

A REINVENÇÃO DO POEMA EM SALETTE TAVARES

THE REINVENTION OF THE POEM IN SALETTE TAVARES

Rogério Barbosa da Silva *
rogeriobsilva@cefetmg.br

Neste artigo, busca-se discutir a poesia de Salette Tavares sob o signo da invenção e do jogo. Através do jogo, em que a linguagem é exercitada nos planos verbal e não verbal, Tavares renova a matéria que gravita imersa na memória da infância ou na experiência livre com as linguagens e os objetos que nos cercam, conduzindo-nos por novas experiências estéticas. A poeta reinventa o poema, ele próprio tornado um objeto crítico em diálogo com as demais coisas do mundo. Em sua poesia e em seus textos, parece-nos imperativa a necessidade de re-situar a escrita no contexto de uma “sociedade de objetos”. Há uma fricção entre o gesto de desfazer e reconstruir o objeto enquanto escrita crítica. Refletir sobre a escrita é parte desse processo, como em “Brincade iras”, ou em *Lex Icon*. Em poemas deste último, é possível vislumbrarmos a descoberta das coisas pelas palavras, e vice-versa. Traremos outros exemplos e leitura de outras obras ao longo do texto. No entanto, é relevante observarmos a conexão entre o seu fazer e a experientiação das coisas. Por esse viés, pretendemos demonstrar que sua poética se faz através da problematização da linguagem e sua ressignificação.

Palavras-Chave: Salette Tavares; poesia e reinvenção; jogo e apropriação.

In this paper, we discuss the poetry of Salette Tavares under the sign of invention and play. Through the play of language in the verbal and non-verbal planes, Tavares renews the matter that gravitates immersed in the memory of childhood or in the free experience with the languages and objects that surround us, leading us to new aesthetic experiences. The poet reinvents the poem, which itself becomes a critical object in dialogue with other things in the world. In her poetry and in her texts, the need to re-situate writing in the context of a "society of objects" seems imperative. There is a friction between the gesture of undoing and reconstructing the object as critical writing. Reflecting on writing is part of this process, as in “Brincade iras”, or in *Lex Icon*. In the latter's poems, we can glimpse the discovery of things through words, and vice versa. We will provide other examples and read other works throughout the text. However, it is important to note the connection between his work and the experience of things. In this way, we intend to demonstrate that her poetics is made through the problematization of language and its re-signification.

Keywords: Salette Tavares; poetry and reinvention; game and appropriation.

Data de recepção: 9-6-2023

Data de aceitação: 17-7-2023

DOI: 10.21814/2i.4863

* Professor de literatura e estudos editoriais no Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Departamento de Linguagem e Tecnologia, Belo Horizonte, Brasil. ORCID: 0000-0002-9442-4909

*Era uma vez um pé de lápis. Saído de casa de manhã encontrou um pé de sapato.
Surpreendido pela estranha forma disse para consigo: que será isto?
— Ana Hatherly*

1. A poesia de Salette Tavares e a abertura pelo jogo

Nesta leitura breve sobre a poesia de Salette Tavares, pensamos a dimensão do jogo como elemento central da instauração do poema, considerando-se esse poema como aquele fazer “capaz de desmontar o mundo como um brinquedo” (Portela, 2019, p. 8). Esse processo de desmontar o mundo, conforme salienta Manuel Portela, diz respeito ao modo como a linguagem poética de Tavares simultaneamente denuncia o modo como a língua nos sujeita e assujeita, repetindo de alguma forma a ideia de Barthes da língua fascista, mas que, pelo jogo poético, a autora nos permite jogar adentrando o poema, estranhando a normalidade e nos fazendo também outros.

Essa ideia de estranheza, que junta surpresa e reflexão, encontra-se aludida na epígrafe deste artigo, nessa “Quase-Tisana” (Hatherly, 2006, pp. 173-174). Ali lemos que um pé de lápis encontra um sapato, uma estranha forma sobre a qual inquire e inspeciona-a exaustivamente. A tentativa de inspecionar a forma deixa o lápis amolecido e tonto, vendo-se multiplicar numa espécie de alucinação, um exército de lápis coloridos tentam acessar o interior do sapato, mas sob o esforço da subida, as cabeças pendendo para baixo, os lápis sentem que o “dentro” agora é um movimento para “fora”. E assim escorregam para fora.

