cultural ritual, far from the receptiveness at the root of the aesthetic experience.

Next to the chosen work I place two wooden benches on which I put some reference books (the poetry anthology





*Untitled (1981), Cindy Sherman*



artista), papel (variando a cor e tamanho consoante a actividade) e instrumentos de escrita, possibilitando a escolha entre canetas de feltro, lápis ou esferográficas, opção que por si mesma institui uma oportunidade para reflectir sobre a componente material da escrita. Numa destas mesas costumo também deixar o conjunto de textos entretanto produzidos pelos visitantes, que escolhem frequentemente deixar o resultado da sua participação para ser partilhado com o público subsequente. Por fim, frente à obra a trabalhar disponho em fila alguns bancos desdobráveis, onde costuma sempre estar pelo menos um “escritor”, durante o período em que decorrem estas intervenções.

Começo por me certificar de que as pessoas se encontram disponíveis para ouvir a minha proposta, já que alguns visitantes se sentem intimidados e optam por “não ter tempo”. Nesta conversa inicial apresento brevemente o projecto e teço algumas considerações sobre a obra alvo, tendo em conta a produção da artista e o contexto em que este trabalho se situa na exposição (em particular quando esta funciona por núcleos temáticos). Depois, forneço um elo entre esta obra e o excerto literário por mim escolhido, normalmente manuscrito num rectângulo de cartolina colorido, que entrego em mão aos visitantes para se poderem inspirar enquanto escrevem, ou para levarem na visita à exposição, enquanto decidem se

and the artist’s catalogue), some paper (color and size depending on the activity), and writing instruments (felt pens, pencils and ballpoint pens) for the visitor to choose, which already generates an opportunity to reflect on the material dimension of writing. Visitors are usually willing to share their texts, so I leave them on one of the benches for other people to read. Finally, in front of the chosen work, I line up some folding benches where there is always at least one “writer,” throughout the period these interventions take place.

I start by making sure that people are available to listen to my proposal, since some visitors feel intimidated and choose “not to have time.” In this first approach I briefly introduce the project and share some reflections about the “target work,” considering the artist’s overall production and the context of the exhibition (in particular when it is thematically organized). I then establish a connection between this visual text and the chosen literary quotation, usually handwritten on a rectangle of colored paperboard, which I hand over to the visitors, to inspire them while writing, or for them to carry along as they stroll through the exhibition and decide whether or not to take part in the Writing Challenge. Once they have finished the text (written in their mother tongue for maximum creative freedom), I invite the “writers” to share their work, reading it out to me, or hearing me read it. This moment is extremely important since it values each individual’s creative potential and validates the communicative efficacy of writing, embodying the word. Further-

querem ou não participar no Desafio de Escrita. Terminado o texto (escrito na língua materna, de modo a propiciar máxima liberdade criativa), convido os “escritores” a partilhar a sua obra, lendo-a para mim em voz alta, ou ouvindo-me ler. Este momento é de extrema importância, já que valoriza o potencial criativo individual e valida a eficácia comunicativa da escrita, dando corpo à palavra. No final, sugiro ainda aos participantes que consultem os livros expostos, lendo na íntegra o texto de onde retirei o(s) verso(s) e ficando assim a conhecer a poesia de Neto Jorge ou de Bishop e a obra da artista visual; algumas vezes, são os acompanhantes do “escritor” que manuseiam estes livros enquanto esperam.

Durante estas performances recebo muitas respostas apologeticas, “eu não sei escrever” ou “desculpe, não tenho imaginação nenhuma”, mas quem aceita o Desafio brilha no orgulho de ter ousado imaginar, transmuta o rosto sério que se usa para ir ao museu no sorriso aberto do criador.

*Durante estas performances recebo muitas respostas apologeticas, “eu não sei escrever” ou “desculpe, não tenho imaginação nenhuma”, mas quem aceita o Desafio brilha no orgulho de ter ousado imaginar*

more, I invite participants to take a look at the books on display and to read the full poem from which I have selected the verse(s), which introduces them to the poetry of Neto Jorge or Bishop and to the visual artist’s oeuvre; sometimes, it is the participant’s companions who handle these books while waiting.

During these performances I meet with many apologetic answers, “I can’t write” or “I’m sorry, I have absolutely no imagination,” but those who accept the Challenge become proud of having dared to imagine, and transfigure the serious look used by standard museum visitors into the creator’s open smile.

In the exhibition *She is a Femme Fatale* (Dec 2009/Jan 2010, CCB), a display of the Berardo Collection’s works, showing women artists from the beginning of the 20th century to the contemporary context, I was invited by the artists and curators Ana Rito and Hugo Barata to plan and put into practice an extensive series of interventions (totaling 30 hours), inspired by images of seven photographers. I will now describe my proposal for

*During these performances I meet with many apologetic answers, “I can’t write” or “I’m sorry, I have absolutely no imagination,” but those who accept the Challenge become proud of having dared to imagine*



*Subvertendo a iconografia típica [...] Sherman escolhe um plano picado para apresentar personagens reclinadas, retratadas num close-up que contribui para o sentido de vulnerabilidade do corpo assim exposto.*

*Sherman subverts the typical iconography of the centerfolds [...] and chooses a high-angle shot to present figures often lying down, depicted in a close-up that highlights their vulnerability.*

Na exposição *She is a Femme Fatale* (Dez. 09/Jan. 10, CCB), uma mostra da Coleção Berardo com trabalhos de mulheres artistas desde o início do século XX até à contemporaneidade, fui convidada pelos artistas e curadores Ana Rito e Hugo Barata para planejar e executar uma extensa série de intervenções (no total de trinta horas), inspiradas nas imagens de sete fotografias.

