

## Desmontar o Mundo como um Brinquedo

São três os textos inéditos de Salette Tavares reunidos neste livro: “O Kágado” (primavera de 1962), “Baile Mecânico” (abril de 1956) e “Anonimatógrafo: Cenário para uma ópera espacialista” (setembro de 1962). Todos eles nos mostram a imaginação intermedial da autora, isto é, a sua capacidade para explorar a transfiguração da escrita na relação com outros códigos e linguagens artísticas (teatro, cinema, ópera) e na relação desses códigos com dispositivos mediais como o telefone ou a câmara de filmar ou a máquina de projetar ou o rádio portátil. A experimentação com a linguagem verbal e com os processos de mediação técnica evidencia a sua familiaridade com a arte modernista – surrealismo e cinema abstrato, por exemplo –, e com as correntes e práticas artísticas da época, como o teatro do absurdo e a música concreta. Mais significativa do que a mera sintonia com as neovanguardas das décadas de 1950 e 1960, é a vivacidade bem-humorada do uso da paronomásia, da associação de ideias e da justaposição de imagens e ações para abrir brechas na lógica uniformizadora da língua e instaurar perspectivas improváveis e libertadoras. É este compromisso radical da artista com os atos de dizer o não-dito, mostrar o não-mostrado e ver o não-visto, ao mesmo tempo político e lúdico, que os três divertimentos nos proporcionam.

Tal como as duas narrativas inéditas já publicadas – *Outro Outro* (Tigre de Papel, 2019; datada de 1963) e *Irrar* (Tigre de Papel, 2019; datada de 1978) –, estes textos ajudam-nos a perceber retro-prospetivamente a sua escrita: iluminam para a frente os textos que escreveu depois, e vêem-se retro-iluminados por essa luz posterior. Tornam mais fácil compreender algo que poderia enunciar-se assim: a obra de Salette Tavares singulariza-se na literatura portuguesa da segunda metade do século XX pela sua capacidade de desmontar o mundo como um brinquedo. Na curiosidade inocente e casual dessa desmontagem, revela-se-nos a lógica que estrutura o aparelho com que a linguagem nos sujeita ao fazer-nos sujeitos, mas também as possibilidades de jogarmos nela o jogo de brincar a ser e a sentir. Por isso o brinquedo desmontado do mundo na língua tem duas facetas: uma desarmante revelação da estranheza da normalidade, sempre à beira de desmoronar-se e de deixar de fazer sentido; e a

possibilidade de nos outrarmos na energia de ser que emana das suas peças quando meticulosamente desmontadas.

### 1. “O Kágado” ou Narciso ao Telefone

Estou há meia hora só porque dei ordens para que ninguém me interrompa nesta meditação importante. Sem esta hora de revisão eu não poderia resolver o problema de passar de cágado a tartaruga.

Salette Tavares, “O Kágado”

“O Kágado” desenvolve-se segundo uma lógica de rarefação do espaço cénico para melhor evidenciar o espaço mental da personagem. O cenário abstrai os objetos que estabelecem a relação do Kágado consigo próprio e com o mundo: *“Uma sala quase vazia. Um grande espelho. Uma cadeira. Dois telefones, um preto, um cor de rosa. Uma janela. Uma porta.”* Uma vez estabelecidos os elementos básicos, trata-se de permutar, segundo uma lógica simétrica e espiralar, as falas e ações da personagem: ao espelho, ao telefone/ ao telefone, ao espelho/ ao espelho, ao espelho/ ao telefone preto, ao telefone cor-de-rosa / janela, borboleta / borboleta, janela. Não existe no entanto, como por vezes acontece no teatro do absurdo, qualquer registo tragicómico ou ironia trágica. Apenas a exposição satírica da semiótica social, isto é, do sistema de símbolos, valores e poderes que estruturam o espaço mental do Kágado.

A fixação narcísica é o motor do monólogo de uma personagem consumida pela imagem de si própria. Alguém que não é capaz de se relacionar consigo a não ser através das representações inflacionadas que atribui a terceiros: “Dizem. Alguém dirá alguma coisa de mim? Tão cágado eu assim? Que cor de cara? Do trabalho. Eu sou da minha era. Trabalho. Reconheço o trabalho. Pago bem aos empregados. Dou-lhes comodidades. Sei o futuro que nos espera. Que cara!” O espelho devolve-lhe a cara do trabalho, do seu e da sua era. Mostra-lhe também a desproporção imaginária entre o cágado que sabe ser e a tartaruga que ambiciona ser: “Ninguém dirá nenhuma coisa de mim. Tão cágado assim. Cágado não. Tartaruga. A minha categoria é mais subtil. Tar ta ruga. A das sopas. A do gosto saboroso. A rara. A cara.”

