

Textos Intermédias e Mixmédias



TRANSPOSIÇÃO E VARIAÇÃO NA POESIA GRÁFICA E ESPACIAL DE SALETTE TAVARES

Rui Torres

Universidade Fernando Pessoa/ MCTES, Portugal

RESUMO

Este artigo tem como objectivo apresentar uma leitura da poesia gráfica e espacial de Salette Tavares à luz dos processos de intersemiose que esta articula, na frequente transposição entre texto, sons, imagens e objectos. A produção da autora é enquadrada com o experimentalismo literário português da segunda metade do século XX, movimento profícuo na construção de formas poemáticas de carácter híbrido, em que se verificam processos de transposição e variação semelhantes aos observados na autora em análise.

PALAVRAS-CHAVE

Poesia experimental portuguesa, poesia visual e objectual, concretismo, transposição e transformação, intersemiose

INTRODUÇÃO

Uma leitura da variada obra literária de Salette Tavares (1922-1994) muito ganha se for enquadrada com um (re)conhecimento da sua intervenção artística e da sua reflexão enquanto teórica e crítica de Arte. A primeira ajuda a explicar o alargamento do verbal para o visual e, posteriormente, para o objectual, que se verifica em trabalhos poéticos híbridos como aqueles que apresentaremos neste artigo; a segunda justifica e confere alguma legitimidade ao carácter auto-reflexivo da sua poesia. A provar a importância desta relação está o facto de a autora nos ter deixado, a par dos livros nos quais reinventa a linguagem verbal (os de poesia substantiva e semântica, como *Espelho Cego* e *Quadrada*; ou os de poesia sobre objectos, como *Lex Icon*),¹ uma considerável obra poética de características gráficas, de que fazem parte dezenas de poemas em caligrafia, tipografia e serigrafia, além de um avultado número de trabalhos de poesia espacial “fabricados” por oleiros, tecelões, e/ou relojoeiros. Envolvida pela poesia visual e membro activo do grupo da Poesia Experimental portuguesa (PO.EX), Salette Tavares foi também divulgadora esforçada da Estética Nova de Worringer, da Teoria da Informação aplicada à percepção estética por Abraham Moles e da análise estruturalista da arquitectura. De tudo isso nos deixou uma obra, por publicar

¹ TAVARES. *Espelho cego*, 1957; *Quadrada*, 1967; *Lex Icon*, 1971. Todos estes livros foram republicados em TAVARES. *Obra poética (1957-1971)*.

no seu conjunto, que pretendia intitular de *A dialética das formas* e que foi apenas parcialmente divulgada em alguns artigos na revista *Brotéria*.² Além disso, são ainda de referir as suas leituras da obra de pintores portugueses (José Guimarães, Vieira da Silva, Paula Rego, Menez) e um estudo, também inédito, sobre os jardins românticos de Sintra.

Introduzir Salette Tavares assim, como pessoa culta, informada e, ao mesmo tempo, (in)formadora, tem como objectivo explicar essa variedade de aproximações, leituras e experiências da atenta observadora que escreve e *faz* os poemas aqui em estudo. Poeta da invenção e do novo, a autora propõe com a sua obra um exercício constante de vigilância e de atenção, sempre acompanhado de um sentido agudo, mas responsável, do *brincar* e do jogo. E se nos seus artigos teóricos reflecte frequentemente sobre os mecanismos de transposição das formas artísticas, também na sua produção poética se verifica uma correspondente dialética das formas, pela integração de vários versos de poemas em objectos espaciais, recontextualizando-os e, dessa forma, testando a sua resistência ao *tempo*.

É à luz desta poética da autora, articulada em uma *poeprática*, que propomos apresentar o seu trabalho gráfico e espacial, contribuindo desse modo para os estudos sobre remediação e intermediação, na literatura em geral, e na poesia em particular. Para isso, apresentaremos algumas das modalidades de transposição e variação que já se insinuavam nos artigos d'*A dialética das formas*, servindo-nos esses textos como breve enquadramento teórico. Posteriormente, mencionaremos algumas das obras da autora que sustentam os modos de transposição desses textos intermédia, terminando com a apresentação de algumas propostas para a publicação e recriação da poesia visual e gráfica de Salette Tavares em contexto digital.

TRANSFORMAÇÃO E METAMORFOSE NA POÉTICA D'*A DIALÉTICA DAS FORMAS*

A poesia visual e concreta da segunda metade do século XX, sem esquecer as coordenadas visuais e combinatórias de textos hoje considerados históricos, fez propostas inovadoras que abalaram significativamente as noções de texto como algo fixo e rígido. Através da introdução de processos de transposição, re-textualização e re-escrita, a poesia experimental (concreta, visual e sonora) sujeitou a teoria e a crítica literárias a adaptarem-se a estas mudanças no processo da *poiesis*. Assim, a adaptação de textos de um meio para outro motivou, ou pelo menos acompanhou, toda uma re-conceituação do aparato teórico-crítico, de forma a facilitar o acesso a uma poesia fortemente centrada na re-mediação e na re-presentação.

A transposição de textos originariamente veiculados pelo suporte verbal para contextos e modos distintos de mediação, como a que se verifica na poesia de Salette Tavares, começa por nos aproximar de conceitos como os de tradução e transmutação. Nesse sentido, a conceptualização proposta por autores como Roman Jakobson³ e Claus Clüver⁴ para avaliação dos géneros e das textualidades que se situam em *fronteiras*, poderá constituir um ponto

² TAVARES. Forma poética e tempo, 1965; Forma e criação, 1965; Teoria da Informação e Abraham Moles, 1967; Arquitectura, semiologia e mass média, 1969.

³ JAKOBSON. On Linguistic Aspects of Translation.

⁴ CLÜVER. Da transposição intersemiótica.

de partida útil. Esses conceitos, embora não tenham sido originalmente pensados numa perspectiva de análise das poesias experimentais, acabam por sustentar uma visão da poesia concreta enquanto arte *intermediática*⁵ que aqui perfilhamos.