Passo a detalhar a proposta relativa a *Untitled* (1981), uma fotografia da série *Centerfolds*, encomendada a Cindy Sherman pela revista *Artforum*, que acabou por rejeitar o trabalho devido à sua natureza provocatória. De facto, quando esta série foi posteriormente exibida na galeria *Metro Pictures*, em Nova Iorque, suscitou uma imensa controvérsia entre a comunidade feminista, que acusou a artista de vitimizar a figura feminina. Subvertendo a iconografia típica dos desdobráveis com uma mulher provocatoriamente sexy, Sherman escolhe um plano picado para apresentar personagens reclinadas, retratadas num close-up que contribui para o sentido de vulnerabilidade do corpo assim exposto. O voyeurismo do espectador

Cindy Sherman's *Untitled* (1981), a photograph from the *Centerfolds* series, originally an assignment to the magazine *Artforum*, which ended up rejecting the work due to its provocative tone. In fact, when the series was later shown in the *Metro Pictures* gallery in New York, it caused some controversy amongst the feminist community, which accused the artist of victimizing the female figure. Sherman subverts the typical iconography of the centerfolds, with its alluring and sexy women on display, and chooses a high-angle shot to present figures often lying down, depicted in a close-up that highlights their vulnerability. The spectator's voyeurism is further foregrounded by the theatrical lighting, combined with a strong chromatic contrast that parodies the rhetoric of this type of image, as well as by the fact that many of these figures, framed within a flattened space, seem to be lost in contemplation, ignoring the look that dissects them. The disturbing effect of these compositional choices is hyperbolized by the large formats of the prints, which present the body almost life-size, accentuating the fictional nature of physical identity.

After contextualizing the photograph, developing my initial remarks according to the interest and availability of my in-

contra-se ainda enfatizado pela iluminação dramática, aliada ao forte contraste cromático que parodia a retórica deste tipo de imagem, e pelo facto de muitas destas figuras, enquadradas num espaço sem profundidade, parecerem enredadas num estado contemplativo, ignorando o olhar que as disseca. O efeito perturbador destas opções composicionais é hiperbolizado pelos grandes formatos das impressões finais, que apresentam o corpo quase em tamanho real, acentuando a natureza ficcional da identidade física.

Quanto à imagem que escolhi trabalhar, e após algumas considerações introdutórias, mais ou menos desenvolvidas consoante o interesse e disponibilidade dos interlocutores, sublinhei ainda o facto de este corpo se encontrar parcialmente obliterado, estando o campo visual centrado no triângulo delimitado pelas pernas e com o vértice no sexo da personagem. É evidente a sexualização desta figura, cujo desamparo se inscreve no paradigma melodramático, não só pela tonalidade rosa prevalente (na camisa de noite e no lençol florido), como ainda pelo detalhe subtil do anel de noivado na única mão visível, encontrando-se a mão direita, associada ao agenciamento, fora do campo visual delimitado pela fotografia. Esta dama desamparada, de corpo manietado, o rosto cortado pelo nível dos olhos vagos, parece debater-se com a ansiedade, numa cama vazia. Ocupando cerca de um terço da superfície da imagem, o lençol amarrotado indicia a luta interna da figura feminina e veicula

terlocutors, I highlighted the fact that the woman's body is partially obliterated, and the center of the visual field lies on the triangle circumscribed by the legs, with the vertex on the subject's genitalia. Indeed, the female figure is blatantly sexualized and inscribed in the melodramatic paradigm, figuring as a modern version of the lady in distress, a gender code which is underlined by the prevailing pink tone (the night gown and the flowery bed sheet), and also by the subtle detail of the engagement ring on the visible hand (the right hand, associated with agency, remaining outside the picture frame). This amputated body, face cut just above the vacant eyes, seems to struggle against anxiety, alone on an empty bed: taking about a third of the image, the wrinkled sheet becomes the objective correlative of the figure's internal struggle and conveys a sense of abandonment, since it points to the hypothetical absent partner.

In my approach I proposed a narrative frame, stating that the woman had just awoken from a disturbing dream and asking the visitors to describe it, inspired by two verses by Luiza Neto Jorge – "You've slept with the chimneys smoking / I slept giving birth to light" ("Prelude for Sex and Dream," my adaptation, 30). After reading this excerpt out loud, I made some comments concerning the text the visitors were about to write: on the one hand, I mentioned the implications of choosing different subjects of enunciation, from the closeness of the first person singular, identified with the female figure, to the greater distance of the second and third persons; on the other hand, I underlined the paradoxical quality of these verses, close to the oniric state. This



[...] assumi que a mulher acabara de despertar de um sonho perturbador e sugeri aos visitantes que o descrevessem, inspirando-se em dois versos de Luiza Neto Jorge: “Dormiste com as chaminés a fumar / Dormi a dar à luz”

[...] I proposed a narrative frame, stating that the woman had just awoken from a disturbing dream and asking the visitors to describe it, inspired by two verses by Luiza Neto Jorge: “You’ve slept with the chimneys smoking / I slept giving birth to light”

a hipótese de abandono, visto corresponder ao espaço do parceiro ausente.

