

(EM)ARRANHAÇO TESSITURA E CONSUBSTANCIAÇÃO NA POÉTICA DE SALETTE TAVARES

(EM)ARRANHAÇO ENTANGLING AND CONSUBSTANTIATION IN SALLETE TAVARES' POETICS

PATRÍCIA REINA*
patriciaresteves@gmail.com

Este breve estudo tem como foco a exploração da figura da aranha, utilizada por Salette Tavares em “Aranha” (1963), e posteriormente em “Aranhão” (1978) e “Borboleta de Aranhas” (1979), como um modelo especulativo para compreender aspetos de espacialização na poética da autora. Estas três obras são analisadas como três momentos de uma mesma imagem, numa espécie de aproximação progressiva da figura de “Aranha”, tal como é sugerido pelos processos acumulativos de reprodução destas obras, e pela redimensionalização/multiplicação da imagem tipográfica do poema de 1963. Ainda, por meio desse mesmo modelo especulativo, este trabalho dedica-se aos poemas espaciais “Maquinin” (1963-2010, 1965) e “Porta das Maravilhas” (1979), utilizando-se da lógica da tessitura aracnídea como base para explorar os efeitos poéticos dos materiais escolhidos e dos arranjos tridimensionais destas obras. Em todas as leituras são destacados os fenómenos de consubstanciação, através dos quais Salette Tavares ratifica sua visão a respeito da indissociabilidade entre forma e conteúdo de forma irremissível.

Palavras-Chave: aranha; poesia espacial; tipografia.

This paper focuses on the exploration of the figure of the spider, used by Salette Tavares in “Aranha” (1963), and later in “Aranhão” (1978) and “Borboleta de Aranhas” (1979), as a speculative model to understand spatialization features within the author’s poetics. These three works are analyzed as three different moments of the same image, in a kind of close-up movement towards the figure of “Aranha”, as suggested by the accumulative processes of reproduction in these works as well as by the redimensionalization/multiplication of the typographic image of the poem from 1963. In addition, through this same speculative model, this study engages with the workings of the spatial poems “Maquinin” (1963-2010) and “Porta das Maravilhas” (1979), using the logic of the arachnid webbing as a basis for exploring the poetic effects of the chosen materials and three-dimensional arrangements of these works. In all readings, phenomena of consubstantiation are highlighted, through which Salette Tavares ratifies her vision regarding the inseparability between form and content in an irremediable way.

Keywords: spider; spatial poetry; typography.

* Doutoranda em Materialidades da Literatura, Universidade de Coimbra, Faculdade de Letras, Centro de Literatura Portuguesa, Coimbra, Portugal, ORCID: 0000-0002-0872-2134

Data de recepção: 5-6-2023

Data de aceitação: 29-7-2023

DOI: 10.21814/2i.4858

Havia razões de rigor no gesto poético.
— Salette Tavares

1. Introdução

Este estudo se divide em duas partes. Primeiro, vamos nos debruçar sobre a figura da aranha em três obras distintas de Salette Tavares: “Aranha”, de 1963; “Aranhão”, de 1978; e “Borboleta de Aranhas”, de 1979. A finalidade será a de explorar um modelo especulativo para analisar questões de espacialização na poética da artista a partir de uma reflexão que se volta para os processos de produção dessas três obras, que são particularmente acumulativos. Seguimos, então, num segundo momento, com as análises de “Maquinin”, de 1963, e “Porta das Maravilhas”, de 1979, já com especial atenção à lógica da tessitura aracnídea e aos fenômenos de consubstanciação que se expressam tanto no modo como tais obras ocupam o espaço físico quanto pelo modo como elas articulam espaços poéticos.

2. “Aranha” (1963)



Fig. 1. Salette Tavares, “Aranha” (1963). Imagem do Centro de Arte Moderna Gulbenkian.

A começar com “Aranha”, de 1963, Salette Tavares nos instiga com o arranjo espacial de sua poesia. A imagem é de uma aranha, pendurada por um fio, que nos surpreende com apenas seis pernas, em vez de oito. Flexionadas, as pernas trazem uma sensação de tridimensionalidade dada pela angulação das linhas, e o fio de seda pelo qual a aranha se pendura no espaço — fixada no ‘aço’, no topo do poema — prende-se à superfície do papel, a insinuar a descida do insecto tipográfico num imenso vazio, numa espécie de infra-página. Nesse espaço insólito, a aranha ‘arrrranha’, ‘isso’ e ‘aço’, a revelar-nos a consistência do invisível que perpetra a página, a lembrar-nos da presença do que julgamos ausente. Numa inferência mais impetuosa, poderíamos considerar “Aranha” como um caligrama, uma poesia visual. Entretanto, à luz da sistematização feita por E. M. de Melo e Castro (1965), um tal juízo se trataria de uma indiscutível redução, uma vez que não faria jus aos múltiplos efeitos sensoriais que a obra nos convida a considerar para além do visual. Salette Tavares cria redutos de interpretação poética nos quais desperta as qualidades táctil e sonora de sua expressão visual, muitas vezes, sinestésica, conseguida pelo uso inusitado dos espaços da linguagem e do suporte, como veremos.