A proposta de Jakobson, por exemplo, tendo origem numa reflexão acerca de regimes de tradução em que haveria espaço para transmutações de carácter intersemiótico,⁶ explica processos de transferência sígnica que estão na base destas poesias. Por outro lado, Claus Clüver mostra que a transposição envolve uma reflexividade e um conhecimento do código. Embora este estudo não tenha (ainda) a poesia concreta ou visual como objecto específico de análise, acreditamos que ele explica os cruzamentos e as negociações que se estabelecem entre teoria e prática na obra poética de Salette Tavares. Para o autor, a intersemiose implica um processo de conhecimento do código:

Transposições intersemióticas lidas como tal são sempre lidas também como textos sobre o fazer textual, que nos mostram as possibilidades e limitações inerentes aos dois sistemas de signos. Elas nos *alertam* para o poder significante dos recursos sintáticos e outros recursos estruturais disponíveis em cada um, e nos *conscientizam* das diferenças nos códigos estéticos e códigos sociais, especialmente com relação às convenções que governam a descrição e a representação pictórica.⁷

Este estado de alerta verifica-se nos trabalhos de carácter experimental de Salette Tavares e está presente nas reflexões da sua obra teórica, ao posicionar-se diante da transformação das formas artísticas na condição de mecanismos de desautomatização e estranhamento. Como tal, Tavares identifica na relação da forma com o tempo aquilo que determina a dimensão estética dos objectos artísticos. Ao resistir ao tempo, a forma vai-se deixando reavaliar, traduzir e recontextualizar. Ora, esta capacidade de transcender o tempo, que representa para a autora uma das evidências da abertura da forma, serve para exprimir uma capacidade de essa mesma forma proporcionar um *alertar* e um *conscientizar*. Diz também Herberto Helder na introdução ao primeiro número dos *Cadernos da Poesia Experimental*, em que Salette Tavares participou activamente, como veremos adiante: “Em princípio, não existe nenhum trabalho criativo que não seja experimental, nesse sentido de que ele supõe *vigilância* sobre o desgaste dos meios que utiliza e que procura constantemente recarregar de capacidade de exercício”.⁸

Mesmo assim, conforme explicámos, os conceitos de transmutação e transposição podem apenas servir-nos para um enquadramento provisional das variações textuais observadas na poesia experimental de Salette Tavares. Torna-se entretanto necessário adoptar outra classificação que nos permita praticar a leitura e descodificação destes sistemas semióticos híbridos. Adoptamos aqui a terminologia de Clüver,⁹ que estudou as diferenças entre textos que são compostos por meios diferentes ou por signos complexos, tendo com isso contribuído para a recente dinamização dos estudos interartes. A poesia gráfica e

⁵ Cf. REIS. *Poesia concreta*; HIGGINS. *Some Poetry Intermedia*.

⁶ JAKOBSON. *On Linguistic Aspects of Translation*, p. 261.

⁷ CLÜVER. *Da transposição intersemiótica*, p. 130-131 (itálico nosso).

⁸ HELDER. *Prefácio. Poesia Experimental-1*.

⁹ CLÜVER. *Estudos Interartes: Introdução Crítica*.

espacial de Salette Tavares recorre, seguramente, a vários sistemas de signos, misturando-os e desse modo fundindo as características particulares de cada um; e invoca também processos de transformação e variação mais amplos, com vista ao estabelecimento de ligações dialécticas com a história das formas. Neste sentido, seguindo a terminologia de Clüver, esta poesia gráfica e espacial, por invocar “dois ou mais sistemas de signos e/ou *media* de uma forma tal que os aspectos visuais e/ou musicais, verbais, cinéticos e performativos dos seus signos se tornam inseparáveis”,¹⁰ envolveria textos que poderíamos apelidar de intersemióticos ou intermediáticos.

Esta classificação dos “textos híbridos” ajuda ainda a circunscrever muita da poesia que é, simultaneamente, texto visual e partitura de poesia sonora, por exemplo. No entanto, convém reforçá-lo, para a intermedialidade destes textos de Salette Tavares concorrem outros procedimentos relacionados com a transformação, tais como a variação intertextual e a abertura da obra, da qual deriva a participação do leitor na construção de sentido(s). Ao contrário de outros poetas que fizeram recriações baseadas na devoração textual de uma tradição literária, como nos casos de diálogos com Camões,¹¹ Salette Tavares entendia a transformação enquanto essência própria da forma e de sua apreensão. Embora em ambos os casos se verifique uma actualização das formas no âmbito da autoreflexividade, são as transposições adoptadas por Salette Tavares, bem como as estratégias de intermediação daí resultantes, que mais nos parecem alimentar a dialéctica viva da obra de arte. Só assim o receptor assiste (no duplo sentido da palavra, de *ver* e *ajudar*), a expressão do mundo, não tanto porque esta expressão exista em si mesma como linguagem, mas porque se trata de “uma linguagem que eu entendo e fabrico na pura abertura poética capaz de escutar a natureza”.¹² Para Salette Tavares, ler é, deste modo e sempre, um inevitável recriar, funcionando a própria percepção *como* forma e fecundação. Por seu lado, o indivíduo que interpreta essa forma precisa de a reconfigurar em diferentes modos de expressão do conteúdo, tornando-se, por isso, um co-autor. Ele pode “dizê-la [a forma] como criação”.¹³

A experiência estética, ao mediar deste modo a relação do leitor com o mundo, representa uma oportunidade para o sujeito receptor se recriar, redescobrir e transformar. E de metamorfose se trata: recriação do próprio na leitura activa do mundo, participação da obra como veículo de transformação, num movimento dialéctico de permanente renovação. Mesmo quando o universo interpretativo das formas aparenta ser estável (como no caso dos “clássicos”), tratar-se-ia, segundo Salette Tavares, de um fenómeno social de cegueira,

¹⁰ CLÜVER. Estudos Interartes: Introdução Crítica, p. 341; cf. CLÜVER. *Inter textus, inter artes, inter media*, neste volume.

¹¹ São disso exemplo, entre outros: Herberto Helder, no seu poema “‘Transforma-se o amador na coisa amada’, com o seu”; as variações temáticas sobre um vilancete de Camões, na “Leonorana” de Ana Hatherly; as modalidades de reescrita de textos clássicos que Pedro Barbosa realizou com os programas ‘Texal e Permuta’, em 1975, com uma intenção de reelaboração crítica de textos clássicos, introduzindo-lhes variações de sentido; o livro *Re-Camões*, de E. M. de Melo e Castro (1980), totalmente dedicado à tarefa de des(cons)truir o grande poeta; e vários textos de Alberto Pimenta, que absorvem e transpiram o autor dos *Lusíadas*. Ver, para este efeito, o meu artigo “Camões transformado e re-montado: o caso de Herberto Helder”.

¹² TAVARES. Forma e criação, p. 591.

