

SALETTE TAVARES: MUSICALIDADE E VISUALIDADE DAS PALAVRAS NO ESPAÇO-TEMPO¹

SALETTE TAVARES: MUSICALITY AND VISUALITY OF WORDS IN SPACE-TIME

MARIA DE FÁTIMA LAMBERT *
flambert@ese.ipp.pt

FRANCISCO MONTEIRO **
franciscomonteir@gmail.com

Na continuidade de estudos versando entre palavras, sons e imagens nos anos 1960 e 1970 e sobre experimentalismos no panorama musical português, propõe-se uma leitura de obras específicas de Salette Tavares em diálogo com outros ‘experimentadores artísticos’: Jorge Peixinho, Ana Hatherly ou Anna Maria Maiolino. Vai-se, pois, ao encontro do conceito formulado por José Ernesto de Sousa de ‘operadores estéticos’ (1969) e pensando as afinidades entre linguagens demonstrativas de solidez identitária. Salette Tavares participou no *Concerto e Audição Pictórica* (1965) ação determinante no panorama português. A articulação entre as imagens dos sons/escrita das palavras propagou atos que se repercutem nos públicos. As palavras são imagens que são sons que são atos coreográficos. E o reverso é permutável, pois a *Arte é um jogo* – Schiller e Gadamer *dixit*. No universo estético da poeta-visual-esteta identificam-se propostas notações/sons, sugerem-se composições *verbivocovisuais*, reflete-se acerca da configuração viso-sígnica destas escritas/sonoridades/movimentações reificadas, potencialmente música intuitiva, dinamismos mentais e admitindo a dimensão háptica que as perpassa. Olhar/ler/ouvir proporciona vivências de completude, convoca presenças e fruições. A obra de Salette Tavares propicia experiências estéticas de desocultamento, evidenciando sinais de plenitude, contribuindo para vivências estéticas educacionais, quiçá ‘desinteressadas’, parafraseando Kant.

Palavras-Chave: poesia; sons; imagens; experiência estética; Salette Tavares.

Following previous studies regarding “between words, sounds and images” in the 1960s and 1970s and on experimentalism in the Portuguese music scene, we propose a reading of specific works by Salette Tavares in dialogue with other 'artistic experimenters' (Jorge Peixinho, Ana Hatherly and Anna Maria Maiolino), meeting the concept formulated by Ernesto de Sousa of 'aesthetic operators' (1969) and thinking about the affinities between demonstrative languages of identity solidity. Tavares participated in the *Concerto e Audição Pictórica* (1965), a decisive action in the Portuguese panorama. The articulation between the “images of sounds/written words” propagated acts that resonate in the public. “Words are also deeds” (Wittgenstein, 1999).

¹ Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDP/05198/2020 (Centro de Investigação e Inovação em Educação, inED).

* Professora Coordenadora, Politécnico do Porto, Escola Superior de Educação, INED, Porto, Portugal. ORCID: 0000-0002-9959-2776.

** Professor Coordenador, Politécnico do Porto, Escola Superior de Educação, INET-MD, Portugal. ORCID: 0000-0002-9492-0208.

Words are images that are sounds that are choreographic acts. And the reverse is interchangeable, as Art is a game – Schiller or Gadamer dixit. In the aesthetic universe of the poet-visual-aesthete, proposed notations/sounds are identified, visual-sound-verbic compositions are suggested. It reflects on the visual-sign configuration of these reified writings/sounds/movements, potentially intuitive music, mental dynamisms and admitting the haptic dimension that permeates them. Looking/reading/listening provides experiences of completeness, summons presences and enjoyments. Tavares' work provides aesthetic experiences of unveiling, showing signs of fullness, contributing to educational aesthetic experiences, perhaps 'disinterested', to paraphrase Kant.

Data de receção: 10-6-2023

Data de aceitação: 2-11-2023

DOI: 10.21814/2i.4868

*Palavras são depois flores nos ramos
palavras são depois estame
passos
postes pilares fios entrelaços.
— Salette Tavares*

Introdução

Salette Tavares é uma autora plural que conciliou arte, obra e pensamento em termos investigativos, em prol de um humanismo aberto. Revendo a produção cultural das décadas de 1960 e 1970, evidencia-se um panorama ousado, fruto de gerações que tomaram como escopo a tríade vida-arte-vida. Observou-se a sua produção, identificando entrecruzamentos artísticos – *vide* artes plásticas e artes performativas – articulados na sua própria obra, em “diálogos criativos” com artistas seus contemporâneos, bem como amigos e familiares. Nessas décadas, as pessoas-artistas moveram-se, avalizando territórios partilhados, durante a vigência de convulsões ideológicas que redimiam/subvertiam o ‘mundo’, concedendo futuros às gerações seguintes. A especificidade da PO.EX ecoa, vivificada agora no século XXI, desvelando concatenações e garantindo terreno a investigações ampliadas. Propõe-se uma leitura compósita, incidindo em obras específicas dentre a magna produção de Tavares, avançando entre as ‘cargas’ sonora-simbólica, *verbivocovisual*, em leitura coreográfica e espacializada, presentes no horizonte poético e estético de Salette Tavares. Escolheram-se casos emblemáticos que, inicialmente, surgiram como poema e/ou texto prévios e, depois, alimentaram criações plásticas e espacializadas. Por outro lado, na senda de estudos comparativos com outros protagonistas destas décadas, em Portugal e no Brasil, apresentam-se episódios de afinidades estéticas com Ana Hatherly e Anna Maria Maiolino. Assim, se quis sublinhar a atualidade e a intermedialidade de Salette Tavares no cenário português e em contexto internacional.

1. Sons e imagens

As imagens de Salette Tavares têm, a meu ver, uma carga sonora – simbólica – deveras consistente, que advém do longo e profundo interesse da artista pela música nas suas mais variadas vertentes. Pretende-se uma reflexão nos aspetos especialmente sonoros e musicais de algumas obras plásticas de Salette Tavares, tendo como ponto de partida o contexto musical da época, a obra literária da criadora e, sobretudo, a assunção da perspetiva de um músico, de um criador com sons: uma espécie de reflexão de um criador musical sobre as obras de Salette Tavares como sua congénere também musical.