Providenciando um enquadramento narrativo para a minha abordagem, assumi que a mulher acabara de despertar de um sonho perturbador e sugeri aos visitantes que o descrevessem, inspirando-se em dois versos de Luiza Neto Jorge – “Dormiste com as chaminés a fumar / Dormi a dar à luz” (“Prelúdio para Sexo e Sonho”, 30). Após ler em voz alta este excerto poético, teçi, por paralelismo, algumas considerações quanto à estruturação do texto que os visitantes iriam criar: acentuei, por um lado, as implicações inerentes à escolha de diferentes sujeitos de enunciação, desde a proximidade da primeira pessoa do singular, implicando a identificação com a figura feminina, até à maior distância da segunda e terceira pessoas; fiz notar, por outro lado, a natureza paradoxal dos versos, próxima da experiência onírica. Este tipo de coerência além da lógica permitiu-me sugerir aos grupos de visitantes (nomeadamente quando compostos por elementos heterogêneos, como

type of dreamlike coherence allowed me to suggest to groups of visitors (such as multi generational families) the surrealist technique of the “exquisite corpse” – a sheet of paper where each person is going to write a sentence, then fold the paper and pass it on, so that the next participant cannot read what was previously written. Turning the writing process into an inclusive game foregrounds its accessibility as a means of expression (contradicting the elitist biases that denigrate the creative potential of the “common man”), and values each voice’s singularity in the construction of meaning(s).

This exercise in particular was equally suited for a younger audience, with whom I have developed a more intimate strategy, suggesting that they start by discovering this lady’s name, so as to humanize the character and establish an emotional bond with her. There were groups of friends that wrote texts together, under the supervision of an adult, and families with young children who, unable to write yet, dictated their story to their mother or father. I would like to quote two of these contributions. One child referred to the contrast between the states of sleep and consciousness as a means to combat the terror of immobility: “My name

Eu sou o Rodrigo, tenho 5 anos.  
Para mim, a mulher da foto vai  
chamar-se Anicélia. Ela acabou  
de acordar e está triste. Sonhou  
que estava numa prisão e estava  
a chorar.

Quando se levantar vai ficar  
mais contente porque o sonho  
não era a realidade.

RODRIGO  
[O]STA



CARIÑO.

LLEVAS TANTO TIEMPO FUERA DE MI VIDA.  
TE ES COMO SE LE ES UNIBÉ A UN

FANTASMA. TUS COSAS SI PUEN AHÍ,

PERO SON OBJETOS DE MUSEO,

RELIQUIAS DE UNA MEMORIA MUERTA:

NO SE PUE HACER CON ELIAS, LAS

OBJETIVO CON CIERTA REFLEXIONIA,

SIN ATREVERNOS A TOCARLAS, QUIZÁ

NO TENGA NUNCA EL VALOR DE TIRARLAS

ULTIMAMENTE NO ENCUENTRO LOTAJE

EN MI MISMA, NI ALEGRIA, NI VIDA.

AMOR MIO, SI TE IMAGINARAS LO

BAJO PUE PUEDO LLEGAR A CAER.