Nessa espécie de fábula, como um sonho alucinante, percebemos a força da estranheza que nos desloca e impressiona, porque um pé de lápis encontra um sapato, mas esse sapato é um objeto que lhe escapa. No fim dessa fábula, que não tem exatamente um propósito moral, afirma-se: “O sapato flutuava coberto de marcas da passagem dos lápis desaparecidos.” (Hatherly, 2006, p. 174). O dentro e o fora correspondem ao gesto de apropriação desse artefato industrial que nos assinala num contexto de consumo e das funções sociais exercidas pelos objetos. Conforme a definição de Abraham Moles, esse sapato seria “um elemento do mundo exterior fabricado pelo homem e que este deve assumir ou manipular.” (Moles, 1972, p. 15). Ao ser abandonado, com as marcas de uso, que seriam os rastros deixados pelos lápis desaparecidos, o sapato se torna obsoleto. Mas é ressignificado pela escrita, e não à toa, ele traz as marcas de lápis.

A escrita, para Hatherly e Tavares, é um campo de experiência lúdica, de imaginação. O jogo, como nos mostra Wolfgang Iser (2002, p. 116), não se desdobra como um espetáculo meramente observado pelo leitor. É antes “um evento em processo”, um acontecimento do qual esse leitor participa. Para Iser, o texto ficcional invoca imediatamente um contrato com o leitor, em que o mundo textual deve ser tomado não como um real, mas *como se* fosse realidade. O leitor é incitado no texto a uma operação dupla: imaginar e interpretar o mundo criado pelo texto, e isso faz com que ele se

(...) empenhe na tarefa de visualizar as muitas formas possíveis do mundo identificável, de modo que, inevitavelmente, o mundo repetido no texto começa a sofrer modificações. Pois não importa que novas formas o leitor traz à vida: todas elas transgridem – e, daí, modificam – o mundo referencial contido no texto (Iser, 2002, p. 107)

Por conseguinte, as várias formas de abertura do texto, segundo as proposições de Iser, dependem da construção de esquemas pelo leitor, o qual ele define, citando Piaget,

como o produto do nosso esforço de acomodação. Em outras palavras, o que nos permite apreender aquilo que o texto esboça. Mas entende que os esquemas também podem ser usados para apreendermos aquilo que nos parece inapreensível. E é aí que o espaço do jogo se abre, i.e, quando a acomodação é deslocada pela assimilação: “O movimento do jogo se sucede quando o esquema deixa de funcionar como uma forma de acomodação e, em vez de tomar sua forma do objeto a ser imitado, impõe uma forma sobre aquilo que está ausente.” (Iser, 2002, p. 111).

Diria que a tisana em tom de fábula de Ana Hatherly, comentada há pouco, constitui uma espécie de trama que força o leitor à estranheza e a uma busca de assimilação, no encadeamento da trama. De forma idêntica, Salette Tavares conduz o leitor por uma trama lúdica em que o referencial e, por via metafórica, o desvelamento do patético se tornam inusitados, como é o monólogo de *O Cágado*. A personagem é um ser narcísico, que a todo momento fala ao telefone, se mira ao espelho e se considera o sumo perfeito da sociedade consumista, hierárquica e jactante:

(...) Ah! não, não me fiz sócio do golf. Compreendes, as minhas ideias são avançadas. A princípio a companhia exigiu, mas eu sou um tipo que não desce a isso. Tenho subido pelo trabalho, pela Inteligência... Claro, pelo pai também. Quando lhe preguei aquela partida ficou assustado e pôs-me no Conselho de Administração. (Tavares, 2019, p. 28)

A personagem é um tipo que se orgulha de fixar bem os nomes, seja de sócios, administradores, escritores, seja de igrejas, livros, perfumes, de menus inteiros, produtos de mais saída no país etc. Num telefonema, aconselha um amigo, que, desconfiado, lhe diz não estar à venda: “(...) compro tudo, mas isso é por causa desta estúpida vida. (...) Compre artistas, não compre a arte. Compre mulheres, não se apaixone. Compre-se tudo, elas, eles, jardins, quintas, flores, frutos... Sim, também em latas” (Tavares, 2019, p. 39).

