

Salette Tavares e a Poesia Experimental Portuguesa

Rui Torres

A Poesia Experimental Portuguesa, conhecida como PO.EX,¹ é uma poesia de vanguarda e, como tal, rejeita classificações e correspondente integração em cânones. Embora a sua configuração seja instável, ela está, hoje em dia, documentada² e disponível para consulta.³ Na senda das poesias de invenção da segunda metade do século XX, integra-se num movimento internacional – muito por mérito próprio dos seus intervenientes, que sempre demonstraram a iniciativa dialogante necessária à sua divulgação fora de Portugal.

Embora estejam identificadas e estudadas certas idealizações e realizações remotas que poderíamos considerar antecedentes estéticos e materiais da poesia experimental (desde os textos visuais dos séculos XVII e XVIII, estudados por Ana Hatherly e por Melo e Castro, até às experiências tipográficas do futurismo e dadaísmo que tendem para a visualidade), o experimentalismo literário português dos anos 1960 a 1980, período durante o qual Salette Tavares nele participou, é especificamente caracterizado pela descoberta dos conceitos de informação e estrutura. Trata-se, desde logo, de uma poesia que revela um entendimento semiótico acerca do texto e da textualidade.

- 1 Acrónimo proposto por E. M. de Melo e Castro para a exposição PO.EX/80 (Galeria Nacional de Arte Moderna, Lisboa).
- 2 Ver livro Ana Hatherly, E. M. de Melo e Castro (org.), *PO.EX: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, Lisboa: Moraes Editores, 1981.
- 3 Atualmente, toda a produção histórica da PO.EX está disponível em linha, no Arquivo Digital da PO.EX (www.po-ex.net), estando igualmente disponível em livrarias e bibliotecas: Carlos Mendes de Sousa, Eunice Ribeiro (org.), *Antologia da poesia experimental portuguesa: anos 60 - anos 80*, Coimbra: Angelus Novus, 2004.

Concomitante com o aparecimento, no final dos anos 1950, da poesia concreta, algumas das publicações da PO.EX são também baseadas na espacialização e organização constelar dos significantes, promovendo a superação do verso como unidade rítmico-formal – de que falava, a partir de São Paulo, o grupo brasileiro Noigandres. Contudo, as relações icónicas entre escrita, som, imagem e sentido, permitiram igualmente a este “grupo” de autores⁴ um alargamento a outros domínios e uma contaminação entre diferentes materialidades. Exemplos desse mesmo alargamento são: a utilização das potencialidades do computador como máquina criativa que se encontram na poesia cibernética e eletrónica; os processos de intersemiose promovendo a confluência e integração de sistemas de signos cinéticos e performativos, inscritos numa materialidade tridimensional e/ou objetual identificada na *performance*, na instalação e na poesia espacial; o enfoque na expressividade dos aspetos fonéticos da linguagem e dos processos vocais de emissão de som articulados na poesia fonética e/ou sonora; e a dissolução das fronteiras entre géneros literários e visuais, ativando a articulação entre palavra e elementos visuais e plásticos, conforme proposta da poesia visual.

Esta variedade de aproximações justifica e confere alguma consistência ao termo PO.EX, proposadamente abrangente e adotado pelos poetas portugueses, uma vez que a designação de “poesia experimental” parece assinalar o contexto de hibridização semiótica e de convergência interdisciplinar que caracteriza as práticas adotadas.

Salette Tavares (1922-1994) foi uma das poetas que, desde o início das suas atividades hoje consideradas históricas, mais ativamente participou nas intervenções deste “grupo”. Salette Tavares chega à PO.EX com obra de poesia já publicada – tendo já