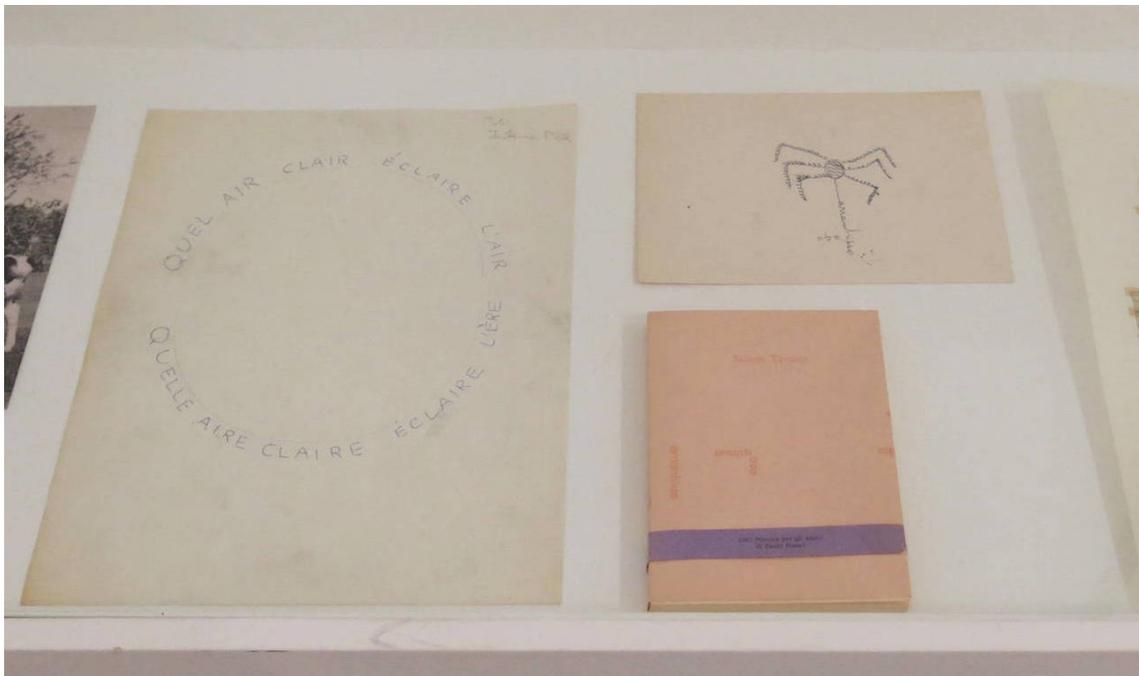


Fig. 2. Esquízo de “Aranha”, feito por Salette Tavares. Registo fotográfico por Salette Brandão da Exposição *Salette Tavares, Poesia Espacial*, na Fundação Calouste Gulbenkian. Imagem do Arquivo Digital da Po.Ex.

Para uma melhor compreensão desses efeitos, o processo de consecução de “Aranha” é de particular relevância. Em carta para Ana Hatherly, datada de 9 de janeiro de 1975, publicada em *Poesia Gráfica* (1995), Salette Tavares comenta sobre alguns aspetos à volta da conceção da obra: “Devia ter sido carnaval há pouco tempo e estava ali uma aranha dos meus filhos, que deu origem a uma série de desenhos que guardo e penso publicar. Daí resultou a aranha, que todos conhecem feita em letraset” (Tavares, 1995, p. 17). Deixando-se capturar pelo universo lúdico da brincadeira e pela materialidade do próprio brinquedo, Tavares retrabalha a aranha em uma linguagem poética própria, na qual a poeta funde “dois planos, o do nível perceptivo e o do nível semântico” (Tavares, 1995, p. 17). Numa primeira aproximação à obra, nota-se que o corpo da aranha de Tavares fusiona o cefalotórax — em si uma aglutinação anatómica — e o abdómen da aranha em uma só parte: um ‘arre’, às avessas, dentro de um par de parênteses. O corpo monolítico da aranha, assim retratado desde os esquiços que deram origem à versão final

(Fig. 2), lembra-nos dos equívocos anatómicos dos despreziosos desenhos infantis ao mesmo tempo que confere uma robustez que parece dotar a aranha de uma notável estabilidade em meio à pluralidade de arranhes.

É interessante notar que a aranha ‘que todos conhecem’ é uma obra de múltiplos, ao passo que o processo de transferência do letraset daria origem a uma obra única. Talvez a referência ao letraset leve em consideração a ideia de um processo intermediário de produção dos múltiplos que, em algum momento, pode ter sido considerado a etapa final para a poeta. O que é de facto relevante para nós na referência feita por Tavares é o possível impacto do processo de letraset na feitura da obra, dado que a transferência de uma letra para o papel através dessa técnica tem por base o arranhar de uma superfície. A cartela maleável de material plástico na qual as letras são organizadas como que numa grelha é posicionada sobre a superfície desejada e, com o auxílio de um objeto pontiagudo, apenas a superfície da letra selecionada deve ser vigorosamente friccionada para que a transferência aconteça. A composição deve ser feita letra a letra, uma vez que cada caractere disponível na cartela é repetido lado a lado, criando alguma ressonância dessa estética com a proliferação de “erres” na poesia de Tavares.



Fig. 3. Salette Tavares, “Aranha” (1963). Detalhe de *Poesia Gráfica*, 1995, p. 27. Imagem do Arquivo Digital da Po.Ex.

Depois de composta em letraset, “Aranha” passou por um processo que possibilitou sua reprodução em múltiplos. Tal processo, muitas vezes reduzido à etapa final de ‘impressão tipográfica’, acaba por sugerir de modo implícito que a obra resulta de uma composição em monotipos. Entretanto, para dar origem aos múltiplos, a composição em letraset de Tavares foi transformada, com o apoio do designer Carlos Rocha, em uma única chapa metálica gravada, própria para impressão em *letterpress*.¹ Daí dizer-se que a obra é uma impressão tipográfica. O método, amplamente utilizado na reprodução das peças de poesia gráfica da autora, confere uma consistência tipográfica em arranjos circulares ou de sobreposição que não é característico da utilização de monotipos de metal. No caso específico de “Aranha”, pelas sobreposições de impressão, subentende-se

¹ Tais detalhes, referentes ao processo de consecução de “Aranha”, foram generosamente cedidos por Salette Brandão e João Brandão, filha e neto de Salette Tavares, por trocas de correspondência eletrônica com João Brandão no decorrer de maio de 2023.

que cada cópia seria impressa pelo menos em dois momentos diferentes no caso de uma composição em tipos. Dessa forma, seria possível acumular a impressão dos parênteses com os outros elementos, apesar do processo levar inevitavelmente a variações mínimas de espaçamento entre os diversos múltiplos, diferente do que de facto acontece em “Aranha”.²

A liberdade espacial conferida pelo processo de composição em letraset, uma espécie de impressão à mão livre, é intensificada pelas múltiplas direções da composição e pela variação entre as escalas tipográficas, que são três: a que escreve ‘arranhaço’, ‘arranhisso’, ‘arrrranha’ e o grande ‘arre’; a que escreve ‘arre’ 28 vezes, formando as pernas da figura da aranha; e a dos parênteses. É interessante notar como a palavra ‘aço’ é destacada de ‘arranh’. Sem qualquer alteração no estilo, na cor ou no tamanho das letras, a separação é evidenciada pela mudança na direção da escrita. Tal gesto cria uma indefinição quanto ao início da palavra ‘arranhaço’, uma vez que ‘aço’, pela posição, impõe-se como a primeira parte a ser lida no poema. De forma isolada, a leitura de ‘aço’ remete-nos ao material inorgânico conhecido por sua polidez e alta resistência à corrosão. A aranha de Tavares, na postura exploratória de descobrir outras superfícies, toma como primeiro risco o pendurar-se em um fio de teia fixado no ‘aço’, que apesar da rigidez não provê aderência — e parece fazê-lo de forma deliberada. Já como sufixo, em ‘arranhaço’, poder-se-ia especular sobre uma derivação aumentativa, talvez até pejorativa.