Como se pode ver, são perceptíveis as inúmeras alusões ao tipo de sociedade burguesa e consumista, e que tendem a abrir os sorrisos dos leitores, que logo se identificam com as situações da vida moderna. Há também alusões aos erros ortográficos em língua portuguesa, e é em razão de um possível erro ortográfico que a personagem deseja sua transformação de cágado a tartaruga:

Saber que tenho concha e me escondo quando é necessário para que o negócio saia perfeito, é parecer Cágado. Mas Cágado é uma palavra esdrúxula. Com acento na antepenúltima sílaba. Com tanta gente incompetente e capaz de dar erros de ortografia, eu, na minha humildade de me reconhecer tal qual sou, não me sujeito a vexames. Não corro perigos. Sou seguro. Como um ficheiro. (Tavares, 2019, p. 26)

Logo no início do texto, o questionamento sobre os erros de ortografia cria um parâmetro, um esquema de leitura da personagem e da trama que o envolve, pois se a tendência dos falantes de português é a paroxítona, um erro de pronúncia desmonta o castelo erigido pela personagem como alguém infalível e bem-sucedido. Resolve, então, a personagem mudar de barbeiro para um novo penteado que lhe permitisse parecer tartaruga, mesmo se afirmando como cágado hábil em se esconder para o sucesso dos negócios. A indicação da barbearia Cravo de Abril, para homens de classe como este Cágado, causa-lhe nova aporrinhação porque o nome real da barbearia é “Quaravo de Abril”, afinal um “erro” de ortografia intencional, para evitar que alguém confundisse o substantivo “cravo” com o verbo “cravar”, uma explicação patética - ironiza a personagem. No entanto, a barbearia recusa-lhe o serviço em domicílio. A personagem se revolta: “Vem-me tudo à porta. Com minha situação, marco hora. Com a minha posição e as minhas ideias não posso entrar pessoalmente num truque de ortografia.” (Tavares, 2019, p. 35).

O que é interessante nessa situação criada por Salette Tavares é como os usos da língua opostos à norma, ou um erro de prosódia, constituem-se num mecanismo de contestar o poder satiricamente. Num plano imediato do texto, somos levados ao riso, mas, se retornamos, ou contrastamos os esquemas, conforme dito por Iser, o jogo abre um campo de possibilidades críticas que nos faz enxergar inclusive os planos da escrita de Salette Tavares, como assinala Manuel Portela no prefácio ao volume que reúne “O Kágado”, “Baile Mecânico” e “Anonimatógrafo”:

Todos eles nos mostram a imaginação intermedial da autora, isto é, a sua capacidade para explorar a transfiguração da escrita na relação com outros códigos e linguagens artísticas (teatro, cinema, ópera) e nas relações desses códigos com dispositivos mediais como o telefone ou a câmara de filmar ou a máquina de projetar ou o rádio portátil. (Portela, 2019, p. 7)



Fig.1. Salette Tavares, Ralador/Objet Trouvé (1979)

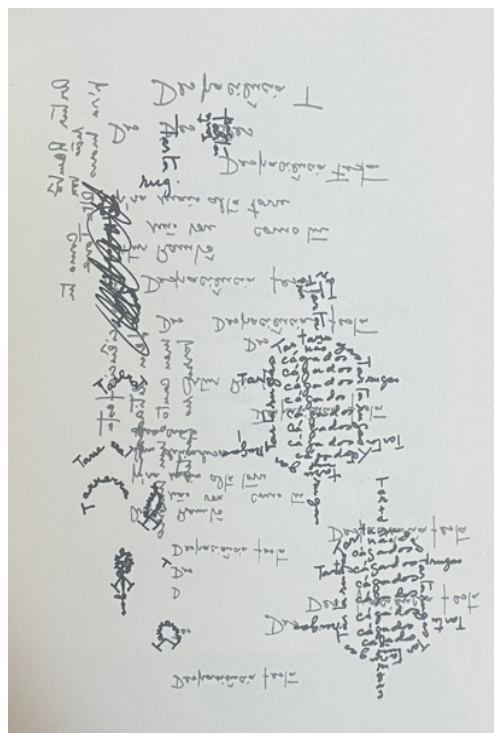


Fig.2. Salette Tavares, “Cágados” (1979)

2. O poema-objeto, a apropriação e a transfiguração pela poesia

Para uma artista/escritora que se conecta profunda e sensivelmente às experiências do cotidiano, não deixa de ser importante anotar que *O Kágado* guarda relações com o trabalho de poesia visual de Salette Tavares. Talvez inspirada em um ralador de latão (Fig. 1), produzido por um anônimo e pertencente à sua coleção, Tavares realiza uma escrita visual de cágados impressa em serigrafia, a partir das palavras “cágados” e “tartarugas” em 1979 (Fig. 2), e no mesmo ano as serigrafias “Borboleta de aranhas” (Fig. 3). As imagens dessas peças foram acrescentadas na produção de *O Kágado*, pela editora Tigre de Papel. É possível que um artefato industrial, o ralador, tenha sido uma espécie de gatilho e inspiração para essas obras. A borboleta entra em cena já ao fim do monólogo. Para ela o Cágado se apronta como um enamorado, se vestindo e se perfumando com