4 A existência de um “grupo” – ou até de um “movimento” – no âmbito da Poesia Experimental Portuguesa não é consensual, pelo que usamos aqui esse termo para sinalizar o conjunto de poetas que colaborou nas publicações coletivas de poesia experimental, nomeadamente aquelas em que Salette Tavares também participou: em *Poesia experimental: 1º caderno antológico*, revista organizada por António Aragão e Herberto Helder (Lisboa, 1964), participam António Aragão, António Barahona da Fonseca, António Ramos Rosa, E. M. de Melo e Castro, Herberto Helder e Salette Tavares. Em *Poesia experimental: 2º caderno antológico*, organizado por António Aragão, Herberto Helder e E. M. de Melo e Castro (Lisboa, 1966), participam, além dos anteriores, José-Alberto Marques, Luiza Neto Jorge, Jorge Peixinho, Álvaro Neto (Liberto Cruz) e Ana Hatherly. A *Antologia da poesia concreta em Portugal*, organizada por José-Alberto Marques e E. M. de Melo e Castro (Lisboa, Assírio & Alvim, 1973) inclui, além dos autores já referidos: Abílio-José Santos, Alberto Pimenta, José Luís Luna, Alexandre O’Neill, Jaime Salazar Sampaio, Luís Pignatelli e Silvestre Pestana. O volume *Poemografias*, organizado por Fernando Aguiar e Silvestre Pestana (Lisboa, Ulmeiro, 1985), inclui obras de novos autores: Antero de Alda, António Barros e Fernando Aguiar, além de depoimentos de Jorge Lima Barreto e Egídio Álvaro. Por fim, a recente *Antologia da poesia experimental portuguesa: anos 60 - anos 80*, organizada por Carlos Mendes Sousa e Eunice Ribeiro (Coimbra: Angelus Novus, 2004), além dos autores já referidos, inclui ainda obras de António Dantas, António Nelos, Armando Macatrão, César Figueiredo, Emerenciano e Gabriel Rui Silva.

tido ação pioneira, inclusivamente, no domínio da performance. Transporta também consigo um estudo sustentado no campo da estética e da filosofia, nomeadamente em França e na Itália, – com Mikel Dufrenne e Gillo Dorfles, respetivamente – para além de possuir conhecimentos sobre estruturalismo e teoria da informação aplicada ao estudo das obras de arte.⁵ Em sintonia com a própria atividade que designa (poesia experimental é uma poesia em processo – uma *poiesis*), este percurso de Salette Tavares é um dos aspetos que lhe permite integrar, na criação poética, uma tendência autorreflexiva, interventiva e até panfletária, ainda que esta se manifeste mais no domínio estético do que no campo estritamente político – embora essa fronteira seja, naturalmente, difícil de traçar. Na sua *Carta a Pedro Sete*, Salette Tavares escreve que “[o]s manifestos são as poéticas que acompanham a produção poética com que se mostra a consciência crítica dessa nova maneira. O próprio poema chega a ser manifesto”⁶. Embora a Poesia Experimental Portuguesa não tenha deixado um manifesto próprio sintetizando uma eventual posição teórica do grupo,⁷ são vários os textos de posição que o indiciam – poder-se-ia até afirmar que são os próprios poemas que se organizam como possível teorização estética. A obra de Salette Tavares apresenta, neste sentido e também, uma peculiar crítica ao academicismo.⁸ Teoria tornada poesia, articulando e encenando na sua estrutura a estética então emergente, o projeto (a “obra”) de Salette Tavares passa muito pela conceptualização dessa *Dialéctica das Formas* que estudou: a possibilidade

- 5 Embora não caiba aqui uma biografia detalhada da autora, é pertinente referir que, em 1943, quando Salette Tavares se inscreveu no curso de Ciências Histórico-Filosóficas da Universidade de Lisboa, já então se encontrava a preparar os primeiros esboços de *happenings*, com Maria Violante Vieira. Visitou entretanto Museus de vários países, sendo marcante para a autora a visita de 1964 a Nova Iorque, com o poeta Frank O'Hara, altura em que também visitou várias coleções de arte particulares. É desta altura, por exemplo, a “descoberta” da grande coleção de Marcel Duchamp em Filadélfia. Igualmente relevante é a informação de que, a partir de 1965, lecionou 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*, esteve composto em 1972, mas nunca foi publicado.
- 6 Salette Tavares, *Obra Poética 1957 - 1971*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1992, p. 169.
- 7 Fala-se de um projeto de “um texto escrito por António Ramos Rosa que Salette Tavares rejeitou, mas que se perdeu” (“Textos teóricos”, 169-170).
- 8 Como lembra José-Alberto Marques a propósito da PO.EX, “os próprios textos / objectos / intervenções possuíam, eles mesmos, uma componente teórica implícita com que o discurso (linguístico) analítico não podia competir” (“O tempo não tem espaço”, 89).

de a forma artística se transformar e atualizar na sua própria potencialidade (virtualidade) criadora.⁹