1.1. Da sonoridade das imagens

1.1.1. O som das palavras

Ao ler algo escrito, tal como um romance ou um poema, as palavras e frases – que são, antes de mais, conceitos, ideias, ações e estruturas das mesmas – remetem para as sonoridades que lhes estão apenas quando são ditas, faladas: dizemos ou “dizemos” interiormente (imaginamos estar a dizer), e as sonoridades revelam-se som e som

imaginado. E sabemos que dizer, mesmo que interiormente, é bem diferente de ler: são maneiras diversas de viver o tempo.

Por outro lado, a minha experiência nota que muitos textos poéticos dificilmente são musicáveis, quer porque a sua sonoridade é de uma riqueza musical maior quando ditos (ou imaginados) ou porque parecem se realizar somente em ideias, em imagens mentais, não necessitando da sonoridade falada, imaginada ou cantada. Salette Tavares, tanto na obra literária como na plástica, joga com estas sonoridades, apelando simbolicamente a um som dito. E este som não se revela tanto no conteúdo semântico (ouvir-se-ão clarinete e bateria no seu Concerto em mi menor?) mas no ritmo, na métrica, na vaga (porque poética) e profunda emoção que gera: “No teu raiar”, “No teu sabor”, “No teu olhar”, “Nas tuas mãos”, tal como se lê neste mesmo Concerto (Tavares, 2022, p. 126). E, no seu texto performativo “Ária à crítica”, Salette Tavares explica-nos como o faz: “(...) as vírgulas inúteis já não separam substâncias” (Tavares, 2022, p. 696).

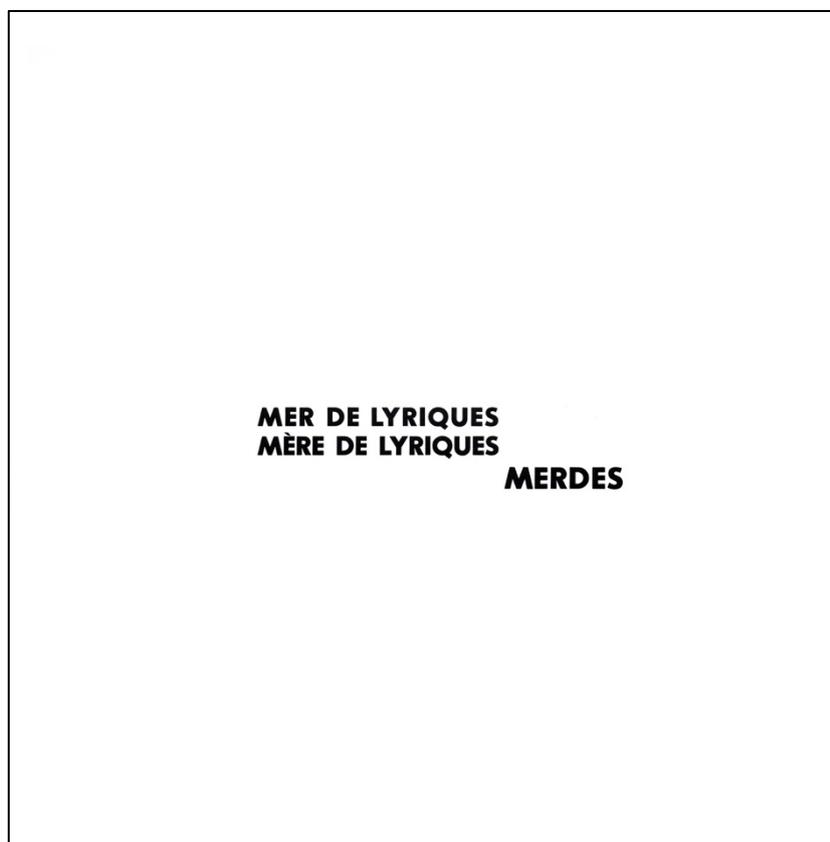


Fig. 1. Salette Tavares, *Mer de lyriques*, (s.d.)

Em *Mer de Lyriques*, o próprio valor semântico (para quem compreende francês) pode ser esquecido, ficando somente sonoridade e estrutura – a forma – dessa mesma sonoridade: música mínima.

A tradição deste uso sonoro da palavra é longa nos modernismos de Orfeu, *futurrristicamente* libertando o som e as grafias do peso (da semântica? Da semiótica?) dos “cri cri cri ti cus”: “Ó rodas, ó engrenagens, r-r-r-r-r-r eterno!”, como se ouve na *Ode Triunfal* de Álvaro de Campos.

Fig. 3. Francisco Monteiro, *Tehilim I, para piano, início da partitura* (2005)

1.2.1. As propriedades das partituras

Algumas obras de Salette Tavares aproximam-se das propriedades comumente conotadas com uma partitura musical no sentido mais tradicional (Goodman, 1976, p. 189).²

1. Há elementos com um correspondente sonoro razoavelmente determinado, específico, passíveis de compreensão por uma comunidade específica e úteis nesse sentido;

2. Esses elementos podem ser lidos num sentido (da esquerda para a direita), correspondendo o decorrer dessa leitura ao decorrer de tempo da obra a ouvir;

3. Há propriedades plásticas dos elementos inscritos na partitura que correspondem à plasticidade da própria coisa a ouvir (maiores letras/mais forte, letras elevando-se no espaço/sons mais agudos, mais letras por espaço/mais sons por minuto, letras com diferentes cores/propriedades sonoras e expressivas diferenciadas).

Fig. 4. Baude Cordier, *Belle, Bone, Sage*, Página da partitura de época (1380-1440)

Belle, bonne, sage

Ver. 1.0.0

Baude Cordier
Chantilly, Musée Condé 564, f.11v
Transcribed by a.schumann, 2010-02

Superius

Contra

Tenor

1.1.2 Belle - bon - ne - sage -
2.1.2 Belle - bon - ne - sage -
3.1.2 Belle - bon - ne - sage -

or - gane - son - ne - le - est - que - le -
sage - son - ne - est - que - le -
sage - son - ne - est - que - le -

Fig. 4b. Baude Cordier, *Belle, Bone, Sage*, Página da partitura transcrita (1380-1440)

Mas algo diferencia radicalmente as “partituras” de Salette Tavares das tradicionais. Segundo Ingarten (1989) seguido por Nattiez (1993), as partituras musicais são um resíduo escrito, neutro, de uma obra imaginada, e que somente se realiza pela ação do músico, transformando esse resíduo neutro em música ouvida. Sabemos que podem, até, ser largamente modificadas permitindo uma melhor – mais coerente, mais eficiente – interpretação e performance das mesmas. Mas as “partituras” de Salette Tavares não são o resíduo de obras, mas as próprias obras: realizam-se nessa primeira dimensão plástica

² Segundo Nelson Goodman, o corpo simbólico de uma partitura musical, numa notação tradicional, cumpre com todas as condições sintáticas e semânticas de uma linguagem (o mesmo não acontece com escritas gráficas do séc. XX.).

mesmo, poderá considerar-se Salette Tavares como uma nova aceção do conceito romântico de *Tondichter(in)* – poeta dos sons.

