

**“DECANTAR SABIAMENTE TODOS OS PONTOS LUMINOSOS A
BRILHAR NA SOMBRA ONDE PENETRA UM RAI DE SOL”
A POÉTICA DE SALETTE TAVARES**

**“WISELY DECANTING ALL THE LUMINOUS POINTS TO SHINE
IN THE SHADOW WHERE A RAY OF SUN PENETRATES”
THE POETICS OF SALETTE TAVARES**

CATHERINE DUMAS *
cat.dumas@free.fr

A arte poética de Salette Tavares vem declinada pela artista na sua produção poética e ficcional tanto como ensaística. Neste artigo, cotejam-se um ensaio na sua maior parte inédito, *A Dialética das Formas*, e a obra poética recém reunida no volume da Imprensa Nacional, *Obra Poética 1957-1994*. Abre-se a reflexão a dois romances recém-editados, *Outro Outro* e *Irrar*. Na obra poética, faz-se o vai e vem entre a poesia textual e a poesia visual e espacial para conseguir um apanhado dos “pontos luminosos” duma obra multifacetada. A análise da obra de Salette Tavares parte da reflexão de Haroldo de Campos que entrevista Ezra Pound, alicerçando-se em certas teorias de Barthes, Meschonnic e Jean-Claude Pinson, através dos “pontos” e das “galáxias”, dos “fulgores” e do “espaço e movimento” assim como das questões de ritmo consequentes.

Palavras-Chave: poesia textual; poesia visual; poesia espacial; ritmo; arte poética; *punti luminosi*.

Salette Tavares’ poetic art is implemented by the artist in her poetic and fictional production as well as essayistic. In this article, an essay mostly unpublished, *A Dialética das Formas*, and the poetic work recently published by Imprensa Nacional, *Obra Poética 1957-1994*, are compared. The reflection is opened to two novels recently published, *Outro Outro* and *Irrar*. In the poetic work, we do the back and forth between textual poetry and visual and spatial poetry to provide an overview of the “bright spots” of a multifaceted work. The analysis of Salette Tavares’ work departs from Haroldo de Campos’ reflection who interviews Ezra Pound, grounding itself in some theories by Barthes, Meschonnic and Jean-Claude Pinson, through “spots” and “galaxies”, “glows” and “space and movement”, as well as through consequential questions of rhythm.

Keywords: textual poetry; visual poetry; spatial poetry; rhythm; poetic art; *punti luminosi*.

Data de receção: 13-7-2023
Data de aceitação: 15-9-2023
DOI: 10.21814/2i.4846

* Professora Emérita de Língua e Literatura Portuguesas, Sorbonne-Nouvelle, Paris, França. ORCID: 0000-0003-1136-9105.

No ano do centenário do seu nascimento (2022) e nos anos a precedê-lo, têm sido publicados vários livros de Salette Tavares, pelo que a nossa leitura se modifica forçosamente com a disponibilidade de textos até agora inéditos. O leitor começa a perceber a amplitude da obra da artista que será completada num futuro que esperamos breve, por textos do espólio já em vias de edição ou ainda dormentes. Queria sublinhar a dedicação e o profissionalismo da editora Tigre de Papel que, a partir do ano 2017 em que fez a edição fac-símile do livro de poesia mais famoso de Salette Tavares, *Lex Icon*, tem editado cinco obras (as duas novelas *Irrar* e *Outro Outro*, a reedição revista de *Lex Icon*, *O Kágado*, conjunto de três textos de teatro experimental e *Sintra no Jardim da Esmeralda*, ensaio sobre a paisagística romântica) e tem no prelo o livro de estética *A Dialética das Formas*. Tem também em preparação uma antologia poética da autora. Por outra parte, saiu em maio de 2022 *Obra Poética 1957-1994*, pela chancela da Imprensa Nacional, na sua bela coleção “Plural”, volume de mais de mil páginas que integra a poesia já reunida pela mesma editora em 1992 com o título *Obra Poética –1957-1971*, com o acréscimo de inéditos e esparsos tanto na poesia textual como na secção da poesia visual e espacial. Faço questão de lembrar também o trabalho afincado de Rui Torres e da sua equipa no “Arquivo Digital da PO.EX” que disponibiliza, há mais de 10 anos, textos de Salette Tavares e análises afins.

