



FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA

POESIA EXPERIMENTAL PORTUGUESA: CONTEXTOS, ENSAIOS, ENTREVISTAS, METODOLOGIAS.

Rui Torres (ORG.)



edições UNIVERSIDADE
FERNANDO PESSOA



FICHA TÉCNICA

TÍTULO

Poesia Experimental Portuguesa: Contextos, Ensaios, Entrevistas, Metodologias.

ORGANIZADOR

Rui Torres

© 2014 - Universidade Fernando Pessoa

EDIÇÃO

edições Universidade Fernando Pessoa
Praça 9 de Abril, 349 | 4249-004 Porto | Portugal
Tlf. +351 225 071 300 | Fax. +351 225 508 269
edicoes@ufp.edu.pt | www.ufp.pt

DESIGN

Oficina Gráfica da Universidade Fernando Pessoa

ISBN

978-989-643-121-1

Este livro contém alguns dos resultados do projecto 'PO.EX'70-80 - Arquivo Digital da Literatura Experimental Portuguesa', financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia com fundos da União Europeia com a Referência PTDC/CLE-LLI/098270/2008, o qual teve como Investigador Responsável Rui Torres, e como Instituição Proponente a Fundação Ensino e Cultura Fernando Pessoa (FECFP). Teve Início a 01-03-2010 e terminou em 28-02-2013. O Arquivo Digital da Literatura Experimental Portuguesa está disponível em <http://www.po-ex.net>

OS CONTEÚDOS DESTA EBOOK SÃO DA INTEIRA RESPONSABILIDADE DOS AUTORES

Reservados todos os direitos. Toda a reprodução ou transmissão, por qualquer forma, seja esta mecânica, electrónica, fotocópia, gravação ou qualquer outra, sem a prévia autorização escrita do autor e editor é ilícita e passível de procedimento judicial contra o infractor.

POEMA-OBJETO EM SALETTE TAVARES

Rui Torres¹

INTRODUÇÃO

Salette Tavares (1922-1994) dedicou a sua vida à arte e à escrita. Estas duas actividades estão de tal modo interligadas que se pode dizer que a compreensão de uma passa necessariamente pelo conhecimento da outra. De uma forma semelhante, também na sua obra, poesia e teoria comunicam e informam-se mutuamente. Este aspecto está próximo da poeprática do grupo de que fez parte - e cuja ligação com a teoria e a crítica literárias fica bem patente em vários dos seus trabalhos. Os interesses teóricos da autora são, no entanto, variados, reflectindo não só sobre a Teoria da Informação e o Estruturalismo, mas também sobre as relações entre a Estética e a Filosofia.

Durante o auge da produção concretista portuguesa, em 1965, Tavares leccionou Estética na Sociedade Nacional de Belas Artes, tendo publicado as lições correspondentes, sem ilustrações, na revista *Brotéria*. Um livro com essas mesmas lições, mas completas, intitulado “A dialéctica das formas”, estava composto em 1972, mas foi rejeitado pela editora Livros Horizonte.

Por outro lado, a sua obra poética deve ser entendida no âmbito de uma vanguarda literária. Podemos adiantar duas razões que justificam esta classificação: primeiro, a ênfase dada aos valores expressivos da materialidade da linguagem; segundo, um sentido de constante vigilância, que a colocam no âmbito das poéticas auto-reflexivas. Estes aspectos são, entretanto, informados por uma busca da invenção e do novo.

De salientar também é o seu interesse pela música contemporânea, principalmente pela articulação entre som e silêncio, proposta nos trabalhos de John Cage, nos Estados Unidos, e Pierre Schaeffer, em França, cujas obras permitiram o início do estudo do som como entidade autónoma da música. O silêncio, no caso de Cage, e os “barulhos” do quotidiano, no caso de Schaeffer, passam a ser parte constituinte das unidades significantes com que interpretamos a música, da mesma forma que, na escultura, Marcel Duchamp introduz o objecto encontrado (*objet trouvé*) na configuração artística. É esta polifonia de influências, abertamente expostas e admitidas por Salette Tavares, que acompanha a sua produção poética.

¹ Professor associado com agregação na Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Fernando Pessoa - Porto.

Neste breve texto, procuraremos traçar as linhas gerais da concepção teórica do seu fazer poético, tendo em vista uma das peculiaridades da sua lírica: a (trans)figuração do objecto (enquanto referente e enquanto símbolo) que, por meio de uma reelaboração estética, realizada na e pela linguagem, se verte em elemento expressivo na construção poética. Desta forma, como tentaremos demonstrar, Salette Tavares estabelece inusitadas relações do ser humano com os objectos que o rodeiam, através de um processo de substantivação que os (des)referencializa como meros utensílios quotidianos.

1. SALETTE TAVARES E A DIALÉCTICA DA FORMA

O percurso teórico de Tavares foi marcado pelo contacto com certos mestres e filósofos; entre eles, Abraham Moles e Jean Baudrillard. Nas bases estéticas da sua poesia encontramos, por isso, a articulação de discussões teóricas baseadas na teoria dos objectos, de Moles, numa série de artigos que representam o manifesto estético da autora,² permitindo-nos vislumbrar, ainda que parcialmente, as linhas gerais da sua poeprática.

Por ordem cronológica, os artigos produzidos foram “Forma e criação” e “Forma poética e tempo,” de 1965; “Teoria da informação e Abraham Moles,” de 1967; e “Arquitectura, semiologia e mass média,” de 1969. Estes quatro artigos foram publicados na revista *Brotéria*, em Portugal e no Brasil. Esses textos são, por isso, o in(d)ício de uma estética experimental em formação em Portugal. Ao mesmo tempo, Tavares usa esses mesmos trabalhos para dar uma consistência teórica à sua obra poético-criativa. Dessa forma, ela constitui também uma poética que nos informa acerca da sua poesia.

Tavares é testemunha de um período em que se verifica uma alteração significativa nos processos de investigação sobre a arte. Por seu lado, a crítica de arte em geral, e da literatura em particular, responde a uma alteração na própria natureza da criação artística. Para se dedicar a um estudo dessa nova criação, Tavares realça a noção de forma, principalmente nos artigos “Forma poética e tempo” e “Forma e criação.” Ao adotar este conceito, a autora elimina a distinção entre forma e conteúdo. Isto acontece porque, na sua teoria, a forma é interpretada como uma totalidade, na medida em que ela gera uma gestalt: “a forma não é o limite continente da mensagem poética, é a própria mensagem poética proposta à apreensão estética” (1965b: 40).

Esta concepção de isomorfismo é desenvolvida pela autora num texto escrito em 1973 para a *Antologia da Poesia Concreta em Portugal*, com a intenção de explicar o poema “Os efes,” de 1963. O poema ao qual o texto se refere é constituído por um texto em prosa com a forma de três grandes “efes” – fff. Esta forma constitui por seu lado um outro texto, de carácter visual. Este texto visual não tem, no entanto, um contorno, ou uma linha, que marque o seu desenho. Este contorno é, pelo contrário, definido pelo texto em prosa: o seu recheio é também o seu limite. Nesse sentido, o conteúdo coincide com o continente. Salette Tavares afirma a propósito deste poema tratar-se de uma alusão, e uma crítica, à “ridícula distinção” entre forma e conteúdo. A forma artística é, portanto, uma globalidade que estrutura forma e conteúdo numa entidade única e inseparável.