Por outro lado, a experiência poética de Salette Tavares aproximou-a, com alguma naturalidade, do experimentalismo, desde logo pelo jogo verbal (a consciência do texto) e pelo humor (a relação com a sociedade) que a une e caracteriza. Contra a rigidez e seriedade formal de todas as poéticas, Salette Tavares sempre respondeu com uma implacável e subtil ironia. Os seus variados interesses, da arte à música contemporânea, acabam igualmente vertidos nesse espaço aberto de produção gráfica e espacial que constitui hoje o seu espólio (a sua “obra”). Picchio referia que “a verdadeira vocação de Salette Tavares era a poesia: a poesia como prática estética, como criação – descoberta de formas poéticas resistentes à contingência”¹⁰. Num tempo de convergências e interdisciplinaridades, a Poesia Experimental, em geral, e a obra de Salette Tavares, em particular, tornam-se fundamentais bússolas, guiando os novos leitores da geração digital na sua experiência líquida, resistindo, de novo, à contingência do banal.

Ainda assim, embora a sua poesia tenha sido publicada em dezenas de antologias, portuguesas e internacionais, e a sua poesia visual tenha sido exposta em museus de vários países, a obra de Salette Tavares tem sido, no essencial, pouco estudada¹¹.

Simplificando, pode-se dividir a poesia de Tavares em duas modalidades distintas de produção: os trabalhos marcadamente verbais, inclinados para uma poética do significado, escritos de acordo com os modelos tradicionais do verso e da rima, embora antecipando, de um modo tão subtil quanto inteligente, a dissolução dessas mesmas

9 Além dos estudos que fez sobre teoria da informação, estruturalismo e estética, Salette Tavares também se distinguiu pelo interesse e preocupação pelo Património histórico português, nomeadamente pelos Jardins Românticos de Sintra. Estudou também a obra de Vieira da Silva, Paula Rego, Menez, José de Guimarães, Esmeraldo e Pancho Guedes.

10 Luciana Stegagno Picchio, «Brin-cadeiras para Salette Tavares», Prefácio, Salette Tavares, *Obra Poética 1957-1971*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1992, p. 10.

11 São notáveis as recensões que poetas como António Ramos Rosa e E. M. de Melo e Castro fizeram de *Lex Icon* e da *Obra Poética*, respetivamente, assim como o interesse de Ana Hatherly pela obra da autora. Há ainda dois artigos escritos por amigos de Salette Tavares: o prefácio de Gillo Dorfles à edição italiana de *Lex Icon* (Milano: Vanni Scheiwiller, 1977), traduzido e reproduzido na *Obra Poética*; e um prefácio que Luciana Stegagno Picchio escreveu para a publicação dessa mesma *Obra*, intitulado «Brin-cadeiras para Salette Tavares», e escrito em 1990. Os restantes artigos foram apenas publicados após o seu falecimento. Um desses poucos artigos é o de Irina Bajini, «Salette Tavares e a poesia portuguesa de vanguarda», publicado em 1994 na revista *Colóquio-Letras*. O autor deste artigo publicou partes da sua tese de doutoramento («Salette Tavares e a Poerática da Poesia Experimental Portuguesa», University of North Carolina at Chapel Hill, 2002) em vários artigos e revistas nacionais e internacionais, os quais podem ser consultados no Arquivo Digital da PO.EX (www.po-ex.net).

formas ou, pelo menos, a sua expansão para outros regimes de representação¹²; e a produção visual, mais próxima da sua preocupação com o significante, assim como com a expressividade e as materialidades dos objetos em que este se (re)inscreve, agora tornado, nesse sentido, pleno plano de expressão, aberto na sua matéria e formalizável em suas substâncias diversas.

Falar da relação de Salette Tavares com a Poesia Experimental Portuguesa é falar acerca desta segunda categoria – a produção visual –, já que a sua poesia espacial, gráfica e performativa, é o rosto mais visível da sua participação nas publicações associadas à PO.EX.

Consideraremos aqui, nesse sentido, as publicações e exposições coletivas realizadas pelo grupo de poetas que trabalhou sob a égide da Poesia Experimental, identificando os contributos de Salette Tavares, e excluindo de referência as revistas, atividades e intervenções em que Salette Tavares não colaborou.