Nada melhor do que dois poemas em forma de arte poética para começar a analisar a obra de Salette Tavares. O primeiro, “Efes”, em forma de injunção, enuncia-se de entrada com formas verbais imperativas, como se a autora, rilkianamente, se dirigisse a jovens aprendizes de poetas, ou como se ela mesma se desdobrasse em interpeladora e interpelada. A seguir, são verbos no infinitivo que reúnem as duas entidades na do poeta uno que fundamenta a sua arte. O poema data do ano de 1963 e é a versão textual de um poema visual muito conhecido, sobre o qual me debruçarei adiante:

Não. O que te aconselho é grave, sério e exige de ti uma grande precaução. Podias cumprir facilmente o mandato que te digo mas tinhas de voltar com cuidado todas as dobras das calças que costumas disfarçar por dentro, abrir as algibeiras e sacudir os restos de algodão que se juntam nas fendas das costuras e entre os pontos, tirar cuidadosamente de entre os fios as poeiras acumuladas pelos muitos anos pendurados e depois jantar o frio das correntes de ar que pudessem circular naquelas direções. Jantar é o termo grosseiro com que costume dizer rapidamente aquela observação que consiste em decantar sábia e cuidadosamente todos os pontos luminosos que costumam brilhar na sombra onde penetra um raio de sol. As papilas liquefazem-se e abrangem com suavidade estas distâncias inacessíveis da pequenez que circula em remoinho de um ponto brilhante a outro ponto brilhante. As mãos abrem gestos de contentamento entre as partículas de poeira que cantam e dançam um rodopio mais intenso e estonteante cada vez que qualquer brisa perturbe aquela tranquilidade absoluta intocável e marmórea do tempo que estático fica como fotografado por uma câmara muito antiquada descoberta dentro do poço onde se abriu mais um braço de mina. Os círculos batiam suavemente as asas em vibrações microscópicas e ondulações suaves, poéticas e sedosas. O movimento capilar das decorações subia bruscamente e o vendaval

interior rompia cada célula de dentro para fora como se nada existisse ainda que pudesse simular qualquer gesto de respiração. (Tavares, 2022b, p. 419-420)

A segunda arte poética concentra-se, objetiva-se diria eu, em quatro versos que constam do começo de *Lex Icon* (1971):

OS OBJETOS

Fabricar é o mais religioso serviço do homem.
A fábrica é uma igreja de pé.
Os produtos são os salmos para uso diário
dos ofícios permanentes da fé. (Tavares, 2022b, p. 515)

Encontro no primeiro poema coordenadas poéticas sintetizadas pelos versos que escolhi para o título deste ensaio: “Decantar sabiamente todos os pontos luminosos a brilhar na sombra onde penetra um raio de sol”. Coordenadas que enunciarei como “Pontos e galáxias”, “Fulgores”, “‘Espaço em Movimentos’, ritmo”, para as analisar.

Mas antes de começar, queria abordar rapidamente esta noção metafórica de “pontos luminosos” que remete, grosso modo, para dois autores: Ezra Pound, principalmente, e o seu exegeta Roland Barthes. Haroldo de Campos revela um encontro com Ezra Pound que teve lugar em Itália no ano de 1959 e transcreve estas palavras do americano: “Minha cultura não é de especialização profunda. É feita de frammenti. De pontos luminosos. Creio que aquele que se especializa deixa de ver os contornos. I punti luminosi...” (Campos, 2010, p. 191-203). Quanto a Roland Barthes, ele preconiza, numa conferência de 1978: “É preciso esmigalhar o universo, perder o respeito pelo todo”. Acrescenta, a propósito do compositor John Cage: “por esta via, o todo há de fazer uma desorganização”. E, por fim, pergunta a propósito da *Scienza Nuova*: “não deveria expressar ao mesmo tempo o brilho e o sofrimento do mundo, aquilo que, nele, me seduz e me indigna?” (Barthes, 1982, p. 463, 470).

Salette Tavares retoma a imagem sideral desenvolvida por estes dois pensadores, o poeta e o filósofo. Aliás, o campo imagético que a relaciona com a astrofísica é privilegiado ao longo da sua obra, a par com o campo marítimo. No poema “Efes”, Salette Tavares começa por fustigar aquilo que Barthes chama “o sofrimento do mundo”, é dizer “as dobras” disfarçadas “por dentro”, as “algibeiras” cheias de “cotão” e os “muitos anos pendurados” que devem ser o objeto de uma grande reviravolta: “voltar”, “abrir” e por fim “sacudir”. Depois do “vendaval”, a entrada do “raio de sol” permite acionar os “pontos brilhantes”, que correspondem aos *punti luminosi* poundianos e ao “brilho” barthiano. O sofrimento cede o lugar ao “Contentamento”, o que se expressa pelo movimento da dança e pelas vibrações do canto. Prevalece o movimento, mas o tempo deixou de correr para ficar “estático”.