Esta é, na verdade, uma das chaves para a compreensão da poesia concreta e visual, onde o conteúdo é, por vezes, exprimido através da forma e, frequentemente, encontramos os próprios poetas a teorizar sobre

² Já tivemos oportunidade de observar que o percurso teórico de Salette Tavares não pode ser devidamente avaliado, uma vez que os textos que a autora escreveu para *A Dialéctica das Formas* não estão suficientemente publicados.

o assunto. Melo e Castro, por exemplo, defende que, numa estrutura, as entidades que a formam são indisociáveis porque “uma sem a outra não tem viabilidade de acção estética” (1981: 124). O poeta-teorizador explica que “[d]izer que uma quadra tem quatro versos de 7 sílabas com rimas cruzadas nada é poeticamente. Dizer que uma quadra tem como tema ‘os teus olhos’ é igualmente nada. Mas escrever e dizer a quadra pode ser já uma experiência estética” (1981: 124). Mais uma vez, devemos salientar, não é a teoria que segue o poema, mas antes o poema que teoriza: o poema explica, ilustra e ironiza (com) a teoria.

Devemos, por outro lado, realçar que a distinção entre forma e conteúdo nega a possibilidade de se entender a obra de arte como uma entidade que se actualiza com o tempo. Separar forma e conteúdo é historicizar a obra de arte, é dizer por exemplo que à “forma” da Vénus de Milão corresponde uma mentalidade específica que deve ser entendida tendo em conta essa inscrição no tempo. Para Salette Tavares, essa é uma concepção errada. O primeiro artigo escrito pela autora e aqui referido traz já no título essa indicação de que a forma poética está dependente de uma dimensão temporal, uma vez que ela é sempre “memória do mundo que significa” (1965b: 41). Para Tavares, a relação da forma com o tempo determina também a sua dimensão estética, na medida em que influencia a percepção. É exactamente neste sentido que entendemos o que a autora pretende com uma “dialéctica das formas.” Ao resistir ao tempo, a forma deixa-se reavaliar, traduzir e recontextualizar. Uma dialéctica das formas é também o que Tavares faz com a sua poesia: adaptando versos de poemas e transpondo-os para objectos espaciais, recontextualizando-os, testando a sua resistência ao tempo.³

Esta capacidade de transcender o tempo é uma das primeiras evidências acerca da abertura da forma. Em “Forma poética e tempo,” Tavares identifica por isso esta dialéctica com “a alteração da linha de desenvolvimento das formas acontecida por negação intencional das formas precedentes ou contemporânea [sic]” (1965b: 62). Tal como acontecera com outros poetas situados no âmbito daquilo a que poderíamos chamar de experimentalismo, para Salette Tavares a arte e a poesia encenam a devoração da tradição como possibilidade de actualização das formas e situam-se, portanto, no âmbito das poéticas autoreflexivas.

A própria dialéctica dos movimentos poéticos resulta da tendência para as formas artísticas se estabelecerem e fixarem. Essa linguagem fixa, diz a autora, só é alterada quando outros movimentos poéticos, assimilando ou reagindo, permitem a difusão e, portanto, o seu desenvolvimento (1965a: 604).

Uma crítica rigorosa tem como intenção observar esta vida e este contágio, explicando como a tradição é “continuidade dialéctica reflexiva” (1965a: 604). Ao mesmo tempo, antecipa o estudo dos movimentos plagiográficos da poesia de inovação, identificando a tradição no novo ou, como Augusto de Campos mostrou num poema que comunica com um “ovo” de Simias Rhodius (“Wings of Eros in Theocritus - Eidullia Theokritou Triakonta”, ca. 325 B.C.), o elo entre o novo e o velho é também característica do experimental: “Ovo / novelo / novo no velho / o filho em folhos....” É também neste sentido que Salette Tavares interpreta a vitalidade crítica da obra de arte, que se apresenta e “é pensamento de si mesma” (1965b: 63).

Deste modo, a obra de arte refere-se à tradição em que foi gerada como forma de testar as suas possibilidades significativas. Podemos por isso dizer que a obra de arte moderna é intencional e autoreflexiva para se defender da banalização das formas. Tavares refere-se a este aspecto a propósito da “dignidade das formas,” que “em maior perigo de degradação e de banalização se querem consistentes e procuram fortalecer

³ Estudo questões relacionadas com intermedialidade e transposição intersemiótica na obra de Salette tavares em TORRES, R. (2007). “Transposição e variação na poesia gráfica e espacial de Salette Tavares”, in *Aletria – Revista de Estudos de Literatura*, 14, Jul-Dez 2006, Intermedialidade, org. Claus Cluver. Minas Gerais, Universidade Federal de Minas Gerais, pp. 267-284.

a sua estrutura, a sua categoria como mensagem poética, para que no meio da realidade fluente consigam a consistência do autêntico objecto estético” (1989: 45).

A abertura da forma e a sua capacidade autoreflexiva são a nova condição da produção artística que começamos por mencionar: a obra de arte inclui o processo de percepção na configuração da forma ao mesmo tempo que transforma a percepção em co-criação. A intencionalidade da obra está assim associada à abertura da forma. Assim como para Eco a mensagem artística se actualiza e realiza apenas na leitura, igualmente para Tavares o objecto estético completa-se no momento da sua percepção. A mensagem só se realiza quando é recebida, diz Tavares, porque “[o] espectador é o último executante, que toda a obra de arte exige para a plenitude da sua existência” (1965a: 600).

A percepção pode, no entanto, ser motivada por uma leitura dominante cuja intenção é reduzir os seus conteúdos informativos a zero.⁴ Podemos mesmo dizer que a banalização da mensagem poética acontece quando se verifica uma cristalização dos seus sentidos criativos.

Mas a forma é antes de tudo pura potencialidade. A sua estrutura existe em projecção e, neste sentido, sobrevive apenas no interpretante, que a actualiza e multiplica. Esta instabilidade significa também que a cristalização é apenas um problema potencial. Tavares lembra, por isso, que não existe uma leitura definitiva: nenhuma leitura esgota a obra e, portanto, nenhuma leitura é a única leitura possível. Embora a cristalização da forma se verifique em regimes de pouca liberdade interpretativa, é sempre possível identificar as estruturas criativas nela embebidas.

