

Para uma Poética do Corpo Feminino: Atenção e Mediação Técnica em “Baile Mecânico” (1956), de Salette Tavares

Towards a Poetics of the Female Body: Attention and Technical Mediation in Salette Tavares’s “Mechanical Ball” (1956)

SANDRA GUERREIRO DIAS

Escola Superior de Educação,
Instituto Politécnico de Beja, Portugal
Centro de Literatura Portuguesa,
Universidade de Coimbra, Portugal
sandra.cgd@gmail.com

Resumo

O presente artigo apresenta um estudo de “Baile Mecânico”, texto escrito por Salette Tavares em 1956 e que permaneceu inédito até 2019. Trata-se de uma peça experimental pensada para filme e que versa sobre as relações de dominação entre o corpo feminino e o controlo clínico da maternidade. O enredo é narrado sob o ponto de vista de uma câmara que se debruça sobre o confronto físico e simbólico entre o corpo feminino vulnerável mas vivo, e o entorno militarizado de contexto hospitalar. A desconstrução paródica e poética que perpassa o registo de Salette Tavares, também pelas lentes da câmara que enfatiza um olhar duplice, centrado na experiência, mais do que no objeto, pode ser lida como forma de atenção e cuidado a este corpo, observado aqui sob a perspetiva de uma poética de sentidos que, tomando-o na sua natureza vital e transgressora, lhe devolve a dignidade humana.

Palavras-chave

performance | corpo feminino | ecologia da atenção | mediação técnica | enação cognitiva

Abstract

This article presents a study of “Baile Mecânico” (Mechanical Ball), a text by Salette Tavares written in 1956 and unpublished until 2019. It is an experimental piece conceived for film and deals with the relations of domination between the female body and the clinical control of motherhood. The plot is narrated from the point of view of a camera that focuses on the physical and symbolic confrontation between the vulnerable but living female body and the militarised environment in a

hospital setting. The parodic and poetic deconstruction that runs through Salette Tavares's work, also through the camera lens that emphasizes a dual gaze, focused on experience rather than on the object, can be read as a form of attention and care for this body, observed here from the perspective of a poetics of the senses which, taking it into its vital and transgressive nature, restores its human dignity. performance | female body | ecology of attention | technical mediation | cognitive enaction

Keywords

“A obra de arte como linguagem não é algoritmo nem sinal,
é significante. E expressão, linguagem em si, sentido incarnado.”
(Tavares 1955, 318)

**“Um dedo com um dedal é uma personagem teatral”:
a performance, em Salette Tavares**

“Baile mecânico”, de Salette Tavares (1922-1994), foi escrito em Lisboa, em abril de 1956, tendo permanecido inédito até ao final de 2019, altura em que a editora Tigre de Papel, pela mão do neto da autora, Bernardino Aranda, deu início à publicação de um conjunto de inéditos. Este guião experimental foi integrado no volume *O Kágado; seguido de Baile Mecânico; seguido de Anonimatógrafo* (2019d), composto pelos três textos que dão título ao livro. Liga-os o facto de se tratar de três projetos de performance para, respetivamente, teatro, filme e ópera. O enfoque dos textos é a expressão cénica do corpo sob diferentes declinações materiais, o palco, a câmara/ecrã, a música, aglutinando-os a temática feminina².

Este estudo enquadra-se numa leitura da obra de Salette Tavares à luz de uma estética vivencial plena do corpo, também o feminino, que atravessa toda a sua produção. Propõe-se uma leitura da poesia da autora como uma *poiesis* aberta que radica num postulado fluxista da vida como arte e da arte como vida, assumindo-se a obra de arte, neste caso o próprio corpo, como a linguagem que a artista advoga para si, única e original. Considere-se um seu comentário à estética de Vieira da Silva num artigo de 1970: “Um artista é um criador, o criador de uma originalidade que é a sua linguagem. O que uma obra de arte comunica ao seu público é exactamente essa originalidade poética,

1 (Tavares [1971] 2020, 117).

2 Veja-se o prefácio ao livro, de Manuel Portela, “Desmontar o Mundo como um Brinquedo” (2019), que propõe uma leitura comparativa entre as três composições, cruzando estes dois eixos.

aquilo que lhe dá categoria artística” (Tavares 1970, 31). Esta visão do lugar central do corpo como linguagem na percepção da arte constitui um postulado central da obra de Salette Tavares, motivo pelo qual a autora pode ser considerada uma das pioneiras do *happening* e da performance em Portugal (Torres 2014, 26-27; Dias 2016, 372-79). Os primeiros registos neste domínio remontam aos anos 1940, sendo relevante notar, além disso, apontamentos seus da infância alusivos a uma espacialidade encenada do corpo como aspeto determinante da sua ontologia criativa. Escreve:

Esta escola, pré-primária, tinha umas aulas simples, quasi provisórias, (...). O meu irmão usava lá uma serra fininha e recortou madeira e fez um teatro com cortina e bonecos. Nós púnhamos os bonecos a mexer e falávamos por eles. / As meninas da terceira classe, as grandes, fizeram uma peça e uma delas era tão alta que chegava ao tecto. Eu não percebi que tinha andas mas vi que a fazer teatro podiam acontecer coisas mirabolantes. Fiz lindos vestidos em papel pardo com os alinhavos que já sabia fazer e inventámos teatro lá em casa quando os primos iam / A escola pré-primária foi sem dúvida o maior privilégio da minha vida. (Tavares 1979, 1)

Mais tarde, em *Lex Icon* ([1971] 2020), o seu último livro, Tavares corrobora esta importância, recordando: “Ó quem me dera outra vez / o meu teatro miniatura / com a agulha entre os dedos / com o dedal da ternura / e a linha a passar o tempo” (Tavares [1971] 2020, 121). A referência à performance é substancial também noutros textos de carácter biográfico, como no currículo de 1984, ele próprio redigido em clave performativa e publicado em *Poemografias* (Aguiar e Pestana 1985): nas menções a diversas atividades que levou a cabo neste campo, entre estas constam as récitas de poesia que realiza, desde os anos 1940, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde estudará, mais tarde; os “Primeiros esboços de happenings”, em 1944, no contexto de um grupo estudantil de reuniões no Museu João de Deus, que coorganiza com Maria Violante Vieira; a participação no *happening* “Concerto e Audição Pictórica”, em 1962, com poetas e músicos experimentais; a aula-performance “Sou Toura-Petra” (Dias 2023; Cardoso 2024, 344-55)³. A autora assume, ainda, neste texto, e noutros, a influência de tendências e estéticas próximas da performance, como o *ballet* de Merce Cunningham, a música de John Cage, o teatro polaco de Tadeusz Kantor e Jerz Grotowsky (Tavares 1985a, 262-68), o teatro Nô japonês (Tavares 1955, 317) ou a Bauhaus de Walter Gropius (Tavares 2020b, 141). Note-se, ainda, que Salette Tavares foi interlocutora direta de Maurice Merleau-Ponty e Gabriel Macel, com quem conviveu — “1949, Paris. Frequência das 6as. Feiras em casa de Gabriel Marcel” (Tavares 1985a, 263) —, tendo produzido intensa reflexão sobre a matéria, nomeadamente *Aproximação do Pensamento Concreto*

³ De entre as performances mais marcantes de Salette Tavares encontra-se a aula-performance “Sou Toura Petra”.

de Gabriel Marcel (1948) e demais textos, entre os quais alguns dos ensaios publicados na revista *Brotéria* (Tavares 1965b, 1965a, 1955). Uma parte da sua produção teórica sobre o assunto encontra-se inédita, nomeadamente em *A Dialéctica das Formas*⁴.

Assim, pese embora ainda esteja por sistematizar o pensamento de Tavares nesta matéria⁵, nomeadamente na relação clara que estabelece com as atuais teorias da enação perceptiva (Varela 1994; Stewart et al. 2014; Shapiro 2017; Maurense et al. 2019), certo é que estes escritos lançam as coordenadas de uma arte da percepção e do corpo que a autora plasmou de modo sustentado, não só numa produção teórica consistente, como na sua obra artística. Rui Torres, especialista na autora, situa a sua poética no quadro de um “entendimento semiótico acerca do texto e da visualidade” (Torres 2014, 25), desdobrando-se a mesma em dois modos de criação: um, centrado no significado, outro, no significante. É neste último que podem ser enquadradas, não só as performances e *happenings*, como a poesia visual e espacial de Salette Tavares.