NO SI ENTO VERGÜENZA SIN GMBARRO

DE MI ABANDONO. LA VERGÜENZA ES,

ALGO PUE UNO SOLO PUEDE SENTIR EN

RELACION CON LOS DEMAS. EN LA SOLA-

IDAD EN LA QUE SE HA CONVIRTIDO

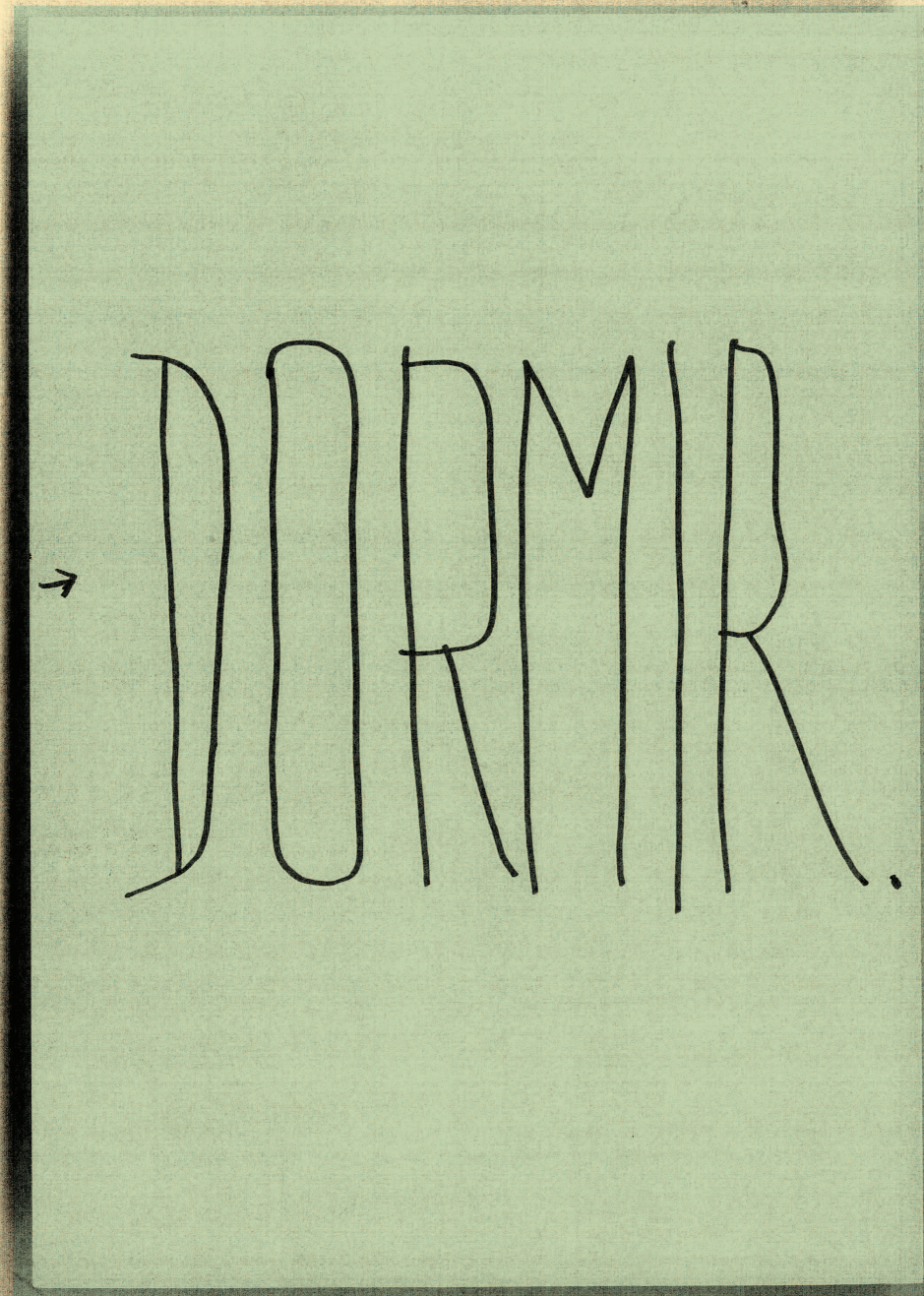
MI VIDA NO HAY LUGAR PARA LAS

EMOCIONES, SÓLO CABE ESTE VAGÓ Y

EN ELTE VAGÓ HABITO: TODO HA

VUEVO A SER BÁSICO. AHORA SÓLO QUIERO →





é o caso de famílias com membros de várias gerações) o recurso à técnica surrealista do cadavre exquis – uma folha na qual cada pessoa vai escrevendo uma frase, dobrando depois o papel, de modo a que o participante seguinte não leia o contributo anterior. Ao transformar a escrita num jogo inclusivo, sublinha-se a sua acessibilidade como meio de expressão (além de pressupostos elitistas que excluem o potencial criativo do indivíduo “comum”), e valoriza-se o contributo singular de cada voz para a construção do(s) sentido(s).

Este exercício em particular adequava-se igualmente à participação de um público jovem, para o qual implementei uma estratégia mais intimista, sugerindo que começassem por descobrir como se chamava esta senhora, modo de humanizar a personagem e tecer com ela um laço afectivo. Houve grupos de amigos que elaboraram um texto em conjunto, sob a supervisão do adulto responsável; famílias com crianças pequenas que, não dominando ainda a escrita, ditaram à mãe ou ao pai a sua história. Gostaria de destacar duas dessas contribuições. Uma criança re-

is Rodrigo, I am five years old. To me, the woman in the photograph is called Amélia. She has just woken up and is sad. She dreamt she was in prison, stuck to the floor. When she wakes up she'll feel happier because the dream wasn't real." Another child associated the character's anxiety to the primordial fear of the dark: "Luísa dreamt she was in the dark. She was looking for the light, but she couldn't find it" (Duarte, seven years old).

Most adults also described a state of distress, often framed by a love crisis, the loss of the loved one ("How noisy it is to wake up in bed alone and see love away"), or the breaking of a commitment, whether by fear of its consequences (leading to "the challenge of solitude"), or by rejection ("You went away. / I remained with the long awaited awareness. / White smoke rose as you burned... I'm going to take off the ring"). In some cases, the melodramatic subtext was hyperbolized, for example when one visitor suggested that the woman had a miscarriage and was later abandoned by her companion, or when another one hinted that her cataleptic state resulted from having taken pills to try to commit suicide (this assumption came from a young female doctor who confided that she had dealt with some tough cases in the emergency

*Este exercício [...] adequava-se igualmente à participação de um público jovem, para o qual implementei uma estratégia mais intimista, sugerindo que começassem por descobrir como se chamava esta senhora [...]*

*This exercise [...] was equally suited for a younger audience, with whom I have developed a more intimate strategy, suggesting that they start by discovering this lady's name (...)*



correu ao contraste entre os estados de sono e vigília como meio de combater o terror da imobilidade: “Eu sou o Rodrigo, tenho 5 anos. Para mim, a mulher da fotografia chama-se Amélia. Ela acabou de acordar e está triste. Sonhou que estava na prisão colada ao chão. Quando se levantar vai ficar mais contente porque o sonho não era a realidade”. Outra criança associou a ansiedade da figura ao medo primordial do escuro: “A Luísa sonhou que estava no escuro. Procurava a luz mas não a encontrava” (Duarte, 7 anos).

Também a maior parte dos adultos descreveu um estado de perturbação, muitas vezes enquadrado por uma crise amorosa, pela perda do ente amado (“Como é ruidoso acordar numa cama sozinha e ver o amor ausente”) ou pela quebra do compromisso, quer por medo de assumir as suas consequências (de onde resulta a entrega a “um desafio de solidão”), quer por abandono (“Foste. / Fiquei com a tão esperada consciência. / Havia fumo branco enquanto ardias. (...) Vou tirar o anel”). Nalguns casos, o subtexto melodramático é levado ao extremo, por exemplo através da sugestão de que a mulher terá perdido um filho num aborto, tendo sido posteriormente deixada pelo companheiro, ou que o seu estado cataléptico advém de ter tomado comprimidos para se tentar suicidar (esta hipótese foi aventada por uma jovem médica, que confessou ter lido com alguns casos difíceis nas urgên-

room the night before). For others, the female character’s melancholic expression was due to a night of alcohol abuse, ending in casual sex, which accentuated her feelings of desolation.

