

**“REDISPOR OS PERTENCES DA CASA”
O LIRISMO NÔMADE DE SALETTE TAVARES**

**“REORDERING THE HOUSE’S BELONGINGS”
THE NOMAD LYRICISM OF SALETTE TAVARES**

LÚCIA LIBERATO EVANGELISTA*
luciaevan1980@gmail.com

Partindo de uma muito conhecida e bastante controversa recensão crítica de João Gaspar Simões, buscarei redimensionar questões que envolvem a tradição lírica portuguesa e sua relação com a identidade nacional. Minha questão é: em que ponto uma poética como a de Salette Tavares trai essa tradição e subverte essa identidade?

Palavras-Chave: tradição; nomadismo; política; anticolonialismo.

Starting from a well-known and quite controversial critical review written by João Gaspar Simões, I will seek to reconsider the questions involved in Portuguese lyrical tradition and its relation to national identity issues. My question is: At what point does Salette Tavares’ poetics betray this tradition and subvert this identity?

Keywords: tradition; nomadism; politics; anticolonialism.

Data de receção: 9-6-2023
Data de aceitação: 21-9-2023
DOI: 10.21814/2i.4866

* Investigadora colaboradora, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, Porto, Portugal, ORCID:0000-0003-0189-9591.

*Destruam os brasileiros a herança que receberam é lá com eles.
Destruirmos nós, os portugueses, o que de melhor
recebemos do nosso passado lírico é um contra-senso.*
— João Gaspar Simões

*Necessidade de não ter o controle da língua, de ser um estrangeiro em sua própria língua, afim de
puxar a fala para si e “por no mundo algo incompreensível”.*
— Gilles Deleuze e Félix Guattari

*¿Porque soy analfabeta? Porque me robaron el alfabeto unos gitanos mis compañeros. Así que de
português ya no sé. Solo latin de plantas.*
— Salette Tavares

Tema caro à autora de *Lex Icon*, a casa em Salette Tavares é um território em que se habita, mas que nunca se faz óbvio, estanque, sedentário: “As casas são em si a terra ao contrário/ têm o sol no centro/ os satélites em volta por dentro/ e todas as viagens que lá se fazem/ são interplanetárias” (Tavares, 2020, p. 91). O espaço da casa surge enquanto microcosmo de uma relação intensa com o corpo, com a língua, com a subjetividade.

A casa de Salette Tavares é a casa do nômade. É uma casa que é toda movimento. Mas é também o espaço daquele que quer ficar: “Ensinaram-me a fugir/ aprendi a ficar” (Tavares, 2020, p. 32), escreve logo no poema que introduz a primeira seção de *Lex Icon*. Porque há um engano comum acerca do nomadismo. O nômade não é o viajante desprendido, em busca de aventuras, passeante sem vínculo pelos espaços que habita. O nômade “tem um território”, é o que nos diz Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Mil Platôs*: “nômade é aquele que não parte, não quer partir” (Deleuze & Guattari, 2012, p. 55), enfatizando que “[m]esmo quando sofre seu efeito, o nômade não pertence a esse global relativo onde se passa de um ponto a outro, de uma região a outra” (idem, p. 57). Nômade, a poética de Salette Tavares habita diversas expressões: é texto, é objeto, é voz; mas essas expressões não deixam traçar um território numa tradição poética, literária e linguística.

Adentrando essa casa-nômade de Salette Tavares, talvez seja possível entrever uma outra maneira de habitar a tradição que não seja pela representação de uma cultura de Estado. A proposta é que a casa-nômade seja via de percebermos uma relação com a tradição que – por mais disruptiva que possa parecer (como é o caso das expressões de vanguarda) – passa sempre pelo gesto de “redispôr os pertences da casa” tomando de empréstimo as palavras de Alberto Pimenta no texto introdutório da segunda edição de *O Labirintodonte*: “[E]u não concebo o processo criativo senão em termos de imagens e de signos da mente humana, reorganizando-se entre si, como quem redispõe os pertences da casa” (Pimenta, 2012, p. 5).