2. Escritas entre ideias e imagens

Acerca de Salette Tavares, o arquiteto José Almada Negreiros dizia que foi a primeira mulher portuguesa especialista em Estética.³ Num país em que nem a tradição filosófica nem a estética foram muito dignificadas, há que reativar a memória do pensamento estético dos/as artistas e de escritores/as e poetas, para além do que foi e é desenvolvido pelos filósofos. Proliferam, nomeadamente no séc. XX, autores/as a referenciar, pois a grande maioria foi consecutivamente menosprezada e, mesmo, *apagada*, procedimento que nos persegue desde Francisco de Holanda estendendo-se (com raras interrupções) num arco temporal até 1960. A completude autoral de Salette Tavares inscreve-se neste contexto, malgrado a sua criação multidisciplinar e a coerência de pensamento expandido pela contemporaneidade.

A formação de Salette Tavares em *Ciências Históricas e Filosóficas* (Universidade de Lisboa, 1943-1948) conduziu a sua poética e o seu discurso crítico. Proporcionou-lhe as estratégias antropológico-filosóficas-linguísticas, demonstrando-as convergentes e identitárias. Traçou diretrizes metodológicas, aplicadas ao ato de criar, quando soube concatenar a intersubjetividade do relacional eu-tu e eu-outro/a (Gabriel Marcel) ao conceito de *Obra Aberta* (Umberto Eco). O que se constata nos processos de “improvisação artística conduzida” em que envolveu filhos e amigos, resultando no que designou por “Diálogos criativos”. Tratava-se de implementar a experimentação, ao serem concebidas obras com colagens, peças de escultura e cerâmica, que se poderiam apelidar de improvisações colaborativas. Entre os amigos convocados, que reagiam a estas propostas, encontravam-se Ana Hatherly, Paula Rego, José Guimarães, Emília Nadal assim como Dulce d’Agro e Maria Alice Chicó (Galvão, 2019):

Tábua encontrada pelos três! (1962); *Como um Klee!* «(Chico, quasi 5 anos, natal de 1961)»; *Escova sem pêlo nenhum* (1963); *São José* (1960); *Pano* (Paula Rego, 1967) e *Pacote de Rebuçados* (Ana Hatherly, 1971) são exemplo de algumas dessas «brincadeiras» que Salette Tavares manterá até ao final da vida (Galvão, 2019).

Os princípios que privilegiou, com lucidez e mestria, traduzem-se nas palavras “Brincar” e “Jogo”. As suas obras desenrolam-se “a partir do mote do jogo, sendo o ato criativo equiparado ao ato de brincar, ideia que a autora desenvolve também em breves, mas poderosos ensaios” (Torres e Ministro, s.d., s.p.). Ao pensar as acepções fundantes de brincar, assinala-se que não é um ato que se sustente na assunção e prevalência de um estado. Brincar atravessa as delimitações habitualmente impostas pela sociedade, perpassando as gerações, considerando-se que saiba usufruir em condições de estímulo dialogante e autognóstico. Brincar implica a solidão tanto quanto a cumplicidade de outrem. Nesse jogo partilhado, a solidão mantém-se [porventura], conquistando espaço de “obra aberta” (Eco, 1991) amplificando o sentido da “verdadeira” brincadeira em modo polissémico. É, simultaneamente, ato de pensamento recuperador, remissor da

³Conversa com o Arquiteto José Almada Negreiros, filho de Almada Negreiros, no Palácio Pestana (Porto, 1993).

infância – ideia que se pode articular à intencionalidade ingénuia propugnada por Almada⁴ (Lambert, 1997, vol. 2), nessa busca sem tempo da personalidade estética, sendo-lhe constitutiva.

Brincar é um estado natural e permanente, tal qual o foi na escola e em casa. Tinha muitos primos, mas brincar sozinha também era um prazer. Com poucos brinquedos, tudo era brinquedo, folhas, frutas, gafanhotos, terra, lata e até nada. E este nada é importantíssimo. Bastava a palavra que se coisificava. Era tão fácil jogar com ela como jogar bola (Tavares, 1979, s.p.).

A assunção privilegiada de pensar e aplicar o estágio/ato de brincar, encontra paridade em pressupostos implícitos à “gestação” de obras em Ana Hatherly, refletindo-se quanto ao facto de em ambas as autoras se apurarem adjacências à teorização sobre o jogo, seguindo Gadamer (2006), após Schiller (2021):

Tudo é jogo, a vida é jogo, no sentido metafísico, na medida em que há uma regra para um desempenho que pode ser duelo ou não. Vivo na fronteira entre o diálogo e o duelo com tudo. Eu, que pratico a visualidade – a escrita muda –, estou a tentar desenvolver esses aspectos [a escrita para ser lida, ou ouvida, ou entendida com desenho, representação de um gesto humano, mesmo que seja tipográfico ou no computador] (Gastão, 2003, s.p.).

Evidências destes conceitos entre as escritas, palavras/imagens, apuram-se nas variantes de abordagem criativa – poemas, poemas visuais, poemas espaciais, objetos de cerâmica que se articulam “frequentemente com uma variedade de materiais e cruza distintas práticas semióticas” (Torres e Ministro, s.d., s.p.). O seu pensamento estético foi aprofundado, quando bolsreira da Fundação Calouste Gulbenkian (1959-1961 em Paris e por Itália, junto de autores emblemáticos (Picchio, 1990 *apud* Tavares, 2022a, p. 979) como o próprio Gabriel Marcel, Jeanne Delhomme, Jean Valle e muito em particular:

- a. Étienne Souriau, cujo livro *Correspondência das Artes: elementos de Estética comparada* (Francês, 1969) repercutiu, antevendo as variações que se perfilaram entre expressões e tipologias;
- b. Mikel Dufrenne, *Fenomenologia da Percepção Estética* (Francês, 1953), enfatiza a percepção estética por parte do/a espectador/a, salientando o impacto da obra de arte enquanto objeto estético;
- c. Gillo Dorfles, autor do célebre *O Devir das Artes* (Italiano, 1963), a quem Salette Tavares dedicaria o poema intitulado “Olhos” (2022a, p. 863); autor de longo prefácio à tradução italiana de *Lex Icon* (1971), lembrando os artistas e intelectuais com quem privou nessas viagens por Itália;
- d. Abraham Moles, *Teoria da Informação e percepção estética*⁵ (Francês, 1958).