No segundo poema, a “fábrica” remete para a “grande precaução” aconselhada no primeiro poema. Reencontramos esta imagem da fábrica do poema ao longo da obra, assim como o “cuidado”, derivado em “cuidadosamente”.

1. Pontos e galáxias

Debruçar-me-ei primeiro sobre os pontos luminosos que Salette Tavares distingue no universo da criação poética. Ezra Pound, na mesma conversa com Haroldo de Campos, especifica: “A Europa, depois da guerra, é como os restos de um vulcão eruptivo: é preciso recolher os fragmentos” (Campos, 2010, p. 191-203). Os pontos são as personalidades do

mundo de Salette Tavares que são referências e atuam como assombrações. De fragmentos, veremos que podem passar a ser um agregado, proposta estética fundamental para fabricar o edifício-igreja da obra.

Distingo, na edição da *Obra Poética* de 2022, dois “pontos luminosos”, inéditos até lá. São dois poemas: o primeiro diz respeito ao escritor espanhol Azorín e ao seu livro *Platero y yo*. Intitula-se “Juan en el cielo de Platero” e está datado de 29.12.1958. Está escrito em português e castelhano. Eis um trecho em castelhano em que os “pontos luminosos” combatem a tristeza sombria da noite urbana, emblema do contexto político da Espanha do ditador Franco e do Portugal de Salazar:

¡Como anocheció las calles!
 ¡Que blancas quedan las casas!
 Y viene la luna blanca,
 es su alma lirio, blanca.
 Ay que blando eres, Platero
 y como sueñas sus sueños.
 Con el manso canto viento
 tu lo acunas tierra fresca
 es la voz arrulladora
 de la niña carbonera.
 Platero, Platero, burro
 todo de rocío e flores
 en trigos verdes de luna
 corridos de escalofríos
 cintillan libres los grillos. (Tavares, 2022b, p. 646)

O segundo “ponto luminoso” é o longo poema dedicado a São Francisco de Assis, sem data, anunciado no título como “Testamento autobiográfico”. O poema, que se baseia numa lembrança de infância, na terra natal de Moçambique, acaba por um diálogo com Dante:

Para lá do Ganges
 “nasceu no mundo um sol”
 diz-me Dante, e
 a minha mente, que persiste ainda
 a menina pequenina que não mente raciocina:
 - O Sol que a gente sente é um só
 se eu nasci de caras a Oriente
 pode ser que ao nascer assim
 eu visse nascer o Santo
 ou ele me visse a mim!

Dante sorri. Mas só ali conhece
 passeando-se comigo no jardim
 esta noite do mundo que arrefece.
 Em meu rosto liso
 uma ruga cresce
 risco profundo a resumir o Drama.

Em voz secreta digo:
 Poeta do Paraíso só tu
 com teu gesto preciso
 meu pedido
 escreverás
 e a minha prece mais breve.
 Pedirás a Francisco nosso amigo
 a sua Dama

para o mundo rico
 e aquela chama que aquece
 p’ra quem Amor não conhece.
 Se bem pedires
 eu serei
 e tu terás
 um mundo livre a dizer:
 Meu Irmão. (Tavares, 2022b, p. 770)

A infância é um “ponto luminoso” que percorre toda a obra de Salette Tavares. O poema desenha um percurso autobiográfico de aprendizagem da revolta frente à injustiça e de amor do próximo cujo modelo é aquele de S. Francisco do Povorello, e pode ser também o burro Platero de Azorín.

O poema que fecha a parte textual de *Obra Poética 1957-1994* acaba com este verso, que podemos ler como a profissão de fé dum sujeito poético comprometido com a humanidade: “jamais regressarei da Índia”. Intitula-se “Os olhos” e é dedicado ao mestre e amigo Gillo Dorfles. A última estrofe é redigida em forma de testamento e alude a Camões:

Cai-me da mão a flor da despedida.
 A quem por bem a detiver com vida,
 eu peço: finde-a,
 com norma e medida
 alinde-a, à maneira de Camões,
 porque eu
 jamais regressarei da Índia. (Tavares, 2022b, p. 869)