colônia. Ao fim, presenteia-a com uma gaiola de ouro. Mas a borboleta se vai pela janela, enquanto o Cágado está entregue ao seu destino. É interessante observarmos, percorrendo a obra de Tavares, que a personagem da borboleta constitui-se num signo intersemiótico, que nos faz retomar as suas primeiras produções experimentais, em suas “Brinca deiras”, se estendendo à série de objetos poéticos, como as “Borboletas com aranhas” (Fig.3).

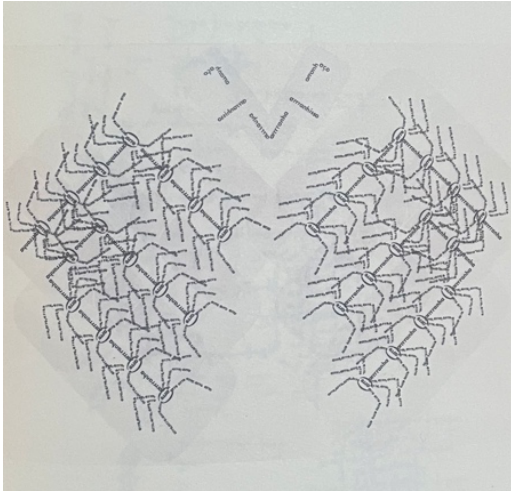


Fig.3. Salette Tavares, “Borboletas com aranhas” (1979)

Retornemos a Moles, que afirma ser o objeto

(...) *portador de morfemas* reunidos em certa ordem, individualmente reconhecíveis, combináveis de múltiplas maneiras a partir de restrições muito gerais: topologia, continuidade, materialidade, oposição do cheio e do vazio, que aos poucos se decompõem em restrições mais específicas, tais como as que conhecem o engenheiro de produção, o designer, o analisador de desejos etc. O objeto é, portanto, comunicação sob múltiplos títulos (...). (Grifos do autor) (Moles, 1972, p. 11)

Em *O Kágado*, na perspectiva da personagem, tudo é objetificável e consumível. Por exemplo, não se consome a arte, mas se compram os artistas. A poesia se mede aos metros

etc. Compram-se, inclusive, mulheres e homens, nem há diferença entre um serviço da barbearia e uma mercadoria. A ideia de um mundo-mercadoria se generaliza nas ações da personagem. Para além das relações de poder que aí se interpõem, está implícito, nessas relações, o princípio da abundância e da obsolescência. E daí se pode pensar que o ralador colecionado, objeto fora de uso, imanta a imaginação da artista que o desloca para a ficção e para o desenho, expandindo-se assim a dimensão do objeto. Ela própria lembra que a infância é o centro de tudo, quando explica a ideia de suas “Brin cadeiras”, que vinham de suas invenções infantis. Esse brincar e essa retomada da infância são extremamente valorizadas, reinventadas pela artista. De um lado, ela recorda a atitude emancipatória dos pais, de outro o ato libertador realizado por Duchamp:

(...) meus Pais, seres sem a amnésia da infância, não precisaram que Marcel Duchamp lhes explicasse o que para ele foi sempre muito simples, o brincar muito a sério, com um título ou uma palavra. Pateta e patético, ligados na História do João Pateta, é exactamente entendido na cumplicidade dos sentidos por qualquer criança. (Tavares, 1979, p. 7)

Esse tipo de brincadeira despreziosa com a escrita se percebe logo nos primeiros livros de Salette Tavares, especialmente com os “Soneto pateta”. Mas chama a atenção no fragmento a comparação entre esse mundo da infância e as rupturas dadaístas de Duchamp, na naturalidade e no artifício da arte; na apropriação e na resignificação dos objetos, pela via do humor. Já no início dessa série de poemas, a partição da palavra dá origem a duas possibilidades de leitura explicitadas no título do livro de poesias visuais “Brin cadeiras” ou “Brincade iras”. Nesta última a ira também se manifesta, como talvez seja também natural ao brincar/brigar infantil. A poeta produz inicialmente o poema