¹³ TAVARES. Forma e criação, p. 599.

uma vez que se trata do “domínio marginal da forma usada não como ser, crescente e vivo, mas como ter...”¹⁴

A originalidade é, então, pela transformação e pela metamorfose, o trabalho próprio do poeta: “[o] poeta tem o dever de inovar, de alterar, é essa a verdadeira missão do artista”.¹⁵ E, por isso, a poesia experimental não se faz com “sentidos, significados, imagens literárias, etc., todo o intrincado semântico da poesia tradicionalista”.¹⁶ Na verdade, esta informação semântica pouco interessa à poesia experimental. Como refere,

[a]s mais sérias e únicas grandes inovações na poesia moderna consistiram na transcendência da palavra semântica pela adopção de uma palavra ou de uma rede expressiva que transcende os valores semânticos colocando a tónica da autêntica comunicação não ao nível semântico mas ao nível da pura comunicação estética desenvolvendo-se ou em valores plásticos ou em valores sonoros, valores responsáveis em todo o tempo da verdadeira comunicação literária no plano estético.¹⁷

Claro que esta “receita” não invalida outras formas de distribuição dos significados no nível semântico. Ao contrário de outros concretistas, Salette Tavares não repudiava o Surrealismo, no qual preferia ver, não o oposto do Concretismo, mas um uso do aspecto semântico como um “em si” estético e, portanto, um uso que pode também ser criativo e original. E, embora nos ocupemos neste trabalho de uma poesia que salienta valores plásticos e sonoros, é necessário recordar que uma parte significativa da obra poética de Salette Tavares é motivada pelo onírico e pelo surreal, que se exprimem através do mesmo trabalho semântico que, no contexto da poesia experimental, relativiza e até rejeita. Como explica, “esta posição das novas poéticas da poesia e das novas literaturas não invalidam aquelas poéticas que se estruturam sobre o significado semântico”.¹⁸

Mas a informação semântica não interessa à poesia experimental porque aquela foi absorvida pelos canais de comunicação de massas, tais como a rádio, o cinema e a televisão,¹⁹ passando a ser função da poesia ocupar-se da coordenada estética, reivindicando uma maior quantidade de informação e colocando o jogo verbal criativo contra o nível generalizado de banalização oferecido pelo espectáculo mediático.

Este cenário de reflexão que acabámos de enunciar serve para enquadrar a poesia gráfica e espacial de Salette Tavares, que passamos agora a apresentar.

TRANSPOSIÇÃO E VARIAÇÃO NA POESIA GRÁFICA E ESPACIAL DE SALETTE TAVARES

A poesia de Salette Tavares articula uma plasticidade tão marcada (sonora, visual, ou através da sugestão dos objectos) que com alguma naturalidade se verifica a transposição da palavra escrita para imagens, colagens, objectos ou performances. Esta

¹⁴ TAVARES. Forma poética e tempo, p. 57.

¹⁵ TAVARES. Arquitectura, semiologia e mass média, p. 197.

¹⁶ TAVARES. Arquitectura, semiologia e mass média, p. 198.

¹⁷ TAVARES. Arquitectura, semiologia e mass média, p. 198.

¹⁸ TAVARES. Arquitectura, semiologia e mass média, p. 198.

¹⁹ TAVARES. Arquitectura, semiologia e mass média, p. 198.

potencialidade multisensorial do texto é, por outro lado, complementada pelo princípio da estetização da experiência humana. Se a arte, como pretendia Shklovsky, serve para mostrar as propriedades estéticas do objecto de uma forma desautomatizada – “para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte”²⁰ – é no *objecto encontrado* que Salette Tavares mais vai insistindo: “a percepção orientada do artista suprime o sentido anterior de um objecto encontrado ao torná-lo figura sobre um novo fundo”.²¹ Integrando uma actividade criativa que é fundamentalmente perceptiva, o poema-objecto existe como resultado de “um simples gesto de propor a percepção original à compreensão dos outros, deslocando o objecto tal qual ele é do fundo onde se compreendia ou do contexto onde estava, para o isolar e tornar num em si meu para os outros”.²²

Este tipo de recontextualização surgiu em 1913, quando Marcel Duchamp expôs, no Philadelphia Museum of Art, a sua *Bycycle Wheel*, e, em 1917, com o pseudónimo de R. Mutt e em colaboração com Joseph Stella, colocou o seu famoso urinol, intitulado *Fountain*, em exposição na Society of Independent Artists de Nova Iorque. Este assunto é tema de um poema de Tavares, precisamente intitulado “Objet trouvé”:

Em casa de meus Pais havia
grandes chávenas de loiça para fazer chichi.
No museu de Arte Moderna em Nova Iorque há
uma chávena de pêlo mas não vi
nenhum penico. para Duchamp fico
na secção de *Design* a esperar vê-lo.²³

Também a poesia gráfica e espacial de Salette Tavares é uma resposta à automatização da percepção do objecto na sociedade do consumo. Os seus poemas espaciais encenam uma (re)descoberta da *objectividade* dos objectos. Para isso, a poeta coloca-(n)os frequentemente no domínio do pedagógico, como é visível nos “Diálogos criativos” com os seus filhos, de quem recebe tábuas, brinquedos e até “lixo”, que *nomeia* de poesia espacial. Na mistura de diferentes formas de expressão, na reciclagem e na recontextualização, Salette Tavares propõe modos de intermedialidade que nos alertam para a dialéctica das formas a que aludimos anteriormente.

“Ourobesouro” é o seu “primeiro poema”, a sua primeira tomada de consciência em relação à componente lúdica da linguagem: ouro-bes-ouro, besouro de ouro, a inscrição de uma palavra em outra. “Ourobesouro, caixinha de minha infância” foi, na verdade, um brinquedo da autora aos 12 anos, feito poema na “concepção” da palavra “ourobesouro”.²⁴ Em Março de 1962, Salette Tavares escreve “Um lago mais azul caiu de branco”, previsto para o “Livro do soporífero”, e que foi reproduzido na *Obra Poética* (1992):

²⁰ SHKLOVSKY. A arte como procedimento, p. 45.

²¹ TAVARES. Forma e criação, p. 599.

²² TAVARES. Forma e criação, p. 599.

²³ TAVARES. *Obra poética*, p. 429.

²⁴ “A palavra ‘ourobesouro’ foi concebida por mim em 1934”. TAVARES. *Obra Poética*, p. 294.