Para uma Empatia do Corpo Feminino

No centro da poética desta poeta encontra-se, pois, o corpo, aspeto que reconhece, por exemplo, em carta a Pedro Sete datada de 1967:

Eu, senhora que estou de meus laboratórios, assisti à paisagem formada pelo crescimento espontâneo em minha poesia de um desenvolvimento estrelar em que cada ponta aponta uma abstracção. A exuberância da metáfora em que a substantivação e outras alterações gramaticais tendem para coisificá-las objectos. A utilização das consonâncias e dissonâncias. As significações sinalizadas pelo tratamento espacial da escrita. A vivência poética e humana automaticamente devolvida por um espelho cego (Tavares 2024, 17-18).

Recorde-se que espelho cego é o título do seu primeiro livro de poemas, publicado em 1957 (ano seguinte a “Baile Mecânico”). O registo barroco e surrealizante, protoexperimental⁶, coaduna-se, nesta obra, com a expressão de um sujeito feminino que assume o corpo como plena expressão subjetiva. Veja-se, por exemplo, o poema “Bebi”: “Meu corpo de monte / sereno e bravio / possante gigante / animal sombrio, / tão quente, / tão grande, / tão bicho macio, / respira de espanto / sereno e cinzento

⁴ A Revista *ARTETEORIA* publicou, em 2020, um excerto de provas tipográficas em curso (Tavares 2020a).

⁵ O que apenas será possível após a efetiva publicação do seu mais importante texto no cômputo da teoria da arte, *A Dialéctica das Formas*.

⁶ De acordo com Rui Torres, é a partir de 1963 que se efetiva a ligação de Salette Tavares à poesia experimental portuguesa, nomeadamente através da colaboração com os *Cadernos da Poesia Experimental* de 1964 e 1966 (Torres 2010, 8).

/ dançando o assombro / de folhas ao vento” (Tavares 2022a, 78). Ou “Aqui onde che-gaste”: “Meridiano do meu corpo / mundo escorrido limite / raiz encharcada d’água / a respirar-me no peito” (Tavares 2022a, 74). Esta opção discursiva enquadra a arte poética que Tavares sistematiza no poema homónimo que abre *Concerto em Mi Maior para Clarinete e Bateria* (1957-1959), livro seguinte:

Espelho mudo lugar reflete / o todo que me é dentro. / Espelho cego lugar repete / a voz que me é dentro. / Espelho mundo lugar intenso / nos braços já, te prendo. / Espelho nego lugar suspenso / em vidro só, relendo. (Tavares 2022a, 120)

A arte de Salette Tavares é uma arte da observação e atenção ao mundo, um espe-lho que a devolve consigo própria nas relações significantes que entretetece entre si e o seu corpo. Daí, também a atenção ao universo feminino, que constitui um dos temas recor-rentes da sua poesia. A autora vaticina, em jeito de mantra, no poema “No corpo da mulher”: “No corpo da mulher / a trepadeira espera a madrugada”⁷ (Tavares 2022a, 755-57). Note-se que a sua posição, nesta matéria, não é ideologicamente estrita. A poe-ta reflete sobre o assunto na introdução que redigiu ao catálogo da exposição “Artistas Portuguesas”, que teve lugar entre janeiro e fevereiro de 1977, na SNBA, já enquanto presidente da AICA: “Tememos já a demagogia. Preferimos o acto concreto de saber discernir e lutar quando é preciso” (Tavares 1977b, 5). A autora propõe-se, então, pen-sar esta questão de um ponto de vista “largo e universal” (Tavares 1977b, 5), centrado na “afirmação de criatividade” feminina (Tavares 1977b, 6), patente, por exemplo, na mostra em causa, em obras de Paula Rego, que analisa, e na sua própria produção ar-tística. Destaque-se, neste cômputo, a sua última obra *Lex Icon* ([1971] 2020), de 1971, o livro *Menez* (1983) ou *O Livro do Corpo* (1974-1977), inédito até à antologia de 2022, *Obra Poética 1957-1994* (2022a), publicada pela Imprensa Nacional Casa da Moeda, e organi-zado pela especialista Catherine Dumas. De entre as diferentes leituras já propostas, sobressai, nestas obras, a temática do quotidiano doméstico filtrado por uma percepção feminina de observação empática, reflexiva, disruptiva, das suas circunstâncias espe-cíficas. A autora observa, a propósito de Ana Vieira: “Criação, como dizia Worringer, é uma projecção objectivada — empatia objectivada” (Tavares 1975, 26). Esta ideia já fora desenvolvida, também a propósito de Paula Rego⁸, defendendo, Tavares, uma estética das formas vivas que narram histórias e despertam a empatia no leitor/observador, não na decifração plena das narrativas que a obra de arte formaliza mas no reconhecimento das suas formas orgânicas e sensíveis⁹ e que se inscrevam no conceito de fidelidade

7 Este verso é repetido por quatro vezes, em transições-chave, ao longo do poema.

8 A relação entre as duas artistas foi recentemente alvo de uma exposição, estudo e publicação (Oliveira 2023).

9 A autora analisa a participação de Paula Rego na EXPO AICA 74, que teve lugar na SNBA, e no âmbito da qual propôs a secção “Estrutura semântica numa obra”, composta pela obra única de

criadora que propõe. A propósito de Ana Vieira, também, refere que é a “consciência reflexiva que estrutura a sua obra [de Vieira]”, acrescentando, “é sempre importante termos o testemunho vivo dos artistas” (Tavares 1974b, 12).

Isso mesmo pode ser igualmente entrevisto, também, no modo como a poeta revisita, nos seus poemas, experiências de presença radical do corpo vivo, que articulam, por um lado, uma atitude percetiva e de descoberta, de presença, e por outro, de atenção crítica, que interroga, se expressa e suscita, não sem o humor mordaz e deleitado, também, que caracteriza sobremaneira a estética da autora. Em *O Livro do Corpo*, por exemplo, encontra-se o poema “Parto”, redigido em diálogo com “Fim”, de Mário de Sá-Carneiro, e “Mar Português”, de Fernando Pessoa. Sublinhe-se o registo celebratório do texto, como em Sá Carneiro, que, na morte, convida à festa: “— Quando eu morrer batam em latas, / Rompam aos saltos e aos pinotes — / Façam estalar no ar chicotes, / Chamem palhaços e acrobatas” (Sá-Carneiro 2001, 132). Salette Tavares, por seu turno, ante as dores do parto, desafia: “— partam o caixote, estourem o armário / e / cresçam na Vitória dos contrários” (Tavares 2022a, 673). Simultaneamente, o texto de Tavares exalta o sacrifício e a capacidade de sublimar a condição de vulnerabilidade extrema que o parto presume (como em “Mar Português”, a propósito, não só, mas também, do sacrifício das mães¹⁰), afirmando: “Houve dores também? / Poucas, / nenhumas! / Porque ‘tudo vale a pena / quando a alma não é pequena.’ (...) Saibam perder a vida para ganhá-la. / Exemplo seu é belo / para sê-lo. / Parto / Como-vida!” (Tavares 2022a, 673). O tema do parto é ainda motivo de celebração numa das atividades da aula-performance “Sou Toura Petra” (1974), em que a professora, Tavares, e os seus alunos de Estética da Escola Ar.Co, onde lecionou em 1974, e que se sentam em torno de uma toalha de papel, no jardim da escola, para celebrar o renascimento, em sentido lato e figurativo, representando, um poço, ali perto, o útero feminino (Dias 2023, 127–28), de onde tudo nasce. Esta ideia de poço é retomada na instalação de 1979, intitulada “Dia Positivo”, originalmente exposto em 1979, na Galeria Quadrum, e de que, em 2014, foi apresentada uma réplica na exposição retrospectiva “Salette Tavares. Poesia Espacial”¹¹, no Centro de Arte Moderna Gulbenkian. Esta é composta por uma mesa branca sobre a qual estão dispostos quatro painéis em acrílico, igualmente brancos, e cobertos com fotografias de família, nomeadamente dos filhos e da própria Salette Tavares. A disposição dos painéis em estrutura retangular conforma um espaço circunscrito, como uma moldura para um poço, ventre, casa, se visto de cima, onde se depositam as memórias, em diapositivos, imagens, fotografias, representações, dos dias positivos, isto é, dos dias do nascimento

Rego, “Provérbio popular” (1960), e sobre a qual escreve no catálogo da exposição (Tavares 1974a).