Estas diferentes maneiras de lidar com a abertura da forma poética criam uma polarização a que Tavares também se refere. Para a autora, há dois usos possíveis da forma: um positivo e outro negativo. O uso positivo é aquele que aceita a abertura da forma poética, dessa forma interpretada como “potencialidade actualizável” (1965b: 43). Uma leitura deste tipo multiplica os sentidos criativos e as possibilidades significativas do texto e pode, por isso, “revivificar os elementos adormecidos” por outras leituras ao mesmo tempo que lhe permite “transcender os tempos” (1965b: 42). A leitura do Barroco por Ana Hatherly, por exemplo, insere-se neste género de leitura, usando o primeiro como motivo para uma releitura do próprio Experimentalismo em que estava envolvida.

Mas a forma pode também ser usada “no sentido aviltante de forma que não funciona, morte-lacuna ou fim, que finge a sua perenidade ausentando-a” (1965b: 42). Este uso está próximo do uso quotidiano dos objectos a que nos referimos: automatiza-a, como prefere Shklovsky. Ao ser banalizada, a forma é consumível “ao nível dessa mesma banalidade” (1965b: 42).

O que motiva a banalização da forma é, para Tavares, o vocabulário interpretativo da crítica. Refere-se, claro, ao discurso conservador, que é “resistência à mobilidade nas interpretações” (1965b: 55), e não à crítica dialéctica que apresenta como alternativa. A cristalização do vocabulário interpretativo é o resultado de uma “acomodação passiva” (1965b: 55). A sua retórica provoca uma “paralisação da experiência estética” (1965b: 55), podendo daí concluir-se que não há uma má forma tanto quanto uma má interpretação da forma, e isto porque é na leitura que se realiza a forma.

⁴ Para uma compreensão das questões da obra de Salette Tavares relacionadas com a teoria da informação e sua relação com a percepção estética, ver: TORRES, R. e SANTOS E SILVA, D. C. (2011). “Teoria da Informação e Concepção Poética em Salette Tavares”, in *Revista da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da UFP*, 7. Porto, Ed. UFP, pp. 240-251.

A autora conclui que uma das características da forma é a sua inconsumibilidade (1965b: 57). Porque a forma poética sobrevive ao tempo, o que a define é a sua “subsistência ao gosto, é a resistência à banalização” (1965b: 57). O consumo não esgota as formas. Pelo contrário, as obras sucedem-se num movimento dialéctico de renovação. Mesmo quando o seu universo interpretativo aparenta ser estável (como no caso dos “clássicos”), trata-se de um fenómeno social de cegueira (1965b: 57), uma vez que se trata do “domínio marginal da forma usada não como ser, crescente e vivo, mas como ter...” (1965b: 57).

Esta é a dialéctica viva de que a obra de arte faz parte. Nas práticas autoreflexivas não é só a intencionalidade que se propõe à percepção: a própria percepção se coloca radicalmente como “apreensão de sentido” (1965a: 591). O receptor assiste (no duplo sentido, passivo e activo, de ver e ajudar, respectivamente) à 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” (1965a: 591). Ler é recriar e, nesse sentido, a própria percepção funciona como forma. O indivíduo que interpreta a forma precisa de a reconfigurar em diferentes modos de expressão do conteúdo e, por isso, é também um co-autor. Ele pode “dizê-la [à forma] como criação” (1965a: 599).

A experiência estética é intermediária na relação do leitor com o mundo. Representa uma oportunidade para o sujeito receptor se recriar, redescobrir e transformar. Recepção e percepção são co-autoria, criação do mundo exterior na recriação de si próprio. Tavares entende, por isso, que a própria criação é já uma leitura activa do mundo:

Fabricar a mensagem poética é, no plano da obra de arte, ser autor em primeira instância da originalidade do mundo que esta mensagem vai testemunhar. Co-autor desse mundo, porque esse mundo é já antes criação e como tal surge para a percepção reactiva do sujeito, o mundo que é antes da percepção será executado pelo artista, forma original. (1965a: 601)

É também a possibilidade de criação do exterior num interior: “Eu sou abertura e vocação de originalidade (dignificando a palavra no seu regresso à raiz), sou permanente criação do meu eu pessoal” (1965a: 594). Esta possibilidade de a obra de arte mudar o receptor ajuda-nos a compreender a atitude política de Tavares e do grupo da PO.EX.

2. OBJECTOS: DO ÉTICO AO ESTÉTICO

Proporemos agora uma reflexão sobre o lugar do objecto na sociedade contemporânea, nas suas dimensões referencial e simbólica: na passagem do ético ao estético. A este respeito, Salette Tavares parece seguir as teorias de Abraham Moles e Jean Baudrillard. Ora, para estes autores, os objectos comunicam por serem “sinais que agem como estímulos” (1969: 206). Assim, podemos dizer, por exemplo, que uma colher não é apenas um objecto útil, mas que promove uma certa maneira de comer e significa esse mesmo modo de comer. De igual modo, uma cadeira ensina e reforça um hábito cultural que é o sentar-se de certo modo, em determinadas ocasiões. Como explica Tavares a propósito de uma janela, “o seu número, a sua disposição na fachada, etc., não denota só uma função, [mas também] conduz a uma certa concepção do habitar e do usar, conota uma ideologia global” (1969: 208).

Neste sentido, Tavares concorda com o Estruturalismo de origem linguística que interpreta vários códigos semióticos como sistemas de significação em segundo grau. Como Tavares refere em relação às teorias de Umberto Eco, “o objecto de uso é sob espécie comunicativa o significante daquele significado exactamente

e convencionalmente denotado, que é a sua função” (1969: 208). Este sistema secundário de significação está na base de toda a cultura humana e serve para lembrar que grande parte da nossa experiência quotidiana é metalinguística, na medida em que toda a cultura se estabelece como referência à linguagem.

Assim, se é correcto afirmar que a função primária do objecto de uso é a sua função utilitária, devemos também compreender que o objecto “denota a função convencionalmente segundo códigos que são o saber que o uso possibilitou...” (1969: 207). Para que a forma possa denotar a sua função, ela precisa de se sustentar num sistema de hábitos adquiridos, uma vez que actua sempre com base num código. Por outro lado, é esta mesma dependência do código que a obriga a passar da dimensão literal à dimensão simbólica.

Um dos aspectos fundamentais da teoria poética de Salette Tavares é precisamente a estetização de toda a experiência humana, e uma das modalidades em que esse processo se reflecte é na transformação de qualquer objecto em obra de arte. A arte, como referiu Shklovsky, serve para mostrar as propriedades estéticas do objecto de uma forma desautomatizada: “it exists to make one feel things, to make the stone stony” (1989: 58). É neste âmbito que deparamos com a importância do *object trouvé* na teoria e na poesia da autora em estudo. Como a própria diz, “a percepção orientada do artista suprime o sentido anterior de um objecto encontrado ao torná-lo figura sobre um novo fundo” (1965a: 599). O *object trouvé* integra uma actividade criativa que é fundamentalmente perceptiva, na medida em que este 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” (599). Com o *object trouvé*, a fronteira entre o real e a arte é ainda mais fragilizada.