A significant group of participants referred to existential malaise, to an empty life undermined by skepticism (“Maybe something’s bothering her, some problem to which there is only one absolute truth: doubt”), to the burden of mortality (“She dreamt about death dressed in black”) or mediocrity, in a nihilistic context, in this “bloody postmodern life,” where “surviving isn’t good, but being dead is even worse.” There were some allusions to the context of artistic production, to the malcontent USA generations growing up in the idyll of the suburbia, shaped by TV and by mediated identity roles: “I had an American dream... I live in Technicolor.” Interestingly enough, this last interpretation in part unveils Sherman’s motivations, since her work parodies the female stereotypes offered by the mass media that have for decades fed the Western collective imaginary. Other visitors were directly inspired by the verses: engaging in a quite linear reading, some alluded to the woman’s desire of becoming a mother; some attributed an oppressive quality to the light (“I gave and stole from the light, the lingering light that fumes... I no longer intend to return with the voice still remaining from the remnants of rest to be grieved”); some rephrased the quotation (“You fell asleep giving birth to light. You woke up with your head in flames... Today I won’t get up. I’ll leave that for tomorrow”).



*Um grupo significativo de participantes referiu-se à dor existencial, ao vazio de uma vida minada pelo cepticismo (“Talvez algo a incomode, algum assunto para o qual existe apenas uma verdade absoluta: a dúvida”) [...]*



*A significant group of participants referred to existential malaise, to an empty life undermined by skepticism (“Maybe something’s bothering her, some problem to which there is only one absolute truth: doubt”) [...]*

cias hospitalares onde estivera de serviço na noite anterior). Para outros, a expressão melancólica da figura feminina deve-se a uma noite de excesso alcoólico, coroada por um encontro sexual esporádico que acentua o seu sentimento de desolação.

Um grupo significativo de participantes referiu-se à dor existencial, ao vazio de uma vida minada pelo cepticismo (“Talvez algo a incomode, algum assunto para o qual existe apenas uma verdade absoluta: a dúvida”), ao peso da mortalidade (“Sonhou com a morte vestida de preto”) ou da mediocridade, num contexto niilista, nesta “puta de vida pós-moderna”, onde “sobreviver não é bom, mas estar morto é pior”. Surgiram ainda referências ao contexto de produção artística, ao descontentamento das gerações estadunidenses geradas no idílio dos subúrbios, moldadas pela TV e pela mediatização de identidades: “sonhei um sonho americano (...), vivo em tecnicolor”. Note-se que esta última interpretação desvenda em parte as motivações de Sherman, cujo trabalho parodia os estereótipos do feminino veiculados pelos meios de comunicação de massas

In contrast to the dominant dystopic view, some visitors saw in the character’s ambiguous expression an index of change, the choice to abandon an oppressive relationship, or the ability to turn suffering into joy: “After a slow and melancholic struggle that made her sink deeper and deeper into the airless space of other memories, Helena concentrated all the energy of her own grief and turned it into the serenity of her awakening in the illusory apple tree orchard [that she had dreamt of].” Some visitors conjured up a creative persona: “Today I dreamt I’d be an artist. I’d paint pictures with the idea that flowers have of themselves.” Some imagined a dream of ascension, capable of overcoming opposites: “She rose up in the sky and saw the earth from the universe, she looked back and didn’t see an end, but a beginning.” During the nine hours (three sessions) that I have implemented this particular Writing Challenge, I gathered seventy-three contributions (though some visitors took their texts home), from which I have only analyzed those written in Portuguese. Having taken place in the context of a free entrance museum, open to a heterogeneous public, this project demonstrates the enormous creative potential of adults who, with few excep-

que têm vindo a alimentar durante décadas o imaginário colectivo ocidental. Houve também quem glosasse os versos apresentados, aludindo, numa leitura algo linear, ao desejo de a mulher ser mãe; conferindo à luz um carácter opressivo (“dei e furtei à luz, à luz que remanesce, que fumega (...) já não intento regressar com a voz que ainda resta dos despojos de repouso por carpir”); reformulando o excerto proposto (“Dormiste a dar à luz. Acordaste com a cabeça em chamas. (...) Hoje não me levanto. Fica para amanhã”).

Em contraste com a perspectiva distópica maioritária, alguns visitantes viram na expressão indefinida desta personagem um ímpeto de mudança esperançosa, a decisão de abandonar um relacionamento opressivo, ou a capacidade de transmutar o sofrimento em alegria: “Após uma lenta e melancólica luta que a afundava cada vez mais para o espaço sem ar de outras recordações, Helena concentrou em si toda a energia da sua própria dor e reverteu-a na serenidade do seu despertar, no ilusório campo de macieiras [com que sonhara]”. Houve quem projectasse na imagem a figura do criador: “Hoje sonhei que iria ser artista. Que iria pintar quadros com a ideia que as flores têm de si próprias”. Outros imaginaram um sonho de ascensão, capaz de superar os opostos: “Subiu nos céus e viu a terra desde o universo, olhou para trás e não viu o fim, viu um início”.

Ao longo das nove horas (três sessões) em que propus este Desafio de Escrita, recolhi

tions, rarely have occasion to use their imagination. Indeed, the current socialization practices, in particular the school curricula (after primary school), value above all the analytical competences and promote mainly the argumentative text. This may explain why children come close at once when they see the writing instruments, while adolescents and adults need to be persuaded to participate. Given the relevance of language and imagination to structure subjectivity, to (re)construct identity throughout our lives - especially in contemporary society, characterized by a fast pace of change and by ever-growing demands of active citizenship - I believe this type of intervention should be encouraged in public spaces.