10 “Ó mar salgado, quanto do teu sal / São lágrimas de Portugal! / Por te cruzarmos, quantas mães choraram, / Quantos filhos em vão rezaram! / Quantas noivas ficaram por casar / Para que fosses nosso, ó mar! / Valeu a pena? Tudo vale a pena / Se a alma não é pequena. / Quem quer passar além do Bojador / Tem que passar além da dor.” (Pessoa 1986, 114).

11 Entre 17 de outubro de 2014 e 25 de janeiro de 2015.

dos seus filhos. Na superfície da mesa encontram-se, ainda, três binóculos quadrangulares, também em acrílico, que o espetador é convidado a espreitar e no fundo dos quais estão diapositivos dos dias de nascimento dos seus três filhos, Guilhermina, Salette e Francisco. As inscrições, a preto, nomeadamente “Dia Positivo”, “Diapositivo”, “Parto Como Vida” e “Parto Comovida”, constituem chaves de leitura da instalação que convidam a uma experiência festiva, prazenteira, até, da sua vivência como mãe, em que todos são convidados a sentar-se à mesa, para participar. Não pode ser deixada de notar, também, a relação de “Dia Positivo” com a toalha branca de “Sou Toura Petra” e do poema “A toalha”, de *Lex Icon*, que relembra que a alvura é luz, presença, comunidade de corpos que se juntam para celebrar, para depois partir: “Assim / à beira de uma toalha / à sua beira se acolhem / as linhas divididas / as distâncias que separam / as vidas” (Tavares [1971] 2020, 68). Como no parto, nos lençóis brancos da cama de casa ou do hospital, em que mãe e filho são separados, partindo, para a vida.

Assim, a arte de Salette Tavares cria uma disposição de projeção percetiva que, reenquadrando, descobre, recria, retematiza a condição do corpo feminino sob o ponto de vista de uma sabedoria que é vivida por si. Em certa medida, trata-se, também, de um resgate na linha do que Silvia Federici, mais tarde, haveria de defender quando afirma que a realidade corpórea feminina começa “com a afirmação da capacidade e da sabedoria do corpo tal qual o conhecemos, no sentido em que se formou ao longo de um grande período de tempo, em constante interacção com a formação da Terra” (Federici [2020] 2025, 17). Veremos, em seguida, como a personagem principal de “Baile Mecânico”, Vénus, é, ela própria, um ser de barro e virginal, matéria de encantamento que arrisca a “empatia objetivada” que Salette Tavares propõe como mecanismo percetivo para a sua reflexão artística.

O “Baile Mecânico” de Vénus

As ligações entre o eu empírico e a obra de Salette Tavares já foram notadas amplamente (Alves e Prior 2016; Alves 2017; Dumas 2016). A própria escreve: “O artista está presente na obra, com o seu mundo, a sua dramática existência em diálogo comigo que contemplo a obra de arte como tal. A forma apreendida é apreendida como presença” (Tavares 1955, 319). A exposição “Brincar”, organizada em 1979, na Galeria Quadrum, constitui um mostruário de diferentes aspetos desta relação entre obra e vida. Veja-se, em particular, as peças criadas para e com os seus filhos — Mininha, Salettinha e Chico, como lhes chama —, e que refere no texto de abertura do catálogo da exposição: “São diálogos de meus filhos comigo. Presentes que faziam em segredo e me davam. Há também objectos que eu fazia para eles com os lixos limpos das praias que apanhávamos juntos” (Tavares 1979, 6). Note-se que nesta exposição, e noutros textos, Tavares assume-se como artista que é mãe — as obras são assinadas, no catálogo, como “Mãi”, em

clara alusão à predominância oral da linguagem infantil¹² —, podendo estes trabalhos ser perspectivados como material de reflexão e projeção desta sua experiência feminina, mundo de afetos e vertigens a que a poeta dá corpo nestes objetos. “Prato” (Silva et al. 2014, 54), por exemplo, poema espacial em cerâmica datado dos anos 1950, é emblemático. Por um lado, remonta à década durante a qual a poeta teve os seus três filhos: 1950, Guilhermina, 1952, Salette e 1956, Francisco. Por outro, o prato, também descrito em *Lex Icon*, como “prisma cristal do instante” (Tavares [1971] 2020, 111), é o objeto, por excelência, que serve a alimentação, e mãe é sinédoque de nutrição, literal e figurativa. É a mãe que alimenta, nutre, protege, aconchega, guia. Uma dança das relações entre mãe e filhos é motivo de júbilo e caos, ao mesmo tempo, como se vê nesta louça de fundo preto demarcado a desenhos de traço branco fino. O tracejado bailarino, como nos desenhos infantis, de rodas, uma camionete, um comboio, pássaros, uma menina e um chapéu-de-chuva, indicia movimento, percurso, estação de vida, ladainha. Ao centro, situa-se o desenho de um conhecido jogo infantil para se saltar ao pé-coxinho e, dispersas, na superfície, palavras holofrásticas: mamã, bebê, Mininha (nome por que é conhecida a primeira filha de Tavares).

Data dessa década, também, a peça “Baile Mecânico”, que se propõe aqui, estudar no quadro desta relação. A própria autora estabelece este diálogo ao assinalar, lado a lado, no seu currículo, as duas efemérides: “Importante: O Baile Mecânico. Nasce o meu filho Francisco de Assis a 31 de Dezembro. 1956, fico só com os filhos os filhos os filhos” (Tavares 1985a, 263–64). O teor da composição e o seu tratamento estético, ao nível da forma — um guião para um filme experimental —, e do discurso, uma paródia poética, permite-nos ler “Baile Mecânico” como chamada de atenção para o corpo feminino nas circunstâncias específicas do parto e amamentação. Senão, vejamos.

Será necessário, desde logo, notar as relações entre “Baile Mecânico” e o filme experimental “Ballet Mécanique” (1924), de Fernand Léger e Dudley Murphy, com música de George Antheil¹³. Esta proximidade verifica-se no tema — entre outros, a mecanização cinematográfica do corpo feminino (Shingler, 2022; Guido 2010; McCarren 2003) — nos planos de montagem experimentais e no título. A designação de “baile”, ao invés de “ballet”, na obra de Tavares, remete desde logo, no entanto, para uma disrupção do género teatral em causa: a dança-teatro. O termo “ballet” encontra-se inevitavelmente

12 Além disso, é conhecida a sua posição contra a normatização ortográfica. Veja-se a intervenção gráfica “Que linda vae com seu erro de orthographia” (1982a), o poema visual “Alfabeto” (1985), que propõe uma reinscrição musical do princípio alfabético da escrita, a conferência-happening “Voz” (1980), o livro-manifesto *Irrar* (2019c), entre outros. No texto “Silêncio”, a autora afirma: “Recusome a respeitar essa ortografia gravosa (...). E já se diz mãe em vez de mãi, enquanto em vez de emquanto, enfim em vez de emfim, etc.” (Tavares 1982b, 103).