No relativo à música, compositores como Pierre Henry, John Cage e Pierre Boulez, como atrás se referiu, são alusões recorrentes.⁶

Numa época em que o nosso pensamento se projeta quase espontaneamente em iconografias que viajam entre mapas mentais e mapas visuais, a compilação destes nomes de autores revela os fundamentos de um ‘planeta’ singular, mostrando a atualidade intelectual de Tavares. Mediante a leitura de *Sintra no Jardim de Esmeralda* (Tavares,

⁴ “O significado da ingenuidade na obra de Almada acentua a presença perpétua, no domínio da sabedoria genuína, exigida para a conquista da unidade pessoal; fruto de encontro voluntário, embora naturalmente recuperada” (Lambert, 1997, p. 4).

⁵ Ver Torres e Silva (2010).

⁶ Não sendo o escopo deste estudo, aludir às indexações teóricas de Tavares é incontornável, pois proporcionam um entendimento alargado. Convocam-se, aqui, referências narradas a propósito das obras escolhidas de Salette Tavares abordadas no ponto 4.

2022), são inúmeras as nomeações de autores – Albert Béguin, Baudelaire, William Beckford, Lord Byron, Caspar Freidrich, Freud, Goethe, Jorge de Sena, Mondrian, Paul Claudel, Paul Klee, Turner, Nikolau Pevsner, Von Kleist, Worringer, ainda que perceptíveis as que residem em outros escritos: Arnheim, Dufrenne, Dorfler, Edgar Allan Poe, Gabriel Marcel, Merleau-Ponty, Moles, Souriau.

Direcionam-se em duas viagens: a primeira entre os produtos distintos – poema e poema visual concebidos e em sede da própria autora; a segunda, pelo confronto de similitudes pontuais a obras de Ana Hatherly e Anna Maria Maiolino, verificando-se dissemelhanças/afinidades e/ou proximidades.

Tavares estava ciente das idiosincrasias que atravessavam o último quartel do século XX e quanto repercutiam na produção artística num período de mutações intrínsecas.

O crítico de arte encontra-se hoje extremamente dinamizado por parte da exigência que a própria criação do nosso tempo é. (...) A verdadeira forma artística é consciência, resistência, persistência, insistência e a sua vida como continuidade é realmente efectiva. (...) A arte não poderia nunca ser sempre a mesma ou do mesmo género e estilo.⁷

A *Ária à Crítica* (Tavares, 2022a, p. 696) fechou o *Concerto e Audição Pictórica*, performatizada pela própria que, de pé encostada a um piano, em pose, como se fosse cantar uma ária, leu o texto “Ode à Crítica” acompanhada por Mário Falcão (harpista) a tocar bombo (Fernandes, 2018, p. 144). Na carta a Ana Hatherly, Salette refere a gravação realizada por E.M. de Melo e Castro, onde ficou patenteado “tanto o silêncio espantoso durante a execução durante a sua partitura, como da minha ode” (Tavares, 1975, p. 19).

O que me rodeia é o que é
Tal qual é
Sempre pintado com outras coisas reais
Momentos que foram.

O que me rodeia é o que fui
e resto,
na memória instante dos instantes
meus. (Tavares, 2020a, p. 483)

⁷ Texto apresentado no primeiro encontro de críticos de arte em Lisboa, março de 1967.

O crítico de arte encontra-se hoje extremamente dinamizado por parte da exigência que a própria essência da criação do nosso tempo é. (...) A verdadeira forma artística é consciência, resistência, persistência, insistência e a sua vida como continuidade histórica é realmente efectiva. (...) A arte não poderia nunca ser sempre a mesma ou do mesmo género ou estilo.[1]

[1] TAVARES, Salette - Algumas questões de crítica de arte e de estética na sua relação. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 82 (set. 1989), p. 44- 45. Texto originalmente apresentado no primeiro encontro de críticos de arte em Lisboa, em março de 1967.

Salette TAVARES. **Forma e criação**. *Brotéria Cultural*. Volume 80 (1965). p. 587. <http://www.iecc-pma.eu/brotéria.asp?s=c&vol=80>

ÁRIA À CRÍTICA

Ó Ó Ó!

Cricricri

Cri cricri cricri

óó cri

óó óó cri ticri cricri

criticri ticri criti

criticri criticri ticriti

Oh!

criti... criti... criti... criti... criti

criti... criti... criti... óóóóóó, criti...

criti... Criti criti criti (intervenção sonora)

C R I T I C U S

(Tavares, *Obra poética*, 694)

Fig. 8. Salette Tavares, Excerto e “Ária à Crítica”.

Nos anos 1960 e seguintes, a crítica de arte em Portugal intensificou-se em publicações regulares, periódicos e revistas, textos para catálogos e artigos académicos. Salette Tavares destacou-se, sendo presidente da AICA Portugal (1974-1976). Foi com anterioridade que desenvolveu um pensamento e discurso sobre os enredos da crítica de arte, transposto em obra poético-artística⁸, uma forte ironia sobre essa “definição profissional emergente”. O impacto dos seus contributos na revista *Colóquio-Artes* e sobretudo na *Brotéria* são imprescindíveis, pois repercutindo “o que me rodeia é o que é/ tal qual é”.

3. Coreografia de ideias: escritas-imagens

Confrontam-se os poemas-escritas, os poemas-imagens, os alfabetos [desenhados e/ou caligrafados] pessoalizados, incidindo em quatro obras escolhidas, tendo-se identificado denominadores comuns, a saber:

- poema impresso, datado e/ou publicado (previamente à obra plástica) pela autora e/ou apropriado (caso de “Bailia” de Ayras Nunes de Santiago);
- transposições livres dos poemas-textos em obra tipográfica, plástica, visual e/ou espacializada;
- dimensão coreográfica subjacente na disposição das letras, das palavras e/ou das frases no espaço – contexto expositivo;
- precariedade/efemeridade das obras, carecendo de réplicas posteriores.