De ouro visto
ouro pintado e desbotado. Mas
de constância ilumino
ourobessouro brinquedo cristalino
meu penteado jogo que me infância.²⁵

Note-se a colocação do substantivo “infância” numa função verbal, no último verso citado, ou a posição ambígua da palavra “visto” no primeiro verso, podendo ser lida como particípio passado do verbo “ver” ou como a primeira pessoa do singular do presente do indicativo do verbo “vestir”. Estas transferências no nível semântico da linguagem traduzem as recontextualizações iniciais na poesia de Salette Tavares: de verbo a substantivo-objecto, de objecto a linguagem sobre o objecto. Em 1963, antes da publicação dos primeiros *Cadernos da Poesia Experimental*, esse “ouro bessouro brinquedo cristalino” foi concretizado, espacializado num objecto de cristal e ouro, como se pode ver na Figura 1.²⁶

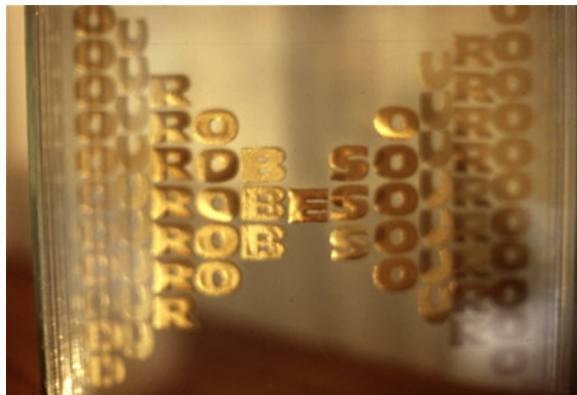


Fig. 1: *Ourobessouro*. 1963, cristal e ouro, 33 x 12 x 33 cm. Cortesia Salette Brandão (S.B.).

A participação de Salette Tavares nos primeiros cadernos da *Poesia Experimental*²⁷ foi descrita em carta a Ana Hatherly. De acordo com esse documento, os editores teriam aceitado a inclusão de vários poemas-cartaz, tendo porém rejeitado a publicação de um poema em que a palavra “maravilha” era desconstruída, porque “outra pessoa já tivera a mesma ideia”.²⁸ Embora, em razão dessa rejeição, a versão em cartaz continue inédita,

²⁵ TAVARES. *Obra Poética*, p. 294.

²⁶ Agradecemos a Salette Brandão e aos restantes filhos de Salette Tavares a autorização para publicação das reproduções dos poemas de sua mãe.

²⁷ A revista *Poesia Experimental*, também conhecida como *Cadernos da PO.EX*, foi uma publicação colectiva com apenas 2 volumes editados, o primeiro em 1964 e o segundo em 1966. O primeiro volume teve organização de António Aragão e Herberto Helder; o segundo foi organizado por Aragão, Helder e E. M. de Melo e Castro. Nestes *Cadernos*, assim apelidados por cada autor ter um caderno volante, desdobrável, para publicar trabalhos de cariz experimental, participaram, além dos organizadores, Salette Tavares, António Ramos Rosa, António Barahona da Fonseca, Ana Hatherly, José-Alberto Marques, Luiza Neto Jorge, Álvaro Neto e Jorge Peixinho. No primeiro volume foi também publicada uma Antologia de Poesia com poemas de, por exemplo, Camões e Ângelo de Lima, tendo o segundo volume contado com colaborações internacionais, de Haroldo de Campos e Pedro Xisto a Henri Chopin e Pierre Garnier. Os cadernos de Salette Tavares tiveram como título “Brincadeiras”, mais especificamente “Brin Cadeiras” (primeiro volume) e “Brincade Iras” (segundo volume).

²⁸ TAVARES. Carta, p. 17.

é-nos possível identificar o poema que esteve na sua origem. De facto, o jogo com a palavra “maravilha”, dando origem a uma divisão em três partes significantes, MAR AVE ILHA, parte de um poema escrito em Março de 1961, que estava previsto ser publicado com o livro *Quadrada*, mas que apenas foi reproduzido na *Obra Poética*:

As maravilhas ficaram
soando sim.
As mar av ilhas voaram
sem já de mim.
As maravilhas morreram
de ave fim,
as mar
avi-lhas finaram
em mar de im.
As marav
ilhas fecharam oiro marfim
das marav ilhas fugiu
o Mandarim!²⁹

É difícil determinar de que “outro” poema se trataria. Edgard Braga, por exemplo, faz um jogo idêntico com a palavra ilha: “ilha / brilha / tranqüila”, e outros poetas concretos, possivelmente antes e certamente depois, fizeram experiências semelhantes. Mesmo assim, uma versão manuscrita do poema acima citado foi ampliada, tendo dado origem a uma serigrafia sobre acrílico, que pode ser observada no objecto espacial de 1979, “A porta das maravilhas”, reproduzido na Figura 2.

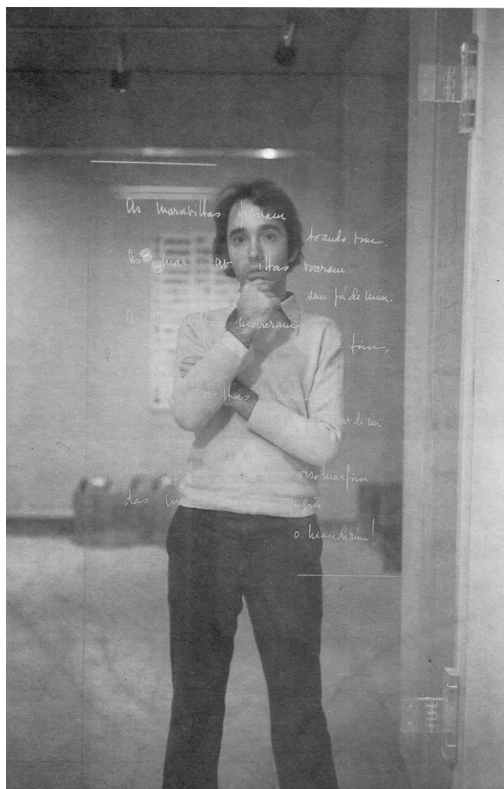


Fig. 2: *A porta das maravilhas*. 1979, serigrafia sobre acrílico, 75 x 180 cm. In: *Obra Poética*, p. 499.

²⁹ TAVARES. *Obra Poética*, p. 279.