13 O filme, de 16 minutos e filmado em 35mm, contou, ainda, com a colaboração de Ezra Pound, Alvin Langdon Colburn e Man Ray, tendo-se estreado em 24 de setembro de 1924 na sessão inaugural da *Exposição Internacional de Novas Técnicas Teatrais*, organizada por Frederick Kiesler, em Viena.

ligado, não só à escultura de Francis Picabia publicada no número 7 da revista 391 (1917)¹⁴, como ao “Ballet Triádico” (1922) e demais experiências cénicas de Óscar Schlemmer e Kurt Schmidt¹⁵. Nos modelos de dança mecânica do Teatro da Bauhaus, o conceito filosófico central reside no estudo metodológico das possibilidades expressivas e metafísicas do corpo mecanizado na articulação com a música e o espaço arquitetónico — o estúdio tridimensional. No filme de Léger e Murphy, contemporâneo da Escola de Weimar, esta mecanização é transposta para cinema e sujeita a efeitos de fragmentação cubista, por processos de montagem filmicos. A peça de Salette Tavares, por seu turno, pese embora as múltiplas semelhanças, quer com a estética da Bauhaus, quer com a composição de 1924, é concebida como uma dança feminina visceral e despojada (em contraste, por exemplo, com a opulência dos disfarces na Bauhaus e em Léger) que irrompe o enquadramento maquínico — técnico, cultural, social e político — para o subverter. Também pelo tema que aborda, a maternidade. Por esse motivo, em “Baile Mecânico”, ao invés de poemas, uma performance, exposição ou instalação, a poeta opta pelo formato híbrido de peça, dança e filme. Tratando-se de um texto escrito, em formato de guião, com indicações cénicas e de filmagem, as personagens desenham uma coreografia de corpos femininos concebidos como um baile biomecânico, como em Vsevolod Meyerhold, em que corpo e máquina são pensados de modo orgânico, sendo a precisão físico-rítmica, determinante, sobretudo no contraponto que entretece com Vénus, a protagonista, como se verá. A peça é mecânica, também, conquanto é mediada pelo dispositivo filmico que captura o que se passa em cena. O movimento maquínico é contrabalançado pela dança, constituindo o corpo em movimento livre, um dos princípios agenciadores da peça. A dança é concebida como motor que permite ao organismo respirar, navegar. Esta é, também, uma das perspetivas apresentadas no poema “Máquina motor bailarina”, da secção de inéditos da antologia de 2022, datado de 20/5/1960, e que diz: “Máquina motor bailarina / sem silêncio sem o seco / cadeia roda turbina / de engenho te me navego / (...) No manicómio me avanço / no infinito do tempo / sem receitas de descanso / embraio sentido e vento” (Tavares 2022a, 804). A ideia de baile está presente, como princípio subversivo, no currículo da autora, já mencionado. Redigido em 1984, Tavares termina-o do seguinte modo: “1984, sinto-me lenta de mãos, veloz de cabeça. Deus queira que a minha escrita não acabe num ballet de caranguejos¹⁶ blá blá blá blá blá...” (Tavares 1985a, 268). A noção de escrita como teia circular, dança a muitos membros, percorre a obra de Tavares, constituindo uma das suas propostas fundadoras. Do diálogo criativo com Paula Rego, é conhecido

14 391 foi uma revista dadaísta editada por Francis Picabia entre 1917 e 1924 em diferentes cidades europeias. A escultura consiste numa engrenagem, qual peça de motor suspensa que toma a forma de uma silhueta feminina prestes a rodopiar.

15 O artista Kurt Schmidt encena, em 1923, para a Semana da Bauhaus em Dessau, um bailado intitulado precisamente *Mechanisches Ballett* (ballet mecânico).

16 Veja-se como “ballet” é aqui apresentado como regime de movimento repetido do corpo, por confronto com o “baile”, que, ainda que mecânico, como na peça em estudo, pressupõe a insubordinação de tal regimento.

o poema em pano “Dança das sortes” (1963), oferecido por Rego a Tavares, consigo em diálogo, e exposto na mostra “Brincar”. Este quadro mostra uma silhueta feminina cubista que dança em simbiose ergonómica com o ambiente doméstico que a rodeia — malas, panos, um xaile (?), um coelho ou boneco de peluche, um ovo estrelado cortado ao meio, um capuz de menina e uma mãe pequenina ou professora em pose liceal, ainda uma mão comprida, pintada a vermelho e uma língua de fora. E tudo se move e entrelaça. Trata-se, pois, de uma jovem senhora bailarina que, da casa, faz o seu palco, dos objetos, os adereços da sua dança. São inúmeros, outros, os trabalhos de Tavares que remetem para este movimento de corpos — veja-se o poema que dança “Maquinin” (1963-2010), móbile em aço inox com o poema homónimo originalmente publicado em *Quadrada* (1966), a “Bailia” (1979-2014), móbile em cobre cromado com a conhecida composição de Aires Nunes de Santiago, do século XIII, ou muitos outros poemas e textos, como o “Sapato” (Tavares [1971] 2020, 44-47), litania para uma dança litúrgica. No fundo, trata-se de conceber a escrita como uma teia que o próprio corpo sintetiza de modo a desenhar caminhos e traços de perceção sobre o mundo. Relembre-se, a ligação à música (Bajini 1994) e o modo como a configuração de alguns dos textos de Tavares, mais do que linguística, é notacional, como o poema “Parlapatisse” (Tavares 2022a, 693), transformado na pauta em acrílico “Parlapatisse (kinetofonia)” (1978), entre muitos outros.

A ideia de baile ganha particular enfoque se tivermos em conta que a personagem principal de “Baile Mecânico” é Vénus, figura “esteatopígica em carne e osso” (Tavares 2019d, 49) mas sem rosto, ou, pelo menos, nunca mostrado ou captado pela câmara (como, de resto, em todas as estatuetas homónimas). As relações com a Vénus de Willendorf são evidentes, estatueta em barro descoberta na Áustria no início do século XX, e que representa, por excelência, a fertilidade, mas também a sensualidade feminina. Uma fotografia desta estatueta¹⁷ é reproduzida num atlas criado para uma das suas aulas de estética na SNBA ou Ar.Co, nos anos 1960-1970, onde anota: “Culto da fecundidade explicando o mistério das plantas que nascem da terra, e da maternidade da mulher que dá os alimentos e os filhos” (Tavares 2019a, 1). Também a jarra branca “Sinhora do Ó” (1959-1963) reproduz o formato esteatopígico da figura de “Baile Mecânico”, abaulada em baixo, estreita em cima. Na secção “Dispersos” de *Obra Poética 1957-1994*, o poema “A Língua”, diz: “Senhora do Ó, tu sabes / que ao dar-te por título uma vogal / o português sabia as quatro dimensões / de uma letra tal. / Esticou-te os dedos, alargou-te a palma / para abraçares o ventre com muita calma.” (Tavares 2022a, 710). De facto, é com muita calma e lentidão que Vénus, da peça, contracena com o batalhão de enfermeiras em aço, estas, sim, velozes e com tempos de resposta de “milionésimos de

17 Em conjunto com as Vénus de Laussel e de Lespugue. A Vénus de Willendorf é aquela que parece estar mais próxima do culto da fertilidade, dado que a de Laussel, devido ao corno com treze incisões, costuma ser associada aos ritos e ciclos lunares, e a de Lespugue, à sexualidade, em virtude da marcada estilização dos órgãos femininos. Estas interpretações são, obviamente, discutíveis e permanecem hipotéticas (Cârciumaru e Colan 2024).

segundos” (Tavares 2019b, 49). São os movimentos mínimos de Vénus, mas decididos, que vão espoletar o desenrolar da peça e requerer a atenção concentrada da câmara.

O enredo pode ser resumido do seguinte modo: Vénus, que usa saia aos quadrados e um avental e arfa como um cavalo, desloca-se da natureza para a clínica, onde se encontra o seu recém-nascido. Esta confronta-se, no local, com um exército mecânico de bailarinas em tarlatana, as enfermeiras, que, nesta maternidade cujo lema é “LUTAMOS. MARCHAMOS. AVANÇAMOS. / PELA HIGIENE. / PELA ORDEM. / CONTRA OS PRECONCEITOS. PARA UM FUTURO FELIZ” (Tavares 2019b, 54), tudo fazem para impedir que Vénus se aproxime do bebé e o amamente — símbolo, por excelência, da maternidade “porca”, visceral. Vénus, no entanto, consegue irromper, sem esforço, e de modo cadenciado, pelo dispositivo de controlo criado em torno dos berços de bebés ordeiramente dispostos e higienizados, provocando o caos e a rutura no edifício de controlo. A protagonista vai acercando-se do espaço, tomando-o, interagindo com as enfermeiras e surpreendendo-as na sua automaticidade cómica: primeiro, com a rececionista à entrada, que entra em pânico com a sua mera presença — “A sua voz grita ao telefone: Perigo!” (Tavares 2019b, 51); depois, com a telefonista — olhando para as suas luvas de borracha, Vénus pergunta: “Peste?”, ao que a enfermeira responde: “Varicela”. Vénus volta a perguntar: “E o menino?”, indicando-lhe a robot em seguida: “Suba.” (Tavares 2019b, 53). A mulher sobe para se defrontar com a primeira chefe das enfermeiras, a quem Vénus diz, de rompante: “Olha quem ela é! Nem te conhecia, mulher. Estás bem disfarçada!” (Tavares 2019b, 55). A interlocutora não responde e informa que o bebé está isolado e que ordens são ordens. Impassível, Vénus avança e o clímax é provocado pelo momento em que pega no seu filho e o amamenta (os restantes bebés são alimentados, pelas enfermeiras, com biberons de leite esterilizado, ao ritmo de música jazz¹⁸):