Tal relação com a tradição poderia funcionar como resposta ao diagnóstico de uma crise da poesia nas décadas de Sessenta e Setenta, patente, por exemplo, nos textos de João Gaspar Simões. Aqui, referimo-me especificamente a um texto de 1972 no qual o crítico fazia a recensão de três publicações: *Outubro. Textos de Poesia*, com coordenação de Casimiro de Brito e Gastão Cruz; *Os Entes e Os Contraentes* de Alberto Pimenta e *Lex Icon* de Salette Tavares. Sem deixar de alvejar o lirismo de uma poeta como Fiamma Hasse Paes Brandão, umas das presentes na edição *Outubro*, será contra Salette Tavares e Alberto Pimenta que Simões vai dirigir os seus mais violentos comentários. Acerca de Alberto Pimenta, diria que o autor da recensão chega mesmo muito perto daquilo que

Augusto de Campos chamara no prefácio de seu *Anticrítico* de “dialética da maledicência”, ao afirmar que “é preciso ter muito pouco que fazer lá em Heidelberg, onde ensina português há mais de dez anos, para o autor de *Os Entes e Os Contraentes* ter feito – literalmente feito – este álbum gráfico (...)” (Simões, 1972, p. 19).

A exasperação era a resposta do crítico a uma poesia que abandonava as “mais lídimas coordenadas” do “lirismo pátrio” para “se enfeudar a signos de onde nada de proveitoso lhe tem vindo e lhe virá” (Simões, 1972, p. 18). Para ele, os novos poetas seriam traidores da melhor expressão da lírica nacional portuguesa à medida que tanto se “enfeudam em Castela” (cf. *ibidem*) quanto se voltam para o Brasil aceitando “os postulados de uma arte poética em larga medida produto de um esforço deliberado dos líricos brasileiros para se revoltarem contra a tradição colonial que é para eles o legado português” (*ibidem*). Vale acompanhar a passagem completa:

Estão no seu pleno direito os poetas do Brasil que querem romper com os laços culturais da poesia da língua que ainda falam. Poderemos dizer o mesmo dos poetas que em Portugal lhe seguem as pisadas? Estes cometem um erro, erro grave, que é o de acreditarem que o passado poético que lhes coube em sorte não vale como ponto de partida para uma afirmação de personalidade nova, para a consecução de uma nova arte poética. Destruam os brasileiros a herança que receberam é lá com eles. Destruirmos nós, portugueses, o que de melhor recebemos do nosso passado lírico é um contrassenso. (Simões, 1972, p. 18)

Em outro texto, e agora referindo-se ao primeiro livro de Alberto Pimenta, João Gaspar Simões já apontava, em tom acusatório: “E embora a poesia do autor de *O Labirintodonte* não possa tranquilizar-nos quanto ao estado da nova alma poética nacional (...), uma certeza nos assiste: a de que é com a alma velha que ele se diverte. Divertimo-nos todos: ele poeta e nós leitores. Quando acabará, porém, este pueril divertimento da poesia nacional?” (Simões 1970, p. 17).