*Howe quem projectasse na imagem a figura do criador: “Hoje sonhei que iria ser artista. Que iria pintar quadros com a ideia que as flores têm de si próprias”. Outros imaginaram um sonho de ascensão, capaz de superar os opostos: “Subiu nos céus e viu a terra desde o universo, olhou para trás e não viu o fim, viu um início”.*

*Some visitors conjured up a creative persona: “Today I dreamt I’d be an artist. I’d paint pictures with the idea that flowers have of themselves.” Some imagined a dream of ascension, capable of overcoming opposites: “She rose up in the sky and saw the earth from the universe, she looked back and didn’t see an end, but a beginning.”*

setenta e três contributos (sendo que alguns visitantes levaram o seu texto), dos quais analisei apenas os de língua portuguesa, no contexto de um museu de entrada gratuita, aberto a um público diversificado. Daqui se conclui o imenso potencial criativo de adultos que, salvo raras exceções, não exercem comumente a sua faculdade imaginativa, pois as práticas de socialização vigentes, em particular os programas escolares (depois do primeiro ciclo), valorizam sobretudo a capacidade analítica e o texto argumentativo. Não será, pois, de estranhar o facto de as crianças se aproximarem imediatamente ao verem o material de escrita, enquanto os adolescentes e adultos precisam de ser persuadidos a participar. Dada a importância da imaginação e da linguagem para se estruturar a subjectividade, (re)construindo a identidade ao longo da vida, sobretudo na sociedade contemporânea, marcada por um acelerado ritmo de mudanças e por crescentes exigências de uma cidadania dinâmica, julgo que este tipo de intervenção deverá ser incentivado nos espaços públicos.





Criada em 2007 no âmbito da reestruturação dos serviços do Estado, a Direcção Geral das Artes (DGARTES) sucedeu ao extinto Instituto das Artes, assumindo ainda atribuições anteriormente conferidas ao Centro Português de Fotografia e ao Instituto do Cinema Audiovisual e Multimédia (ICAM).

À *nova* DGARTES, entidade tutelada pelo Ministério da Cultura, foi atribuída a missão de coordenação e execução das políticas de apoio às artes, bem como a dinamização de parcerias institucionais e a promoção do acesso universal, da liberdade e da qualificação da criação artística. Assim, é a DGARTES que articula e desenvolve os programas de atribuição de apoios aos agentes culturais, sendo responsável pela sua divulgação e pela gestão de informação e registo da criação artística em Portugal. Pela DGARTES passam, para além da aplicação do novo regime de apoio, por exemplo, o Programa *Território Artes*, o Programa *Inov-Art*, o Programa *Rede de Residências* ou o *Projecto Net.Arte*.

Do ponto de vista orgânico, a DGARTES encontra-se funcionalmente alicerçada na Direcção de Serviços de Apoio às Artes e na Direcção de Serviços de Descentralização. A Direcção de Serviços de Apoio às Artes é responsável pelo apoio aos

criadores e às entidades de programação e formação artística; pela execução dos regimes de apoio; e pela promoção do intercâmbio artístico internacional. A Direcção de Serviços de Descentralização propõe e organiza iniciativas de descentralização, de difusão das artes, e de alargamento de públicos; e é responsável pelo apoio técnico a projectos de aquisição, construção ou recuperação de recintos vocacionados para a actividade artística.

A DGARTES, sendo um serviço central da administração directa do Estado, veio concretizar, nestes termos, o desígnio de racionalização e flexibilização das estruturas de apoio às artes, concentrando sinergias anteriormente dispersas e melhorando as condições de eficiência dos serviços, com vértice na nova regulamentação do apoio às Artes. A DGARTES é por tudo isto, nos dias de hoje, o principal interlocutor directo do Estado junto dos agentes artísticos, que, certamente, pretenderá ser um instrumento ao serviço da Cultura em Portugal.

Para mais informações sobre este organismo público, actualmente dirigido pelo Dr. Jorge Barreto Xavier, pode “bater-se à porta” no sítio electrónico: [www.dgartes.pt](http://www.dgartes.pt)

#### KNOWING THE DIRECTORATE-GENERAL FOR THE ARTS

The Directorate-General for the Arts (DGARTES) was created in 2007 as part of the Civil Service reform and took the place of the Arts Institute, also assuming powers formerly given to the Portuguese Centre for Photography and to the Cinema and Audiovisual Institute (ICAM). The *new* DGARTES, an entity under the supervision of the Ministry of Culture, was given the mission of coordinating and carrying out the new arts support policy, as well as encouraging institutional partnerships and promoting universal access, freedom and qualification of artistic creation.

Thus, DGARTES organizes and develops the programs of endowment for cultural agents, being responsible for making them widely known and for managing information and registering artistic creation in Portugal. Besides the application of the new endowment policies, DGARTES also manages, for example, *Territorial-Arts Program*, *Program Inov-Art*, *Program Networking and Mobility* or *Project Net.Arte*.

From an organizational point of view, DGARTES is functionally based on the Directorate General for the Arts Support Services and the Directory of Decentralization. The Arts Support Services is responsible for endowing creators, and artistic programming and education; for carrying out the endowment policies; and for the promotion of international artistic exchange. The Directory of Decentralization proposes and organizes decentralization initiatives, artistic dissemination initiatives, and aims at broadening audiences; it is also responsible for giving technical help to projects of acquisition, construction or restoration of venues intended for artistic activity.

DGARTES, as a central service directly administered by the State, DGARTES is part of an effort to redesign and improve the structures supporting the arts, by bringing together formerly scattered synergies and improving the efficiency of services, based on the new regulations of Endowment for the Arts. That's why DGARTES is, nowadays, the State's main direct interlocutor for artistic agents, working on behalf of Culture in Portugal.