As orientações metodológicas e semânticas comprometem-se, aplicadas na conceção literária e na artística (visual, espacial e performativa), e ocorrem a partir de estratégias específicas:

⁸ Salette Tavares fê-lo antes que Abílio-José Santos, no Porto, concebesse “O bigode no espelho ainda e sempre” (1972). Ver Lambert e Fernandes (2001).

- a. Desconstrução silábica das palavras, espacializando-as no papel – manuscrito e tipográfica – e no espaço;
- b. Escrita textual usando irregularidades ortográficas, procedimento que enfatiza sonoridades e movimentos geradores de elogios “coreográficos” e sonoros nas páginas de *IRRAR*⁹;
- c. Visibilização dos diferentes significados de uma palavra (substantivo ou adjetivo ou verbo), localizada em diferentes contextos;
- d. Atribuição de legibilidade iconográfica/iconológica como objeto inventado, projetado para os campos da recepção: compreensão e interpretação de livre direito, nalguns casos emulando atitudes quase surreais.

As forças conceituais de “brincar” e “jogar” impulsionaram, como se aludiu, a conceção e a concretização das obras. Não somente quando o “fazer” resulta em materializações, mas também em suporte livro e impressões tipográficas que requerem uma execução técnica precisa.

3.1. “Maquinin”: as letras vestem as frases no espaço



MAQUININ¹²

Eu visto o que vesti ao manequim
sou poeta que mente o que se sente
e de só fico contente quando visto
aquilo que se ri atrás de mim.

— Manequim do meu amor
como te vejo
todo de cera e sedas emprestadas
em meu desejo sou eu que te manejo
em não, em flor
em tempestade e nadas.

(Tavares, *Obra poética*, 270)

Salette Tavares. Exposição *Visopoemas*, Gal. Divulgação, 1965. Réplica em 2010.

« É um *mobile* com 12 linhas de escrita descendente suspensas, construído com letras enganchadas. O original era em arame amonizado, e a atual réplica é em aço inox e mede 40x40x300cm. » (Maria João Fernandes, *O Encontro entre a Poesia e as Artes Visuais – Poesia Experimental Portuguesa*, Lisboa: FBAUL. 2018., p. 138.

Fig.9. Salette Tavares, “Maquinin”.

A peça *Maquinin* denota uma elaboração aperfeiçoada “de forma extremamente equilibrada a utilização de tipografia ao conceber um tipo de letras de grande homogeneidade gráfica. O *Poema Tipográfico* parte de um poema de 1959 onde se descreve aquilo que se veste ao manequim” (Reis, 2010, p. 219). Nesta perspetiva, Reis destaca a influência do poeta concreto Jiří Kolář, que recorria à máquina de escrever para criar as suas obras. A instalação de Tavares é precursora a nível internacional, quando se confrontam obras análogas, como o caso de Jaume Plensa, que estruturou as unidades-poemas-espaciais “Cântico dos Cânticos” (2005) com excertos de Blake, Canetti, Baudelaire, Dante, Goethe, Vincent Andrés Estellés ou William Carlos

⁹ A percepção destas peças quase obriga a uma recepção estética de mimetização e desempenho das frases para aceder à completude do lido.

Williams. As frases, suspensas a partir de uma estrutura no teto, descem em linhas verticais, compostas por letras de ferro. O poema espacial de Tavares, presentifica letras encadeadas entre si, propondo um jogo decifrador das frases que cabe ao público deslindar. Confirma-se a matriz brincar-jogar que perpassa a conceção, destinando-se a uma receção estética aberta. Subsiste a musicalidade e coreografia das fontes tipográficas regularizadas, “clips” enormes unidos pela causa poética. A peça de Plensa estende-se numa área ampla, enquanto que a de Tavares se localiza num espaço restrito, para ser rodeada pelas pessoas e enranhando-se numa circunscrição perceptiva do espaço, parafraseando Merleau-Ponty (1945).

3.2. Parlapatisse [Kinetofonia]

Segundo Dorflès, o “aspecto sonoro, pelo contrário, é mais nítido relativamente ao icónico nas suas *Kinetofonias e Parlapatisse*: este último um poema pseudo-aleatório composto por uma mistura de termos extraídos do Português e do Francês, onde prevalece o elemento irónico” (2022a, p. 977).

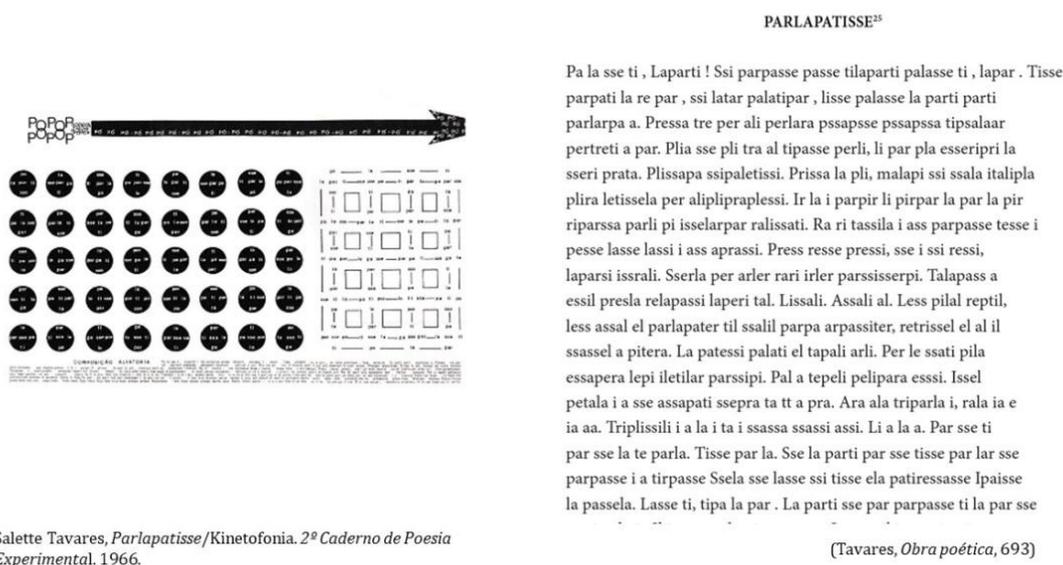


Fig.10. Salette Tavares, "Parlapatisse".