Críticas como essa não passaram incólumes logo na época em que foram publicadas. Muito menos saíram ilesas diante do sentido de humor dos poetas que praticavam “o pueril divertimento com a cultura nacional”. A “Ária à Crítica” (1965) apresentada por Salette Tavares durante o *Concerto e Audição Pictórica* já reagia a uma recepção crítica conservadora. Recordo ainda uma performance chamada *A Chávena Portuguesa da Asa Quebrada* na qual Alberto Pimenta dorme no ombro de Rui Zink que interpreta um crítico que elogia os valores da legítima cultura portuguesa – com o detalhe que Rui Zink nesta performance é apresentado como Alberto Pimentel, fazendo referência ao engano da recensão de João Gaspar Simões que, ao invés de escrever Alberto Pimenta, escreve “Alberto Pimentel”. Na revista *Poesia Experimental 2*, Salette Tavares mudava o título *Brin Cadeiras* para *Brincade-iras (birras)* justamente para fazer “frente a tanta cabeça dura de miolos moles” (Tavares, 1975), por ironia ao comentário de João Gaspar Simões de que “não se deve brincar com coisas sérias” (cf. 2020, p. 16). E, ainda, na carta a Ana Hatherly, de 1975, Salette Tavares contava: “Riram-se muito os poetas brasileiros que me visitaram interessados pelo que fizemos, frente a certa crítica em que gravemente se censuravam as brincadeiras (com coisas sérias). E até me informaram do que pensam quando se é capaz de insultar alguém chamando-lhe de barroco” (Salette, 1975, p. 18). Luciana Stegagno Picchio, no Prefácio a *Obra Poética – 1957-1971* de Salette Tavares não deixa também de sublinhar o fato de a poeta “inquietar, a desestabilizar, desde os seus fundamentos teóricos, um crítico da modernidade, embora de outras modernidades, como João Gaspar Simões (...)” (1992, p. 10). Sem deixar de ressaltar que o crítico era até capaz de “louvar, ele também, a poesia de Salette, mas só quando ela lhe parece escapar ao seu programado vanguardismo” (*ibidem*).

O que particularmente continua a chamar atenção na recepção que João Gaspar Simões faz do experimentalismo de Salette Tavares e de Alberto Pimenta é o modo como o crítico “autoriza” a poesia brasileira a se desvencilhar da tradição enquanto repreende a poesia portuguesa contemporânea a não fazer jus daquilo que foi conquistado. Recorde-se que Gaspar Simões afirmava que os poetas brasileiros tinham “todo o direito” de “[r]omper com os laços culturais da poesia da língua que ainda falam” e de recusar “o passado poético que lhes coube em sorte” (Simões, 1972, p. 18). É como se a Portugal coubesse o dever de preservar a parte “séria, fiável” da herança cultural; enquanto do Brasil será sempre de se esperar a juvenil arte do dispêndio¹. Sob essa distribuição de papéis, talvez não seja exagerado entrever uma alegação de origem, de autoridade e de propriedade da expressão portuguesa da língua. É contra tais atribuições e contra as chancelas deste “lirismo pátrio” que as novas expressões poéticas, como o experimentalismo, estiveram manifestamente a se voltar.

Em 1980, em um texto posteriormente publicado em *Metalinguagem e Outras Metas*, Haroldo de Campos fazia referência a uma historiografia literária que se faz “obscurecendo-se a diferença (as disrupções, as infrações, as margens, o “monstruoso”) para melhor definição de uma estrada real: o traçado retilíneo dessa logofania através da história” (Campos, 2006, p. 236). A obsessão por este “caráter nacional” acabava por recair em um “retrato médio, aguado e convencional onde nada é característico e o patriocentrismo reconciliador tem que recorrer a hipóstases para sustentar-se” (*ibidem*). A proximidade entre esta ideia de tradição e as “lídimas coordenadas” da cultura nacional reivindicada por Simões (*supra*, 1972, p. 18) merece ser sublinhada.

A esta perspectiva historiográfica evolutiva e linear, Haroldo de Campos opõe uma tradição musical, tal como dirá numa entrevista também incluída em *Metalinguagem e Outras Metas*. Haroldo de Campos faz questão de explicar que esta “não se trata de uma antitradução direta, que isso seria substituir uma linearidade por outra, mas do reconhecimento de certos desenhos ou percursos marginais, ao longo do roteiro preferencial da historiografia normativa” (Campos, 2006, p. 243). Esta só é uma antitradução – escreve Haroldo – à medida que “passa pelos vãos da historiografia nacional, que filtra por suas brechas, que enviesa por suas fissuras” (*ibidem*).