For further information on this public organization, presently run by Dr. Jorge Barreto Xavier, you may knock at the door of the following website: [www.dgartes.pt](http://www.dgartes.pt)

Translated by Artur Sousa



Black Eyed Peas, o  
casamento e uma  
caixa de robalos

Se nos últimos meses o leitor ligou – ou deixou que outrem ligasse – a televisão, rádio ou qualquer outro mecanismo capaz de transmitir uma programação no todo ou em parte sonora, dita a lei da probabilidade que as notas de I Gotta a Feeling já lhe ressoaram nos ouvidos. A música dos Black Eyes Peas pode estar irremediavelmente infectada pela distorção perturbadora do Vocoder, mas alguma atenção os seus cinco minutos merecem. Afinal, ela não é só o single que mais tempo esteve no topo da tabela de música pop nos EUA: também teve a honra de ser nomeada hino da selecção portuguesa de futebol para o Mundial 2010.

will.i.am, o líder da banda, é um songwriter astuto que, como diria Emídio Rangel, consegue vender um presidente tão bem como uma ida aos copos. Ele sabe que o seu papel enquanto produtor de conteúdos numa indústria cultural passa por compreender os anseios que sirvam de motivação aos consumidores que nela se movimentam. A era W. Bush representou o apogeu do raciocínio “vamos jogar pelo seguro em tudo aquilo que fazemos”, até ao limite de nela surgir o curioso conceito de guerra preventiva? Então, é previsível que isso leve o público a ansiar por um político que o inspira a arriscar, ou seja, a não jogar pelo seguro – e salta um videoclip de apoio ao Obama. A Lehmann Brothers caiu e andamos enrolados numa espiral interminável de notícias que nos repetem que estamos fatalmente destina-

dos ao descalabro e ao fracasso da espécie humana enquanto projecto? Então, é previsível que isso leve o público a ansiar por alguém que lhe bata no ombro e o faça esquecer as canseiras.

Se a média do discurso mediático de 2009 foi “estamos todos em risco de morrer pobres e doentes”, não deixa de ser curioso, ou até muito expectável, que as reportagens sobre as passagens de ano celebradas mundo fora tenham sido ilustradas com uma canção que celebra o abandono ao hedonismo e ao consumo (“I feel stressed out/ I wanna let it go”, “Let’s go way out spaced out/ And loosing all control”, “Look at her dancing/ Just take it off”, “I got my money/ Let’s spend it up”). Como nos tempos depois da I Guerra Mundial, parece haver uma tendência na cultura para o excesso, e não para a contenção. Porém, há uma questão que fica: até que ponto é que a canção comenta uma realidade que existe ou, pelo contrário, foi composta precisamente para servir de escape fantasioso a sentidos amarrados pela penúria? Ou seja, a quem é que will.i.am se está a dirigir: a quem, como ele, não rejeita uma bela e pansexual sessão de bohème (o teledisco, neste aspecto, é autoexplicativo), gritando “força, somos nós quem tem razão”? Ou aos que carregam o horário das 9 às 5, têm queixas da Segurança Social e precisam de ouvir alguém descansando-os, como quem diz “diverte-te, não te sintas culpado, essa dor é necessária e fica-te bem, esvazia a cabeça, amanhã é outro dia”?

BLACK EYED PEAS, MARRIAGE AND A BOX  
OF BASS FISHES

If in the last months you have turned on – or let someone else turn on – the television, the radio or any other mechanism capable of broadcasting a program partially or entirely with sound, the law of probability imposes that the notes of I Gotta a Feeling have already reached your ears.

Black Eyed Peas’ song may be hopelessly infected by the disturbing distortion of the Vocoder, but its five minutes are worth of some consideration. After all, it’s not just the single that was at the top of the USA pop charts for the longest time: it was also honoured to be nominated the hymn of the Portuguese football team during the 2010 World Cup. will.i.am, the bandleader, is a cunning songwriter who, as in the words of Emídio Rangel is as good at selling a president as a binge drinking night. He knows that his role as a content producer in a cultural industry relies on understanding the wishes that motivate the consumers who dwell in it. Didn’t the Bush era represent the climax of the “let’s play it safe in everything we do” way of thinking, to the extent of bringing forth the curious notion of preventive war? It is, thus, likely that it made people wish for a politician that inspires them to take risks, that is, not playing it safe – and there goes a video clip supporting Obama. Didn’t Lehmann Brothers close down and aren’t we coiled in an endless spiral of news that

say over and over again that the human species, as a project, is fatally doomed to collapse and fail? It is, thus, likely that audiences yearn for someone who pats them on the shoulder and makes them forget their struggle.

If the average media speech in 2009 was “we’re all at risk of dying poor and sick”, it’s, remarkable, or rather, predictable that reports on New Year’s Eve being celebrations all over the world were illustrated with a song that celebrates the indulgence in hedonism and consumerism (“I feel stressed out/ I wanna let it go”, “Let’s go way out spaced out/ And losing all control”, “Look at her dancing/ Just take it off”, “I got my money/ Let’s spend it up”). Like the times after the First World War, there seems to be a tendency, in culture, for excess, not moderation. However, there’s still one remaining question: to what extent does the song comment on a reality that exists or, on the contrary, was composed precisely to serve as a fanciful escape to senses dulled by privation? That is, whom is will.i.am addressing: those who, like him, don’t refuse a sweet and pansexual session of bohème (on this aspect, the video clip is self-explaining), yelling “go for it, we’re the ones who are right”? Or those who carry the burden of a 9 to 5 schedule, have complaints from Social Security and need to listen to someone comforting them, saying something like “have fun, don’t feel guilty, that