Grande berro da criança que chora com energia. / A câmara fixa o colo de Vénus com um bebé nos braços. / Com uma das mãos como na boca surgem todas as enfermeiras aflitadas. Uma, outra, outra. Todas. No meio delas, que formam quase uma roda fechada, está Vénus. / Em primeiro plano o colo de Vénus, que tira o peito para fora e ao qual a criança se agarra voraz, calando-se. / O cerco das enfermeiras fecha-se e todas avançam. Uma palavra é ruminada quase imperceptível mas, na insistência da repetição, surge às vezes clara: — Porca, porca, porca. (Tavares 2019b, 56–57)

A peça culmina com uma dança entre as enfermeiras que, em reação ao sucedido, são apossadas de delírio coletivo que as faz arremessar-se contra as portas e janelas, dançando e vomitando as suas molas, enquanto Vénus, de sapatos de “gitana”, determina o fim da dança e da peça com “duas pancadas destacadas” (Tavares 2019b, 57).

¹⁸ Lê-se: “O agitar dos biberons deve recordar os gestos dos músicos de jazz” (Tavares 2019b, 53). Esta indicação cénica é introduzida através de uma nota de rodapé e deve ser lida no efeito sofisticadamente disruptivo que provoca na cena (Tavares 2019b, 53).

Uma porca, senão esteatopígica, pelo menos opulenta, e a amamentar as crias, é a imagem que abre o catálogo da exposição “Brincar”. Abaixo, pode ler-se “Diálogos Criativos”, subtítulo de uma das secções da mostra. De facto, amamentar é o diálogo primevo entre mãe e filho, que se conhecem, numa primeira instância, por intermédio desse elo orgânico. Pormenores da amamentação dos seus filhos são, também, incluídos no currículo de 1984. Bem como em alguns dos seus textos que referem a importância da boca, da língua como “princípio do começo”, como explica no poema já citado “Língua”: “O choro alívio enche a casa toda de suspiro! / a boca aberta / lança a língua cauda de cometa / certa para abraçar a teta” (Tavares 2022a, 712). Tavares escreve reiteradamente sobre a necessidade de reconexão com a natureza e os seus ciclos ancestrais¹⁹. A própria Vénus caminha, no início da peça, de uma “terra lavrada e húmida”, de “humidade lodosa”, para uma “terra endurecida”, depois “alcatrão de uma estrada”, em seguida um “passeio de cimento”, para terminar num “chão de plástico que reflecte a mulher (Vénus) quase toda” (Tavares 2019b, 50), o pavimento da clínica. É aqui que resgatará o filho para o restituir ao seu entorno natural, a mãe, funcionando a amamentação como religar do ciclo, o gesto detonador do curto-circuito desse “sistema clínico como regulação higienista e des-sexualizadora do corpo” (Portela 2019, 14), de que fala Manuel Portela a propósito da peça, e que Foucault sistematizou (Foucault [1978] 2008, [1976] 1994)²⁰. É a reconexão, afinal, entre os corpos, que restitui, à mulher o seu poder simbólico e agenciador contra a máquina militarizada que a procura, a todo o custo, amordaçar e controlar. É apenas a natureza a ser ela própria, lenta mas cadente, que irrompe, nesta peça, como mecanismo atencional focado que amotina a máquina, esse “centro electrónico doido e abstracto”, cujo “futuro morreu no presente não nascido” (Tavares [1965] 2024, 34), como escreve a poeta em *Cartas e Letras de Pedro Sete*.

Assim, pese embora a proposta de Salette Tavares coloque o centro do olhar na câmara titubeante que percorre a dança ritmada da natureza (Vénus) vs. dança mecânica da máquina (a clínica), recorde-se o aparato fenomenológico da sua proposta e a relação com a experiência de mãe. Como lembra em “Forma e Criação”: “O centro da percepção é o corpo” (Tavares 1965a, 602). Ou seja, a visão do corpo feminino que nos é devolvido, neste baile, é o de uma experiência encarnada e viva, exuberante, até, como as outras obras de Tavares sobre o tema acima referidas, o demonstram, e em sintonia com a ideia de palco como mundo e vida. Explica, no poema “Rito do ‘eu autor’”: “Meu palco agora é mundo / profundo de quadrado / habito nele o certo / liberto visto e bailo / o fausto tão discreto / estame escancarado / previsto não previsto / fecundação

¹⁹ Veja-se, em particular, a obra póstuma editada em 2022, *Sintra no Jardim da Esmeralda* (Tavares 2022b).

²⁰ Neste campo, veja-se a proposta de leitura de Inês Cardoso desta peça (Cardoso 2024, 274-87), que a lê e enquadra no debate específico da tecnociência, pós-humanismo e estudos de género, motivo pelo qual este âmbito não é aqui desenvolvido.

mistério” (Tavares 2022a, 226). Neste sentido, são planos atentos a um corpo feminino contemplado na sua forma e ritmicidade de objeto poético, potenciador. Também como corpo que cumpre o rito cíclico da natureza e que, de certo modo, sintetiza um erotismo visceral que lhe é estético. É a forma que dança que sobressai nesta peça: a Vénus que custa a movimentar-se, pelo peso do seu corpo, e que arfa, mas que dança livremente para cumprir o seu afeto e ritmos em simbiose com a natureza de que é parte. O desenho desta peça-poema parece responder ao paradigma de uma arquitetura da extravagância que Tavares lê na obra de Pancho Guedes e à luz da qual escreve o seguinte: “A vida da forma deixa que as suas raízes sigam caminhos aleatórios insuspeitos — atravessam oceanos e vão plantar-se longe, profundamente” (Tavares 1977a, 23). Vénus é a mãe que caminha devagar, chega longe, e amamenta. Vénus é a mãe feliz, que ri. É o corpo que sustenta o ritmo e que provoca a desordem do sistema por ser o que é. Mas Vénus também é a escrita que dança, a escrita do corpo que propõe um baile das formas vivificante. É o próprio corpo de Vénus, ainda que sempre perspectivada das ancas para baixo, que conduz a escrita da peça. É esse o ponto de intersecção da interação com o bebé e as enfermeiras, do olhar da objetiva e do espetador, dos planos fílmicos e narrativos. Como escreve, citando Walter Gropius e a estética da Bauhaus (e que pode ser entrevista, também, em “Baile Mecânico”):

A mão compreende (entende) o espaço material palpável da realidade que nos é exterior, constrói-o na realidade segundo as leis da matéria e da mecânica e pondera a substância material que o determina, quer na sua firmeza, quer nas suas relações mecânicas construtivas. / Domina-a com o saber do artífice, com a ajuda de instrumentos mecânicos e máquinas. (Gropius citado em Tavares 2020, 141).

A “mecânica construtiva” proposta pela peça surge por contraponto à mecânica autodestrutiva do edifício clínico, não sem a parodização que é cara a Salette Tavares. Retratada na figura das enfermeiras militarizadas, a paródia é desenhada sob um prisma “reverencial, lúdico e desdenhoso” (Hutcheon 1989, 38-39), e que implica, ao mesmo tempo, “cumplicidade e distanciação” (Hutcheon 1989, 48). Isso mesmo é visível em “Baile Mecânico”: por um lado, uma visão de intimidade do ambiente retratado, conhecido; por outro, a recriação do cenário hospitalar sob um ponto de vista paródico constitui uma estratégia de encenação narrativa que a revela na sua contradição plena, constituindo o efeito cómico de teor dramático, uma consequência, também, da sua transposição para palco e fita. É o movimento da câmara que vai arquitetar esta abordagem fílmica e que se inscreve numa visão distópica sobre a máquina que Tavares soube antecipar.