Camões acaba aqui um desfile de “pontos luminosos” que formam uma galáxia de intelectuais e artistas: Helen Keller, Pessoa, Cesário Verde, Rudolf Arnheim, Calder e Brancusi. Esta estranha galáxia contribui em deixar o tempo “extático”, permitindo assim a sobreposição de épocas e a anulação das cronologias. Este processo poético é amplamente desenvolvido, explicado e argumentado em *Sintra no Jardim da Esmeralda*. Só vou citar o parágrafo no qual a autora volta a enumerar nomes da sua galáxia:

Se a paisagem de Sintra foi precursora na Europa do paisagismo da Inglaterra, pela intervenção de D. João de Castro e de todos os que por seu mandato e influência transfiguraram a Serra, a poesia de Camões é nova pintura e revela este aspecto particular dum conhecimento e influência Zenga, a que só certa vanguarda do século XX se abrirá no Ocidente através de contactos vindos da costa americana do Pacífico. É o caso do casamento da arquitectura de Frank Lloyd Wright com a orografia do terreno, na sua ligação íntima com a terra, a pedra e a água, captada evidentemente no Japão. São os casos, na música, de um John Cage, no bailado de Merce Cunningham (...). (Tavares, 2022a, p. 176)

A autora acrescentará a seguir os nomes de Eurico, Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes como “pontos luminosos” pertencendo a esta galáxia com os seus pequenos formatos, exercícios de contenção da “pincelada rápida” e dos “êxtases búdicos” (Tavares, 2022a, p. 177). Queria salientar como Camões é, para Salette Tavares, o modelo, com *Os Lusíadas*, da “igreja de pé” que é a obra.

Anteriormente, referi a iluminação, trazida pela evocação da infância, de um panorama trágico. São estes fulgores que me proponho a abordar agora.

que a poesia de Salette Tavares está impregnada. Aliás, a brincadeira, fundamento desta poesia, opera também como uma religação à infância. O tempo estático apaga as fronteiras temporais das idades, é dizer da idade. Como escreveu Luciana Stegagno Picchio, Salette Tavares é uma “agitadora cultural que transcende as barreiras das especialidades e dos géneros artísticos, que transcende as próprias fronteiras da língua e da nação” (Picchio, 2022, p. 979). Esta exaltação da exegeta traduz o fulgor que emana do poema. O poeta-pensador francês Jean-Claude Pinson explicou este fenómeno que ele aplica à poesia em geral:

(...) la parole poétique, quelque faible que soit son action, est affaire d’impact et d’ébranlement de l’âme du lecteur plus que d’intellection. En effet la poésie ne concerne pas d’abord (ou pas seulement) l’intellect, mais pour ainsi dire au sens propre, *touche*, ébranle, émeut, (met en mouvement), ce qui en chacun relève d’une sensibilité et d’un imaginaire qui passent par la langue. (Pinson, 1999, p. 30)

Esta movimentação, aqui tida como um “abalo”, tem a ver com o sentimento mais profundo do ser humano, o de estar vivo num mundo com o qual interage. Salette Tavares explica isso muito bem num livro no prelo ao qual deu o título de *A Dialética das Formas*¹: “Todas as formas são sempre formas que reflectem o mundo em que estão e o espaço em movimento” (Tavares, esp., p. 11).

3. “Espaço em movimento”, ritmo

Sigo citando o livro *A Dialética das Formas* a propósito do movimento na arte moderna:

Concretizar a mobilidade, coisificá-la, objectivá-la, era uma tentação evidente e necessária à condição da arte dos nossos dias. Se recordarmos o que dissemos a propósito das esculturas de Brancusi, das superfícies duras e lisas mas flutuantes no seu espelhar a variação circundante, que absorvem, encontramos uma das mais abertas formas ligadas ao linearismo mais absoluto [...] A partir do que Brancusi faz, entendemos como de certa maneira todos os objectos nos surgem com a mesma capacidade de resposta espacial para além da condição temporal. Ou seja, todas as formas são sempre formas que reflectem o mundo em que estão: espaço em movimento. (Tavares, esp., p. 12)²