Este tipo de recontextualização dos objectos ganha uma projecção internacional principalmente com os trabalhos do norte-americano Andy Warhol. As exposições “Green Coca-Cola Bottles,” no Whitney Museum de Nova Iorque, em 1962 e, três anos depois, de “Campbell’s Soup Can,” na Galeria Leo Costelli, em Nova Iorque também, representam não só o início de certa arte Pop, mas principalmente a aceitação da intencionalidade artística como elemento que determina a artisticidade.

Na mesma direcção, mas certamente com outro alcance, vários poetas têm sugerido, depois da explosão inicial do Concretismo, que o próprio poema procura ser um objecto. Pierre Garnier é um desses poetas. Como menciona Mary Ellen Solt,

Pierre Garnier has suggested that the poem now wishes to become a material object because man is becoming increasingly aware of the spirituality that resides in the material itself of the objects that surround him. As we now move through our daily lives, our eyes are literally assaulted by designs of one kind or another. (1968: 33)

Esta tendência deve ser observada também nos artigos escritos pelos membros do grupo Noigandres principalmente para a revista *ad – arquitetura e decoração*. Augusto de Campos vê a palavra em si mesma como “objeto dinâmico” (1965: 42), tal como Garnier no seu manifesto do Espacialismo diria mais tarde: “The word is an element. / The word is a material. / The word is an object” (Solt, 1968: 32). Haroldo de Campos é mais peremptório. No seu artigo “ôlho por ôlho a ôlho nu” (1956) diz:

uma arte – não q presente – mas q presentifique
o OBJETO
uma arte inobjetiva? não
: OBJETAL

qdo o OBJETO mentado não é o OBJETO expresso, a expressão tem uma cárie
(...)

POESIA CONCRETA: atualização “verbovocovisual”

do

OBJETO virtual (cit. in Campos et al., 1965: 44)

Num outro artigo diz-nos ainda Campos que “[o] poema passa a ser um objeto útil, consumível, como um objeto plástico” (50). E o mesmo propõe Décio Pignatari, para quem a poesia concreta realiza uma síntese crítica e isomórfica (forma-conteúdo entendidos como globalidade) da relação palavra-objeto: “ ‘jarro’ é a palavra jarro e jarro mesmo enquanto conteúdo, isto é, enquanto objeto designado” (Campos et al., 1965: 63). Finalmente, o próprio “plano-pilôto” dos Concretistas brasileiros exprime o poema concreto como objeto: “o poema concreto é um objeto em e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores” (Campos et al., 1965: 155).

Com efeito, muitos estudos acerca dos objectos surgem nos anos 1960. Alguns desses estudos dão certa consistência teórica à percepção que Salette Tavares dedica ao objecto. Pondo em evidência a necessidade de uma fenomenologia do quotidiano (de que os objectos fazem parte), os trabalhos que se destacam aqui são os escritos dos estruturalistas franceses Jean Baudrillard e Abraham Moles. Os textos escolhidos são *O sistema dos objectos*, do primeiro, e um número especial da revista *Communications*, organizado por Abraham Moles e dedicado aos objectos.

Quando em 1969 sai o número 13 da revista *Communications*, pouco havia sido escrito que propusesse uma classificação dos objectos resultante do fantástico avanço da civilização técnica e da sociedade do consumo. Na verdade, pouco havia sido escrito sobre o quotidiano, em geral. Baudrillard foi, nesse sentido, um pioneiro em relação aos estudos dos objectos com o seu *Système des objets* (1968), estudos que Henri Lefebvre iniciara já na sua análise do quotidiano, com a publicação dos vários volumes da sua *Critique de la vie quotidienne* (1961-1968).⁵ Faltava, porém, uma obra que sintetizasse estas ideias, motivando novos autores para o estudo dos objectos. É neste sentido que *Les objets* (número especial da revista *Communications*), publicado pela editora Seuil e preparado na École Pratique des Hautes Études do Centre d’Études des Communications de Masse da Univesidade de Paris, tem uma importância acrescida e um valor histórico a que não podemos deixar de fazer referência.

Logo no ensaio inaugural, Moles explica que a função dos trabalhos apresentados é a de colocar em relevo os aspectos principais do que poderá provisoriamente vir a chamar-se de uma Teoria dos Objectos, que deve acentuar a necessidade de uma fenomenologia do quotidiano (Moles, 1963: 4). Este projecto é visível em todos os ensaios incluídos na revista *Communications*, da mesma forma caracterizando os trabalhos de Baudrillard. O seu processo metodológico “consiste à étudier l’objet en soi en mettant provisoirement entre parenthèses sa fonction, c’est-à-dire sa signification dénotative pour se consacrer à une découverte phénoménologique des connotations” (Moles, 1963: 1). Moles propõe um estudo das ambiguidades geradas pela relação quotidiana do ser humano com os objectos. A necessidade de uma demografia dos objectos parece indiscutível perante a proliferação dos mesmos nas sociedades modernas. Os objectos são estruturas que podemos definir da mesma forma que os teóricos da poesia concreta se referiam à palavra: são células vivas, “um organismo completo,

⁵ Deve ainda ser considerada a publicação, em 1958, do livro de Simondon, *Du mode d’existence des objets techniques*, assim como de *La vie étrange des objets* (1959), de M. Rheims.

com propriedades psico-físico-químicas, tacto antenas circulação coração: viva” (Campos et al., 1965: 42). Os objectos, diz Moles, são portadores de formas e, portanto, de uma *gestalt* (1963: 2).

Três razões explicam, segundo Moles, a proliferação dos objectos. Primeiro, o desenvolvimento da tendência para a aquisição relacionada com a civilização burguesa; segundo, o desenvolvimento do objecto em série, isto é, do objecto com um grau de identidade e normalização crescente; e terceiro, o consumo ostentatório a que a condição social obriga (1963: 1). A sua presença é tão insistente que o ser humano passa de produtor a consumidor: “L’Homo faber est devenu dans une large mesure plutôt consommateur d’objets que fabricant d’outils” (Moles, 1963: 1).

Na nossa civilização, afirma ainda Moles, o objecto não é natural: é um signo. A pedra, defende o autor, é uma coisa que apenas se converte em objecto quando se promove a outra categoria, a de pisa-papel, por exemplo. O objecto tem, como a coisa, um carácter passivo, mas é, ao contrário daquela, fabricado (1963: 5).

Para Baudrillard, é também esta fabricação do objecto que interessa. Em “La morale des objets,” o filósofo francês analisa a lógica social que regula a prática dos objectos. O seu estudo reflecte, nesse sentido, o aparecimento dos estudos culturais, na medida em que faz uma análise crítica da ideologia do consumo concentrando-se nas práticas relativas aos objectos.

Mas os objectos não são apenas o lugar de uma satisfação de necessidades. A fenomenologia das conotações a que Moles também se refere é articulada por Baudrillard no estudo do trabalho simbólico dos objectos. Se, para o primeiro, a produção dava lugar à ostentação; para o segundo, é uma “ ‘production’ au double sens du terme: ‘pro-ducere’ – on les fabrique, mais on les produit aussi comme preuve” (Baudrillard, 1963: 26).