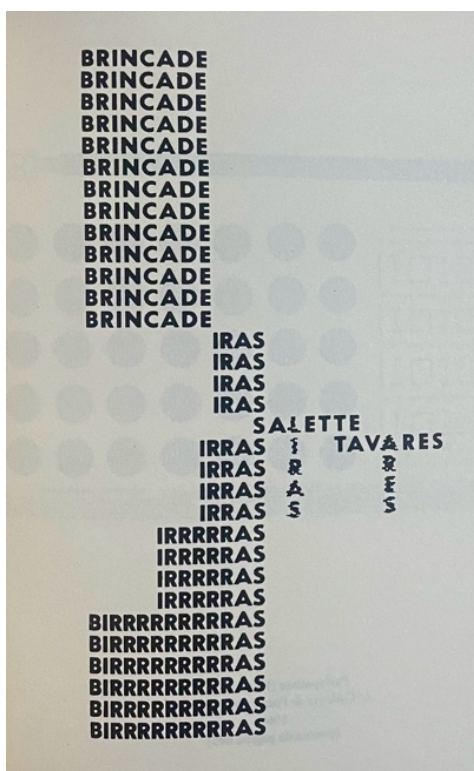


Fig. 4. Salette Tavares, "Brincade iras" (1963)

visual "brincade iras", decalcando e jogando com a palavra (Fig. 4), publicado inicialmente no 2.º *Caderno da Poesia Experimental*.

Melo e Castro, em "Ver-ter-ser", incluso no volume dedicado aos textos teóricos e documentos da POEX, reflete sobre um aspecto que caracterizou o trabalho de vários autores da vanguarda experimental, como ele próprio, Ana Hatherly e Salette Tavares. Trata-se da "desconstrução" dos objetos e dos textos, que designa como gesto radical de destruição, como ele diz:

Destruir um objeto é de certo modo analisá-lo, ou seja, decompô-lo nos elementos mais simples que o formam. Mas há uma energia que é posta pelo agente durante a destruição e há uma energia que é libertada pelo objeto enquanto é destruído. (Castro, 1981, p. 161)

De fato, em "Brincade iras", a decomposição gera uma série de novas palavras, e aos poucos a palavra "ira"

transforma completamente a palavra original no que pode ser visto como seu oposto. Há, portanto, também um gesto construtivo, numa maneira aproximada ao que faziam os poetas concretos de São Paulo. O livro *Irrar* em parte se inspira nesse gesto birrento criativo de Tavares, que fará dele, segundo Catherine Dumas, "um longo poema concreto em prosa"; um poema "verbivocovisual", acrescentará, no qual também se sobressai a voz da poeta: "É a voz duma escritora que nunca deveria ser ouvida no quadro duma normatividade imperativa. Impõe-se como uma voz sediciosa: 'rezolvi screver a minacortaclasse paceaia á muitos anus i mal proqe dava eros dihortugrafia'" (Dumas, 2019, p. 8).

Melo e Castro rastreia alguns procedimentos desse gesto criativo de Tavares já a partir de seu primeiro livro, *Espelho Cego* (1957), no qual percebe não apenas uma dicção neobarroca, como também um clima onírico, e uma tendência para a substantivação e para coisificar a qualidade desses mesmos substantivos. Diz ele: "Trata-se aqui da objectificação duma qualidade do eu físico, referido a objectos exteriores: uma fonte, o sol, a chuva; e, uma vez mais, se substantivam as qualidades da água, da pedra e da hera." (Castro, 1995, p. 181).

Outro ponto interessante destacado por Melo e Castro é a percepção de que "A poesia de Salette Tavares é um notável caso de poesia que simultaneamente se autodenomina e se deixa arrastar por uma técnica intelectual lucidíssima." (Castro, 1995, p. 179). De fato, esse movimento duplo me parece fazer muito sentido pelo modo como Tavares estrutura os seus poemas, os seus textos, como se fossem um tatear sobre o mundo, tal qual o lápis de Ana Hatherly. Na carta que enviou a esta poeta, tão afim ao seu próprio trabalho, Tavares revela a chave para a partição da palavra "Brin cadeiras": "para além de ser um modo de "sorrir a sério" e de revelar uma ludicidade infantil que caracteriza também a criatividade, o gesto constitui um jogo entre os níveis perceptivo e semântico. Afirma a autora: "O puro som 'Brin', sem conotação semântica, e 'Cadeiras', com a dimensão

semântica dominante, surgiram ao dividir a palavra. Talvez aqui o objecto cadeira anteviesse o Lex Icon com Mac Laren ou Ionesco.” (Tavares, 1995, pp. 16-19).