Esta reinscrição de uma versão em caligrafia do poema numa porta é mais do que a transferência entre mediações distintas. Além da passagem do papel para o acrílico (do opaco para o transparente), há a considerar a passagem do livro para a porta enquanto suporte simbólico de mediação do espaço. A porta é, como Salette Tavares escreveu em *Lex Icon*, “o instrumento / que corta / a relação do dentro / com o fora”.³⁰ E se a porta estabelece fronteiras, abre também novos espaços dentro do espaço demarcado por esses mesmos limites: “As casas estão cheias de portas / porque as casas estão cheias / de dentro comunicáveis [...]”.³¹

De qualquer modo, as obras que saíram publicadas no *caderno* de Salette Tavares dessa primeira revista da PO.EX, que tinha como título um sugestivo “Brin Cadeiras”, ajudam a entender fenómenos de transposição, remediação e intermediação na sua poesia. Os poemas em tipografia – a “Aranha”; “Os efes” e os outros poemas em “F”; e as kinetofonias “Taki Taki” e “Ri M Ri Ri” – constituem a totalidade das obras apresentadas nessa primeira publicação colectiva. Estes trabalhos de Salette Tavares, como a própria tornou explícito, implicam um conhecimento das noções de informação estética e informação semântica propostas por Abraham Moles, que tinham sido divulgadas em Portugal por vários experimentalistas. Elas visam um “tratamento poético-semântico puramente estético, com a delimitação muito estrita dos repertórios de símbolos”.³² Salette Tavares explica que estes repertórios são constituídos por grupos de palavras escolhidas “numa zona limitada” do dicionário, tal como as que começam por “f” ou em “al”, ou as quatro (4) letras que compõem as *kinetofonias*, “t”, “a”, “k” e “i” em “Taki Taki”; e “r”, “u”, “m” e “i” em “Ri M Ri Ri”. Nestes poemas, o manejo semântico é abandonado para dar relevo ao valor estético,³³ uma vez que é o ponto de vista sonoro que interessa explorar. A reprodução dessas *kinetofonias*, na Figura 3, ilustra bem esse hibridismo. Trata-se de pautas de poemas sonoros que sustentam, ao mesmo tempo, uma espacialização e uma visualidade extremamente significativas. Além disso, são formas virtualmente abertas, como o confirma a revisão para serigrafia sobre papel vegetal que Salette Tavares empreendeu em 1978. Estes textos intersemióticos montam-se, portanto, através da convergência de vários sistemas de signos e não surpreende o facto de quase todos estes poemas gráficos terem sofrido vários tipos de transformação ao longo da vida literária da autora.

³⁰ TAVARES. *Obra Poética*, p. 448.

³¹ *Obra Poética*, p. 448.

³² TAVARES. *Teoria da Informação e Abraham Moles*, p. 169.

³³ TAVARES. *Teoria da Informação e Abraham Moles*, p. 169.

kinetofonias

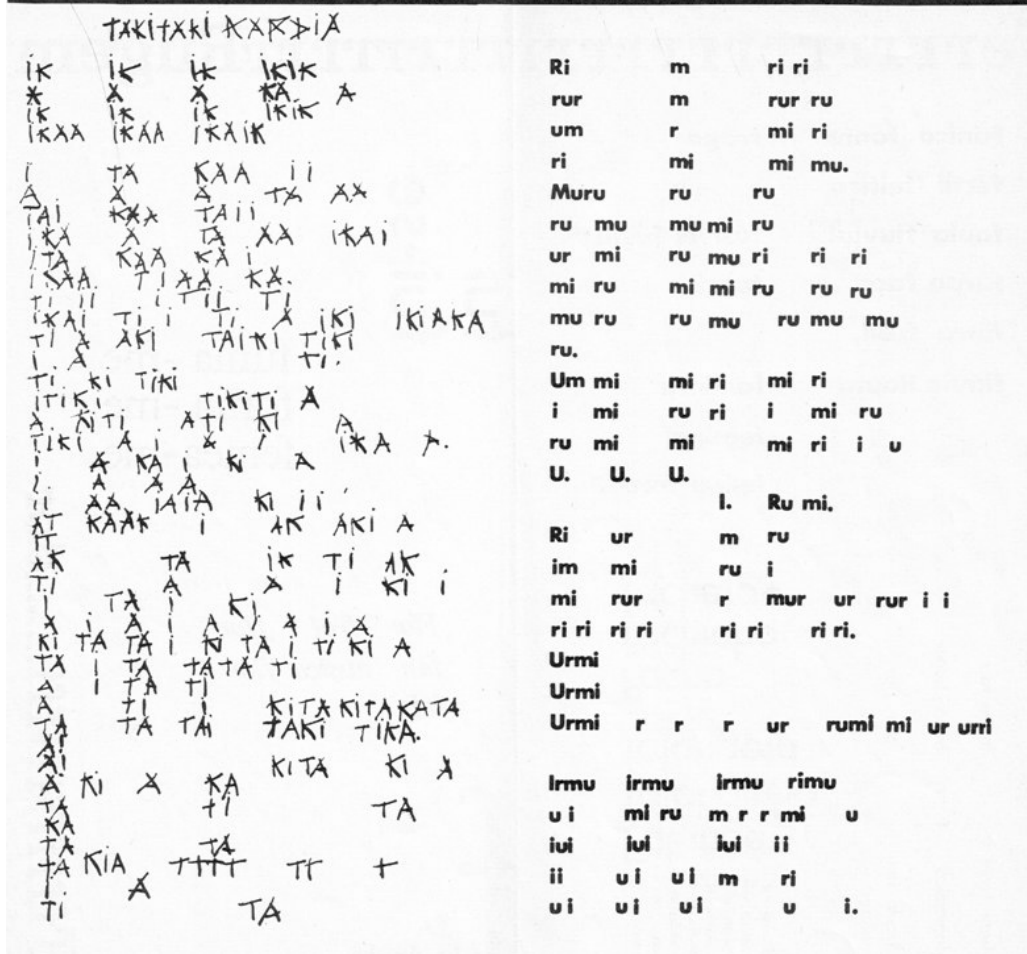


Fig. 3: Kinetofonias. Serigrafia sobre papel vegetal. RI M RI RI, 21 x 30 cm; TAKI TAKI, 21 x 30 cm. De *Brin cadeiras*, in: *Poesia Experimental-1*, 1964.