Se optarmos pela leitura na direção do fio da teia e no sentido de descida da aranha, seguimos com os termos ‘arranhisso’ e ‘arrrranha’. A letra ‘r’ triplicada e quadruplicada nos dois termos cria uma indeterminação de como eles poderiam ser lidos: se com o prolongamento do fonema /r/ (como em beira) ou com o som de /R/ (como em carro). Na folga fonética que a poética de Salette nos traz, explorada em o “Compulsivo Leitor de Alfabetos” (2011), na interpretação vocal de Jorge dos Reis,³ ‘arrranhisso’ é também aranhço: uma forma genérica de nomear as aranhas pernudas tão conhecidas do ambiente doméstico, reforçando a ressignificação do ordinário cotidiano que repercute em toda obra de Tavares. Na mesma lógica, ‘arrrranha’ é aranha, e é também arranha. Uma tal leitura tem impactos retroativos em ‘arranhaço’, cuja dupla de ‘erres’ pode ser lida como um prolongamento performativo de /r/, na possível leitura aranhaço. A ambiguidade sonora criada pela profusão de letras erres para além de duas repetições reverbera por toda a obra, e já não se pode determinar que fonemas prolongar — se /R/ e /r/. Talvez seu efeito mais imediato seja o de consubstanciar, numa só grafia, as palavras aranha e arranha — um ente e seu etos.

No cerne do corpo dessa aranha, ou dessa arranha, um ‘arre’. A interjeição, que “exprime impaciência, aborrecimento ou irritação”, e que pode ser “usada para fazer as bestas andar” (“Arre”, 2023), também é utilizada para expressar indignação. Pode ainda, pela variação fonética nos erres do poema, ser lida considerando-se a dupla de erres como /r/ prolongado, ou seja: are. A forma imperativa do verbo arar, que denota um modo de criar sulcos na superfície da terra com vistas ao plantio, também uma forma de arranhadura, está no presente e refere-se à terceira pessoa do singular (você, ela, ele), o que poderia ser entendido como um convite aos seus leitores. Além disso, o modo como esse ‘arre’, em particular, encontra-se rotacionado no espaço do poema, sugere outra leitura alternativa: erra. O anagrama fica nítido quando, em vez de reorientarmos a palavra toda em 180°, reorientarmos cada uma das letras individualmente. A polissemia do verbo

² Somente a título de curiosidade, uma comparação simples por sobreposição de imagens de diferentes múltiplos mostra uma rigorosa consistência nos espaços que determinariam as diferentes camadas de impressão.

³ Menção à performance “O leitor compulsivo de alfabetos”, na qual Jorge dos Reis faz uma interpretação vocal de vários poemas de Salette Tavares.

errar, entre o engano e a vagueação, tangencia, mais uma vez, o campo das espacialidades, enquanto evidencia a renitência exploratória da aranha do poema de Tavares. Ao associarmos a brincadeira tipográfica à brincadeira fonética com os erres, temos uma quarta possibilidade de leitura: era. Voltando à leitura especulativa de ‘arre’ como ‘are’, há ainda uma quinta possibilidade com base no chamado erre retroflexo, que aproximaria a possível leitura ‘are’ da palavra ‘ar’, nos remetendo de imediato à condição de suspensão em que a aranha se encontra.

Se consideramos que a posição de descida da aranha é como a de quem encara quem olha para o papel, ‘arre’ passam a ser seus olhos — ou suas presas. As muitas aberturas interpretativas dadas pelos atributos tipográficos e espaciais no contexto do corpo extravasam sem dificuldade para as pernas esguias da aranha. Apesar de fixadas sobre a superfície da página, as pernas parecem agitar na profusão de arres. Notemos, ainda, que a aranha de Tavares possui, estranhamente, seis pernas em vez de oito, o que poderia ser indício de embates com outras criaturas. Essas seriam marcas corporais da aranha como sobrevivente, carregando de forma permanente as deficiências trazidas como resultado do conflito. Nesse sentido, o insistente ‘arranhar’ também pode estar associado às disfuncionalidades de um corpo lesado por outrem.

Por fim, há de se destacar uma continuidade entre o corpo da aranha e a seda que ela expele, patente na consistência gráfica entre essas duas partes no arranjo tipográfico de “Aranha”: mesma cor, mesmo estilo de letra e mesmo tamanho de letra. O aracnólogo William Eberhard (2020), ao descrever em termos humanos a experiência de uma aranha a construir a sua teia, destaca que, na primeira das etapas, dita exploratória, a aranha se utiliza não apenas de suas pernas, mas também dos seus fios de seda para conseguir perceber o seu derredor. A possibilidade de explorar espaços de forma aérea e as vibrações facilitadas pelo fio potencializam essa sondagem háptica do espaço, fazendo com que o fio se torne como que uma extensão do corpo da aranha. Essa continuidade entre o corpo da aranha e a seda que ela expele está patente na consistência gráfica entre essas duas partes no arranjo tipográfico de “Aranha”, diferente do que é observado em “Aranhão”.

3. “Aranhão” (1978)



Fig. 4. “Aranhão” e “Aranha”, de Salette Tavares, em exposição. Registro fotográfico por Salette Brandão da Exposição Salette Tavares, *Poesia Espacial*, na Fundação Calouste Gulbenkian. Imagem do Arquivo Digital da Po.Ex.

Em “Aranhão”, de 1978, a “Aranha” de Salette Tavares reaparece. Sua figura ganha escala, tanto em proporção quanto em número, e cria outras dinâmicas. Dessa vez, as pernas do aracnídeo, visualmente mais salientes, são reconstruídas com a adição de 28 múltiplos no tamanho original da obra da qual deriva. Na Figura 4 vê-se bem a proporção de ambas as obras, uma ao lado da outra, na exposição “Salette Tavares, Poesia Espacial”, que aconteceu entre 2014 e 2015 na Fundação Calouste Gulbenkian.