A teorização do trabalho simbólico leva o crítico pelos interiores e pelos espaços domésticos, aumentando o risco de se tornar um *voyeurismo* – de que no fundo toda a obra de Baudrillard é sintomática. Mas a tentativa é justificada: a actualidade de uma sociologia dos objectos é evidente. Os objectos são índices de pertença social, formando um código que é portador de significações também sociais. Os objectos espelham, por isso, a hierarquia cultural, reforçando a sua participação na “structure globale de l’environnement, qui est en même temps une structure active de comportement” (Baudrillard, 1963: 28).

Os objectos facilitam também a mobilidade de indivíduos e grupos a uma determinada ordem. Baudrillard define a ordem a que os objectos dão acesso como a ordem do consumo, que considera a máscara de uma profunda inércia social (1963: 40). Ao interpretar o consumo como uma instituição e uma moral, Baudrillard pretende explorá-lo como uma estratégia do poder. O autor observa que o acesso dado pelos objectos à hierarquia da sociedade cria uma estratificação, ao mesmo tempo que gera uma discriminação (42). Essa estratificação, exactamente porque é criada por uma estratégia de classe, leva o crítico a dar à sua análise contornos político-ideológicos.

De uma forma semelhante, a linguagem mascara uma inércia que levou Salette Tavares e outros poetas a sentir um chamamento para estabelecer uma relação entre a linguagem e os objectos que usavam. O objecto artístico apresenta-se assim como uma estrutura de alta entropia, uma vez que também questiona a linguagem e o código. Por conseguinte, Moles acha possível analisar os objectos em termos desta complexidade. É neste sentido que deve ser lida a “Théorie de la complexité et civilisation industrielle” (1963a) que Moles escreve aplicando o conceito de complexidade à teoria dos objectos. Nesse texto, a informação assume um carácter político, porque a complexidade dos objectos, diz Moles, é apenas aparente: ela é fabricada pelo poder, que dessa forma estabelece a inovação como a sua ideologia fundamental.

Os objectos criam esta ilusão de mudança ao estabelecerem um sistema viciado de relações em que a sua substituição é impensável e, como tal, a sua presença obrigatória. Como diz Moles,

[ê]tre ‘civilisé’, au sens de l’Occident, c’est avoir beaucoup de besoins et ce type de civilisation poursuit l’adéquation des objets aux besoins dans un cycle sans cesse renouvelé, car de nouveaux objets secrètent de nouveaux besoins: les automobiles secrètent les essui-glaces, les moteurs secrètent les réparateurs, lesquels secrètent à leur tour de nouveaux outils, etc. (1963a: 57)

Em termos informacionais podemos dizer que os objectos criam um elevado nível de redundância na sua relação com o indivíduo. As expectativas deste, no que aos objectos diz respeito, são sempre cumpridas: o objecto está à sua disposição. O indivíduo possui um conhecimento *a priori* do que vai acontecer, e os objectos criam uma zona de conforto onde ele se sente seguro. Moles refere ainda que quando um indivíduo passa de um lugar a outro, por exemplo, da sala de jantar ao escritório, do escritório ao quarto de dormir, etc., ele está na verdade apenas a passar “d’un display à l’autre, [et] il les retrouve comme stables, attendus, plus ou moins connus et a une perception très nette de cette stabilité” (1963a: 62). Esta percepção é o que garante a estabilidade (redundância), oferecendo ao indivíduo um sentimento de pertença.

Ao contrário do consumo, uma relação activa com o quotidiano deve fazer dos objectos aquilo que a poesia faz com as palavras. Os objectos, construindo uma segunda linguagem acerca de si próprios, banalizam a sua origem simbólica. Para que a febre do consumo se realize, o seu potencial criativo deve ser transferido para a ordem literal.

A censura de uma das propriedades dos objectos em detrimento da sobre-exposição da outra leva Gilbert Simondon a analisar aquilo a que chama de “xenofobia” contra a realidade técnica da realidade humana. Em *Du mode d’existence des objets techniques*, Simondon entende que a primeira forma de negligenciar os objectos (de os mistificar) é a de reconhecer neles uma componente prática, a que normalmente se chama de utilitária, esquecendo com isso a sua estrutura significativa. Uma das formas de inverter esta tendência é expondo-a, por um lado, através da crítica materialista (como fez Baudrillard) e, por outro, na prática poética (como a poesia espacial e o livro *Lex Icon* de Salette Tavares propõem).

Uma análise mais desenvolvida do sistema dos objectos foi levada a cabo, além de Simondon, por Jean Baudrillard, que publicou *Le système des objets* em 1968.⁶ O espaço privilegiado por Baudrillard para a sua análise interessa-nos porque o autor escolhe o ambiente doméstico da casa por ser aí que se “reúne a quase totalidade de nossos objetos cotidianos” (1997: 73). Também Salette Tavares, em *Lex Icon*, dedica poemas a muitos desses objectos: 24 dos 28 poemas que foram publicados com a primeira edição do livro referem-se a objectos do espaço doméstico, como o louceiro, a almofada, a banheira, a cama, a cadeira, etc.

Para Baudrillard, tanto a função utilitária do objecto, a que chama de “discurso manifesto” (1997: 101), quanto as práticas simbólicas em que se articula, a que chama de “discurso latente,” mostram que “o sistema discursivo dos objetos é homólogo àquele dos hábitos” (1997: 101). O autor dedica uma especial atenção

⁶ Usamos aqui a tradução de Zulmira Ribeiro Tavares para a 3ª edição brasileira publicada na “Coleção Debates” da editora Perspectiva, em 1997. Também Abraham Moles publicou a sua *Théorie des objets* quatro anos mais tarde, em 1972. A teoria dos objectos de Moles, como o livro de Simondon, é estruturalista (e informacional), no sentido mais restrito que o método estatístico permite, onde as implicações ideológicas interessam pouco, ou nada. Como a nós elas interessam, principalmente no que diz respeito à crítica ideológica do consumo, usamos o livro de Baudrillard e outros ensaios de Moles, mas não o livro deste último autor.

ao discurso latente, uma vez que esse discurso está associado a uma estratégia de poder que é preciso desmascarar.

Embora Baudrillard também analise os objectos na sua sistematização objectiva, principalmente na primeira parte do livro, que é dedicada à estética do arranjo e da ambiência na sua configuração utilitária, é na sistematização subjectiva que concentra a sua atenção: como interrogação do “campo de suas conotações, logo, da sua significação ideológica” (1997: 117). Baudrillard observa, na relação do ser humano com os objectos, uma forma de opressão: “O homem não é livre quanto aos seus objetos, os objetos não são livres quanto ao homem” (1997: 54). A sua interpretação da funcionalidade do objecto é, por isso, marxista: representa um momento de alienação na relação do humano com o trabalho. A adaptação de uma forma a outra (por exemplo, do machado ao braço, da faca à mão, etc.) gera também “a omissão dos processos reais de trabalho” (60). Esta omissão, a que já aludimos sob o nome de mistificação, ou automatização, empurra o ser humano para “um absolutismo da forma: só ela é exigida, só ela é lida, e é marcadamente a funcionalidade das formas que define o ‘estilo’” (60). Ao crítico interessa, por exemplo, o facto de os objectos girarem em torno do guarda-louça, ou do leito central: aí ele vê uma tendência para a acumulação e para a ocupação do espaço. Por isso, é possível estudar uma configuração específica dos móveis e entender que aí se traduz “um certo hábito social” (Baudrillard, 1997: 21).