Publicado em 1964 e organizado por António Aragão e Herberto Helder, o primeiro número da revista *Poesia Experimental*¹³ foi a publicação coletiva que despoletou a PO.EX. Para além de trabalhos e textos de enquadramento dos organizadores, incluía também obras de António Barahona da Fonseca, António Ramos Rosa, E. M. de Melo e Castro e Salette Tavares. Foram ainda publicados textos de Luís de Camões, Ângelo de Lima, Mário Cesariny de Vasconcelos, Emilio Villa e Quirinus Kuhlmann, sob a designação de “Antologia”.

A colaboração de Salette Tavares inclui poemas em tipografia, tais como *Aranha*, *Os efes*, *Quel Air Clair*, *O menino Ivo*, *Mer de lyriques*, *Les murmures des mures müres*, *Falo* e as kinetofonias *Taki Taki* e *Ri M Ri Ri*. Este caderno de Tavares, ironicamente intitulado “Brin cadeiras”, fazia já referência à capacidade reflexiva do poema, neste caso requerendo um conhecimento das noções de informação estética e semântica de, por exemplo, Abraham Moles, sem as quais, como lembra Tavares, “não se podem entender rigorosamente os ensaios que fiz que visam o tratamento poético-semântico ou puramente

12 Apenas tendo em consideração a obra publicada, inclui-se aqui: *Espelho Cego* (Lisboa: Ática, 1957); *Concerto em Mi Maior para Clarinete e Bateria* (Lisboa: s.n., 1964); *14563 letras de Pedro Sete* (Lisboa: Livraria Fomento de Cultura, 1965); *Quadrada* (Lisboa: Moraes, 1967); *Lex Icon* (Lisboa: Moraes, 1971); *Obra Poética 1957-1971* (Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1992).

13 Também conhecida como “Cadernos da Poesia Experimental”, fazendo referência ao conjunto de participações que foram reproduzidas em cadernos individuais. No catálogo da Porbase – Biblioteca Nacional, aparecem como *Poesia experimental: 1o caderno antológico* e *Poesia experimental: 2o caderno antológico*.

estético com a delimitação muito estrita dos repertórios de símbolos¹⁴. Nestes poemas, o trabalho semântico é abandonado em detrimento do valor estético, uma vez que é o ponto de vista sonoro que mais lhe interessa. O poema *Os efes* chegou, aliás, a motivar um texto teórico da autora publicado na *Antologia da Poesia Concreta em Portugal* (org. Melo e Castro e José-Alberto Marques), tratando-se de uma “ironia contra a clássica e ridícula ideia de dividir a obra de arte em forma e conteúdo”¹⁵. *Aranha*, originalmente desenhada em caneta fina, aspeto que refletia o seu gosto pela escrita à mão, foi igualmente publicada neste caderno, embora, como a autora chegou a afirmar, o tenha sido enquanto versão empobrecida¹⁶. Em *Les murmures des mures mûres*, *Quel Air Clair / Éclairer l'air* e ainda em *Mer de lyriques*, a poeta elabora criativos jogos verbais nos quais se propõem novas relações do significado ao nível da sua imagem acústica e visual.

A receção a estes *Cadernos* foi negativa, o que parcialmente se explica pelo contexto político-social de Portugal em 1964: o país era dominado pela censura de uma ditadura fascista, pela imobilidade criativa generalizada e pela recusa da inovação resultantes desse clima repressivo.

Outra atividade do grupo de Poesia Experimental em que Salette Tavares participou ativamente foi a exposição coletiva, na Galeria Divulgação, a qual se deu o nome de *Visopoemas*. Inaugurada no dia 6 de Janeiro de 1965, contou com a participação de poetas do núcleo central do primeiro volume dos *Cadernos antológicos da Poesia Experimental*, e incluía poemas visuais e espaciais, mas também objetos, pinturas e cartazes que sinalizavam o interesse dos artistas envolvidos na intermedialidade discursiva. Os poemas de Salette Tavares encontram aqui o seu espaço privilegiado: de exposição e de performatividade. Traduzidos (e travestidos) em arame, chapa, olaria e papel, são poemas-objeto e objetos-poema.