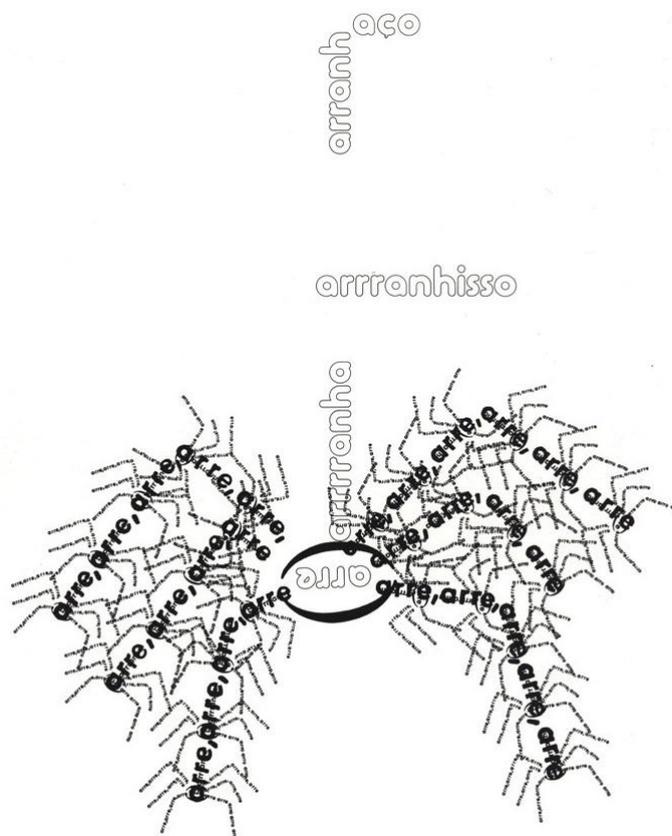


Fig. 5. Salette Tavares, “Aranhão” (1978). Detalhe de *Poesia Gráfica*, 1995, p. 38. Imagem do Arquivo Digital da Po.Ex.

A sobreposição entre as palavras de diferentes escalas no corpo aracnídeo, no emaranhado de suas pernas, cria ruídos gráficos que acentuam ainda mais o afã sinestésico do poema. O contraste na página, patente no uso das letras vazadas nas palavras de orientação mais cartesiana, evidenciam uma disjunção entre a aranha e o seu fio. O foco da obra recai sobre a aranha, sobre a sua dilatação corporal expressa pela nova capilaridade de suas pernas — talvez remediando a deficiência criada por embates passados com outras criaturas. O “Aranhão” de Tavares intimida a presa e confunde o predador, e parece tecer em seu próprio corpo a sua teia, no emaranhado de seus próprios membros, o que nos coloca um novo cenário de consubstanciação.

É no corpo redimensionado do aracnídeo que Salette Tavares acumula processos de escrita e impressão, concatenando esses gestos na produção de uma malha polimérica. Não se trata aqui ainda da teia da aranha, mas da própria tela serigráfica. Utilizando-se do *silk screen* como técnica de impressão, o “Aranhão” é lançado por inteiro sobre a folha de papel, pelo único arranhar da raclete de madeira sobre a seda, dissimulando muito de seu complexo percurso composicional — estratificado em várias etapas e entretecido por

múltiplas técnicas, em acúmulo com as técnicas já discutidas quanto à “Aranha”. Para cada uma das 28 repetições da palavra ‘arre’ em “Aranhão”, temos uma figura de “Aranha” com mais 28 arres. Na sucessão de impressões, cada eixo de articulação converte-se integralmente em aranha, que parece crescer em mobilidade, mas também em impaciência. A iterabilidade da palavra ‘arre’, em suas múltiplas direções e escalas nos espaços que ocupa, traz no seu ruído gráfico a insistência sonora presente na obra.

4. “Borboleta de Aranhas” (1979)

Um ano depois de “Aranhão”, em 1979, Salette Tavares compõe “Borboleta de Aranhas”, novamente se utilizando de múltiplos derivados da obra “Aranha”. As serigrafias são feitas em papel translúcido, recortadas e coladas na forma de uma borboleta. Ao contrário de “Aranhão”, “Borboleta de Aranhas” manifesta o seu percurso composicional de maneira explícita. As asas são formadas por 32 recortes, agregados de forma a expor o texto de “Aranha” pelo avesso, do lado esquerdo da asa, e de ponta a cabeça pelo lado direito da asa. A ilegibilidade criada por essa distorção de perspectiva em relação à obra, evidencia sua plasticidade e os processos de tessitura poética de um modo bastante particular. A simetria da figura como um todo é contestada pela disposição inusitada das palavras em detalhe, desorientando espacialmente quem a vê. A leitura que Melo e Castro faz sobre “Borboleta de Aranhas” ser “uma metáfora da relação ambígua entre vítima e predador” (Tavares, 1989 *apud* Torres, 2006, p. 266) é alimentada também por esse posicionamento do leitor em relação ao texto. Agora somos nós, os leitores da obra, que estamos na teia: seja como aranha, seja como borboleta. Na aderência da teia, como da cola na colagem, vislumbramos a tessitura do extraordinário, na qual a aranha voa sem asas e a borboleta deixa de estar em liberdade. Parecemos agora nos encontrar no mesmo domínio infrapágina que a aranha do poema de 1963 ansiava explorar, poema no qual a teia é também a própria superfície plana da página que Salette Tavares irrompe com sua perspectiva poética multissensorial e, conseqüentemente, multidimensional.

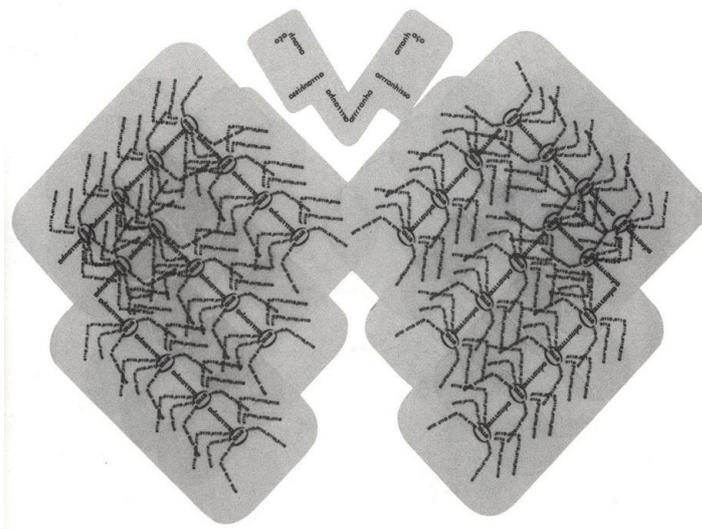


Fig. 6. Salette Tavares, “Borboleta de Aranhas” (1979). Detalhe de *Poesia Gráfica*, 1995, p. 39.
Imagem do Arquivo Digital da Po.Ex.

5. *Metamorfoses*

A metamorfose da figura da aranha nessas três obras nos elucidam a respeito de como a poética de Salette Tavares é inseparável da forma de apresentação. A autora, sem restringir-se aos limites de uma só expressão, favorece a acumulação de experiências e perspectivas na pluralização formal que a sua poética perfaz. A multiplicidade de apresentações de um mesmo poema é recorrente em Tavares e conta-nos a respeito de como a autora interessou-se por ampliar, pela modulação medial, o impacto de sua poética. Mesmo em versões que se apresentam apenas textualmente, como vimos até então, a sonoridade e o grafismo se interconectam com as questões semânticas e alargam as possibilidades interpretativas de modo notável. Por essa razão, propõe-se a consideração de um modelo especulativo, a considerar aspectos de tessitura e de consubstanciação derivados da percepção mais aguçada da tríade aracnídea de Tavares à luz do entendimento de Roland Barthes sobre a natureza do texto.