O poema “Os efes”, que é uma “ironia contra a clássica e ridícula ideia de dividir a obra de arte em forma e conteúdo”³⁴ e que é representado pela forma de três (3) grandes letras “f” encenando a forma como globalidade, contextualiza os outros poemas do *caderno*, que têm em comum o trabalho morfológico (forma e transformação) e fonético com essa sexta letra do alfabeto.³⁵ O texto em prosa que preenche “Os efes” fora escrito um ano antes, para o “Livro do soporífero”:³⁶ “é grave, sério e exige de ti grande precaução [...]”.

³⁴ TAVARES. *Poesia gráfica*, p. 17.

³⁵ Estes *Três efes* são, naturalmente, também uma alusão aos fatídicos “três efes” lusitanos: fado, futebol e Fátima.

³⁶ Republicado em 1973 na *Antologia da Poesia Concreta em Portugal*, organizada por E. M. de MELO e CASTRO e José-Alberto MARQUES.

A autora considerava a reprodução publicada no seu *Caderno* uma versão empobrecida, tendo por várias vezes realçado o desenho do original, em caneta fina, que reflectia o seu gosto pela escrita à mão.³⁷ De qualquer modo, a forma da aranha é desenhada com as palavras “arre” (nas patas da aranha) e “arranha” (no corpo da aranha), além de “arranhisso” e “arranh / aço”. Este poema é paradigmático por sintetizar duas preocupações de Salette Tavares: a escrita e a forma; a utilização do corpo como ferramenta da caligrafia e a escultura do conteúdo na forma. Não admira, por isso, que esta aranha se tenha *reproduzido*, qual algoritmo poeticamente programado para a metamorfose. Ela reaparece na “Borboleta”, que figura no catálogo da exposição “Concreta–Experimental–Visual”, que teve lugar na Universidade de Bolonha, em 1989.³⁸ Essa borboleta, que é a “Aranha” multiplicada de forma a criar uma borboleta, foi interpretada por Melo e Castro como “uma metáfora da relação ambígua entre vítima e predador”.³⁹ Essa mesma relação de devoração preside ao carácter dialógico da poesia portuguesa de invenção.

Entretanto, surgem ainda o “Aranhão” (Fig. 6) e os “Cágados”, todos propondo transformações derivadas de processos de montagem e mistura, multiplicação e replicação.

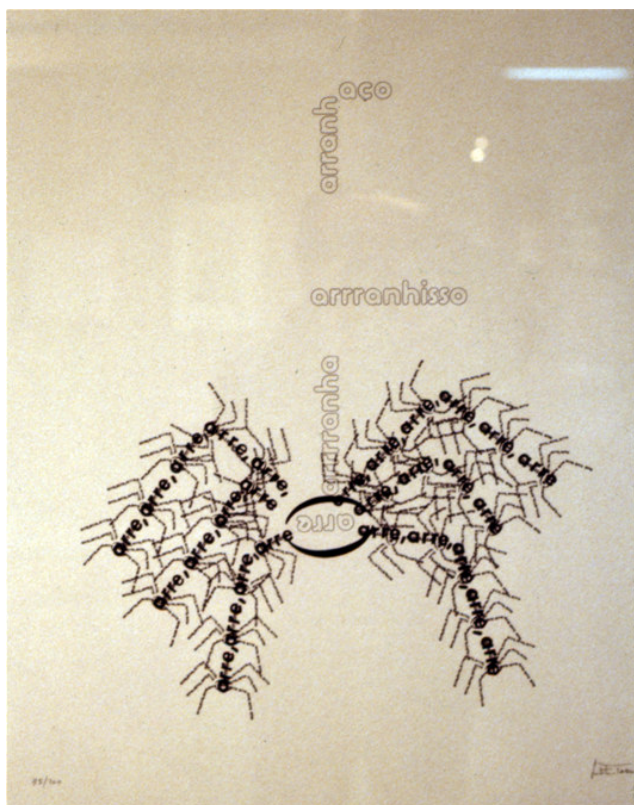


Fig. 6: Aranhão. 1978, serigrafia, 62 x 72 cm. Cortesia S.B.

São ainda desta época vários poemas que, aparecendo inicialmente em texto, depois em cartaz, são posteriormente inscritos e recriados em vários objectos. Um exemplo destas revisitações é o cartaz de “O menino Ivo”, que seria transformado num tapete, manufacturado pelas Tapeçarias de Portalegre, em *Tapeçaria do Menino Ivo*.

³⁷ TAVARES. *Poesia gráfica*, p. 17.

³⁸ TAVARES, “Borboleta”.

³⁹ MELO E CASTRO. *Visões do Espelho Cego*, p. 9.



Fig. 7: *Tapeçaria do Menino Ivo*. 1979. 80 x 120 cm.
In: *Obra Poética*, p. 503. Cortesia S.B.
Cf. Prancha 11, p. 381.

Em 1965, realizam-se a exposição “Visopoemas” e o “Concerto e audição pictórica”, momentos altos da intermedialidade na poesia portuguesa do século XX. Na exposição, Salette Tavares participou com um conjunto de doze poemas espaciais que apontavam uma direcção que seguirá em *Lex Icon* e na sua futura poesia espacial, dando lugar de relevo aos objectos. Alguns dos poemas reproduzidos nos primeiros *Cadernos* puderam nessa altura *ver-se* no seu formato original, o cartaz. E no “Concerto e audição pictórica” apresentou uma “Ode à Cri... cri... cri... tica... da nossa terra”, ironizando, logo no título, com o discurso da crítica literária do período. Este “Concerto” deve ser ainda avaliado como a única possibilidade de apresentação de toda uma produção visual (gráfica e/ou espacial) que tinha sido pobremente reproduzida nas edições em livro e revista, bem como uma oportunidade para potenciar as características performativas desta poesia plural, através do *happening*.

Passados quinze anos destes acontecimentos, a retrospectiva “Brincar”, na Galeria Quadrum, Lisboa, em 1979, foi uma nova oportunidade para Salette Tavares trabalhar em variações da sua poesia gráfica e espacial. Nessa exposição, foram apresentados muitos dos trabalhos que temos vindo a referir, bem como outros, inéditos, entre os quais um poema-objecto que está desaparecido, a “Baylia de Ayras Nunes de Santiago”, em ferro cromado, que traz(ia) três estrofes de um texto na estrutura, espacializada, do objecto.



Fig. 8: *Baylia de Ayras Nunes de Santiago*
[pormenor]. 1979, ferro cromado.
Desaparecido. Cortesia S.B.