Câmara “em tarlatana”: mediação tecnológica em “Baile Mecânico”

O facto de Salette Tavares propor, em “Baile Mecânico”, uma atenção mediada pela câmara — num processo de externalização tecnológica —, articula os dois regimes de atenção propostos por Yves Citton (2017): por um lado, constitui um laboratório estético que se propõe interrogar modos e modelos de valorização do corpo feminino por intermédio de uma atenção interpretativa e reflexiva, como se viu acima; por outro, recorrendo a intervenção direta nos modos de *reframing* eletrónico, Tavares propõe a subversão das culturas de interpretação mediática (a peça é de 1956), espécie de engajamento meta-atencional que resgata a natureza viva do corpo feminino, ressignificando-o. Escreve, num poema de 1961: “Ó luz onde estás? Repete. / Reflete. Espelhando traz. / Ó luz que me és / quem cega me fez / cortando-me os olhos / com vidros de espelho?” (Tavares 2022a, 825). A referência ao espelho, ao vidro e à luz são constantes na obra de Salette Tavares, *leitmotiv* que não pode deixar de relacionar-se com a obra de Lewis Carroll, que a poeta cita, por exemplo, em *José de Guimarães* (1985b), recordando as suas “Magias ilusionistas (...) para surpreender a Alice que sou” (Tavares 1985b, 13). O país das maravilhas é recuperado, também, no poema “[As maravilhas ficaram]” (Tavares 2022a, 340), que deu origem à instalação poética “Porta das Maravilhas” (1979) (Silva et al. 2014, 118–19), apresentada em “Brincar” (1979), e que é constituída por uma porta transparente em acrílico com o texto do poema serigrafado, e que versa sobre as diferentes leituras morfélicas da palavra “maravilha”: mar, ave e ilha. Ao leitor do poema é dada a possibilidade de atravessar a porta para o outro lado, que permite reler o poema no seu contrário, convidando-se à perspetiva. Já a transparência cria o efeito de ilusão, rasurando-se-lhe a opacidade. As maravilhas podem ser a quimera irreal, o sonho que se almeja, a moldura-matriz, ou a capacidade, em si, de tudo transformar em filme, história que se conta para entender. Como a autora lembra no poema “Janela”, de *Lex Icon*: “A janela é um quadro translúcido que muda / a casa (...) / Dia-positivo em movimento / animatógrafo lento olho o pulsar o dia / a janela é um quadrado a trazer do outro lado / o agora real agora.” (Tavares [1971] 2020, 128). Assim, por um lado, pode concluir-se que a poética de Tavares, num sentido lato, chama a atenção para a necessidade de projeção empática, que realiza através de um filtro de arte encarnada, como se viu até aqui; por outro, é conhecida a sua reflexão sobre a teoria da informação, nomeadamente a partir de Abraham Moles (Tavares 1967), tendo a poeta produzido conhecimento *avant la lettre* sobre a transição cibernética. A obra *Letras de Pedro Sete*, é, aliás, um dos livros de poemas onde a autora explana a sua visão distópico-lúdica sobre o assunto. É emblemática a passagem seguinte:

matemática cerzida / a partir do zero. / Nem sentimento nem gesto / para o que passa, /
o mais que nada / és tu e eu o moderno / inventando o nunca visto / sabendo economia
automação / como sabia Cristo / e fazendo o malabarismo do poeta / ciberneta / no deserto povoado de automóveis. / No cemitério é já velho / o que antes não era ainda velho, /

de snob em nobre esquecimento / eis a única prosa / que imita da vassoura o movimento.
(Tavares [1965] 2024, 80)

Por isso, relembra, ainda a propósito de Moles, que cabe à obra de arte ser poética, ou seja, produzir sentidos inesperados, ao invés de apenas codificação semântica — como a imitação da vassoura em movimento, do poema. Ou seja, cabe à obra de arte, produzir a abertura da forma de modo a gerar valor estético improvável. No conhecido poema “Os Efes”, recorda que “a obra de arte não é um pastel de massa tenra em que se possa separar o exterior aparente da carne que constitui um recheio” (Tavares 1973, 122). E por isso, há que fazer da forma, defende, máquina em si própria, programa de projeção poética, mecanismo que labora no signo e sua variabilidade infinita, e não apenas na soma da informação que indicia. Trata-se de “decantar sábia e cuidadosamente todos os pontos luminosos” (Tavares 1973, 123), arquitetar a luz, da câmara escura, como o poço de Alice, às escuras, que atravessado, revela²¹. Não podemos deixar de notar as semelhanças entre o “poço” de Tavares e a caixa negra de Vilém Flusser²². A máquina de filmar de Salette Tavares é uma caixa de lentes prismáticas, que permitem, por um lado, registar, observar de perto, ampliar ou desfocar, e, por outro, captar a dança de um corpo que abre interstícios, se transforma e faz transformar, pela dança natural que entretece entre si e os elementos, pelo olhar suscitado pela objetiva e respetiva reconfiguração compósita de sentidos. É que o espelho também desensina o olhar e a câmara pode aqui ser entendida como o limite que se atravessa, a saída de cena que permite entrar nos seus bastidores e tudo observar sob outro ângulo. O espelho devolve a mesma imagem mas reposicionada, por isso, é também o vidro da objetiva que filma e conta a história reescrita, por quem narra, mostra, e por quem olha e sente. Como na história de Vénus e do seu filho, na sua clínica prisional, mas de onde ambos se libertam.

A tarlatana, sendo o tecido de que é feita a farda das enfermeiras, é igualmente um adereço marcante de “Baile Mecânico”, porque também é o biombo que desfoca, faz deslizar o olhar para as luzes da ribalta, para o que brilha, cintila, ao mesmo tempo, assinalando o detalhe. A propósito da instalação “A Gaiola”, de Ana Vieira, Salette Tavares observa:

As imagens na cortina são as mesmas sombras de definição essencial do objecto (como o primeiro plano da gaiola). Só que o primeiro plano é esticado e estático, enquanto o último se move pelo franzir da cortina. Dando movimento, por outro lado, suspende esse

²¹ Esta ideia de poço como máquina encontra-se expressa no poema “+1”: “No tempo das máquinas enfeite de chapéu / e trágico / nem eu era Pedro nem Pedro era eu. / Seguia atento os livros que saíam / das caves torturas máquinas escuras / e enchia a parede com traços retratos / de ideias futuras.” (Tavares [1965] 2024, 67).

²² O autor escreve, por exemplo: “(...) as imagens técnicas são pós-históricas. Ontologicamente, as imagens tradicionais imaginam o mundo; as imagens técnicas imaginam textos que concebem imagens que imaginam o mundo. Essa condição das imagens técnicas é decisiva para o seu deciframento.” (Flusser 1983, 13).

“movimento instantâneo” para captar no espaço dimensão tempo. (Tavares 1974b, 14)

O efeito de *reframing*, em “Baile Mecânico”, é, também, conseguido por intermédio de outras estratégias de mediação: o próprio movimento em cena, do corpo de Vénus, sempre filmado a partir de baixo, focando-se os pés, descritos como ágeis e sensuais, e que caminham “com demora e satisfação”, enterrando-se, ao início, numa terra viscosa que sobressai e se torna “palpável à vista” (Tavares 2019b, 50). De modo compassado, ao longo dos sete atos nos quais se divide a peça, estas pernas vão conquistando ritmo e ocupando o espaço militarizado da clínica através da dança e reagindo, fora de tempo, ao ritmo mecânico das enfermeiras: “Os pés de Vénus docemente no chão marcam o compasso. As mãos das enfermeiras com luvas de borracha em grandes gestos.” (Tavares 2019b, 52) —, pode ler-se na cena cinco, antes do encontro entre Vénus e a telefonista. No fim, calçando os sapatos flamencos, e já depois de amamentar o seu filho, é Vénus que lidera e orienta a dança dos passos no seu conjunto, de todas as enfermeiras, entretanto entregues ao ritmo distorcionário da máquina que avaria. Avaria esta que vai sendo anunciada: paralelamente ao ritmo orgânico de Vénus, o ritmo das enfermeiras é apresentado, ao longo da peça, sob efeito de uma disforia dadá que contribui para a parodização e desconstrução da lógica maquinica a que estão sujeitas. É assim que a autora descreve o seu ritmo, na sexta cena: “Um, dois, um dois, um dois, bacalhau com arroz, um, dois, bacalhau com arroz, um dois, bacalhau com arroz. Corta.” (Tavares 2019b, 52). Outra das estratégias exploradas é o *smash cut*²³ entre cenas, suturando-se a sua transição sem dissolvência ou *fade out*. O encaixamento de entre todos os planos dá-se, pois, por *collage* costurada, proporcionando uma visão diagramática que coloca em evidência franjas narrativas da história. São os detalhes que narram e indicam o *plot*, construindo-se uma *mise-en-scène* aberta e observacional que funciona como sutura dorsal de toda a montagem. Lê-se: “A câmara recreia-se” (Tavares 2019b, 51), “A câmara sobe a escada lisa quase colada às ancas de Vénus. Magnífica”, “A câmara perscruta!” (Tavares 2019b, 53). O próprio número de cenas, sete, é concebido como totalidade de ciclo, número de etapas que é preciso completar na busca de sentido, introspeção, sabedoria.