*Texto quer dizer Tecido; mas, enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por produto, por um véu todo acabado, por trás do qual se mantém, mais ou menos oculto, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a idéia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido — nessa textura — o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas de sua teia. Se gostássemos dos neologismos, poderíamos definir a teoria do texto como uma hifologia (*hyphos* é o tecido e a teia da aranha) (Barthes 2004[1973]: 74-5. Destaque do autor.)*

A ideia do texto como processo é enfatizada na fala de Barthes por meio da figura da aranha em seu obstinado ato de tecer, utilizando-se para tanto, da seda retratada como a dissolução de seu próprio corpo. Dessa referência pode-se depreender dois fenômenos distintos. O primeiro é o da tessitura, que destacado pelo esforço composicional, expressa padrões por meio da materialidade dos intervalos — presente tanto na perspectiva tecidual, aqui adotada, quanto musical. Já o segundo é o da consubstanciação, que se apresenta no sentido da conformação de presenças simultâneas (substâncias), ou seja, a fruição de diferentes formas virtuais de presença, capazes de modular os sentidos apreendidos, que nos chegam por meio de uma expressão materialmente identificável.

A ligação entre as três obras de Salette Tavares apresentadas previamente nos elucidam a respeito de ambos fenômenos. Apesar da autora não propor tais obras como uma seriação de forma explícita, fica sugestionada uma contiguidade pela recorrência temática e plástica de “Aranha” tanto em “Aranhão” como em “Borboleta de Aranhas”. No “Aranhão”, um tal movimento de aproximação é mais flagrante por virtude da escala, enquanto em “Borboleta de Aranhas”, esse movimento é mais explícito na ordem da dedução, diante da consideração que o enquadramento na aranha se aproximou de tal modo que a perspectiva de quem vê a figura da borboleta funde-se com a que seria a visão da própria aranha perante sua presa. Em termos dos processos de consecução pelos quais essas obras passaram — as técnicas de gravura, serigrafia (a partir da gravura) e colagem (a partir da gravura ou serigrafia) —, destaca-se o modo como elas apontam, na metamorfose de suas matrizes, para os processos metamórficos presentes na poética aracnídea de Tavares. Consideremos, por exemplo, a perícia com a qual a tessitura entre tais obras é feita. O entrelaçamento dos múltiplos de “Aranha” em “Aranhão” e “Borboleta de Aranhas” converge as três obras numa teia de relações sensoriais e semânticas que reestruturam a visão do fazer poético. A consubstanciação, por sua vez, se torna manifesta quando nos damos conta de como essas estruturas entretidas por Salette Tavares cooptam nossa cognição pela conformação entre ordinário e

extraordinário, entre o conforme e o disforme, muitas vezes no sentido de esbater maniqueísmos.

A partir desse modelo elucidativo sobre tessitura e consubstanciação na poética de Salette Tavares advindas das três obras aracnídeas da autora, agora nos debruçaremos sobre alguns aspetos da espacialidade presentes em “Maquinin” e “Porta das Maravilhas”. Ambas obras existem de modo multiforme, em versões textuais e versões espacializadas, através das quais Salette Tavares estimula a capacidade sensorial e criativa de seu público, num irresistível jogo de poéticas.

6. “Maquinin” (1963-2010)



Fig. 7. “Maquinin”, 1963-2010. Salette Tavares. 40x40x200cm. Réplica única de mobile em aço inox. Col. Tiago Aranda Vianna da Motta Brandão. Fotografia de Salette Brandão disponibilizada através do Arquivo Digital da Po.Ex.

Na já mencionada carta a Ana Hatherly, datada de 1975, Salette Tavares refere-se a “Maquinin” como objeto criado à propósito da exposição coletiva *Visopoemas* inaugurada a 2 de janeiro de 1965, que teve lugar na Galeria Divulgação, e o descreve como “um mobile em arame anodizado, feito com letras enganchadas de maneira que se podia ler o poema, que publicara já, com o mesmo nome” (Tavares, 1995, p. 19). A ideia de que se poderia ler um poema sem espaço entre as palavras, numa concatenação intrincada de letras, é um passo à frente do que já fora enviado para o suplemento especial “Poesia Experimental” do *Jornal do Fundão*, de 24 de janeiro de 1965, organizado por António Aragão e E. M. de Melo e Castro — a publicação referida na carta (Fig. 8).

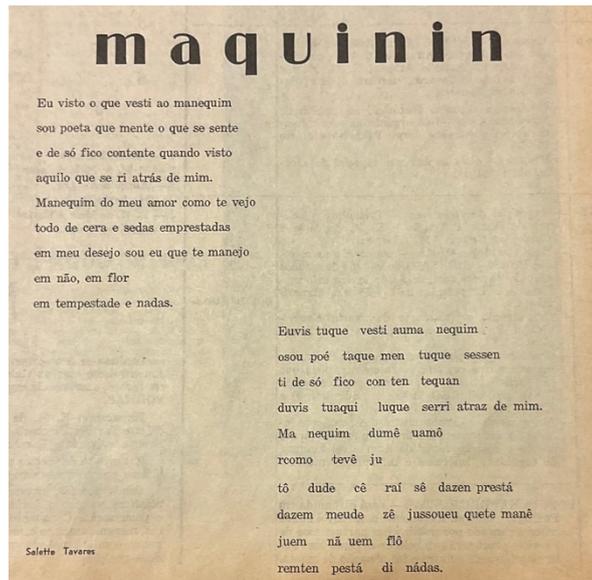


Fig. 8. Salette Tavares, "Maquinim" (1965). Suplemento especial do Jornal do Fundão "Poesia Experimental". Imagem fotográfica do Arquivo do Jornal do Fundão.