Remeto à primeira arte poética que citei, o poema dos “Efes” onde lemos: “As mãos/abrem gestos de contentamento entre as partículas de poeira que cantam e dançam”. Aqui, a movimentação apela a outras artes – a dança e a música – para significar. É dizer que apela ao ritmo. Passamos do domínio estético do visível à física do deslocamento. Henri Meschonnic escreveu a este propósito em *Célébration de la poésie*: “Or, du point de vue du rythme, du continu, du suggérer, et comme, bien avant Mallarmé, Maïmonide déjà le montre pour la prophétie, c’est l’écoute, et l’oralité comme forme-sujet qui font le poème. Pas la vision. Pas le visible” (Meschonnic, 2001, p. 67). Neste caso, o brilho e o fulgor dos “pontos luminosos” só valem pelo seu poder de movimentação. Já vimos em que medida Salette Tavares é franqueadora de fronteiras. Tanto equipara a escrita do poema com a pintura (“Camões”), a novela *Outro Outro* com um filme experimental³,

¹ A autora editou alguns capítulos deste livro na revista Brotéria.

² O original de *A Dialética das Formas* consta do espólio de Salette Tavares, ao cuidado de Salette Aranda Brandão. Todas as citações de “Forma aberta” reproduzem fielmente a ortografia com a qual a autora quis fixar o seu texto.

³ Rui Torres escreve: “*Outro Outro* submete o leitor a um ritmo cinematográfico (sincopado, descontínuo) e musical (equilibrado, cadenciado: frases curtas, linguagem palpitante, repetições e permutações”, in “Prefácio, Outra outra” (Tavares, Maio 2019, p. 9). Esta ideia ficou por desenvolver. Dou aqui um exemplo deste “ritmo cinematográfico”: “A luz verde do cinema era grande e espalhada. Alta. Subia pela esquina do

ou, à maneira de Pound, o livro de poemas com uma partitura musical (*Concerto em Mi Maior para Clarinete e Bateria*, com referência a Pound que escreveu *The Cantos* para “clarinete, dois fagotes e oboés, sem aumentar”). Na sua técnica de encenação da página, seja do poema, seja da novela, a escritora portuguesa privilegia uma notação quase musical a partir do seu trabalho do intervalo, quer dizer da alternância entre o branco da página e o preto da escrita. Vou citar outra vez Meschonnic no livro que é uma bíblia para o estudioso de poesia, *Critique du rythme*: “Un blanc n’est pas de l’espace inséré dans le temps d’un texte. Il est un morceau de sa progression, la part du visuel du dire.// Toute l’histoire du langage poétique confirme que *Voir* est dans la *voix*” (Meschonnic, 2002, p. 304). Nas suas duas novelas, *Outro Outro* e *Irrar*, Salette Tavares ritma a narração a partir do uso que faz do espaço em branco. Basta ver a primeira página de *Irrar* para perceber este processo.