Transcrevem-se, seguidamente, as palavras de Salette Tavares a respeito de *Parlapatisse*:

O jogo PARLAPATISSE em que fundamentalmente consistia a minha colaboração, resultou plasticamente bem. A colaboração aleatória, aliás conseguida com a utilidade e a simbólica do erro de ortografia, gravei-a mais tarde em fita magnetofónica que infelizmente foi apagada por meu filho pequeno. Existem duas cópias, não muito boas, uma tem-na Abraham Moles, outra Jorge de Sena que a utiliza muito, conforme me contou. (Tavares, 1975, p. 18)

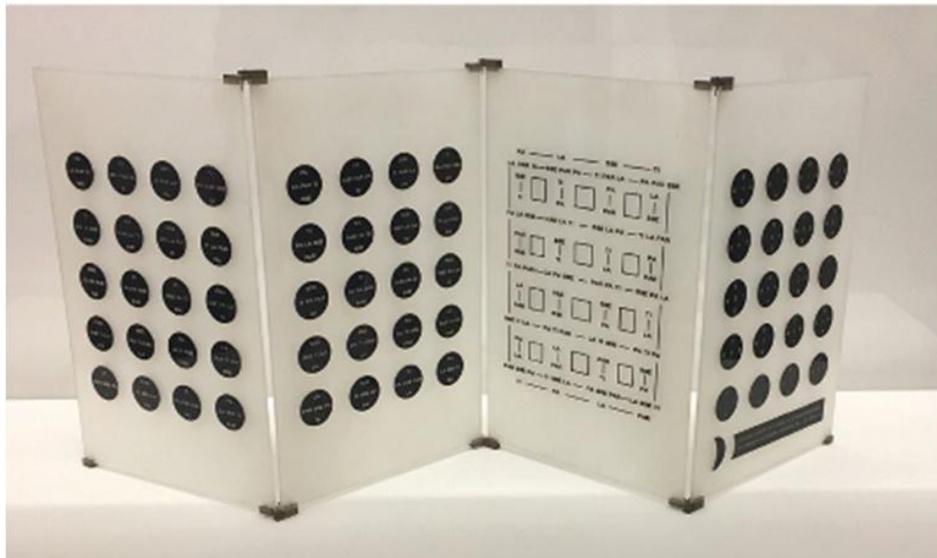


Fig.11. Salette Tavares, *Parlapatisse – Biombo* (1978).

Atendendo à versão impressa, evidencia-se a repetição do algarismo 1 com a forma quadrada, intrinsecamente associadas e servindo de condutores para uma quase *ars combinatoria*. Saliente-se a recorrência assumida pela forma quadrangular, concetualmente, na sua poesia, surgindo em invocações e referências distintas, salientando-se:

<i>Quando te levo de passeio no meu carro e para e olho enquadrado na paisagem</i>	“Quando te levo...”. (<i>1453 Letras de Pedro sete</i>) Tavares, 2022a, p. 440.
<i>Entre quatro paredes de segredo no quadrado secreto do eterno por ti espero.</i>	Tavares, Op. Cit., p. 145.
<i>Quadrado era o bloco quadrado quadrada a esquina o mediu de pedra quadrada, quadrado a pisou de branco talhada sem esta rolada colhida no rio</i>	Tavares, Op. Cit., p. 346.
<i>A janela é um quadrado translúcido que muda a casa. Só a moldura a prende mesma e não se nota pelo chão e pelas mesas o outro outro tudo quando o sol e o luar se estende.</i>	Tavares, Op. Cit., p. 602
<i>Na unidade da linha não quebrada se das mãos os dedos se bifurcam pela estrada sou a indecisa solidão de quem pressente.</i>	Tavares, Op. Cit., p. 323

Tavares aborda com flexibilidade a identidade polissémica desta forma regular que, simbolicamente, remete para o humano contraposta ao círculo sagrado – mito do eterno retorno (Paz, 1993). Perspetiva-se paridade “à quadratura do círculo” a que aludiu Almada Negreiros (1982, p. 206), com quem, aliás, dialogou.

Visualmente, o belo corresponde ao número formado pelos quatro ângulos rectos no círculo perfeito: o bom, o verdadeiro, o formoso e o santo. Os quatro são de dois modos, cognoscível, exacto, e

incognoscível, perfeito. Os quatro formam a unidade no belo que é indivisível, conciliação do quadrado e do círculo, justapondo-se ao uno "as divisões do quadrado e as do círculo, o que não é o mesmo que dividir o uno" (Lambert, 1997, pp. 161-162).

Esta aceção torna-se plausível, perante o confronto com as obras de Anna Maria Maiolino (vide 4.1.), embora refletindo-se quanto à configuração geométrica regular para compor as variantes poéticas que fluem nas páginas que *Parlapatisse* ocupa em versão impressa (*Obra Poética*). Tal fluência e disposição subsistem na versão tipográfica isolada e na versão objetual. O *quadrifólio* autossustentado em equilíbrio, sendo manipulável e ajustável na sua tridimensionalidade, intensifica-se em termos visuais, aproximando-se de certas aceções de “livro de artista”, prática frequente nessas décadas. Como se deduz do termo *Kinetofonia*, o movimento sonoro evolui na fixação gráfica, exponenciado pela capacidade percetiva e propondo extrapolações cinestésicas. Outros exemplos de como a obra da autora articula estas questões são *Bailia*, *Maquinin* e *Porta das Maravilhas*.

3.3. Bailia: poema de Aires Nunes de Santiago (séc. XIII)

Tavares experimenta coreografias frásicas a concatenarem sons, palavras e sentidos *on going*. Os caracteres tipográficos, usados em *Bailia*, caracterizam-se por uma proximidade caligráfica que evoca atos de copistas e calígrafos medievais, concertados na escolha do poema de Ayras Nunes de Santiago (ativo no século XIII), para esta obra espacializada.



Fig.12. Manuscrito de A. Nunes; Salette Tavares, *Bailia* – foto da peça instalada; imagem do poema de A. Nunes impresso.