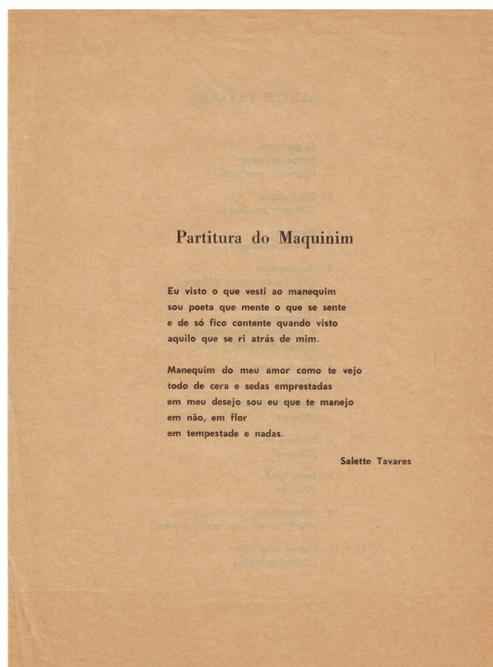


Fig. 9. Salette Tavares, "Partitura do Maquinim" (1965). Catálogo da Exposição *Visopoemas*. Imagem do Arquivo Digital da Po.Ex.

De acordo com Margarida Brito Alves, o móbile “corresponde à tradução espacial de um poema que [Tavares] escrevera em 1959” (2017, p. 7), de mesmo nome. Poderíamos inferir, então, que tanto o móbile quanto a versão publicada no suplemento do Jornal do Fundão são derivações da versão de 1959, sendo que a data do primeiro é de 1963 (dois anos antes de sua exposição em *Visopoemas*), e a do último não nos é possível determinar. No suplemento, Salette Tavares apresenta o poema com duas estrofes (Fig.8), diferente da apresentada em “Partitura do Maquinim”, que integrava o catálogo da exposição de

1965 (Fig.9). Ambas as formas de publicação, em si mesmas, já figuram como uma trama, na qual cada instância material é informada pela outra — sobretudo pela exposição pública quase que simultânea das duas formas de apresentação. Em cada uma das formas, porém, a poética espacial de Tavares é trabalhada de maneira distinta, o que nos convida a nos debruçarmos brevemente sobre cada forma de expressão no que respeita a “Maquinim”.

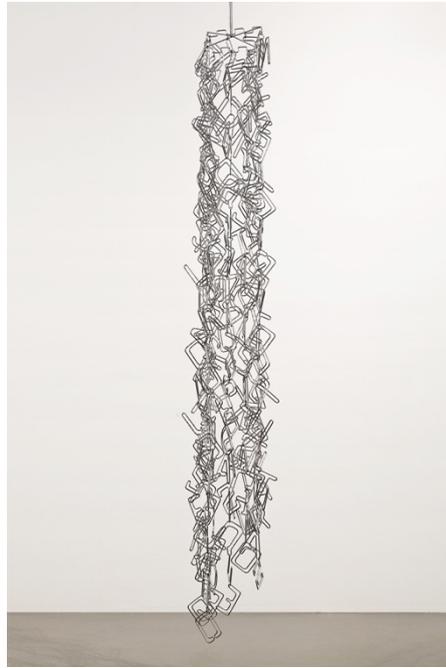


Fig. 10. Salette Tavares, “Maquinim” (1963-2010). Fotografia de Paulo Costa. Fundação Calouste Gulbenkian.

A imponente estrutura de dois metros de “Maquinim” é o “objeto que se toca e até se lê” (Tavares, 1995, p. 19), como descreve sua autora. Os versos vão de cima para baixo, e sua unidade curiosamente se apresenta nessa escala: a do verso e não na das palavras. A estrofe torna-se o mobile, exposto, rotativo, equilibrando o peso do acúmulo das palavras sob o jugo da gravidade, em suspensão, na dinâmica ruidosa do emaranhado de suas letras metálicas. Um poema entretecido para enredar o corpo de seus observadores — com mãos, ouvidos e olhos. “Maquinim”, enquanto consubstanciação de máquina e manequim, exige manipulá-lo e sonorizá-lo, como se faz a uma máquina, e talvez a um manequim, para que ganhe vida — tal como sua partitura nos elucida: “em meu desejo, sou eu que te manejo”.

Pensar a linguagem como que possuindo os atributos e funções de um manequim pode ser elucidativo relativamente aos processos de espacialização presentes em ambas as apresentações de “Maquinim”. Um manequim simula um corpo, porém inerte, com fins de ensaio ou exibição. Em “Eu visto o que vesti ao manequim/ sou poeta que mente o que sente”, Salette Tavares desloca a poesia como uma expressão do íntimo do poeta, isto é, como inspiração, para alocá-la como um processo de ensaios, costuras, tessituras. Nesse sentido, o móbil, em sua estrutura instável — porém equilibrada — e com suas letras encadeadas, traz mais evidente seu planejamento e sua elaboração enquanto objeto. Por sua vez, o suplemento apresenta outra dinâmica.

Na primeira estrofe, a convenção linguística é respeitada no que diz respeito à formação das palavras que compõem os nove versos. Na segunda, a palavra normativa é

desconstruída por espaçamentos arbitrários, com aglomerações de sílabas entre palavras distintas e separação de sílabas que pertencem à mesma palavra: “Euvis toque”. Muitas vezes, a disrupção desses espaços é feita entre duas linhas de verso, como no caso entre o terceiro e o quarto, em que temos “con ten tequan/ duvis”, resultando em uma assimetria em relação à organização e à quantidade de versos entre as duas estrofes. Nota-se também a substituição de grafias baseadas em regras fonéticas e a consequente aplicação de ortografias alternativas, como em “serri atrás de mim”.

Na superfície descartável do papel de jornal, Tavares experimenta os espaços poéticos, fazendo-o a partir da espacialização das palavras. Destacando partes como se fossem um todo e aglutinando sílabas esparsas, ela reinventa ritmos de leitura através da deslocção dos espaços vazios em sua função disjuntiva, e dá lugar a uma hesitação que marca uma redescoberta da linguagem enquanto ritmo — e do ritmo enquanto materialidade interpretável. O gesto espacializante de Salette Tavares altera o grau de automatização no ato de ler, a prolongar o tempo e a reivindicar retornos atípicos dentro do texto. A natureza maquínica da leitura, própria de qualquer atividade recorrente, se perde na escrita excêntrica da artista, e a leitura evidencia-se como um processo de tessitura. Os estranhos ritmos visuais e sonoros do poema é que maquinam sentidos inusitados.