Outros versos dos seus poemas houve que também foram transpostos para a escultura em arame ou ferro cromado. O “Maquinin”, por exemplo, partindo do texto “Eu visto o que vesti ao manequim / sou poeta que mente o que se sente / e só fico contente quando visto / aquilo que se ri atrás de mim”,⁴⁰ acaba sendo uma metáfora do processo criativo da poeta: a máquina-manequim é a estrutura variável pronta a receber na sua forma as mais variadas roupa(gen)s. E, em (mais um) diálogo intertextual com Fernando Pessoa,⁴¹ Salette Tavares usa o manequim – que também é “máquina” no jogo verbal que o título introduz – como motivo para o seu próprio refazer-se, vestir-se, transformar-se.



Fig. 9: *Maquinin*. 1963, mobile em alumínio anodizado. Cortesia S.B.

“Alquerubim” é outro poema gravado em alumínio que, com todo o seu brilho e luminosidade, esgrime pelo seu lugar entre as fronteiras das artes. Mas é na leitura anagramática que propõe que a sua poeticidade melhor se exprime. Na dobra da repetição da palavra, Salette Tavares promove um arranjo visual combinatório com a palavra “ALQUERUBIM”⁴² em maiúsculas que nos permite lê-la em várias direcções numa sucessão de onze linhas, criando uma estrutura viva de leituras circulares.

⁴⁰ TAVARES. *Obra Poética*, p. 215.

⁴¹ Lembramos os versos da “Autopsicografia” de Fernando Pessoa: “O poeta é um fingidor. / Finge tão completamente / Que chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente”.

⁴² De *Alquerubim* apenas sabemos tratar-se de uma freguesia portuguesa do concelho de Albergaria-a-Velha, mas desconhecemos a razão da sua utilização por Salette Tavares, além da óbvia musicalidade.

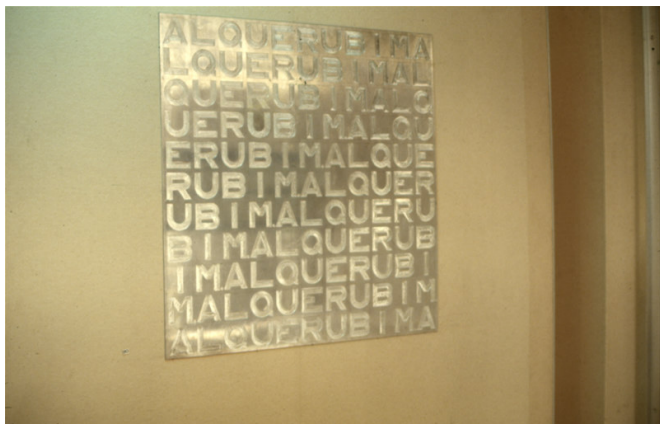


Fig. 10: *Alquerubim*. 1979, alumínio polido, 70 x 70 cm [aprox.].
Desaparecido; imagem cedida por S.B.
Cf. Prancha 10, p. 381.

Este tipo de trabalhos, em que se fundem as artes gráficas, a escultura e a literatura, foram realizados e apresentados para esta retrospectiva integrando um conjunto no qual se assinalava o “objecto encontrado” como parte da sua produção poética. Para isso, Tavares enquadrou todos os seus “objectos espaciais” (como lhes chamava no catálogo da exposição⁴³) sob o título genérico de “Brincar”. Esta poesia espacial está associada ao “brincar” uma vez que brincar exprime a relação criativa da criança com o mundo que aprende. “Brincar”, diz Salette Tavares no texto da sua exposição retrospectiva, “é um estado natural e permanente tal qual o foi na escola e em casa” (s.p.). Não há espaços vazios no crescimento de uma criança: tudo é novo. Na ausência de estímulo, na ausência de objectos-brinquedo, outras coisas os substituem, mas sempre o lugar do objecto (a sua necessidade) é mantida. É por isso que Salette Tavares fala da presença do objecto na própria linguagem: “Bastava a palavra que se coisificava. Era tão fácil jogar com ela como jogar à bola”. Os trabalhos em exposição são o resultado, também, e por isso, de “Dialogos criativos” entre Salette Tavares e os seus três filhos.

São também desta fase vários poemas que não foram ainda reproduzidos em livro, a que só é possível ter acesso quando são expostos em museus – e a obra de Salette Tavares precisa de ser *vista* no museu devido precisamente ao facto de se tratar de textos que recorrem a vários sistemas de signos e que demandam novos espaços e suportes de divulgação por forma a que os seus aspectos visuais, sonoros, cinéticos ou performativos sejam devidamente articulados.

PERSPECTIVAS PARA A REMEDIAÇÃO DA POESIA DE SALETTE TAVARES

Embora a edição da *Obra Poética 1957-1971* (Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992; Prémio P.E.N. Clube, 1993) represente um esforço inicial para reunir a obra publicada, assim como parte da obra não-publicada, de Salette Tavares, tem que ser dada continuidade à edição da obra da autora que permanece inédita. Mas se a edição em livro, a fazer-se, é importante para a publicação de tantos textos ainda inéditos, o mesmo não parece ser possível dizer em relação à poesia visual, que (sobre)vive apenas em exposição e em performance. Uma importante, mas insuficiente, tentativa de corrigir as lacunas da *Obra poética* em

⁴³ TAVARES. *Brincar*.

relação à poesia visual é a publicação, em 1995, pela Casa Fernando Pessoa, da *Poesia gráfica* de Salette Tavares.

Entretanto, novas modalidades de representação deste tipo de poesia visual começam a emergir com os meios digitais e com o desenvolvimento das linguagens multimédia e hipermédia. Torna-se a esse propósito pertinente mencionar que está em curso, no Centro de Estudos de Texto Informático e Ciberliteratura, da Universidade Fernando Pessoa, Portugal, um projecto que tem como objectivo recolher, classificar, digitalizar, traduzir e reproduzir em formato electrónico, a produção da poesia concreta e visual portuguesa associada ao movimento da Poesia Experimental dos anos 60, com o fim de produzir um CD-ROM e um Portal na Internet (<http://po-ex.net/>) para divulgação da mesma. O projecto⁴⁴ considera como *corpus* da PO.EX os Cadernos, Suplementos, objectos, catálogos e panfletos, dispersos actualmente. Pelas razões acima nomeadas, Salette Tavares será um dos poetas representados nesta base de dados. E, de facto, o meio digital, além de permitir reproduzir e disponibilizar imagens de alta resolução, facilita a publicação de outros registos multimedia, tais como som, texto ou vídeo.