A oposição “cágado”/ “tartaruga” organiza o seu horizonte semântico e tornará risíveis e absurdas as suas ações diante do espelho e ao telefone. Discurso e ações focam-se na construção da sua imagem e da sua autoimagem: “Fica-me mal este penteado. Necessito mudar de barbeiro.” A ação dramática desdobra-se numa série de monólogos diante do espelho, nos telefonemas feitos para marcar a ida ao barbeiro, na visita de um alfaiate que lhe tira as medidas para a casaca e na aparição misteriosa de uma borboleta que entra pela janela. Os atributos psicológicos, sociais e profissionais permitem caracterizá-lo como representante do patronato industrial, cioso do seu poder e do capital simbólico gerado pela sua rede de relações: “Fixo muito bem os nomes.” A enumeração de nomes culmina na referência sarcástica ao nome da barbearia e ao consumo de poetas como mais um marcador social: “Barbearia Cravo de Abril? É lírico! Diz bem com o meu amor pelos poetas. Viste a minha biblioteca? Três metros e setenta de poetas.” Uma descrição que sugere quer a inocuidade da poesia, quer a função da cultura como instrumento da classe dominante.

Na segunda sequência do monólogo dramático, a descrição da opulência do consumo burguês passa a incluir a própria mulher, consumidora objetificada e diminuída, um acessório mais na simbólica do seu espaço mental: “Ah! Se ela tivesse outra apresentação! Mas estou só. De mim só quer a vaidade de ser a minha mulher, a mulher da minha inteligência, do meu nome, da minha posição. Da minha informação.” Lido a partir das formas globais e contemporâneas de produção do capital financeiro e simbólico das classes dominantes, “O Kágado” parece ter capturado algo do inconsciente narcísico e sociopata do capitalismo avançado, obcecado com o crescimento abstrato do seu próprio valor. Poderíamos lê-lo como uma espécie de “psicopata português”, figuração irónica e antecipadora da ambição de ser “seguro” e “perfeito” como “um ficheiro”.

Em vários momentos dos monólogos telefónicos a conversa resvala para a ortografia, com evidentes efeitos cómicos: “Além disso, imagina-me a mim a entrar por um erro de ortografia dentro?..... Não é erro de ortografia, Queravo, com Q U?” A deformação ortográfica da palavra é um dos recursos expressivos mais significativos no modo como Salette Tavares, nesta e noutras obras, decompõe a língua. Tais

deformações revelam a convencionalidade reguladora da ortografia no modo como abstrai e reprime a totalidade polifônica e polissêmica da palavra dita. Os atos de regrafar permitem não só refonografar a escrita alfabética – tornando-a capaz de capturar um conjunto maior de modulações fonéticas e semânticas –, mas também produzir um conjunto de efeitos autorreferenciais através dos quais o realismo de uma representação é reapreendido a partir do processo material de mediação verbal que o sustém.

De certo modo, a estranheza de se entrar por um erro de ortografia adentro tem equivalência no quadro final da peça, quando vemos uma borboleta entrar pela janela e contracenar com o Kágado. Também neste caso, a entrada em cena da borboleta parece funcionar por processos anti-miméticos de mera associação verbal: referida pela primeira vez na expressão “as válvulas de borboleta”, alusão ao dispositivo mecânico, surge depois metaforizada na projeção de um futuro feliz “Quando me vir penteado e com uma borboleta”. Por fim, a borboleta, metáfora para a mulher que se imagina como interlocutora do outro lado da linha do telefone cor-de-rosa, literaliza-se na borboleta Julieta que entra, pousa e volta a sair pela janela. O destino-borboleta do Kágado-Tartaruga culmina na explosão fatal do telefone cor-de-rosa.

## 2. “Baile Mecânico” ou Vénus na Maternidade

Uma voz radiofônica de propaganda proclama:

– Câmara de manuseamentos atômicos. Preparações para um Futuro Feliz.

Salette Tavares, “Baile Mecânico”

Escrever um filme é grafar a coreografia da câmara, dar a ver o mundo através dos seus movimentos e planos. É refazê-lo através da combinatória de planos e movimentos e dos enunciados que resultam dessa combinatória. As justaposições e elipses que configuram um processo de montagem fílmica têm equivalente num processo de montagem verbal que interioriza a lógica cinematográfica. Tanto como descrever as ações objetivadas no olho da câmara, a escrita encarna a frieza clínica dessas ações. A escrita do movimento da câmara pode assim dar a ver o baile mecânico

que coloca cenário e figuras em interação com a câmara. As ações da maternidade enquanto dispositivo tornam-se visíveis na mecânica implacável do seu próprio desenrolar – mecânica que é, ao mesmo tempo, produzida e revelada pelo movimento da câmara. Fazendo dançar os objetos por efeito da sua coreografia particular, a câmara revela a dança mecânica que já os anima e define as suas funções na engrenagem do seu dispositivo institucional. Trata-se de uma coreografia, a da câmara, concebida para revelar outra coreografia, a do dispositivo maternal.