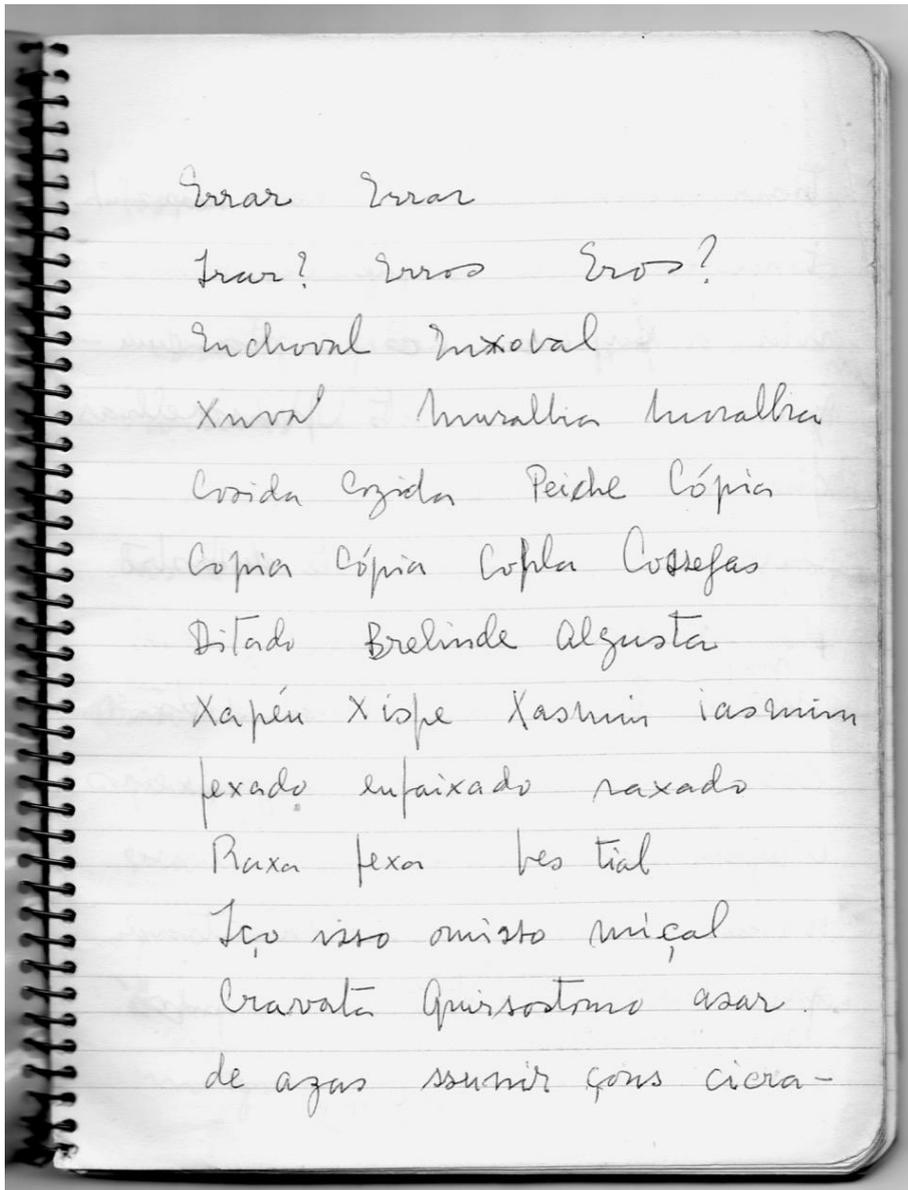


Fig. 1. *Irrar*, primeira página do manuscrito. Espólio, cedido por Salette Brandão.

edifício. Verde. Passava um. Passava **outro**. Ficava tudo verde entre alface e salsa. Um táxi. **Outro**. Vários. Poucos. Às vezes ouvia-se uma porta bater. Um motor a trabalhar. Seguiu a manobra distraído” (Tavares, Maio 2019, p. 36).

Aliás, *Irrar* é uma narrativa que é preciso ler em voz alta para facilitar a sua compreensão.

E, na poesia, é o caso de “Parlapatisse”, poema de 1963 duplo, textual e espacial, que se desenvolve seja como um biombo rítmico chamado pela sua autora “kinetofonia”, seja como um texto críptico que só um ator treinado saberia ler. Há mais exemplos desta dicção do texto levada até as suas últimas consequências, como as outras duas “kinetofonias”, também elas de 1963, “Taki Taki” e “Rumi Rumi”, que associam ao exercício rítmico o exercício visual. Em *A Dialética das Formas*, Salette Tavares escreve a propósito destes dois poemas publicados no *Caderno de Poesia Experimental 1*:

(...) publiquei dois poemas que, prescindindo intencionalmente de qualquer determinação semântica, foram feitos compondo grupos sonoros e tratamentos rítmicos usando apenas quatro letras, duas vogais e duas consoantes. A leitura em voz alta do primeiro poema, TAKITAKI, sugere imediatamente ritmos de significação de determinado tipo: o morse, o bater do relógio, o bater do coração ou do pulso, o andar, etc. As pessoas que ouvem coincidem numa grande maioria nas impressões de ordem semântica que distinguem ou que lhes são sugeridas. Numa forma muito mais aberta e abstracta, o segundo poema, RUMIRUMI, provoca uma divergência muito maior naquilo que as pessoas dizem ouvir nele. (Tavares, esp., pp. 25-26)

Quanto a “Parlapatisse”, publicado no *Caderno de Poesia Experimental 2*, no mesmo ensaio inédito, a autora comenta esta palavra “escrita com um grande erro de ortografia” (Tavares, esp., p. 26).