Este projecto de digitalização da PO.EX pretende ainda promover uma reflexão acerca dos mecanismos de transposição e remediação dos meios analógicos para os meios digitais. Estão nesse sentido previstas várias versões interactivas, em formato hipermédia, para alguns dos poemas aqui mencionados. E, dada a complexidade sintáctica e semântica de muitos destes textos, serão estudadas as formas mais apropriadas à sua correcta reprodução e recriação. Ora, tal tarefa pressupõe uma avaliação e um estudo prévios que poderão ajudar a criar um contexto teórico e conceptual que nos permita entender, uma vez mais, estas transposições entre paradigmas diferentes como mecanismos de alerta para a constituição arbitrária da linguagem, dos códigos e de todas as fronteiras. Deste modo, além de permitir a divulgação e em muito facilitar a acessibilidade de toda uma herança literária que corre o risco de se perder, este projecto amplia a reflexão acerca dos processos de intermedialidade em poesia para novos campos de investigação, envolvendo os meios digitais e as cibertextualidades daí resultantes.



ABSTRACT

The goal of this article is to present the visual poetry of Salette Tavares in the light of the intersemiotic processes which it articulates in the transpositions between text, sound, images, and objects. The work of Salette Tavares is contextualized within the poetics of the Portuguese experimental poetry movement, which appeared in the second half of the twentieth-century and is known for the creation of hybrid poetic forms that motivate transposition and variation.

KEYWORDS

Portuguese experimental poetry, concrete and visual poetry, transposition and transformation, intersemiosis

⁴⁴ Este projecto é financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, do Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, Portugal.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Pedro. Camões e as voltas que o computador (lhe) dá. In: BARBOSA. *A literatura cibernética 1*. Autopoemas gerados por computador. Porto: Árvore, 1977, p. 123-127.
- CLÜVER, Claus. Estudos Interartes: Introdução Crítica. Trad. Yun Jung Im e Claus Clüver, revisão Helena Carvalhão Buescu. In: BUESCU, Helena; DUARTE, João Ferreira; GUSMÃO, Manuel (Org.). *Floresta Encantada: novos caminhos da literatura comparada*. Lisboa: Dom Quixote, 2001, p. 333-62.
- CLÜVER, Claus. Da transposição intersemiótica. Trad. Thais Flores Nogueira Diniz et al. In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do Visível: Ensaio sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/POSLIT/UFMG, 2006, p. 107-166.
- HATHERLY, Ana. Leonorana. In: HATHERLY, A. *Anagramático*. Lisboa: Moraes, 1970, p. 28-69.
- HELDER, Herberto. Prefácio. *Poesia Experimental-1*, Lisboa, Cadernos de Hoje, 1964, p. 5-6.
- HELDER, Herberto. 'Transforma-se o amador na coisa amada', com o seu. In: HELDER, H. *A Colher na Boca*. Lisboa: 1961, p. 5-6.
- HIGGINS, Dick. Poetry Intermedia. In KOSTELANETZ, Richard (Ed.). *The Avant-Garde Tradition in Literature*. New York: Prometheus, 1982, p. 414-15.
- JAKOBSON, Roman. On Linguistic Aspects of Translation (1959). In: JAKOBSON. *Selected Writings*. Vol. 2, *Word and Language*. The Hague: Mouton, 1971, p. 260-66.
- MELO E CASTRO, E. M. de. *Re-Camões*. Porto: Limiar, 1980.
- MELO E CASTRO, E. M. de. Visões do Espelho Cego. *Jornal de Letras*, Lisboa, p. 9-10, 27 abril 1993.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. Brin-cadeiras para Salette Tavares. In: TAVARES Salette. *Obra Poética (1957-1971)*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1992, p. 7-19.
- REIS, Pedro. *Poesia concreta: uma prática intersemiótica*. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 1998.
- SHKLOVSKY, Viktor. A arte como procedimento (1917). In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1978, p. 39-56.
- TAVARES, Salette. Arquitectura, semiologia e mass média. *Brotéria*, Lisboa, n. 88, p. 196-220, 1969.
- TAVARES, Salette. Borboleta. In: AGUIAR, Fernando; SILVA, Gabriel Rui (Org.). *Concreta-Experimental-Visual: Poesia Portuguesa 1959-1989*. Catálogo da exposição na Università di Bologna, 10-17 de abril de 1989. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1989, p. 17.
- TAVARES, Salette. *Brin cadeiras*. In: HELDER, Herberto; ARAGÃO, António (Org.). *Poesia Experimental-1*. Lisboa: Cadernos de Hoje, 1964.
- TAVARES, Salette. *Brincade Iras*. In: HELDER, Herberto; ARAGÃO, António; MELO E CASTRO, E. M. de (Org.). *Poesia Experimental-2*, Lisboa, 1966.
- TAVARES, Salette. *Brincar*. Catálogo da Exposição "Brincar" (1979). Lisboa: Galeria Quadrum, 1980.
- TAVARES, Salette. Carta de Salette Tavares para Ana Hatherly de 9 de Janeiro de 1975. In: TAVARES, Salette. *Poesia gráfica*. Lisboa: Casa Fernando Pessoa, 1995, p. 17-19.

- TAVARES, Salette. *Espelho Cego*. Lisboa: Ática, 1957.
- TAVARES, Salette. Forma poética e tempo. *Brotéria*, Lisboa, n. 81, p. 40-63, 1965.
- TAVARES, Salette. Forma e criação. *Brotéria*, n. 81, p. 587-606, 1965.
- TAVARES, Salette. *Lex Icon*. Lisboa: Moraes, 1971.
- TAVARES, Salette. *Obra Poética (1957-1971)*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1992.
- TAVARES, Salette. Os efes. In: MELO E CASTRO, E. M. de ; MARQUES, José Alberto (Org.). *Antologia da Poesia Concreta em Portugal*. Documenta Poética 2. Lisboa: Assírio & Alvim, 1973, p. 122-124.
- TAVARES, Salette. *Poesia gráfica*. Lisboa: Casa Fernando Pessoa, 1995.
- TAVARES, Salette. *Quadrada*. Lisboa: Moraes, 1967.
- TAVARES, Salette. Teoria da Informação e Abraham Moles. *Brotéria*, Lisboa, n. 84, p. 152-173, 1967.
- TORRES, Rui. Camões transformado e re-montado: o caso de Herberto Helder. *Revista Callema*, n. 1, p. 58-64, Outono-Inverno, 2006.