Pode concluir-se afirmando que Salette Tavares concebe a câmara como uma fábrica²⁴. No poema “Os olhos”, afirma: “Olhos não são máquina fotográfica / são fábrica, fabricante e operário / e a lente que regula salta à corda / pula menina do escuro ao claro / e a memória não regista apenas / mas labora” (Tavares 2022a, 865). Em “Baile Mecânico”, a montagem de perspetivas congrega-se numa arte do labirinto que, desvelando, revela, para retomar o arquétipo do fio de Ariane, também tão próximo da autora. Escreve: “Mobilei meu labirinto com fio de seda. Não lhe conheço os percursos,

²³ Corte abrupto da cena.

²⁴ “Fabricar é o mais religioso serviço do homem” (Tavares [1971] 2020, 35).

reencontro-os porque a seda às vezes se faz cortina e da transparência me deixa ficar mais presa do oculto” (Tavares 1983, 8). Ou seja, a autora sabe que toda a percepção é situada e se mostra desse ponto de vista, logo, também oculta. No caso de “Baile Mecânico”, ecoam as suas experiências como mãe, mas numa perspectiva que aprofunda os ângulos e as camadas de sentido, sintetizando-as numa visão integrada das relações entre corpo feminino, natureza, civilização. Assim esta obra de Tavares não deixa de inscrever-se no cômputo de uma visão da técnica como “tecnologia cognitiva”, ou seja, como define Luciana Kraemer, “que vê o conhecimento como comprometido com um modo de ser e produzir diferenças com e para este mundo a partir de um contínuo processo de transformação de si incorporado e não representado” (Kraemer 2019, 117). Em concomitância, o modo como Tavares pensa e produz a camada técnica, fílmica, deixa perceber esta peça como experiência estética e sensível (Gumbrecht 2010), também para quem vê, ouve ou lê a peça.

As obras de Salette Tavares antecipam problemáticas civilizacionais, para as quais a poeta foi propondo leituras, intervindo nos modos de conhecer, saber e descobrir a vida. Na peça “Baile Mecânico”, para além de abordar questões tão na ordem do dia, hoje, em pleno século XXI, como a violência obstétrica e a militarização tecnocrática da vida, resgata uma visão devocional do corpo da mulher, celebrando-o. Fá-lo propondo uma reflexão profunda sobre corpo e técnica, e antecipando-a como um caixa de espelhos fractais que também é de dentro para fora e, como tal, pode ser palco para uma performance que, ao celebrar o corpo, devolve-lhe a presença. Concluo com Pancho Guedes que, citado pela voz de Salette Tavares, recorda:

Os nossos edifícios deverão ser organismos artificiais, bonecas mecânicas e monstros, rosnando e rosnando às baforadas, soprando e assobiando, contendo quartos com os murmúrios escondidos das conchas do mar, espaços negros, passagens lascivas, salas de multiplicações infinitesimais, voltadas de dentro para fora. Devemos ouvir as vozes que falam para todos nós do outro lado dos sonhos, devemos vigiar as visões e os cânticos dentro de nós mesmos até que o arquipélago das necessidades, ideias sonhos, desejos e obsessões, se levante para revelar o continente submerso da função total. Os edifícios então pertencerão ainda mais às pessoas, tornar-se-ão mais reais e animados e a beleza mais ardente e conclusiva. (Guedes citado em Tavares 1977, 17).

Agradecimentos Acknowledgments

Não se aplica.

Financiamento Funding

Não se aplica.

Conflito de interesses Conflict of interest

A autora declara não haver potenciais conflitos de interesse em relação à investigação, autoria e/ou publicação deste artigo.

Contribuições dos autores Authors contributions

Não se aplica.

Declaração de disponibilidade de dados Data availability statement

Não se aplica.

Ferramentas de IA AI tools

Não se aplica.

Referências References

- Aguiar, Fernando, e Silvestre Pestana, eds. 1985. *Poemografias: Perspectivas da Poesia Experimental Portuguesa*. Lisboa: Ulmeiro.
- Alves, Margarida Brito. 2017. “Entre a casa, o mar e a galeria. Os objetos animados de Salette Tavares”. *Midas*, n.º8 (julho): 1-12. <https://doi.org/10.4000/midas.1251>.
- Alves, Margarida Brito, e Patricia Rosas Prior. 2016. “Os Diálogos Criativos de Salette Tavares”. *Revista-Valise*, 6 (11): 97-105. julho. <https://seer.ufrgs.br/RevistaValise/article/view/70185>.
- Bajini, Irina. 1994. “Salette Tavares e a poesia portuguesa de vanguarda”. *Colóquio/Letras*, n.º(132-133) (setembro): 111-1-22. <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/?issueContentDisplay?n=132&p=111&o=p>.
- Cârciumaru, Marin, e Emilia Elena Colan. 2024. “A brief retrospective on the evolution of conceptions regarding the meaning and interpretation of paleolithic anthropomorphic figurines”. *Annales d’Université ‘Valahia’ Târgoviste* (26): 11-27. https://www.persee.fr/doc/valah_1584-1855_2024_num_26_1_1494.
- Cardoso, Inês. 2024. “Resistência e (in)consumibilidade nas poepráticas de Salette Tavares e António Aragão”. Tese de Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Citton, Yves. 2017. *The Ecology of Attention*. Traduzido por Barnaby Norman. Polity.
- Dias, Sandra Guerreiro. 2016. “O Corpo como Texto: Poesia, Performance e Experimentalismo nos Anos 80 em Portugal”. Tese de Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. <http://hdl.handle.net/10316/29608>.
- . 2023. “O corpo é um objeto inteiramente desejável”: Pedagogia e poesia, em Salette Tavares”. *Revista 2i: Estudos de Identidade e Intermedialidade* 5 (8): 113-30. <https://doi.org/10.21814/2i.5213>.
- Dumas, Catherine. 2016. “Diferenças e vozes em Ana Hatherly e Salette Tavares: Para uma nova estética”. *Cadernos de Literatura Comparada* (35): 29-47. <https://doi.org/10.21747/16451112/litcomp35a2>.
- Federici, Silvia. (2020) 2025. *Além da Pele: Repensar, refazer e reinventar o corpo no capitalismo contemporâneo*. Traduzido por Pedro Morais. Lisboa: Orfeu Negro.
- Flusser, Vilém. 1983. *Filosofia da Caixa Preta*. Rio de Janeiro: Relume Dumarã.
- Foucault, Michel. (1976) 1994. *História da Sexualidade*. Traduzido por Pedro Tâmen e Manuel Alberto. vol. 1. Antropos. Lisboa: Relógio d’Água.
- . (1978) 2008. *Nascimento da Biopolítica*. Traduzido por Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes.
- Guido, Laurent. 2010. “Dancing Dolls and Mechanical Eyes: Tracking an Obsessive Motive from Ballet to Cinema”. Em *Cinema Beyond Film: Media Epistemology in the Modern Era*, editado por François Albera e Maria Tortajada, 171-192. Amsterdam: Amsterdam University Press.