A coreografia de gestos repetidos e regulamentados institui a maternidade enquanto dispositivo de controlo de parturientes e nascituros. A câmara expõe o sistema clínico como regulação higienista e des-sexualizadora do corpo, afrontada pela presença desafiadora da Vénus esteatopígica a dar de mamar. A figuração do corpo des-sensorializado das enfermeiras de aço e de tarlatana (“Nem umas nem outras têm olhos, nariz ou boca. Não têm sentidos nem seios”), idênticas na beleza fria da sua gestualidade robotizada, contrasta com a gordura voluptuosa da Vénus caminhante. Toda a sintaxe da montagem se baseia na contradição entre a evidência carnuda, suja e amamentadora do corpo de Vénus, inicialmente enquadrado através dos pés (“A câmara começa por focar uma terra lavrada e húmida sobre a qual avançam os pés descalços de Vénus. Enterram-se e movem-se ligeiros apesar do seu volume.”), das ancas e das nádegas (“A câmara sobe de quando em quando, durante esta longa caminhada, e deixa ver as ancas gigantes que uma saia de quadrados e as pontas de um avental modelam.”), e o sequestro dos corpos recém-nascidos pelo estado de quarentena asséptica e alimentação maquínica que define a Clínica da Maternidade.

Vale a pena atentar na paródia de um anúncio publicitário encaixado na narrativa: “As pernas de Vénus repousadamente traçadas e apoiadas uma na outra. Está sentada numa cadeira moderna. A câmara recreia-se a percorrer e contemplar as pernas da cadeira. Um fundo de música é comentado por um leve abanar das pernas de Vénus. Hirtas as pernas da cadeira lembram muletas. A música interrompe-se e uma voz diz como num anúncio de propaganda: *Pernas de pau.....as melhores..... Corta.*” Tal como a progressão da caminhada de Vénus da terra lavrada, húmida e lodosa, para a terra dura, desta para a calçada e para o asfalto da estrada, e, por fim, para a superfície encerada de um chão de plástico, também a transição do foco nas pernas humanas para as pernas de madeira contribui

para acentuar o afastamento, a negação e a substituição artificial da natureza animal. Os planos no interior da maternidade sublinham de forma paralela a dimensão artificial e tecnológica do espaço.

O controlo clínico da maternidade parece ter como objetivo separar mães e bebés impedindo o contacto físico, de acordo com uma lógica de reprodução regulada, destinada a limitar o contágio mamífero da vida porca. A montagem estrutura-se segundo uma lógica expressionista e surreal de texturas, figuras, posições e espaços contrastantes, com um crescendo em direção ao clímax do confronto entre Vénus amamentadora e enfermeiras castradoras. A marcha sincronizada e militarizada das enfermeiras evoca um imaginário distópico de reprodução assistida e controlada, ao serviço dos desígnios maiores da engenharia social, sintetizada no letreiro que anuncia o lema da instituição: “LUTAMOS. MARCHAMOS. AVANÇAMOS. PELA HIGIENE. PELA ORDEM. CONTRA OS PRECONCEITOS. PARA UM FUTURO FELIZ.”

A ordem reflete-se na lógica de separação e controlo definida pela própria arquitetura do edifício: “*Travelling pelos corredores. Agora paredes de vidro. Aqui séries de berços de esquematismo frio, higiénico e branco.*” Os recém-nascidos são alimentados por meio de biberão pelas próprias enfermeiras, que se mantêm a uma distância segura: “*Com o rabo espetado e em grande curva e gesto para se manter afastada e só chegar com a mão, outra enfermeira dá o biberon. A criança bebe. De quando em quando a enfermeira tira o biberon e agita-o.*” A robotização torna-se completa quando “um menino boneco de plástico transparente” é lavado, secado e alimentado por leite esterilizado.