Haroldo de Campos apontava para a “consciência de uma condição periférica” e para o “direito de reivindicar, a partir dessa posição, uma apropriação de tudo” (Campos, 2006, p. 236). Tal direito de reivindicar, a partir da posição periférica, uma apropriação de tudo – condizente com a asserção antropofágica de Oswald de Andrade que fora atualizada pelos poetas concretos – pode ser articulado com aquele “direito dos brasileiros de destruir a herança que lhes coube” mencionado por Simões. Mas é a esse direito que o experimentalismo de Salette Tavares também se arroga, quando toma a língua e a tradição sob uma “condição periférica”, daquele que relê a história pelas brechas, que refaz a

¹ É como se as expressões do Brasil e Portugal tivessem sempre de se encontrar pelo seu avesso. E, nessa perspectiva de opostos, as identidades literárias acabam por ser o reflexo de um nacionalismo um tanto clichê, tanto de um lado, quanto de outro: a poesia portuguesa introspectiva, reflexiva, séria, erudita, “adulta”; a poesia brasileira iconoclasta, expansiva, alegre, “infantil”.

Veja-se, como forma de ilustração deste tipo de construção identitária, um artigo bastante recente, de 2019, no jornal brasileiro *Folha de São Paulo*, no qual Maria Augusta Mazagão afirma que a poesia brasileira terá se tornado “sisuda e hermética”, abandonando o que lhe era particular, o “humor e o gracejo” (e tal posição, claro, também não deixou de ter a resposta no seu tempo e dos seus poetas).

cartografia sem pressupor uma “história retilínea e linear”, sem pressupor um caminho fixado.

Neste ponto, é importante retomarmos a noção de nomadismo e, com essa, outras que lhe são convergentes na articulação do pensamento estético-político de Deleuze e Guattari: as noções de uma “língua menor” e de uma “literatura menor”. Em *Kafka. Para uma literatura menor*, Deleuze e Guattari colocam a questão da seguinte maneira:

Quantos é que vivem hoje numa língua que não é a sua? Ou então nem sequer a conhecem, ou ainda não a conhecem, e conhecem mal a língua maior que são obrigados a utilizar? Problema dos imigrantes e, sobretudo, dos filhos deles. Problema das minorias. Problema de uma literatura menor, mas também de todos nós: como é que se extrai da própria língua uma literatura menor, capaz de pensar a linguagem e fazê-la tecer conforme uma linha revolucionária sóbria? Como devir o nómada, o imigrante e o cigano na própria língua? (Deleuze & Guattari, 2003, p. 43).

É necessário sublinhar que “menor”, no sentido expresso pelos autores, não funciona para qualificar “certas literaturas”, “mas as condições revolucionárias de qualquer literatura no seio daquela a que se chama grande (ou estabelecida)” (Deleuze & Guattari, 2003, pp. 41, 42)².

O livro *Irrar*, “longo poema concreto em prosa” (Dumas, 2019, p. 7) é exemplar de como Salette Tavares experiencia um *devir menor na língua*, fazendo-se *estrangeira na própria língua*. O livro, que começa por ser o estranhamento da própria distribuição dos gêneros literários, é um percurso de vários outros estranhamentos: o dos códigos escritos e falados, o da legislação da ortografia, o da economia dos saberes. É uma abertura de uma língua portuguesa a uma aldeia afetiva de grafismos e de sons, de partilha de leituras e de falares: “Ó Pedru qué du livru da càpavêr de qe de dê o avô”? (2019, p. 42) – a pergunta presente nos manuais de alfabetização de português ressoa pelas páginas de *Irrar* em várias formas de escrever. *Irrar* é erro e errância – afirmação da “contribuição milionária de todos os erros” – mas é também uma extensão de ira e birra de quem tem na língua uma constante dimensão de estranheza e reconhecimento.