O tema de *bailio* / *dança* / *bailar* é frequente nas Cantigas de Amigo, manifestando-se quase uma redundância entre os conteúdos narrados e o cinemático endereçamento das linhas constituídas pelas palavras “bailantes”. A delicadeza da escrita espacializada acentua a fragilidade e [quase/pseudo] ingenuidade cifrada do enredo [ecfrástico] relatado por Ayras Nunes. Numa certa perspetiva, perante a receção visual da peça – que é háptica e quase performática – a atenção centra-se, primeiro no todo, para depois se ir desviando nas unidades constitutivas e nos detalhes compósitos do poema. A indução ao movimento – perceção visual – associa-se à necessidade de quem visita presencialmente a instalação (em contexto expositivo) se deslocar para abranger os diferentes ângulos de vista disponíveis. O olhar e o movimento estancam para leitura fragmentada ou global, focando e re-focando-se, promovendo ritmos pessoalizados “in-sonoros”, não obstante audíveis, pois mentais e introspectivos. Cumpre-se o “bailar” / “bailio” na dança do olhar ativado.

3.4. “Porta das Maravilhas”

A simbologia da porta nas criações literárias e artística é frequente. Na contemporaneidade finissecular e na atual é um elemento cénico que habita coreografias, integra instalações e direciona desenvolvimentos poéticos e ficcionais. Por si só, a presença/representação literal de uma porta carrega significados psicoafectivos determinantes, que se projetam e introjetam à semelhança de atos sucessivos de abrir e fechar: autorizando e constringendo passagens. Quando, a uma porta (matéria simulada) se agrega uma aceção totalizadora (um poema), a sua receção adensa-se e complexifica-se. No poema de 1961, o jogo de escrita alarga-se na página, por analogia aos procedimentos adotados por poetas concretos e visuais, nomeadamente pelo brasileiro Augusto de Campos. O afastamento estipulado entre as palavras gera tempos de respiração, próximos das práticas de John Cage, autor frequentemente evocado pela autora (1975, 2022a e 2022b).

O ato de leitura deste poema erguido, desenhado numa caligrafia fluída, institui uma relação intimista ajustada pela fragilidade da peça; obriga, em termos presenciais, a certo afastamento. A porta acrílica é perpendicular à parede, estabilizada e firme – como devem ser as portas quotidianas que nem sempre acarretam ou acedem a maravilhas. A transparência do material de suporte permite ver mais além. Lembra as portas separadoras que, em arquitetura de interior ou exterior, sustentam a legibilidade de horizontes paisagísticos de naturezas diversas. As maravilhas dirigem-se a estímulos semânticos assertivos, sugestionados pela decomposição e desdobramento “mar | ilha | avi-lhas | marav | ilhas”. O jogo ecrástico é coreográfico-pessoalizado “em mar de mim”, mediante sintonias mentais/imaginárias, usufruindo dos itinerários *verbivocovisuais* de “ilhas” em fuga (“ilhas fugiu”).



As maravilhas ficaram
soando sim.
As mar av ilhas voaram
sem já de mim.
As maravilhas morreram
de ave fim,
as mar
avi-lhas finaram
em mar de im.
As marav
ilhas fecharam
oiro marfim
das marav ilhas fugiu
o Mandarin!¹³

27.III.1961

(Tavares, *Obra poética*, 341)

Salette Tavares. *Porta das Maravilhas*. 1979. Acrílico serigrafado. Inv. 15E1777

Fig. 13. Salette Tavares, *Porta das Maravilhas* (1979-2010). Coleção Centro de Arte Moderna Gulbenkian. Fotografia cortesia de Paulo Costa.

4. Poéticas: coreografias e afinidades, Salette Tavares *versus* Ana Hatherly e Anna Maria Maiolino

De cada mulher sai um único fio que se estende pela sala, como se elas fossem aranhas, como se o fio saísse direto das suas barrigas. (...) Elas estão fiando, e estão presas na teia. (Solnit, 2017, p. 52).

A transcrição do excerto de Solnit alude a uma pintura alemã do séc. XIX, na qual se representam mulheres a tratar plantas do linho, para extrair os fios de tecer. São atos associados a desempenhos femininos, executados em círculos restritos, vividos ao longo de séculos. Por analogia, Palma (2022) aplicou a ideia desta tecelagem aos poemas “Aranha” (Tavares) e derivações (“Aranhão” – serigrafia, 1978 e “Borboleta de Aranhas” – colagem, 1979). As aranhas, em Tavares, emancipam-se, ainda que se fechem nos grafismos que delimitam as variantes representacionais, não descurando a dimensão lúdica que subjaz à sua obra.

A Aranha era um Carnaval complexo, a Ana sabe-o pela tradução que fez para as edições americanas, na raiz está o desenho com caneta fina, o meu gosto de escrever, por um grafismo com que brincava no treino de escrever muito e ainda com braço e mão...
Pela escrita em letras finíssimas saiu a aranha que em letraset perdeu muito (Tavares, 1975)

No caso de Ana Hatherly, associam-se a conteúdos evocativos e sobretudo aos movimentos caligramáticos (tipográficos e desenhados) de “aracnídeos” metamórficos. Em Tavares, as transmutações estabilizam-se em grafismos e tipografias geométricas, enquanto em Hatherly se flexibilizam em configurações irregulares, mediante linhas de sinuosidade visual e organicidade barroca: *Margarida ao tear* (Goethe, *Fausto*) e *Le plaisir du texte* (alusão ao título de Barthes), entre outros (Hatherly, 1975, pp. 42 e 48). Gastão (2017) destaca a *Tisana 258*, comentando a afinidade freudiana, implícita na obra de Louise Bourgeois:

Em 1972, um amigo disse-me que às vezes pensava em mim vendo-me como uma aranha especial tecendo as minhas redes-escritas. Pensei nisso e depois vi-me como uma grande aranha de alumínio, cuspiendo fitas de letras de arame de aço. Sempre tive medo de aranhas (Hatherly, 2006, p. 106).



Fig. 14. Anna Maria Maiolino, *Por um fio*. (Série fotopoemaeação) (1976).

Fig.15. Salette Tavares; Anna Maria Maiolino.

O *layout* do poema que abre a secção “Parlapatisse” apresenta similitudes gráficas aos mapas identitários/genealógicos de Maiolino, ainda que as linhas limítrofes, descontínuas e entrecortadas por sílabas, mais abertas em Tavares, sugiram ritmos de respiração interrompidos e prolongados. Na série *Mapas Mentais* (1973) Maiolino apresenta a família: *Mother/Father, Nonno Eu, Capítulo I* (1971) e *Capítulo II* (1976), onde se auto-identifica/inscreve. A forma quadrangular surgiu em *Secret Poem* (1970), cujas palavras são desveladas, em fonte tipográfica, na versão *Eu + Tu Corpo a corpo*.