Baudrillard recorre a vários outros exemplos para ilustrar de que forma os objectos traduzem as relações humanas. Observa, por exemplo, todo um simbolismo fálico que é próprio dos valores insistentemente patriarcais da sociedade burguesa moderna. Esse simbolismo dos objectos, que “se desdobra no gesto e no esforço através dos esquemas de penetração, de resistência, de modelagem, de atrito, etc.” (1997: 60-61) tem como modelo a gestualidade e a rítmica sexual. Os objectos são, assim, uma personificação das relações humanas (1997: 22) e, por isso, uma metáfora do próprio comportamento da família.

Mas os objectos são sempre escravos do espaço que ocupam, porque a dimensão real em que vivem é prisioneira de uma outra dimensão moral que significam. É por isso que Baudrillard descortina nos objectos um papel contraditório. Antropomórficos, verdadeiros “deuses domésticos” (1997: 22), eles ocupam um lugar central na configuração da família burguesa moderna. Mas tal como a família que espelham, também eles adquirem um certo grau de autonomia. Escravos da função ideológica do consumo, a sua identidade e autonomia aparente são o resultado e o reflexo da propaganda do modelo capitalista (22).

O objecto é, por isso, um “figurante humilde e receptivo... espécie de escravo psicológico e de confidente” (1997: 33). O sistema dos objectos é, por seu lado, uma construção humana, reflexo de uma ordem “ligada a uma concepção bem definida do cenário e da perspectiva, da substância e da forma. Segundo esta concepção, sua forma é a demarcação absoluta entre o interior e o exterior, é continente fixo, o interior é substância” (Baudrillard, 1997: 33).

A demarcação estrutural que a sua ordem simbólica cria, entre interior e exterior, entre verdadeiro e falso, entre bem e mal, acaba por gerar um sentimento de melancolia que caracteriza a civilização ocidental: “Signos de nosso poderio mas ao mesmo tempo testemunhas de nossa irresponsabilidade diante dele. Talvez seja aí que se faça necessário procurar a razão, depois da primeira euforia mecanicista, desta melancólica satisfação técnica...” (Baudrillard, 1997: 62).

A sua estratégia é, por isso, parte de um “argumento publicitário: é um conceito ideológico fundamental de uma sociedade que visa, personalizando os objetos e as crenças, integrar melhor as pessoas” (Baudrillard, 1997: 149). Os objectos conduzem o ser humano para mais uma forma de alienação, normalizando-o. Como

Zulmira Ribeiro Tavares mostra, nesse aspecto Baudrillard segue o enunciado de Marcuse, segundo o qual as categorias psicológicas se convertem em categorias políticas. Trata-se, portanto, de uma estratégia semelhante à que a poética experimentalista adota.

Finalmente, a terminologia que Baudrillard emprega enfatiza mais uma vez a ligação que tentamos mostrar entre os objectos, a informação e o poema concreto. O seu discurso acerca do objecto é ainda facilmente equiparável à terminologia informacional. Para o autor, os objectos desempenham “um papel ideológico de redundância, de superfluidade” (1997: 28), justificando e perpetuando uma “domesticidade fácil” (28). Reflexo de uma interdisciplinaridade a que o Estruturalismo faz referência, também Baudrillard nos fala acerca de uma nova condição humana usando para isso uma nova terminologia:

Hoje em dia o valor não é mais de apropriação nem de intimidade mas de informação, invenção, controle, disponibilidade contínua para com as mensagens objetivas e encontra-se no cálculo sintagmático que funda convenientemente o discurso do habitante moderno. (1997: 30-31)

O discurso é, assim, o reflexo de uma nova mentalidade. Se os objectos, ocupando o seu lugar na ordem simbólica, traduzem o desenvolvimento de uma consciência individual e a mentalidade do ser humano estrutural global, também o homem “com eles conduz seu discurso estrutural” (Baudrillard, 1997: 31).

3. OS OBJECTOS E O OBJECTUAL NA POESIA DE SALETTE TAVARES

Os objectos são o tema de *Lex Icon* mas também a própria forma em que Salette Tavares apresenta parte da sua poesia visual, nomeadamente a poesia gráfica e espacial. Ainda assim, a limitação das possibilidades de combinação semântica insinuada no “saber que o uso possibilitou” não deve ser interpretada como uma limitação dos objectos. Como verdadeiras formas que são, os objectos extrapolam a sua carga semântica para o campo estético, isto é, para o âmbito da percepção e da realização pessoal. É precisamente neste sentido que dizemos que o objecto tem uma segunda vida, a das conotações simbólicas, que Tavares define como “o extra que os objectos mostram” (1969: 208). A autora lembra, com ironia, que a cadeira do Rei também serve para sentar, fazendo uma alusão à sua função determinantemente simbólica. Neste sentido, também “o talher” significa o próprio código social que traduz, como Tavares o diz num poema com esse título:

Saber estar à mesa é um acto
complicado simples ousado
que consiste em mover dentro de um quadrado
os ritmos e ritos da transmigração. (“O talher”: 431)

Também a produção gráfica e espacial de Salette Tavares é uma resposta à automatização da percepção do objecto na sociedade do consumo. Os poemas espaciais de sua produção encenam esta descoberta da “objectividade” dos objectos. Tavares coloca-os no domínio do pedagógico, como no caso dos “Diálogos criativos” com os seus filhos, de quem recebe tábuas, brinquedos e até “lixo” que considera poesia espacial.

Como refere Picchio, “a verdadeira vocação de Salette Tavares era a poesia: a poesia como prática estética, como criação – descoberta de formas poéticas resistentes à contingência” (1992: 10). Prosseguiremos, neste ensaio, com a apresentação dessa poesia, destacando, da sua vasta produção, exemplos de criatividade, que foi penosamente obscurecida pelo desconhecimento de que é vítima.

Para estruturar devidamente certas tendências da sua poesia, escolhemos uma divisão entre: primeiro, a substantivização, que se exprime no domínio verbal; segundo, o visual; terceiro, a poesia sobre objectos de *Lex Icon*. Desta forma, aproximamo-nos da divisão proposta por Melo e Castro, para quem existem, na obra de Salette Tavares, quatro fases: 1) o uso da substantivização “como instrumento conceptual” (1993: 9); 2) a área da poesia visual; 3) o tempo de Pedro Sete; e, finalmente, 4) o “tratamento escritural que culmina no livro *Lex Icon*, com uma objectualidade reiterativa, quase obsessiva...” (Melo e Castro, 1993: 9-10). A tênue fronteira que separa as três variantes propostas – verbal, visual e objectual – poderá por vezes desaparecer, e isso será o resultado da forma como se encontram interligados os meios de que a poeta se serve.