7. “Porta das Maravilhas” (1979)

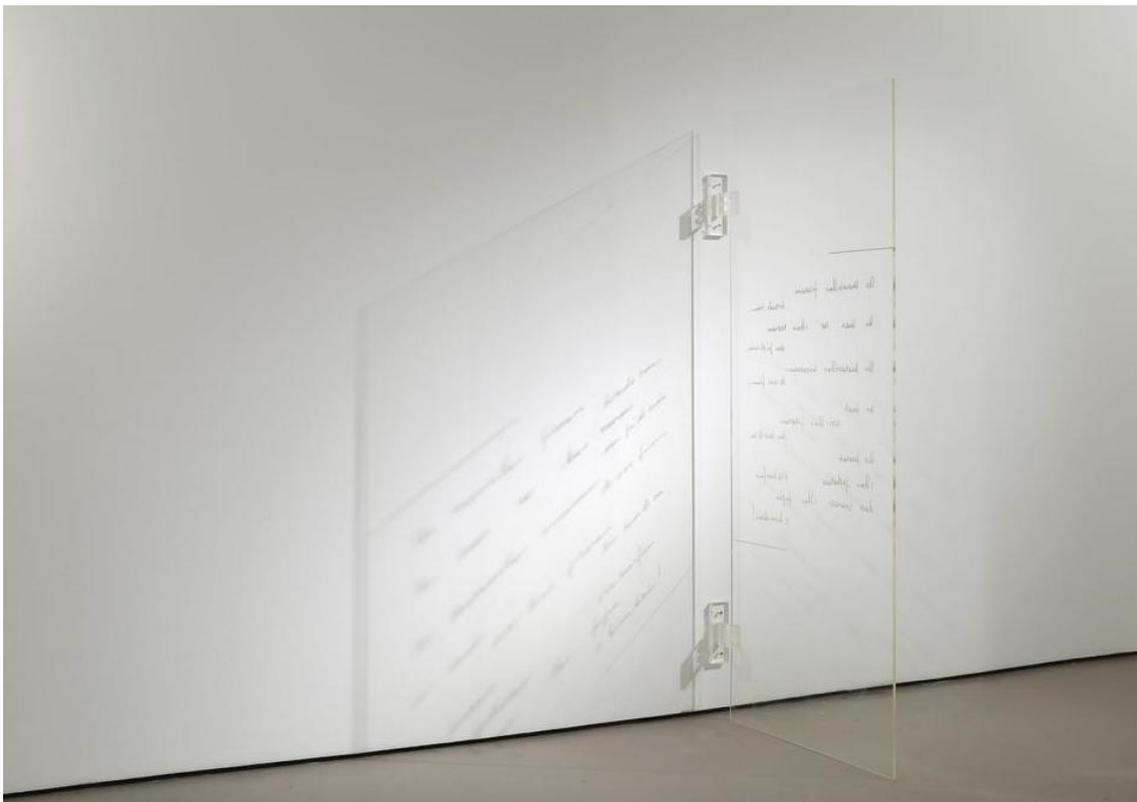


Fig.11 Salette Tavares, “Porta das Maravilhas” (1979). Registo fotográfico da Exposição *Salette Tavares, Poesia Espacial*, na Fundação Calouste Gulbenkian. Imagem do Arquivo Digital da Po.Ex.

Na mesma carta para Ana Hatherly em que Salette Tavares cita “Maquinin”, conta da rejeição a um poema seu chamado “MAR AVE ILHA = MARAVILHA” no que veio a

ser seu caderno “Brin cadeiras”, publicado em 1964, no *Poesia experimental: 1º caderno antológico*, organizado por António Aragão e Herberto Helder. Rui Torres (2006) explica que o poema, escrito em Março de 1961, estava previsto para ser publicado no livro *Quadrada*, que foi lançado em 1967. Entretanto, só foi publicado em papel tardiamente, em 1992, compondo o título *Obra Poética*. Talvez por conta dos empasses a volta de sua publicação, em 1979 o poema manuscrito sai da superfície de papel e é serigrafado em dourado numa imponente peça de acrílico transparente de 1,80 m de altura, ao qual são adicionadas dobradiças, dando origem à “Porta das Maravilhas” (Fig. 11). Nessa obra em particular, Salette Tavares transfere para o objeto o manuscrito do poema (Fig.12), que atesta a natureza espacializada de sua poética no uso criativo das pausas e vazios visuais, incentivando novas leituras, inclusive o gesto de ler palavras dentro de palavras, numa tessitura mais granular de sua poética.

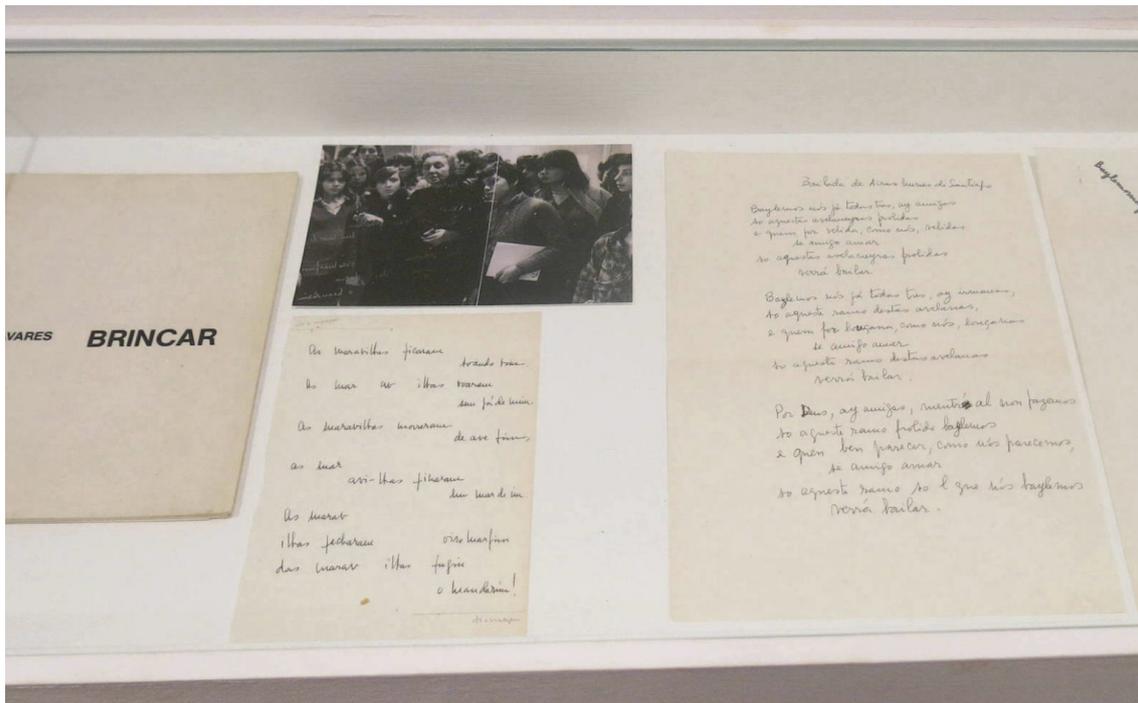


Fig. 12 Manuscrito de MAR AVE ILHA = MARAVILHA, de Salette Tavares. Registo feito por Salette Brandão da Exposição Salette Tavares, *Poesia Espacial*, na Fundação Calouste Gulbenkian. Imagem do Arquivo Digital da Po.Ex.