- Gumbrecht, Hans Ulrich. 2010. *Produção de Presença: o que o Sentido Não Consegue Transmitir*. Traduzido por Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio. Contraponto.
- Hutcheon, Linda. 1989. *Uma Teoria da Paródia*. Traduzido por Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70.
- Kraemer, Luciana. 2019. “O metadocumentário pela lente da teoria enativa”. Em *Enação: Percursos de Pesquisa*, editado por Vanessa Maurense, Cleci Maraschin, e Carlos Baum. Florianópolis: Edições do Bosque.
- Maurense, Vanessa, Cleci Maraschin, e Carlos Baum, eds. 2019. *Enação: Percursos de Pesquisa*. Florianópolis: Edições do Bosque.
- McCabe, Susan. 2000. “The ‘Ballet Mécanique’ of Marianne Moore’s Cinematic Modernism”. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal* 33(2): 67-86. <https://www.jstor.org/stable/44029683>.
- Oliveira, Leonor de, ed. 2023. *Paula Rego e Salette Tavares: cartografias da criatividade feminina nos anos 70*. Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa. <https://doi.org/10.34619/BEYD-FGXT>.
- Pessoa, Fernando. 1986. *Mensagem e outros poemas afins*. Editado por António Quadros. Mem-Martins: Europa-América.
- Portela, Manuel. 2019. “Desmontar o mundo como um brinquedo”. Em *O Kágado; seguido de Baile Mecânico; e de Anonimatógrafo*, por Salette Tavares. 7-21. Lisboa: Tigre de Papel.
- Sá-Carneiro, Mário de. 2001. *Mário de Sá-Carneiro: Poemas Completos*. 2ª ed. Editado por Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Shapiro, Lawrence, ed. 2017. *The Routledge Handbook of Embodied Cognition*. Londres, Nova Iorque: Routledge.
- Silva, Ana Gomes da, Margarida Brito Alves, e Patrícia Rosas, eds. 2014. *Salette Tavares: poesia espacial = spatial poetry*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Stewart, John Robert, Olivier Gapenne, e Ezequiel A. Di Paolo, eds. 2014. *Enaction: Toward a New Paradigm for Cognitive Science*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Tavares, Salette. 1948. *Aproximação do pensamento concreto de Gabriel Marcel*. Lisboa: Gráfica Boa Nova.
- . 1955. *O lugar da estética na filosofia*. 11 (3-4): 316-20.
- . 1965a. “Forma e Criação”. *Brotéria* 81 (5): 587-606.
- . 1965b. “Forma Poética e Tempo”. *Brotéria* 81 (1-2): 40-63.
- . 1967. “Teoria da Informação e Abraham Moles”. *Brotéria* 84 (2): 152-173.
- . 1970. “A semântica do abstracto em Vieira da Silva”. *Colóquio-Artes*, n.º (58) (abril): 30-37.
- . 1973. “Os efes”. Em *Antologia da poesia concreta em Portugal*, editado por José-Alberto Marques e E. M. de Melo e Castro, 122-124. Lisboa: Assírio & Alvim.
- . 1974a. “A estrutura semântica na obra de Paula Rego”. Em *Expo AICA 74*, editado por AICA, 1-5. Lisboa: AICA.
- . 1974b. “Ana Vieira”. *Artes Plásticas: Revista de Artes Plásticas* (3): 12-15, fevereiro.
- . 1975. “Ambiente objecto de Ana Vieira”. *Colóquio-Artes* (22): 24-28, abril.
- . 1977a. “Pancho Amancio d’Alpoim Miranda Guedes Arquitecto Escultor-Arquitecto”. *Colóquio Artes*, n.º (32) (abril): 14-23.
- . 1977b. “Texto Introdutório”. Em *Catálogo da Exposição Artistas Portuguesas na SNBA*, editado por AICA. 5-6. Lisboa: SNBA.
- . 1979. “Trago a minha infância pela mão”. Em *Brincar*. Lisboa: Galeria Quadrum.
- . 1980. “Voz (vós?)”. Em *PO.EX.80: Exposição de Poesia Experimental Portuguesa*, editado por E. M. de Melo e Castro, 28-30. Lisboa: Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém.
- . 1982a. “Sem título — intervenção visual [Que linda vae]”. *Sema* (4): 160, junho.
- . 1982b. “Silêncio”. Em *II Congresso de escritores portugueses*, editado por APE, 101-103. Lisboa: Dom Quixote.
- . 1983. *Menez*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- . 1985a. “Curriculum vitae”. Em *Poemografias: perspectivas da poesia visual portuguesa*, editado por Fernando Aguiar e Silvestre Pestana, 262-268. Lisboa: Ulmeiro.
- . 1985b. *José de Guimarães*. Almansil: Centro Cultural de São Lourenço.
- . 2019a. “Atlas 2”. Em *ARTETEORIA: Salette Tavares, estética e pedagogia*, editado por Rui Lopo, vol. 23. Lisboa: CIEBA.
- . 2019b. “Baile Mecânico: Guião para uma fita experimental”. Em *O Kágado; seguido de Baile Mecânico; e de Anonimatógrafo*, de Salette Tavares, 48-57. Com Manuel Porta. Lisboa: Tigre de Papel.
- . 2019c. *irrar*. Lisboa: Tigre de Papel.

- . 2019d. *O Kágado; seguido de Baile Mecânico; e de Anonimatógrafo*. Lisboa: Tigre de Papel.
- . 2020a. “A Dialéctica das Formas. Provas Tipográficas. Excerto.” *ARTETEORIA*, II, n.º (24): 151-1-67.
- . 2020b. “As características da estética nova”. *ARTETEORIA*, II, n.º 24: 125-1-42.
- . (1971) 2020. *Lex Icon*. Lisboa: Tigre de Papel.
- . 2022a. *Obra poética 1957-1994*. Plural poesia. Lisboa: Imprensa Nacional — Casa da Moeda.
- . 2022b. *Sintra no jardim da esmeralda*. Lisboa: Tigre de Papel.
- . 2024. “Carta a Pedro Sete”. Em *Cartas e Letras de Pedro Sete*, 13-22. Coleção ventriloquia. Lisboa: Tigre de Papel.
- . (1965) 2024. *Cartas e Letras de Pedro Sete*. Coleção ventriloquia. Lisboa: Tigre de Papel.
- Shingler, Katherine. 2022. “Modernity and the machine in *Ballet mécanique*”. *French Screen Studies* 23 (4): 270-286. <https://doi.org/10.1080/26438941.2022.2106714>.
- Torres, Rui. 2010. “Salette Tavares”. Em *Salette Tavares: Desalinho das Linhas*, por CCB. 5-9. Lisboa: CCB.
- Torres, Rui. 2014. “Salette Tavares e a Poesia Experimental Portuguesa”. Em *Salette Tavares: poesia espacial = spatial poetry*, editado por Ana Gomes da Silva, Margarida Brito Alves, e Patrícia Rosas, 25-35. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Varela, Francisco J. 1994. *Conhecer: as Ciências Cognitivas, Tendências e Perspectivas*. Traduzido por Maria Teresa Guerreiro. Lisboa: Instituto Piaget.

Nota biográfica Biographical note

Sandra Guerreiro Dias é professora na Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Beja e investigadora integrada do Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra, colaborando também com o ICNOVA e o ILC — Universidade do Porto. Doutorada em Estudos Literários (UC), investiga as relações entre literatura e outras artes, tendo-se especializado, nos últimos anos, em ensino-aprendizagem da língua e literatura portuguesa.

How to cite Como citar [Chicago]

Sandra Guerreiro Dias. 2026. “Para uma Poética do Corpo Feminino: Atenção e Mediação Técnica em 'Baile Mecânico' (1956), de Salette Tavares.” *Revista de Comunicação e Linguagens* (64): 151-170. <https://doi.org/10.34619/ru2p-fkun>.

ORCID

[0000-0003-4414-9029](https://orcid.org/0000-0003-4414-9029)

CIÊNCIA ID

[351F-93D3-8495](https://ciencia.id/351F-93D3-8495)

Morada institucional Institutional address

Escola Superior de Educação, Instituto Politécnico de Beja, Rua Pedro Soares, 7800-295 Beja, Portugal.

Recebido Received: 2026-02-14

Aceite Accepted: 2026-06-15

© 2026. Sandra Guerreiro Dias. Este é um artigo de acesso aberto distribuído nos termos da licença [Creative Commons Attribution License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), que permite a utilização, distribuição e reprodução em qualquer suporte ou formato, desde que seja atribuída a devida autoria e indicada a fonte.