O desejo de Vénus de amamentar o menino é o perigo contaminante e ameaçador que coloca as enfermeiras em estado de alerta. O filme termina com Vénus a dar de mamar rodeada pelas enfermeiras que a insultam. As enfermeiras começam a vomitar as molas que as constituem. O dispositivo de controlo higienista e maquínico é revelado através das molas vomitadas: “*Montes de molas que saltam, deslizam e fazem com os sapatos e as pernas brancas angulosas e torturadas um contraste estranho.*” O suspiro de cavalo, que pontuou vários momentos da narrativa, volta a ouvir-se na sequência final. A coreografia termina de novo com um grande plano dos pés de Vénus, entretanto

calçados com sapatos de sapateado. A música concreta das molas, seguidas de um breve sapateado e um novo suspiro de cavalo encerram o “Baile Mecânico.”

### 3. “Anonimatógrafo” ou a Persistência Fantasmática da Imagem

Talvez seja algum anjo que num quadro de museu queira ficar cá por baixo.

Salette Tavares, “Anonimatógrafo”

Animatógrafo é uma das designações das primeiras máquinas de projetar filmes. A combinação dos princípios da lanterna mágica e do cinetoscópio tornara possível a projeção de uma sequência de imagens numa tela. O movimento rápido das imagens produz, por efeito da persistência da visão, a ilusão de movimento contínuo. O fundamento perceptual do cinema como tecnologia ótica resulta desta assemblagem entre o dispositivo mecânico e o sistema da visão humana. O animatógrafo passou a ser também a designação da sala de projeções onde os fantasmas das imagens persistentes ganhavam a sua existência luminosa. Capturada através do movimento projetado do próprio movimento, a vida animada passaria a ser percecionável como alucinação: uma visão no escuro da sala, espécie de sonho retiniano que se regista a si mesmo no branco da tela.

No *Anonimatógrafo*, a lógica técnica do animatógrafo parece funcionar segundo um princípio de retro-engenharia. Em vez da ilusão ótica da imagem em movimento, o dispositivo cénico-musical do anonimatógrafo dá-nos a ver *ótica da ilusão*, cujo fundamento é a própria imagem enquanto fantasma projetado pelo sujeito. A escuridão vasta da cena, apenas com alguns pontos luminosos, e a sincronização das breves e repetidas aparições da figura da jovem mulher com momentos sonoros (incluindo o assobio dos dois observadores), encenam a evanescência da imagem cinematografada, cujo movimento ilusório deriva do efeito de persistência na visão do sujeito.

O desejo das duas personagens masculinas é agarrar a imagem feminina que veem passar, mas cuja realidade material se desvanece instantes depois de cada nova

aparição. A imagem corre primeiro sobre patins. Depois, é própria luz quem atravessa o espaço revelando-se enquanto meio sem mensagem. Numa segunda cena, a imagem da rapariga volta a passar rapidamente, desta vez de bicicleta, e, numa terceira aparição, de lambreta. Por fim, oscila no ar pendurada num cabo de guindaste e desaparece de novo. Mais palpável e interativa, reaparece ainda uma quinta vez como guarda de fronteira e, na última cena, surge com um rádio transístor na mão. O aparelho transmite o relato de um jogo futebol. Distraídos do objeto de desejo enquanto decorre o relato, as duas personagens, por uma última vez, tentam agarrá-la em vão: “[*Precipitam-se para a abraçar de novo.*] A luz apaga-se e acende-se. Estão nos braços um do outro.”

A presença fantasmática da imagem, exposição da lógica alucinatória e onírica do cinema, torna-se presença fantasmática da imagem da mulher e do desejo masculino de posse e de controlo: “2º – Que fazias? 1º – Deitava-lhe logo a mão. Punha-a dentro de uma casa. Bem presa. Redes à volta.” O jogo espacializado das luzes e dos sons na materialização cénica da ilusão ótica da projeção serve simultaneamente para mostrar a fantasia masculina de prender o objeto da sua imaginação. De resto, essa fantasia é expressa através da paródia de poemas de amor: “O fogo não queima amor/ porque o amor é quem queima/ não arde, não dói e dói, / é noite feita de chama.” A desintegração final da presença feminina, por efeito da imersão no relato de futebol, recontextualiza a fantasia amorosa na invisibilização da mulher.

Finalizando a ópera com a música concreta do relato e colocando ambas as personagens ajoelhadas ao lado do transístor, o quadro final oferece uma poderosa imagem do inconsciente nacional coletivo e da estrutura fantasmática da opressão amorosa. Ao grafar e sonorizar o movimento das imagens nesse espaço virtualizado de percepção subjetiva, o *Anonimatógrafo* expõe a natureza cultural do animatógrafo. A produção técnica contém a pré-produção cultural da imagem. Nessa medida, ela é já uma pós-produção – a animação exterior de uma animação interior. Por outras palavras: para cada imagem animada, uma imagem anonimada, isto é, um fantasma dentro de outro fantasma.

Manuel Portela, 3 de novembro de 2019