Com rigor, Salette Tavares transpõe frequentemente as fronteiras entre o visual e o verbal, e destes para os poemas sobre objectos que, embora se expressem através de uma configuração verbal, relacionam-se com a poesia gráfica e espacial. Por outro lado, ao “adaptar” poemas originalmente pensados em termos visuais para um empenhamento textual, ou vice-versa, a autora mostra não se preocupar com a possibilidade de classificar a sua poesia, tanto como desafiar as próprias noções de classificação e identidade.

O que Tavares entende como sendo a função da poesia está bem expresso no poema “Maquinin”: “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” (Tavares, 1992: 215). Em referência intertextual a Fernando Pessoa, que na sua “Autopsicografia” diz: “O poeta é um fingidor. / Finge tão completamente / Que chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente”, Tavares usa o manequim – que também é “máquina” no jogo verbal que o título introduz – como *alibi* para o seu próprio fingimento. E se, para Pessoa, “fingimento” é ficção e criação de mundos possíveis que substituem o conceito de “verdade,” já o maquinin finge na medida em que se ri com as várias roupagens que vai vestindo. Metáfora do processo criativo de Tavares, a máquina-manequim é a estrutura variável pronta a receber na sua forma as mais variadas roupas. Ao mesmo tempo, este poema serve para ilustrar a espacialização pelo objecto a que nos referimos, já que a construção de um objecto em alumínio feito com os versos deste poema serve como prova dessa transposição e materialização do próprio nível verbal.

Um dos recursos mais expressivos da poesia de Salette Tavares é a substantivação, já mencionada a propósito do estudo a ela dedicado por Melo e Castro. Esta se faz presente em toda a poesia de Tavares e deve, por isso, ser vista como uma tendência generalizada que atinge vários espaços criativos. Manifesta-se pela primeira vez nos poemas de *Espelho Cego* e *Quadrada*, antes dos *Cadernos*, mas é ainda observável em *Lex Icon*. Uma vez que se manifesta assim cedo, podemos dizer que Tavares é um dos primeiros exemplos do concretismo verbal em Portugal. Desde cedo, a poeta experimenta com a sugestão e o jogo com o substantivo na sua relação com o espaço em branco, dentro de uma lógica de espacialização tipográfica que estaria na origem da constelação proposta por Gomringer. Assim, por exemplo, num poema sem título do *Espelho cego*:

Palavra
 vinho
 brasa
 procissão,
 livre, secreta invasão
 sob as nossas mãos em asa. (1992: 26)

A sucessão dos substantivos “palavra,” “vinho” e “brasa” em escada contribui para a imagem visual da “procissão” e da “asa” final, que assim se corporifica em união quase religiosa com as “mãos.” Vários aspectos da poesia concreta encontram-se assim disseminados pela obra inicial de Salette Tavares. Como propõe

Melo e Castro, “os aspectos estruturais do concretismo português estavam embrionários em Salette Tavares” (1993: 9).

Estes sinais do Concretismo não foram devidamente enquadrados e explicados pela crítica literária da altura. Ao ignorá-los, a crítica impossibilitou o seu reconhecimento por parte do público leitor, dificultando a difusão e a partilha destas ideias. Talvez por isso a transposição destes indícios para uma prática de grupo tenha demorado os longos sete anos que separam a poesia concreta portuguesa da brasileira.

Na base de alguma poesia de Salette Tavares está ainda o tema do trabalho artesanal, metáfora do criar poético. Em “O poema,” introduzindo certa autoreflexividade no próprio título, diz: “Na terra regada / procuro a palavra / aberta fechada / matéria formada” (1992: 235). A palavra é apresentada como “matéria” na medida em que ela segue – e com isso recria – o objecto e, como este, é um intermediário e um utensílio. O trabalho é artesanal porque activo: “Martelo machada / achada a palavra / cinzelo o anel / a curva quadrada” (1992: 235). Nota-se, entretanto, que o jogo verbal serve para sugerir significados mais do que a progressão semântica linear. O humor resultante desse jogo é colocado ao serviço da actualização das formas criativas a que nos referimos a propósito da dialéctica das formas.

Também na “Carta a Pedro Sete,” de 1967, a autora verifica na sua poesia “[a] exuberância de metáforas em que a substantivação e outras alterações gramaticais tendem para coisificá-las objectos. A utilização das consonâncias e dissonâncias, as significações sinalizadas pelo tratamento do ritmo espacial da escrita” (1992: 169), tudo isto, diz a poeta, é “[a] vivência poética e humana automaticamente devolvida por um espelho cego” (169).

A substantivação é, portanto, um recurso linguístico pelo qual a qualidade é expressa através do substantivo, em vez do adjectivo. O segundo substantivo coisifica a qualidade atribuída ao primeiro, como no poema “O sapato,” de *Lex Icon*, onde a multiplicação das combinações paradigmáticas vão transformando o objecto sapato:

(...)
 O sapato boca
 o sapato nariz
 o sapato ouvido
 o sapato mão
 o sapato olho
 o sapato perna
 o sapato ombro
 o sapato seio
 o sapato barriga
 o sapato sexo
 o sapato joelho
 o sapato pé.
 (...)
 (1992: 424)

Logo, porém, outras transformações aparecem, principalmente através das assonâncias e consonâncias a que Tavares se refere: “O sapato preto / o sapato perto” (424) e, principalmente, a utilização de palavras pela aproximação de radicais semelhantes, como “-ato” de “sapato:” “O sapato ato / o sapato desato / sapato

mato...” (426). A progressão em termos semânticos segue assim transformações sonoras. Através da expressão “gato de sapato,” que significa usar alguém para um determinado fim, Salette Tavares faz o poema crescer em sentidos diferentes: “firme de sapato / pedra no sapato / boca no sapato / calos no sapato / dentes no sapato” (1992: 426). E no poema “Lixo,” do mesmo livro, Tavares apresenta, numa semelhante disposição das palavras acima transcritas a propósito de “O sapato,” uma listagem do que contêm esses “Caixotes das delicadezas várias”: “lixo lata / lixo pó / lixo núvem / lixo caixa / lixo penas / lixo unto / lixo cacos / lixo óleo / lixo espuma / lixo panos / lixo pasta / lixo plástico” (438).