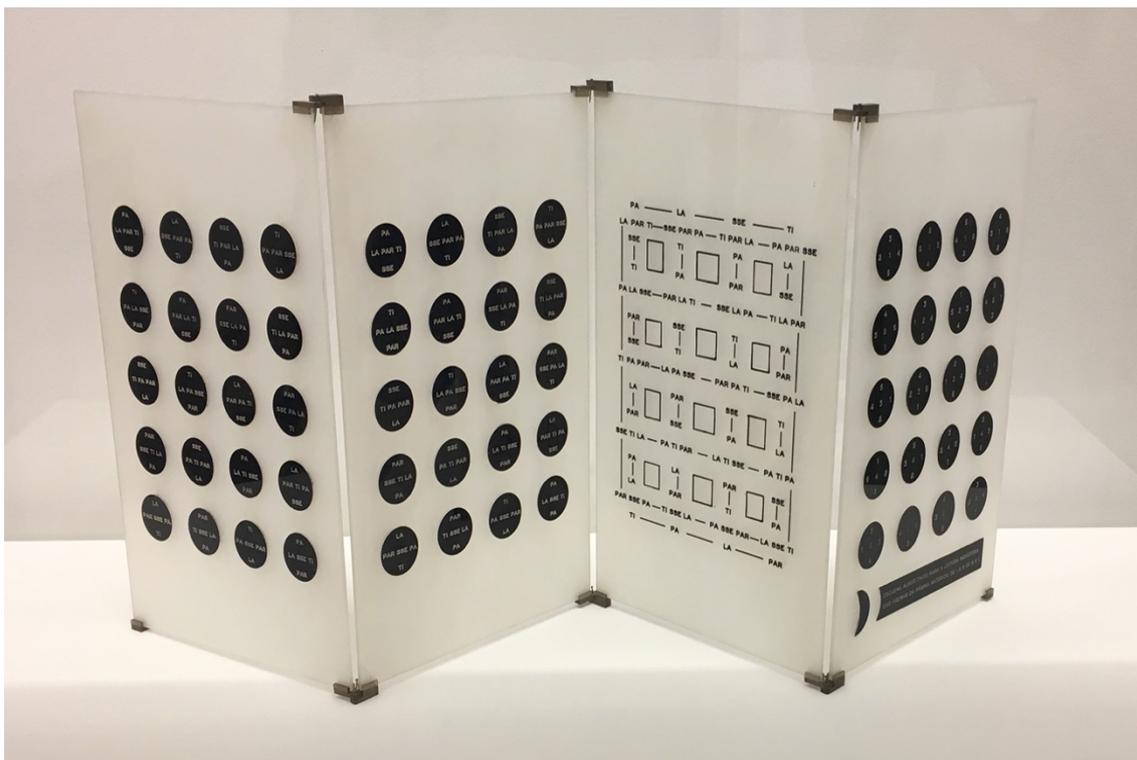


Fig. 2. *Parlapatisse (kinetofonia)*. Biombo de acrílico em quatro folhas, 1978. (Tavares, 2022b, p. 902)

O erro de ortografia é o fundamento da narrativa *Irrar*, dos poemas visuais “Sigarro” e “Barca”, sendo uma estratégia experimentalista repetida na obra toda de Salette Tavares, comentada assim em “Forma aberta”:

Separa-se assim o valor semântico do valor puramente sonoro em que a palavra é, sendo outra, e do valor gráfico em que é também outra inventada, que sugere aquela, na medida em que parece sê-la,

mal escrita. Repetindo as sílabas numa disposição espacial rigorosamente variável, propõe-se uma quantidade de leituras, que espontaneamente se podem fazer seguindo as ligações variadas na disposição espacial. Ora, irónicamente (a palavra também é uma ironia) é dado um “esquema algorítmico” para a leitura “monótona” dos poemas. Segundo este esquema é sempre a palavra que se lê nas diversas disposições no espaço, exactamente na ordem em que é reconstituída tal e qual foi escolhida inicialmente. Este esquema é assim, a única chave que “fecha” completamente a forma, que em si mesma é de uma grande abertura. Além destas propostas dei ainda um tratamento aleatório da mesma palavra que não tem em conta já a sílaba mas a letra. Cumpre-se assim um discurso sonoro completamente alheio a qualquer figuração semântica determinada, mas que, conforme as entoações com que for lida, será sempre um texto outro e com uma informação semântica quasi exclusivamente posta do lado da actividade criativa de espectador. (Tavares, esp., p. 26).

Interessa aqui que o leitor fique a par dos valores dados pela autora à palavra, “uma ironia”, “um discurso sonoro” sujeito a “entoações”, de forma que o “espaço em movimento” configure um espetáculo.

A propósito do ritmo, acho importante citar aqui o capítulo “Fluxos rítmicos “ do último livro de Rosa Maria Martelo, *Devagar, a Poesia* onde ela fala numa “ideia de ritmo que associamos à poesia”. Seria tentador aplicar a Salette Tavares aquilo que Rosa Maria Martelo escreve sobre o “ritmo consubstancial” de Herberto Helder (Martelo, 2022, p. 156). A autora preconiza “ver a poética helderiana como um processo intensivo que faria emergir do corpo, materializado na voz, na vibração das cordas vocais, um ritmo” (Martelo, 2022, p. 156). No caso de Salette Tavares, tratar-se-ia da voz da dicção e da vibração do instrumento de música a tocar.