No dia seguinte à inauguração desta exposição, teve lugar um *happening* igualmente relevante para entender a importância de Salette Tavares no âmbito da Poesia Experimental Portuguesa. Salette Tavares provém de um contexto cultural (e familiar) de convívio com músicos e pintores de vanguarda, em que por vezes, espontaneamente, se geravam performatividades e acontecimentos ao bom estilo dadá. O próprio título deste *happening* – *Concerto e Audição Pictórica* – realça esse cruzamento de linguagens

14 Salette Tavares, «Teoria da Informação e Abraham A. Moles», *Brotéria*, Lisboa, Vol. LXXXIV – (Fev. 1967), p. 169.

15 Salette Tavares, «Transcrição da Carta de Salette Tavares para Ana Hatherly», *Salette Tavares. Poesia Gráfica*, Lisboa: Casa Fernando Pessoa, 1995, p.17.

16 *Ibidem*.

cujas fronteiras pretende pulverizar – num sentido integrador e sinestésico semelhante ao proposto pela poesia concreta, partindo de James Joyce: verbo-voco-visual(idade). A participação de Salette Tavares, com a sua *Ode à Crítica*,¹⁷ é das mais acutilantes do evento, reforçando o papel do humor no contexto da sua produção artística. Sobre este “Concerto” disse Tavares ter sido “escândalo para muito parvo”¹⁸. Ana Hatherly, que escrevia crítica musical no suplemento literário do *Diário Popular*, explicou mais comedidamente que “[o] concerto destinava-se a causar sensação, e agitar, e conseguiu plenamente os seus objectivos”¹⁹.

A juntar à participação dos músicos Jorge Peixinho e Mário Falcão, a *Ária à crítica*, de Salette Tavares, como o programa indica, é mais uma brincadeira da autora (uma “alfinetada”, dirá no ano seguinte...). A mesma apenas seria executada no caso de “*haver bises*”... Esta *Ode à Cri... cri... cri... tica... da nossa terra* ironiza, no próprio título, o discurso academicista da crítica, reiterando na onomatopéia o canto daqueles que muito falam, pouco dizendo.

O segundo número de *Poesia Experimental*, de 1966, inclui na equipa de organizadores, para além de Aragão e Helder, Ernesto de Melo e Castro (com capa de Ilídio Ribeiro e texto de Lewis Carrol na contracapa), e publica poemas experimentais dos organizadores e ainda de José-Alberto Marques, Luiza Neto Jorge, Salette Tavares, Jorge Peixinho, António Barahona da Fonseca, Álvaro Neto e Ana Hatherly. Inclui ainda a separata “Música e Notação” de Jorge Peixinho, assim como participações dos convidados internacionais Henri Chopin, Ian Hamilton Finlay, Mike Weaver, Pedro Xisto, Pierre Garnier, Haroldo de Campos, Emilio Villa e Edgard Braga.

Embora alguns autores, com destaque para Salette Tavares, tenham lamentado a fraca qualidade gráfica das reproduções dos seus poemas nestas revistas, estes *CADERNOS* constituem, atualmente, importantes exemplos de uma prolífera atividade de exploração gráfico-visual para a qual Salette Tavares contribuiu.

No caso do contributo de Tavares, intitulado *Brincade iras / Brincade irras / B irras*, em resposta a quem não gostou da “brin cadeira” do primeiro caderno, incluía-se um

17 Também referida como *Ária à Crítica*, ou ainda, demonstrando o humor da poeta, que assim ironiza com o estado da crítica literária portuguesa, como *Ária à Cri cri cri tica*.

18 Salette Tavares, «Transcrição da Carta de Salette Tavares para Ana Hatherly», *Salette Tavares. Poesia Gráfica*, Lisboa: Casa Fernando Pessoa, 1995, p.18.

19 Ana Hatherly, E. M. de Melo e Castro (eds.), *Po.Ex: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, Lisboa: Moraes, 1981, p. 98.

poema aleatório, intitulado *Parlapatisse*, e os “poemas em – al,” *Algarismos Alfinete* e *Álvaro Alberto*.