A transparência do material acrílico da porta, como Margarida Brito Alves e Patrícia Rosas Prior (2016) destacam, faz com que a obra se dilua no espaço em que está exposta ao mesmo tempo que se funde com quem dela se aproxima. O objeto transparente se anula enquanto foco num campo visual, a permitir que se veja através dele sem, porém, deixar de exercer um forte poder de apropriação, como que de uma captura para si daquilo que se dá a ver através de si. Nesse sentido, comporta-se como uma teia. Os versos de Salette Tavares, sobre a placa transparente, adquirem também uma propriedade cativante, na qual a captura é instrumentalizada como forma de vínculo, como um processo de cooptação. Os espaços do poema manuscrito em dourado tornam-se espaços de habitação de quem dela se aproxima, num corpo que se unifica às palavras, constitui os versos e dá fôlego ao poema.

A leitura que Rui Torres (2006) faz sobre “Porta das Maravilhas” elucidada-nos ainda mais a esse respeito, trazendo a questão da relação entre os espaços da poética de Tavares.

Além da passagem do papel para o acrílico (do opaco para o transparente), há a considerar a passagem do livro para a porta enquanto suporte simbólico de mediação do espaço. A porta é, como Salette Tavares escreveu em *Lex Icon*, “o instrumento / que corta / a relação do dentro / com o fora”. E se a porta estabelece fronteiras, abre também novos espaços dentro do espaço demarcado por esses mesmos limites: “As casas estão cheias de portas / porque as casas estão cheias / de dentro comunicáveis (...)” (Torres, 2006, p. 263).

Finalmente, é interessante explorar aqui o contraste da porta — enquanto suporte estrutural, demarcado, limítrofe, mesmo sendo transparente — com o desalinhamento estrutural do poema. O arejamento entre as palavras cria o que se chama no meio tipográfico de ‘rio’, isto é, um fluxo de espaço vazio que se destaca entre as linhas de um texto. Esse aspecto da composição textual traz uma liquidez para o poema em que é quase possível mapear as tais ilhas que despontam no mar transparente de acrílico. Esse mesmo arejamento, reflexo da experimentação de Salette Tavares com as palavras dentro das palavras traz-nos uma clara visão dos ‘dentros comunicáveis’, que pela abertura das portas, são capazes de construir uma rede de sentidos ainda, por muitos de nós, inexplorados.

8. Considerações Finais

A poética que provém das características espaciais dessas cinco obras parece sugerir uma espécie de mecanismo autômato que expressa movimento quando ativado pelo olhar atento. Debruçar-se sobre a poética de Salette Tavares nessas cinco obras, sobretudo com especial atenção aos efeitos de espacialização da autora, ratifica que a forma não é um recetáculo do conteúdo, mas funciona como um modo de expressão no qual poéticas podem e devem se modificar, confundindo-se em constante metamorfose, em tessituras e consubstanciações. São obras aéreas, que expressam literalmente ou por sugestão um estado de suspensão — também a marcar o estado de indefinição deliberada da poética de Salette Tavares, no qual, como a autora descreve: “Tudo é difícil para todos, mas é bom que se habituem a considerar que devem desconfiar do fácil. O difícil intransponível só o é para a estupidez da rotina magnificada em que a cultura hábito é só a incapacidade criativa” (Tavares, 1995, p. 18).

Agradecimentos

Agradeço à família de Salette Tavares, em especial a João Brandão, seu neto, pela gentileza de clarificar os processos de consecução da obra “Aranha” (1963), bem como por outras informações complementares assinaladas dentro do artigo. Agradeço à Biblioteca Eugénio de Andrade, na qual se encontra o Arquivo do Jornal do Fundão, pela disponibilização do “Suplemento de Poesia Experimental” para consulta e registo de imagem. Por fim, agradeço as sugestões dadas pelos avaliadores e revisores, pelas quais pude refinar as perspectivas comunicadas neste breve estudo.

REFERÊNCIAS

- Alves, M. B. (2017). Entre a casa, o mar e a galeria. Os objetos animados de Salette Tavares. *Midas*, 8. <http://journals.openedition.org/midas/1251>
- Alves, M. B. & Prior, P. R. (2016). Os diálogos criativos de Salette Tavares. *Revista Valise*, 12, 97-106. <https://seer.ufrgs.br/index.php/RevistaValise/article/view/70185>

- Aragão, A. e de Melo e Castro, E. M. (Orgs.). (1965, janeiro 24). Poesia Experimental. Suplemento. *Jornal do Fundão*. Consultado em <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/poesia-experimental-suplemento-do-jornal-do-fundao/>
- Aragão, A., Melo e Castro, E.M., Helder, H., Barahona da Fonseca, A. & Tavares, S. (1965). *Visopoemas* [Catálogo da Exposição]. Lisboa: Galeria Divulgação. Consultado em <https://po-ex.net/exposicoes/exposicoes-colectivas/visopoemas/>
- Arre. (2023 maio 23). In *Infopédia*. Porto Editora. <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/arre>
- Barthes, R. (2004 [1973]). *O prazer do texto* (4ª ed). São Paulo: Editora Perspectiva.
- Eberhard, W. (2020). *Spider Webs: Behavior, Function, and Evolution*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Tavares, S. (1995). Aranha. In *Poesia Gráfica* (p. 27). Lisboa: Casa Fernando Pessoa. Consultado em <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/salette-tavares-poesia-grafica/>
- _____. (1995a). Aranhão. In *Poesia Gráfica* (p. 38). Lisboa: Casa Fernando Pessoa. Consultado em <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/salette-tavares-poesia-grafica/>
- _____. (1995b). Borboleta de Aranhas. In *Poesia Gráfica* (p. 39). Lisboa: Casa Fernando Pessoa. Consultado em <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/salette-tavares-poesia-grafica/>
- _____. (1995c). Transcrição da carta de Salette Tavares para Ana Hatherly. In *Poesia Gráfica* (pp. 17-19). Lisboa: Casa Fernando Pessoa. Consultado em https://www.po-ex.net/pdfs/salette-tavares_poesiagrafica_cartaanahatherly_1975.pdf
- Torres, R. (2006). Transposição e variação na poesia gráfica e espacial de Salette Tavares. *Aletria – Revista de Estudos de Literatura*, Jul-Dez, 267-284.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

- Reis, J. (2011, fevereiro 3). *A aranha* [Registo vídeo]. Consultado em <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/performativas/jorge-dos-reis-o-leitor-compulsivo-de-alfabetos-salette-tavares/>