Como já foi referido, a substantivização é um recurso visível desde o início da produção poética da autora, contribuindo estilisticamente para essa ideia de um poema-objecto em Salette Tavares. Por isso, num poema de *Espelho cego*, encontramos com facilidade essa enumeração de um reportório de palavras (substantivos que são temas poéticos) que ajuda na criação de contrastes de influência barroca para fins puramente estéticos. Uma leitura semântica do poema não é, por isso, muito prolífera, uma vez que as premissas não têm necessariamente que fazer sentido: “O poço não é o mar / a rua não é o rio / janela não é castelo / o frio não é vazio” (1992: 71). Também Mário Cesariny, em “Exercício espiritual,” diz: “É preciso dizer rosa em vez de dizer idéia / é preciso dizer azul em vez de dizer pantera / é preciso dizer febre em vez de dizer inocência / é preciso dizer o mundo em vez de dizer um homem / É preciso dizer candelabro em vez de dizer arcano / é preciso dizer Para Sempre em vez de dizer Agora / é preciso dizer O Dia em vez de dizer Um Ano / é preciso dizer Maria em vez de dizer aurora.” Este nível das equivalências permite um arranjo dos significados através do nível fónico dos substantivos e é, por isso, mais um caso de projecção da selecção na combinação.

Em alguns poemas não publicados em *Espelho cego*, mas que foram escritos com essa intenção, Salette Tavares utiliza esta substantivização de uma forma acentuada: “Subo escada / desço tempo / visto sonho / só de treva / e na cor / do meu tormento / mato o barco / que me leva” (1992: 89). O ritmo do poema é binário porque, embora cada verso seja composto por quatro sílabas, apenas as iniciais de cada das duas palavras se lêem: “Subo escada / desço tempo / visto sonho,” etc. Esta musicalidade forçada na linguagem, salientando a tónica, mostra mais uma vez a importância do aspecto material da palavra; nesse caso, o som.

Há ainda que ter em consideração que estes recursos observados nas obras iniciais de Tavares são posteriormente transpostos e adaptados na criação de objectos, como é o caso da sua poesia visual ou, ainda, para a sua descrição, como no caso de *Lex Icon*. É nessa articulação que a plasticidade da palavra melhor se expõe - e é desses dois outros meios de transporte da mensagem estética que nos vamos ocupar agora.

A passagem (ou transposição) para o domínio visual é, em determinados casos, uma remediação do nível verbal, uma inscrição numa diferente forma de expressão. Tavares recicla e recontextualiza a sua poesia várias vezes, permitindo-nos dessa forma dizer que a substantivização dá lugar à transposição ou materialização do poema em coisa ou objecto.

Esta tendência começa a ser visível nos poemas que Tavares escreveu para os *Cadernos da PO.EX* (1964 e 1966), mas começa com “Ourobesouro,” 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 brinquedo da poeta aos 12 anos, em 1934, feito poema

na “concepção” da palavra “Ourobesouro.”⁷ Em março de 1962, escreveu no poema “Um lago mais azul caiu de branco,” então previsto para o “Livro do soporífero”, mas apenas reproduzido na *Obra*:

De ouro visto
 ouro pintado e desbotado. Mas
 de constância ilumino
 ourobesouro brinquedo cristalino
 meu penteado jogo que me infância. (1992: 294)

A colocação do substantivo “infância” na função de verbo reflexivo resulta, de novo, numa espécie de coisificação do brinquedo. A palavra “visto,” que pode ser lida como particípio passado do verbo “ver” ou como a primeira pessoa do singular do presente do indicativo do verbo “vestir,” traduz estas recontextualizações da poesia: de verbo a objecto, de objecto a linguagem sobre o objecto, tal como queria em “Maquinin”: “Eu visto o que vesti ao manequim” (1992: 215). No ano seguinte, antes dos primeiros *Cadernos*, esse “ouro besouro brinquedo cristalino” foi concretizado em cristal e ouro.

Depois destes despertares, as primeiras manifestações de poesia visual de Salette Tavares dão-se por ocasião dos *Cadernos da Poesia Experimental*, nos quais participou activamente. Os trabalhos tipográficos aí publicados são parte de um processo que começa com a tendência concretista, que já identificámos nos primeiros livros de poemas. Mas ganham pela primeira vez uma autonomia em relação à folha de papel e à linearidade do discurso verbal, fazendo a passagem para o domínio da poesia visual.

REFERÊNCIAS

BAUDRILLARD, J. (1963). La morale des objets. In *Communications et langages (Les objets)*, ed. A. Moles e B. Vallancien. Paris, Seuil.

BAUDRILLARD, J. (1997). *O sistema dos objectos*. 1968. Trans. Zulmira Ribeiro Tavares. 3ª ed. Coleção Debates. São Paulo, Perspectiva.

CAMPOS, A. de; PIGNATARI, D.; e CAMPOS, H. de (1965). *Teoria da poesia concreta. Textos Críticos e Manifestos (1950-1960)*. São Paulo, Invenção.

HATHERLY, A. e MELO E CASTRO, E. M. de, eds. (1981). *PO.EX: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*. Lisboa, Moraes.

MELO E CASTRO, E. M de (1993). “Visões do Espelho Cego”. In *Jornal de Letras (Portugal)* 27 Abril, pp. 9-10.

MOLES, A. A. (1963). Objet et communication. In *Communications et langages (Les objets)*, ed. A. Moles e B. Vallancien. Paris, Seuil.

⁷ Diz Tavares na *Obra poética*, em 1992 (itálico nosso): “A palavra ‘ourobesouro’ foi concebida por mim em 1934” (294).

MOLES, A. A. (1963a). Théorie de la complexité et civilisation industrielle. In *Communications et langages (Les objets)*, ed. A. Moles e B. Vallancien. Paris, Seuil.

MOLES, A. A. (1972). *Théorie des objets*. Paris, Éditions Universitaires.

MOLES, A. A. e VALLANCIEN, B., eds. (1963). *Communications et langages*. Gauthier-Villars.

PICCHIO, L. S. (1992). “Brin-cadeiras para Salette Tavares.” Prefácio. In TAVARES, S., *Obra Poética. 1957-1971*. Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, pp. 7-19.

SHKLOVSKY, V. (1989). “Art as Technique.” In *Contemporary Literary Criticism*. Ed. Robert Con Davis e Ronald Schleifer. 2ª ed. New York, Longman, pp. 54-66.

SOLT, M. E. (1968). *Concrete Poetry: A World View*. Bloomington, Indiana U P.

TAVARES, S. (1965a). “Forma e criação.” In *Brotéria*, 81, pp. 587-606.

TAVARES, S. (1965b). “Forma poética e tempo.” In *Brotéria*, 81, pp. 40-63.

TAVARES, S. (1969). “Arquitectura, semiologia e mass média.” In *Brotéria*, 88, pp. 196-220.

TAVARES, S. (1971). *Lex icon*. Lisboa, Moraes.

TAVARES, S. (1973). “Os efes”. In *Antologia da Poesia Concreta em Portugal*. Documenta Poética 2. Org. E. M. de Melo e Castro e José Alberto Marques. Lisboa, Assírio & Alvim, pp. 122-124.

TAVARES, S. (1989). “Algumas questões de Crítica de arte e de Estética na sua relação.” In *Colóquio. Artes*, 82, pp. 42-49.

TAVARES, S. (1992). *Obra poética (1957-1971)*. Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda.





UNIVERSIDADE
FERNANDO PESSOA

WWW.UFP.PT