O poema *Parlapatisse* é um exemplo de poesia programada segundo leis combinatórias e aleatórias. Nesse sentido, é “uma ponte entre o Barroco dos séculos XVII e XVIII e o Neobarroco dos nossos dias de hoje,” como explica Melo e Castro²⁰. O subtítulo do poema é mais um “erro” criativo de Tavares, entre tantos e tão interessantes (“irrar” em vez de “errar,” “sigarro” em vez de “cigarro,” “fêxar” em vez de “fechar,” etc.), por se tratar, neste caso, de uma “composição aliatória”²¹ (aleatória), dessa forma acentuando o valor sonoro do “i”. Composto por quarenta círculos com variações na apresentação das sílabas que compõem o vocábulo de cinco sílabas “par-la-pa-ti-sse,” acompanha-o um “esquema algoritmo [algorítmico]” para leitura, propondo combinações diferentes de 1 a 5 e de 5 a 1, respetivamente.

Algarismos Alfinete, como explicou Tavares, foi por sua vez uma “alfinetada política, que sempre as dei ultimamente de pernas para o ar, pois a argúcia da censura voltava as páginas ao contrário mas não se lembrava de as virar de pernas para o ar em poemas maluquinhos”²².

A participação de Tavares é ainda complementada por mais uma peculiar brincadeira da autora. Trata-se de um desenho de dois alto-falantes que emitem o som (onomatopeia) do buzinar do carro, “pó-pó,” mas que estão enquadrados no texto bíblico, aqui recontextualizado e transferido pelo humor para a época da mecanização: “Lembra-te, ó homem, que és / [pó-pó] / e / em / [pó-pó] / te hás-de tornar. O som “pó” também é sujeito a um jogo verbal que o transforma em “POP”: “POPOP.”

Estes momentos fundadores do experimentalismo português tiveram continuidade nas retrospectivas PO-EX/80 (Galeria Nacional de Arte Moderna, Lisboa) e PO-EX/99 (Museu de Serralves, Porto), bem como nas várias itinerâncias das respetivas coleções – as quais permitiram aos vários autores atualizar e até revisitar os seus trabalhos com novas abordagens, para além de terem igualmente possibilitado o aparecimento de novos autores.

No entanto, nos dez anos que se seguiram aos poemas publicados nos dois *Cadernos* e expostos em *Visopoemas*, Salette Tavares dedicou-se principalmente à escrita

20 E. M. Melo e Castro, «Visões do Espelho Cego», *Jornal de Letras*, Lisboa. 27 de Abril 1993, p. 9.

21 *Parlapatisse* vem publicado nos *Cadernos antológicos* como sendo uma “composição aliatória,” e na *Antologia da Poesia Concreta em Portugal* como “composição alieatória.”

22 Salette Tavares, «Transcrição da Carta de Salette Tavares para Ana Hatherly», *Salette Tavares. Poesia Gráfica*, Lisboa: Casa Fernando Pessoa, 1995, p.18.

do livro *Dialéctica das Formas* e dos livros de poemas *O fazer da mão* e *Lex Icon*, apenas retomando os poemas visuais e espaciais para a exposição individual *Brincar*. Posteriormente, como momento de revisitação, mas principalmente de renovação, do experimentalismo português, surge o volume coletivo *Poemografias*, organizado por Fernando Aguiar e Silvestre Pestana.

A participação de Salette Tavares em *Poemografias* foi constituída por um texto teórico e um poema que aborda o código da língua no seu nível mais elementar, o alfabeto enquanto entidade fonética e visual. O título que enquadra esta colaboração é mais uma vez irónico – “Brincando brincando” –, fazendo o sério intrincar-se com o jocoso. O texto teórico, com o título em português (“Texto teórico sobre as perspectivas da poesia visual para os anos oitenta”) mas escrito em espanhol, é seguido pelo poema visual referido, *Alfabeto*. Ligando, mais uma vez, teorização e prática poética, Salette Tavares observa, no texto teórico, que a partir de uma determinada altura as pessoas começam a ler o alfabeto de uma maneira diferente daquela que Tavares aprendera.²³ A esta mudança, que observa, corresponde, na verdade, uma mudança de mentalidades, e Tavares não parece tanto querer criticar esta alteração, quanto ironizar a seu respeito. Dialogando com um referente imaginário, a que chama de Señora Poesia Visiva, lembra o tempo em que podia “cantar” o alfabeto português, lamentando que ninguém a entenda já: “Cantando enseñé a un nieto a decir éfe y vê, ahora no distingue, porque lee fê y vê ya no se entiende nadissimo de nada”. Esta espécie de sinestesia entre visualidade e oralidade, tão importante para Salette Tavares, é por fim concretizada no próprio poema *Alfabeto*, com o qual ironiza sobre a materialidade da letra. Esse abecedário visual, ademais, aparece “desenhado” em tipografia com contornos que tornam as letras tridimensionais. Integradas numa “pauta” musical, podem assim ser cantadas das diferentes formas que foram referidas no “texto teórico.”