Desta carta, guardam-se também informações importantes, como a composição de alguns poemas, a exemplo da famosa “aranha”: de um brinquedo de carnaval abandonado pelos filhos, surgem uma série de desenhos e uma aranha em letraset, como ficou conhecida, e em que a autora julga não haver obtido melhor resultado do que no desenho:

(...) a Ana sabe-o pela tradução que fez para as edições americanas, na raiz está o desenho com caneta fina, o meu gosto de escrever, por um grafismo com que brincava no treino de escrever muito e ainda com braço e mão... Pela escrita em letras finíssimas saiu a aranha que em letraset perdeu muito. (Tavares, 1995, pp. 16-19)

Além da arte e do gosto comum das autoras pelo desenho, essa revelação ajuda-nos também a compreender essas transposições dos objetos: da aranha industrial e obsoleta a uma brincadeira criativa, com desenhos e letraset, e sua reconfiguração em colagens (aranhas-borboletas) e posteriormente como objeto de arte.

Creio que essa forma de proceder com o poema tem a ver com o reconhecimento da separação ontológica entre homem/mundo, de que fala Ramos Rosa, e de uma forma de reatualizar essa unidade perdida: o poema originário e irredutível (Rosa, 1991, p. 13). Em parte, porque essa escrita constitui um gesto descarnado do escrever, como ela diz na carta; e em parte porque ela restitui uma dimensão perdida do objeto artificial da indústria como criação. Como a desfazer o objeto feito consumo, anotado por Moles e também por Baudrillard, e a lembrar o gesto criativo do *homo faber*, é o que nos parecem propor os versos iniciais do poema “Pires”:

Dêem-me palavras que eu descobrirei as coisas
dêem-me coisas que eu descobrirei as palavras.
Entre a palavra e as coisas o intervalo é nenhum
palavra ou coisa a eloquência pertence-lhes:
à palavra porque diz a coisa
à coisa porque diz a palavra.
(Tavares, 2020, p. 72)

Parece-nos que criar esse “intervalo” é o papel do poema, e ele se materializa numa forma que nos faz reaprender a ver. E esse “ver” se ilumina no gesto de manipular palavras e coisas. E esse gesto de intervalo pode também se assemelhar ao desejo de fazer circular o ar, como dizem os versos de “Porta”:

Abrir portas é
ligar e unir o ar dividido
é a circulação por dentro
das casas.
Os gestos são de tal maneira mecânicos
no bailado das portas
que todos os fazem certos
e precisos
como o movimento
das entranhas.
(Tavares, 2020, pp. 79-80)

Reforço: por trás do mecânico o movimento das entranhas; ou seja: o gesto do poeta faz brotar a força inaugural das coisas, dando-nos a ver o que ali estava latente. No abrir e fechar de portas, percebe-se que o corpo mimetiza as “estruturas” do mundo. Logo, libertar o corpo faz-nos libertar também o pensar sobre o mundo.

Na linha do que já apontaram vários críticos e a própria autora de uma aproximação com as teorias estéticas e da Informação, de Abraham Moles, em *Lex Icon*, é evidente como Salette Tavares inventaria os objetos cotidianos de uma casa. Explora os níveis de ligação dos sujeitos com esses objetos, aproxima-os e, pela via inventiva, reescreve-os por uma nova dimensão da existência da via artística. Assim, em “O sapato”, que nos reconecta com o início deste texto, se inscreve como um “poema litúrgico”; um sapato como objeto de culto, não num Museu, mas nalgum templo possível, quiçá uma vitrine de loja. Num contexto burlesco, ou numa “brin cadeira” séria, que é já a estrutura do poema, há ainda toda uma exploração sígnica que tende mesmo a uma coisificação da palavra, que pode ser também um rebaixamento do humano, na justaposição “o sapato boca”, “o sapato nariz”, “o sapato ouvido” etc. (cf. Tavares, 2020, p. 44). A fâisca que daí surge é de contrainformação, a crítica do ser humano reduzido a consumidor.

Por sua vez, em “Objet Trouvé”, estabelece-se um jogo irônico entre a memória dos objetos, o museu e a possível inserção de um *ready-made* de Duchamp na seção de design. A poeta joga com a memória do objeto refinado burguês, as “grandes chávenas de loiça para chichi”, a “chávena de pelo” do Museu de Nova Iorque e a ausência do penico (objeto industrial), possivelmente apropriado por Duchamp. Devia ser o óbvio, mas ele não está lá.