Há uma experimentação da língua em suas brechas, seus desvios, nos seus vãos, ressaltando as sutilezas fonéticas e gráficas, jogando com os desdobramentos de significado, mas também assumindo a dicção própria do português lusitano. Algo que Gillo Dorfles, no prefácio à tradução italiana de *Lex Icon*, já tão bem apontava: “Em suma, para entender esta poesia é necessário não só lê-la no original, mas também pronunciá-la de acordo com a entoação específica lusitana; caso contrário, perder-se-ão muitas cambiantes que são essenciais para a apreciação dos versos” (Dorfles, 2020, p. 11). É uma poética que opera enquanto *estrangeira na própria língua*. *Estrangeira, nômade*, a escrita de Salette Tavares não deixa de particularizar a dicção própria neste estrangeirismo, não deixa com ele de fazer habitação: *Irrar* é um livro com sotaque; em *Lex Icon*, toalha é “tualha” e é “twalha” (Tavares, 2020, p. 67).

Salette Tavares, ao mesmo tempo que questionará os diferentes usos da linguagem escrita e falada, também trará uma concepção expansiva do poema enquanto expressão que pode ser experimentada em diferentes meios e objetos, sob diferentes formas. Não há espaços fechados nesta poesia. E, nesse sentido, a corporificação de uma percepção do

² Rosa Maria Martelo, no ensaio “Opacidades, ou nem tanto (um exemplo)” (cf. Martelo, 2007), vai também ao encontro da noção de uma “literatura menor” para responder às críticas que João Gaspar Simões dirigia às poéticas emergentes da década de Sessenta, quando o autor apontava para o que nestas poéticas seria “o extremo limite de uma técnica que deixara de ser propriamente um meio para se transformar em um fim em si mesma”, o que denunciaria “a crise em que entrou a poesia contemporânea” (Simões *apud* Martelo, 2007, p. 58).

intenso agora é também o rastro de um longo percurso de memória. Os canônicos e irônicos versos de António Nobre convertem-se em radical convite à experimentação: “Quelindavaecomseuerrodeortografia”, lê-se no poema gráfico que figura nas últimas páginas de *Irrar*. Birra que surge ainda em “O menino Ivo” (1978), peça de tapeçaria que costura cultura, tradição e experimentação, ordem e subversão, regra e riso.



Fig. 1. Salette Tavares, *O menino Ivo* (1978). Manufatura de Tapeçarias de Portalegre

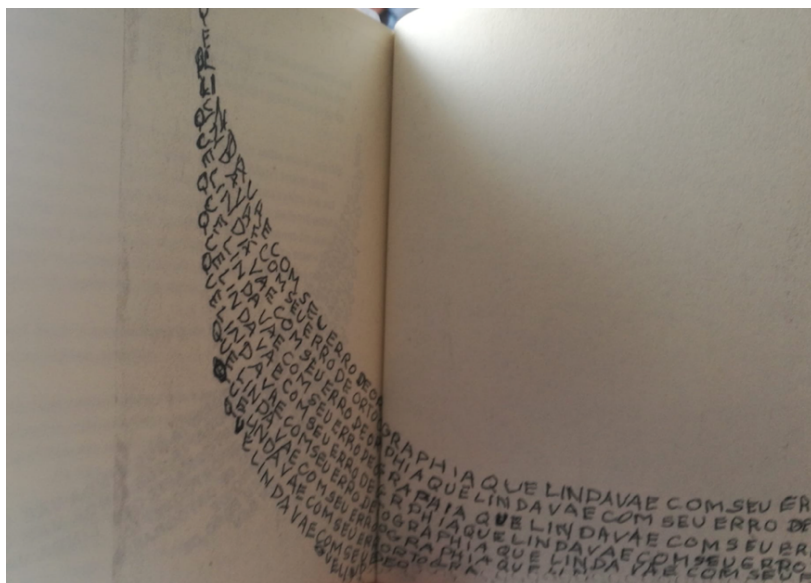


Fig. 2. Salette Tavares, Página final do livro *Irrar* (2019)