Esta ambivalência perpassa a generalidade das mensagens que nos andam a espetar a consciência. Está presente, por exemplo, na discussão sobre o casamento entre pessoas do mesmo sexo. Por um lado, ninguém se atreve a negar a possibilidade de dignidade formal a uniões que não se podem marcar com um estigma. Por outro, blocos organizados de cidadãos denunciam a permanência do pudor em estender-lhes a compreensão do conceito de casamento. Se se realiza a justiça social do alargamento dos direitos civis, também se utiliza a reserva da adoção como arma puramente política. José Carlos Malato aparece de tronco nu numa festa gay em Madrid? Fala à VIP esvaziando esse acontecimento de toda a possível carga sexual e reclamando, e muito bem, a sua vida privada para si próprio. Manuel Luís Goucha assume-se em público, apresentando companheiro e projecto de vida à imprensa? Meses depois processa um programa de humor que o satirizou enquanto figura pública assumidamente homossexual. Anuncia esse processo na mesma imprensa.

A questão é: até que ponto é que habituar alguém ao diferente implica em si mesmo a necessidade de se esvaziar essa diferença? Esta pescadinha de rabo na boca, quente e fria ao mesmo tempo, é a constante que define estes tempos que tanto gostamos de pensar sofisticados. O sensual é simultaneamente alheio e mercadoria, fantasia e objecto, distante e apropriável, inalcançável e consumível. A liberdade sexual das figuras televisivas tanto pode alimentar as páginas de uma revista com liberdade

de imprensa como pretender-se imune à liberdade de expressão de um exercício de humor. A orgia dos Black Eyed Peas, como uma fantasia das mil e uma noites, fornece uma dose de luxúria a uma manada de almas impotentes. W. Bush, hoje, não existiu. Superámos assim os simulacros de Baudrillard. Não estamos perante signos que se tornam hiper-reais. O real desapareceu. À nossa frente, hoje, só há fantasmas.

O português despediu-se da primeira década do século XXI perdido entre o que tem e o que quer sem perceber como passar de um ao outro. Satisfaz-se com comprar a ilusão do seu desejo, que parece ser precisamente e só o de poder comprar mais do que pode. Daí resultam coisas como o sucesso do Euromilhões e o sobreendividamento das famílias, mas também a suposta troca de favores que o administrador bancário Armando Vara terá efectuado com o empresário Manuel Godinho por uma caixa de robalos e algumas divisas. Verdade ou mentira, é um belo conto português: o homem rico viciado em corromper-se, porque a corrupção é a sua forma sistemática de, ao mesmo tempo, ser e ser mais, de estar um passo à frente de si e mais perto do seu objecto de desejo. Se outros efeitos não resultarem daí, este caso serviu de pretexto para mostrar que o neo-português é, ainda e sempre, o ser relutante em transformar o sonho em realidade, a causa em consequência e a sugestão em facto. I Gotta a Feeling que não será o último.

is a necessary pain and it suits you, empty your mind, tomorrow is another day”?

This ambivalence is common to the majority of the messages that sting our conscience. It's present, for example, in the discussion about marriage between people of the same sex. On the one hand, nobody dares to deny the possibility of formal dignity to unions that shouldn't be stigmatized. On the other hand, organized groups of citizens denounce the still existent bashfulness in what concerns extending to homosexuality the understanding of marriage. If one carries out the social justice of broadening civil rights, one also uses the restriction on adoption as a purely political weapon. José Carlos Malato shows up bare chested at a gay party in Madrid? He speaks to VIP magazine stripping the event off any possible sexual content and rightly claiming ownership of his private life. Manuel Luís Goucha declares he is gay, introducing his partner and life project to the media? Some months later, he sues a comedy show that satirised him as an overtly homosexual public figure. He announces the lawsuit through the same media.

The question is: to what extent does making someone used to difference involve the need for pre-empting that same difference?

This is circularity with a vengeance, served cold and hot, the defining pattern of our times whose sophistication we take pride on. The sensual is simultaneously foreign and a commodity, a fantasy and an object, distant and of possible possession, unattainable and consumable. Famous people's sexual freedom can

both populate the pages of a magazine that enjoys freedom of speech and claim to be out of reach of humour's freedom of expression. Black Eyed Peas' orgy, like a fantasy from Arabian Nights, provides a fix of lust to a herd of impotent souls. W. Bush didn't exist today. We have thus overcome Baudrillard's simulacra. We are not before signs that have become hyperreal. The real has vanished. Today, in front of us there are just ghosts. The average Portuguese has parted from the first decade of the 21st Century lost between what he has and what he wants, not knowing how he shall go from one to the other. He indulges in buying the illusion of his wish, which seems to be precisely and solely that of being able to buy more than he already can. This leads to things like the success of Euro Millions lottery and the overindebtedness of families, and also to the assumed exchange of benefits that the bank administrator Armando Vara has agreed with businessman Manuel Godinho in exchange of a box of bass fishes and some currency. Whether true or false, it's a fine Portuguese tale: the rich man addicted to becoming corrupted, since corruption is his systematic way of, at the same time, being and being more, of being one step ahead of himself and closer to his wished object. If this produces no other effect, it will have served as a pretext for showing that the neo-Portuguese man is, and will always be, the creature unwilling to make his dreams come true, to turn cause into consequence and suggestion into fact. I Gotta a Feeling he won't be the last.

Translated by Artur Sousa

# FCT

Fundação para a Ciência e a Tecnologia  
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR



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

---

Lisboa 2010  
Impresso por Textype  
500 exemplares  
Depósito Legal  
302 121/09



{

}