Esses são alguns exemplos de como a reapropriação dos objetos funciona na poesia de Salette Tavares. E de uma maneira bem diferente daquela usada pelo poeta brasileiro, Manoel de Barros, que insere o poema na linha do “inutensílio” (a poesia se faz com entulhos, escombros, ali onde se encontram o musgo, o estado putrefato das coisas...). Salette é mais próxima da linha do poeta Augusto de Campos, de conversão do lixo em luxo, citado por Salette em seu poema; Augusto redescobre um Duchamp parco de palavras, rigoroso e preciso, em linhagem mallarmaica (Cf. Campos & Plaza, 2009, s.p.). Segundo a poeta, o lixo se transformou numa joia

Porque raro
O lixo é canto face gesto
mensagem protesto caro
(Tavares, 2020, p. 60)

Enfim, trata-se de assumir a dimensão “abjeta” do “objeto”, todavia reciclando-o, refinando-o em sua dimensão artística e de uma comunicação lúdica e elevado grau de estesia.

3. É preciso saber ver

Lex Icon é um livro que explicita cabalmente tudo que viemos analisando até aqui. Por um lado, retomando aqui o prefácio de Gillo Dorfles, organiza um “lêxicon” dos objetos e utensílios que nos escravizam (Cf. Dorfles, 2020, p. 11); por outro lado, sugere a “lei icónica” que permeia a linguagem que trata desses objetos. Diz Dorfles: “A poesia de Salette – já o dissemos – é sempre transmissora de uma mensagem verbo-visiva, mesmo quando o seu ‘código’ é exclusiva e rigorosamente verbal.” (Dorfles, 2020, p. 12). Logo após a dedicatória, o livro se abre com a seção “LEX”, com o poema “As lições”, em seguida a seção “ICON”, com o poema “Os objectos”, só então as palavras se juntam em “Lex Icon”, dando sequência aos demais poemas do livro. Fica evidente, então, um processo, o da aprendizagem e o reconhecimento dos objetos. E a seguir, se desdobram as ações do homem no mundo dos objetos e das normas sociais. Com efeito, no primeiro poema, “As lições”, construído em dísticos, opõe-se nos versos a tarefa do “ensinar” e do

“aprender”, em que se sobressai a rebeldia do eu-poético. Então, se a ensinam a falar, ela aprende a escrever, e vice-versa. Às vezes os pares são opositivos, outros sugerem apenas um pequeno desvio, como em “Ensinar-me a ler/ aprendi a ver” ou em “Ensinar-me a comprar/aprendi a ter” (Tavares, 2020, p. 31). A escolha desses dois pares de versos deixa algumas pistas para o leitor que se prepara para imergir nos poemas. No primeiro par, há talvez a sugestão de que, para além de ler, é preciso saber ver os códigos visuais que se enunciam na obra. Há uma afirmação que nos resgata a noção de jogo trazida por Iser, no princípio deste texto. E no segundo par, podemos dizer que se enuncia o dilema que nos impõe a sociedade de consumo, na qual a opção pelo “ter” não nos permite renunciar completamente à lei do comércio, mas talvez indique um jeito diferente de lidar com os objetos (uma duração para além do útil?). No fim do poema, a oposição será entre “ser livre” e “ser”, este último que a poeta aprende e que os seus poemas talvez nos ensinem.

Na seção “Icon”, o poema “Os objectos” reproduz, em certo grau, as ideias de Abraham Moles, por exemplo, a de investir o objeto de valor estético: “É o aumento do limite de saturação do meio que ameaça a sociedade de consumo” (Moles, 1972, p. 24). Eis o poema:

OS OBJECTOS

Fabricar é o mais religioso serviço do homem.
A fábrica é uma igreja de pé.
Os princípios são os salmos para uso diário
dos ofícios permanentes da fé.
(Tavares, 2020, p. 35)

Como se vê, o culto dos objetos será equivalente ao culto da sociedade de consumo. A resposta a esse culto poderá também ser analisar, por exemplo, a luva, não pela sua funcionalidade, mas pela energia das mãos que a vestem. A luva como uma escultura viva, um símbolo ou “uma transmissão de sinais amplificados/ do emissor do gesto”, dirá no poema (Tavares, 2020, p. 42). A luva foi produzida como objeto de consumo, mas ela é arte num quadro de Filipe IV copiado/pintado por Velázquez (Tavares, 2020, p. 43). E ao final do poema, nesta estrofe a seguir, a luva revive quando a moda passa, ou quando no pós-Dada se realiza “o enterro da mão”:

Depois disse-se que era feio apontar
que Dada tinha morrido
e fez-se o enterro da mão
desapareceram de todas as fachadas
as esculturas encarnadas que apontavam
a entrada da porta.
Mas Dada teve a sua reabilitação
e a luva não está morta:
a escultura dinâmica de agora
é a nova definição pura por fora
da estrutura da mão.
(Tavares, 2020, p. 43)

A reciclagem é então ainda uma arma da contracultura ou da crítica à sociedade de consumo. O gesto artístico se faz no deslocar dos objetos, no reinvestimento desses objetos como arte. É curioso ainda que, na seção “Lex Icon”, observada naquilo que representa a relação do eu poético com os objetos, não se depreende dessa relação uma norma, uma função. Talvez essa ideia de uma ordenação esteja posta na rotina da casa

onde se inserem esses objetos, mas notamos uma propensão deles próprios à rebeldia. Por exemplo, em “O louceiro” se lê, ao final: “Nesta ordem aparecem vários quados sonoros./ Sem se saber porquê./ Sempre cronometrados rigorosos/ desordeiros” (Tavares, 2020, p. 41). O estilhaço do vidro e a desordem neste poema é uma negação tanto quanto, em “O pó”, depois de tudo limpo, a poeira se desprende pela fresta da janela e se deposita sobre a mesa: “Enfim/ a negação do contorno refulgente/ da nudez do liso.” (Tavares, 2020, p. 49), ou então é uma faca, que se pode ver como “(...) a encarnação do protesto em aço (...), em “O talher” (Tavares, 2020, p. 55).

Esse processo de desmontagem das relações, de deslocamento dos objetos é nítido na poética de Salette Tavares. Então, a partir desses lugares de fricção, é possível percebermos que o exercício lúdico e lúcido conecta o banal cotidiano a uma percepção profunda da sociedade do consumo e do descarte. O poema, conforme ela propõe, surge como uma brincadeira, mas é sobretudo uma (re)invenção que redefine o lugar dos objetos na linguagem e da poesia como uma reordenação do mundo.

REFERÊNCIAS

- Campos, A. de & Plaza, J. (2009). *Reduchamp*. Texto de Augusto de Campos e iconogramas de Júlio Plaza. São Paulo: Annablume.
- Castro, E. M. de M e. (1995). Visões do espelho cego. In *Voos da Fénix Crítica* (pp. 177-184). Lisboa: Ed. Cosmos.
- _____. (1981). Ver-ter-ser. In E. M. de M. e Castro & A. Hatherly, *Po-ex: textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa* (pp. 153-165). Lisboa: Moraes Editores.
- Dorfles, G. (2020). Prefácio. In S. Tavares. *Lex Icon* (pp. 5-20). Lisboa: Tigre de Papel.
- Dumas, C. (2019) Prefácio. In S. Tavares, *Irrar* (pp. 5-9). Lisboa: Tigre de Papel.
- Hatherly, A. (2006). Quase-Tisana no RL-24-X. In *463 Tisanas* (pp. 173-174). Lisboa: Quimera Editores.
- Iser, W. (2002), O jogo do texto. In L. Costa Lima (Coord. e trad.), *A Literatura e o Leitor: textos de estética da recepção* (pp. 105-118). Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Moles, A. A. (1972). Objeto e comunicação. In A. A. Moles, J. Baudrillard, P. Boudon, H. V. Lier, E. Wahl, *Semiologia dos Objetos – seleção de ensaios da Revista “Communications”* (pp. 9-41), trad. Luiz Costa Lima. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Portela, M. (2019). Desmontar o mundo como um brinquedo. In S. Tavares, *O Kágado*, seguido de *Baile Mecânico e Animatógrafo* (pp. 7-21). Lisboa: Tigre de Papel.
- Rosa, A. R. (1991). O poema aberto e nu. In *A Parede Azul – Estudos sobre poesia e artes plásticas* (pp. 13-14). Lisboa: Editorial Caminho.
- Tavares, S. (1979). Introdução. In *Brincar* (pp. 7-11). Lisboa: Galeria Quadrum, 1979. Consultado em https://www.poex.net/images/stories/salettetavares/textos/salettetavares_brincar_intro_cat_alogo.pdf.
- _____. (1995). Carta de Salette Tavares para Ana Hatherly. In *Poesia Gráfica* (pp. 16-19). Lisboa: Casa Fernando Pessoa.
- _____. (2020). *Lex Icon*. Lisboa: Tigre de Papel.