Se há, pois, uma desautorização da tradição da poesia lírica portuguesa pelos poetas experimentais e, particularmente, por Salette Tavares, esta ocorre muito mais no plano do que fora denunciado por Ernesto de Melo e Castro em 1977, o plano de uma tradição de “sentimentalismo, discursivismo, patrioteirismo, idealismo místico, vedetismo, oportunismo, brilhantismo, sebastianismo, provincianismo, carreirismo, etc., etc. (...)” (Melo e Castro, 2018, p. 22). Ou seja, se há uma desautorização do lirismo, é em termos de literatura estabelecida, literatura em termos de cultura de Estado e de um tipo de lirismo (e, sobretudo, da apreciação crítica) que o representa.

O que está em jogo é uma apreensão da poesia enquanto expressão de uma constituição mais complexa da emoção e da subjetividade pela poesia concreta e experimental. Algo que fica bastante bem explicitado no ensaio de Ana Hatherly, “O idêntico inverso ou o lirismo ultra-romântico e a poesia concreta”. Nesse texto, datado ainda de 1959, a autora antecipa o seguinte:

A poesia concreta não foge a nenhuma das formas tradicionais de expressão. Na verdade, é essencialmente lírica porque, eliminando o verbo que lhe daria a acção e o movimento e a situaria no

ritmo universal, concentra a intenção poética na mancha isolada dos substantivos, que funcionam como cores fora dum desenho, ou seja, meramente emocionais. (...)

Se na época ultra-romântica o lirismo tocou o extremo do gesticular e das exclamações, o seu idêntico inverso surge agora na forma da poesia concreta. Quanto o lirismo ultra-romântico era expansivo, o lirismo concreto é interiorizante: o primeiro gritava, este tem os lábios cerrados. (Hatherly, 1959, p. 92).

No caso de Salette Tavares, como destaca Catherine Dumas, o lirismo, mesmo enquanto expressão de um “eu” poético, “tem uma presença fulcral” (2021, p. 8). Mas este “eu” refulge numa “cosmogonia poética do por acontecer, por descobrir, do eco sonoro e semântico que nunca acaba, duma surrealidade intrínseca, materializada por toda uma parte da poesia espacial” (*ibidem*). Em um dos poemas – não publicado inicialmente em *Quadrada*, mas que, tal como nos demais deste livro, o “eu poético refulge” – lê-se: “No abstrato poliedro do concreto/ estou clara de leme nesse resto,/ se nas margens a distorção me freme/ irreduzível único/ fico inteira dentro do meu gesto” (Tavares, 1992, p. 262). A expressão se retesa e se condensa na forma. Ou poderíamos afirmar, seguindo Deleuze e Guattari: “já não há sujeito de enunciação nem sujeito de enunciado” (2002, p. 48).

O poema é experienciado sob um tipo de agenciamento no qual produz-se “a new capacity of enunciation previously non-existent in a given field of experience [uma nova capacidade de enunciação anteriormente inexistente num determinado domínio de experiência]” (Casas, 2012, p. 42). Sob a expressão de *poesia não-lírica*, Arturo Casas buscava sistematizar uma forma do poético que diverge do lirismo, sem, contudo, ser dele uma simples refutação. O autor procura evidenciar o entrecruzamento dessas problemáticas no contexto de um sistema de gêneros no qual convergem termos como sujeito, comunidade, contingência, antagonismo, conflito, deslocação, hegemonia, autonomia, performatividade, subjetivação, esfera pública – termos tomados a partir da filosofia política. Nessa perspectiva, a poesia não-lírica “would be a destabilizing and transversal discursive modality, something more than a simple refutation of the lyric variants of poetic discourse [seria uma modalidade discursiva desestabilizadora e transversal, algo mais do que uma simples refutação das variantes líricas do discurso poético]” (Casas, 2012, pp. 30-31).