Fig. 3. 1.º Caderno de Poesia Experimental, 1964 (Tavares, 2022b, p. 896)

Para dar fim ao meu discurso sobre os “pontos luminosos” e a fábrica do poema, importa voltar aos momentos em que deixei para um “depois” a tarefa de esclarecer uns silêncios meus. O primeiro será a interpretação do “Não” perentório no começo do poema textual dos “Efes”. Vimos que, noutros poemas, Salette Tavares fustiga o estado do mundo no qual vive, o que origina no sujeito poético uma revolta que faz dele um sujeito político. Quanto ao poema visual “Efes”, que se estrutura em três efes onde cabe (quase) a letra do poema, pode ser interpretado como a crítica virulenta aos três efes de Salazar, futebol, Fátima e fado, valores aos quais se opõe a “respiração” final.

A subversão política também está presente na página dupla com a qual Salette Tavares colaborou no primeiro *Caderno de Poesia Experimental*. Há uma crítica marcada à ditadura nos enunciados virados ao contrário ou que se encontram no eixo horizontal. Leiamos estas palavras que começam também por efes: “Falange/ falanginha/ falangeta// Facho/ fachinha/ facheta” e o asterisco que remete a “Onde se lê fachinha pode ler-se tachinho// Onde se lê fachinho pode ler-se fascista, fadista, ou fumista”:

Acrescentarei que as duas narrativas, *Irrar* e *Outro Outro*, têm também um conteúdo político acentuadamente a favor das classes socioculturais mais desfavorecidas da sociedade portuguesa da época.

A gravidade e a seriedade anunciadas pelo sujeito poético do poema textual “Efes” percebem-se antes de tudo pelo facto de tal poema ser uma arte poética. Como arte poética, não está desligado do papel social do poeta. Já vimos que Salette Tavares pode ser incluída num projeto poético ligado à vida, para a mudar, “*changer*”, como preconizava Rimbaud. Os “pontos luminosos” são reveladores de novos caminhos poéticos alicerçados por uma tradição plenamente ativada, a transitar para uma contemporaneidade na qual a “liberdade livre” é, consoante Ramos Rosa, a condição da poesia. “Igreja de pé”, ela produz “os salmos para uso diário/dos ofícios permanentes da fé” do poema citado *supra*, “Os objectos”. Este postulado, bastante optimista, de Salette Tavares servir-me-á de conclusão.

REFERÊNCIAS

Arquivo Digital da PO.EX. Disponível em <https://po-ex.net/>

Barthes, R. (1982). *Conférence au Collège de France, 10 octobre 1978*. Paris: col. Les inédits du Collège de France.

Campos, H. de (2010). Ezra Pound: I punti luminosi. In Carmen de P. Arruda Campos e Thelma Médici Nóbrega (orgs.). *O segundo arco-íris branco* (pp. 191-203). São Paulo: Iluminuras.

Martelo, R. M. (2022). *Devagar, a Poesia*. Lisboa: Sistema Solar (Documenta).

Meschonnic, H. (2001). *Célébration de la Poésie*. Lagrasse: Verdier.

____ (2002). *Critique du Rythme*. Lagrasse: Verdier.

Picchio, L. S. (2022). Brin-cadeiras para Salette Tavares. In S. Tavares, *Obra Poética 1957-1994* (pp. 979-993). Lisboa: Imprensa Nacional.

Pinson, J.-C. (1999). *À quoi bon la poésie aujourd'hui?*. Nantes: Pleins Feux.

Tavares, S. (2017). *Lex Icon*. ed. fac-símile. Lisboa: Tigre de Papel.

____ (2019a). *Irrar*. Lisboa: Tigre de Papel.

____ (2019b). *Outro Outro*. Lisboa: Tigre de Papel.

- _____ (2019c). *O Kágado*. Lisboa: Tigre de Papel.
- _____ (2022a). *Sintra no Jardim da Esmeralda*. Lisboa: Tigre de Papel.
- _____ (2022b). *Obra Poética 1957-1994*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- _____ (2023). *A Dialéctica das Formas*. Original do espólio de Salette Tavares, ao cuidado de Salette Aranda Brandão.