Conclui Salette Tavares a sua participação nas publicações coletivas da Poesia Experimental Portuguesa com o seu “curriiiiiiiiiiiiiiiiiculum vitae”, também publicado em *Poemografias*. Este texto, que Stegagno Picchio interpretou como irónico e dorido, e no qual, pela iteração da tónica, identificou um “grito de protesto contra a burocracia dos currículos”²⁴, é um bom exemplo do característico humor da poeta.

23 Para as consoantes “f,” “l,” “m,” “n” e “r,” que Tavares lia “éfe,” “éle,” “éme,” “éne” e “ére,” uma nova leitura aparece: “fê,” “lê,” “mê,” “nê” e “rê,” respetivamente.

24 Luciana Stegagno Picchio, «Brin-cadeiras para Salette Tavares», Prefácio, *Salette Tavares, Obra Poética 1957-1971*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1992, p. 8.

Obra de referência no âmbito da PO.EX, viva e reviva agora na exposição que o Centro de Arte Moderna da Fundação Gulbenkian promove, a poesia visual, gráfica e espacial de Salette Tavares está em movimento. Que viva!

Referências

- Aguiar, Fernando, Pestana, Silvestre (org.), *Poemografias: Perspectivas da Poesia Visual Portuguesa*, Lisboa: Ulmeiro, 1985.
- Hatherly, Ana, Melo e Castro, E. M. de (org.), *Po.Ex: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, Lisboa: Moraes, 1981.
- Marques, José-Alberto, «O tempo não tem espaço», Fernando Aguiar e Silvestre Pestana (org.), *Poemografias. Perspectivas da Poesia Visual Portuguesa*, Lisboa: Ulmeiro, 1985, p. 89-91.
- Melo e Castro, E. M. de, «Visões do Espelho Cego», *Jornal de Letras*, Lisboa, 27 de Abril de 1993, p. 9-10.
- Picchio, Luciana Stegagno, «Brin-cadeiras para Salette Tavares», Prefácio, *Salette Tavares, Obra Poética 1957-1971*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1992, p. 7-19.
- Ramos Rosa, António «*Lex Icon* (resenha)», *Colóquio-Letras*, Lisboa, 9, 1972, p. 79-80.
- Tavares, Salette, «Brin cadeiras», António Aragão, Herberto Helder (org.), *Cadernos de Poesia Experimental-1*, 1964.
- Tavares, Salette, «Brin cadeiras», E. M. Melo e Castro, Herberto Helder, António Aragão (org.), *Cadernos de Poesia Experimental-2*, 1966.
- Tavares, Salette, «Brincando brincando», Fernando Aguiar, Silvestre Pestana (org.), *Poemografias. Perspectivas da Poesia Visual Portuguesa*, Lisboa: Ulmeiro, 1985, p. 57-61.

- Tavares, Salette, «Carta a Pedro Sete» [1967], *Obra Poética 1957-1971*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1992, p. 167-172.
- Tavares, Salette, «Carta de Salette Tavares para Ana Hatherly (9 de Janeiro de 1975)» *Salette Tavares Poesia Gráfica*, Lisboa: Casa Fernando Pessoa, 1995, p. 17-19.
- Tavares, Salette, «Curriculum vitae», Fernando Aguiar, Silvestre Pestana (org.), *Poemografias. Perspectivas da Poesia Visual Portuguesa*, Lisboa: Ulmeiro, 1985, p. 262-268.
- Tavares, Salette, *Obra Poética 1957-1971*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1992.
- Tavares, Salette, «Os efes», E. M. de Melo e Castro, José Alberto Marques (org.) *Antologia da Poesia Concreta em Portugal*, Documenta Poética 2, Lisboa: Assírio & Alvim, 1973, p. 122-124.
- Tavares, Salette, *Poesia Gráfica*, Lisboa: Casa Fernando Pessoa, 1995.
- Tavares, Salette, «Teoria da Informação e Abraham Moles», *Brotéria*, Lisboa, 84, 1967, p. 152-173.