É também, pois, nesse sentido que se pode afirmar que Salette Tavares ocupa a tradição lírica como um território nômade: “por mais que o trajeto nômade siga pistas ou caminhos costumeiros, não tem a função de caminho sedentário, que consiste em distribuir aos homens um espaço fechado, atribuindo a cada um a sua parte, e regulando a comunicação entre as partes” (Deleuze & Guattari, 2012, p. 54).

A poética “nômade” aponta para um *intermezzo* no qual os elementos do seu habitat estão concebidos em função do trajeto e este trajeto não para de mobilizar tais elementos (cf. Deleuze & Guattari, 2012, p. 53). A própria concepção de casa não é em Salette Tavares a de um lugar tranquilizador e satisfatório, mas é dada sobretudo como percurso, a habitação de espaços intercomunicáveis.

As casas têm uma porta de entrada.
 Passadas essa porta
 ficamos dentro
 mas fora de outros dentro agora.
 As casas estão cheias
 de dentro comunicáveis
 os quais dentro têm outros dentro
 os irremediáveis armários.
 Entre os quartos e quartos
 entre os quartos e salas

entre salas e salas
 circula-se no labirinto
 modelado pelas portas
 e fecham-se
 ou abrem-se
 ou deixam-se
 quietas. (Tavares, 2020, pp. 78-79)

As palavras são dotadas de velocidade na escrita de Salette Tavares. Os objetos são moléculas vibrantes. Os nomes escritos são som e ritmo. O alfabeto de Tavares é musical como vemos em “Alfabeta” (1985, pp. 63-69). A autora é exata: “O som redige o poema da realidade/ a realidade essa/ é o poético peso do som.” (Tavares, 2020, p. 84). As “Paredes” de outro poema de *Lex Icon* evidenciam-se enquanto desenho: “Arquitetura é assim/ a mais viva qualidade dos poemas possíveis/ a arte que prefiro/ e as paredes construídas são as rimas/ que estruturam a pedra o tijolo o cimento e o vidro/ nos intervalos devidos deste invento/ tecido/ para os olhos e o corpo.” (Tavares, 2020, p. 84); mas não deixam de ser lembradas enquanto ritmo, pausa musical entre espaços: “E não pensem que parede por paredes são pesadas/ que eu já vi as mais altas/ as mais densas paredes/ serem leves e suspensas.” (*idem*, p. 85). A “Cadeira” é móvel tal como o corpo – e “móvel” enquanto movimento e enquanto objeto da casa: “O corpo humano assenta em dois pés/ e move-se./ Move-se para a frente e para trás/ move-se cima e para baixo/ move-se em recta/ move-se em redondo/ endireita-se estica-se encolhe em Z/ enrola-se desenrola-se como uma serpente e/ quando está cansado/ deita-se ou senta-se.” (*idem*, p. 102). “A luva” sem a mão é “uma escultura morta” (cf. *idem*, p. 42) mas, por sua vez, do olhar da mão pendida o que chama atenção ao real é o recorte: “Deixa pender tua mão/ eu olharei o recorte./ E, para além do que fica/ de sua sombra no denso/ escutarei o real,/ neste perfil do presente.” (1992, p. 378).

A poesia enquanto ocupação de *intermezzos*: “Lugar veloz/ círculo gesto/ veleiro do espaço imaginário/ imóvel transporte das escunas/ aqui do além/ certo do perto./ Sítio.” (Tavares, 1992, p. 396). Poema enquanto espaço de convivência com a língua e com a tradição, mas também reconstituição, passo a passo, desse espaço. Sem se pressupor detentora de uma tradição de “lídimas coordenadas”, a poesia de Salette Tavares reivindica um devir periférico, nômade, na qual a expressão lírica toca não apenas uma negação do lirismo mais conservador quanto explora textualidades que vão para além do linguístico. Lugar e sítio, aqui e além, um caminho que é “veleiro do espaço imaginário” ou Salette Tavares e a alegre surpresa da *língua que ainda falamos*.

REFERÊNCIAS

- Campos, A. (1986). *O Anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Campos, H. (2006). *Metalinguagem & Outras Metas: Ensaios de Teoria e Crítica Literária*. São Paulo: Perspectiva.
- Casas, A. (2012). Non-Lyric Poetry in The Current System of Genres. In B. Baltrusch & I. Lourido (Eds.), *Non-Lyric Discourses in Contemporary Poetry* (pp. 29-42). Munchen: Martin Meidenbauer.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2003). *Kafka. Para uma literatura menor*. (R. Godinho, Trans.). Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____. (2012). *Mil Platôs – vol. 5. Capitalismo e esquizofrenia* (P. P. Pelbart, & J. Caiafa, Trans.). Rio de Janeiro: editora 34.

- Dorfles, G. (2020). Prefácio. In S. Tavares, *Lex Icon* (pp. 5-20). Lisboa: Tigre de Papel.
- Dumas, C. (2022). A Esfera Suspensa – Prefácio. In S. Tavares, *Obra Poética 1957-1994* (pp. 5-19). Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Hatherly, A. (1959, setembro 17). O idêntico inverso ou o lirismo ultra-romântico e a poesia concreta. *Diário de Notícias*. Disponível em <https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-autografas/ana-hatherly-o-identico-inverso/>
- Melo e Castro, E. M. de (2018). A Poesia Experimental Portuguesa. In *Catálogo da exposição Poesia Experimental Portuguesa* (pp. 19-31). Brasília: Espaço Líquido Editora.
- Martelo, R. M. (2007). Opacidades, ou nem tanto (um exemplo). In R. M. Martelo, *Vidro do Mesmo Vidro. Tensões e Deslocamentos na Poesia Portuguesa Depois de 1961* (pp. 55-105). Porto: Campo das Letras.
- Mazagão, M. A. (2019, abril 14). Poesia Brasileira Ficou Sisuda e Hermética, diz pesquisadora. *Folha de São Paulo*.
- Novaes, A. (1982). Apresentação. In *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. <https://artepensamento.ims.com.br/item/apresentacao-2/>
- Picchio, L. S. (1992). Brin-cadeiras para Salette Tavares. In S. Tavares, *Obra Poética 1957-1971* (pp. 7-19). Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Pimenta, A. (2012). *O Labirintodonte*. Porto: 7 Nós.
- Silveira, J. F. da. (2003). Luiza, o nu e os vestidos ou quem tem medo de Adília Lopes?. In J. F. da Silveira, *Verso com Verso* (pp. 417- 431). Coimbra: Angelus Novus.
- Simões, J. G. (1970, outubro 22). Crítica literária. *Diário de Notícias*.
- _____ (1972, janeiro 20). Crítica literária. *Diário de Notícias*.
- Tavares, S. (1965). Ária à Crítica. *Arquivo Digital da Poesia Experimental*. <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/performativas/salette-tavares-aria-a-critica/>
- Tavares, S. (1975). Brincade Iras. In *Arquivo Digital da Poesia Experimental*. <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/salette-tavares-poesia-experimental-2/>
- _____ (1975). Carta Salette Tavares para Ana Harthely. In *Arquivo Digital da Poesia Experimental*. <https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-autografas/carta-de-salette-tavares-para-ana-hatherly/>
- _____ (1978). O Menino Ivo. In *Arquivo Digital da Poesia Experimental*. <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/salette-tavares-poesia-grafica/>
- _____ (1985). Alfabeta. In F. Aguiar & S. Pestana (Eds.), *Poemografias. Perspectivas da Poesia Visual Portuguesa* (pp. 63-69). Lisboa: Ulmeiro.
- _____ (1992). *Obra Poética 1957-1971*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- _____ (2019). *Irrar*. Lisboa: Tigre de Papel.
- _____ (2020). *Lex Icon*. Lisboa: Tigre de Papel.