Fig.16. Salette Tavares, *Obra poética* (2022a) – imagem da página 435; Anna Maria Maiolino, *Capítulo I* (1971).

Quadrado era o bloco
 quadrado quadrada
 a esquina o mediu
 de pedra quadrada,
 quadrado a pisou
 de branco talhada
 sem esta rolada
 colhida no rio.



(Tavares, 2022a, p. 446)

Anna Maria Maiolino - 1970/1971

Fig.17. Salette Tavares, *Obra poética* (2022a) – imagem da página 446; Anna Maria Maiolino, *Secret Poem* (1971); *Eu-Tu* (1970).

4.2. Tavares & Ana Hatherly

A semiologia dos anos 1960 propunha, como um dos sectores privilegiados da semiótica visual e da imagem, que “esses” objetos híbridos, mensagens linguísticas e formações icónicas, não somente justapostas, antes coabitavam ‘simbioticamente’ em notáveis

entidades concretas, nas quais o icónico investia o linguístico na forma e substância da sua expressão, quanto de seu conteúdo ou, também, quando o linguista investia o icónico nestes diferentes níveis.

De uma, duas e três formas, Salette Tavares, Ana Hatherly e Anna Maria Maiolino apresentam visões lúcidas, incisivas sobre si mesmas e o “passado cultural de um povo, e até de um continente, está sempre presente, de uma maneira ou de outra: o que faz falta é tomar consciência disso, porque, quando tal consciência ocorre, o que acontece é que ela entra na nossa vida e a transforma” (Hatherly, 1995, p. 179). Esse passado/presente/futuro cultural que se fixa em decisões estéticas, vistas, ouvidas, hápticas que interpelam presencialmente e em imagem ou som, quando se disponibilizam para confronto – sejam impressas, sejam espacializadas.

Também Hatherly exacerbou a força da escrita a ser vista, lida, tasteada, caminhada, olhada, mostrada. A escrita foi tomada como ato e fim em si, sem desentranhar a sua endógena força comunicacional polissémica.. Em ambas se constata que o escopo reside em suscitar ativações interpretativas múltiplas, não esquivando a compreensão e/ou explicação, ao incentivarem as inesgotáveis (porque improváveis, também) intencionalidades hermenêuticas. Ao colocar “lado a lado” as fotos abaixo apresentadas, deteta-se o dinamismo psico-induzido pelo ato de leitura/perceção visual *in situ* (Tavares) que ondula no pensamento recetivo e extrapola movimentos ínfimos. Ambas patenteiam o mote da dança/bailio realizando nas linhas ritmadas que geram melodias invisíveis na receção estética.

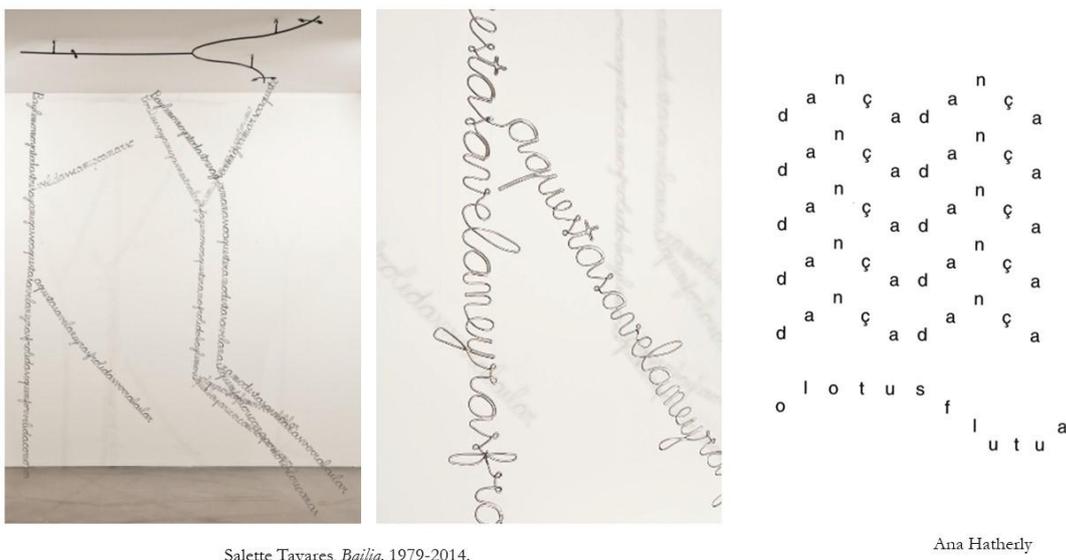


Fig.18. Salette Tavares, *Baillia* (1979-2014) e detalhe; Ana Hatherly, *Dançando*.

Em Tavares e Hatherly olham-se, explicitamente, derivas concentradas a partir de um pensamento crítico, austero e ironista que usa as palavras com parcimónia, carregando-as de sentidos e significações. Entre ‘tisanas e bule’, a cumplicidade entre ambas é notória. São olhares reflexivos, fundados em sabedorias múltiplas, que atualizam o impacto de Salette Tavares. Exemplo disso é a performance de Jéssica Lopes, apresentada no Festival Literário de Óbidos (2019), que propõe uma interpretação do poema “A Toalha”.¹⁰

¹⁰ Cf. o poema em Tavares, 2022a, p. 546; ver <https://www.youtube.com/watch?v=entkFZiJf1E&t=4s>

5. Termos finais: Tavares, Hatherly & Maiolino

Admitindo a tríade das autoras atrás mencionadas, consideraram-se as unidades elementares que funcionam e/ou adquirem propriedades de alfabetos visuais alternativos/singulares. Pense-se nas obras gráfico-visuais e espacializadas que organizadas em linhas verticais irregulares possuem uma aceção “quase” caligráfica” e “tipográfica”. Refira-se, de novo, “Maquinin” de Tavares, os desenhos das Séries *Vestígios* e *Indícios* de Anna Maria Maiolino e, finalmente, os desenhos caligramáticos e estruturais de Ana Hatherly. Fica demonstrado, acredita-se, a força antecipatória e consolidada do ‘planeta’ Salette Tavares, reforçado no diálogo a Ana Hatherly e à brasileira Anna Maria Maiolino, conversa coletiva (mas pessoalizada) a que se poderia adicionar Mira Schendel, caso igualmente relacionável. Em termos conclusivos, atenda-se às obras, cujas imagens seguem.

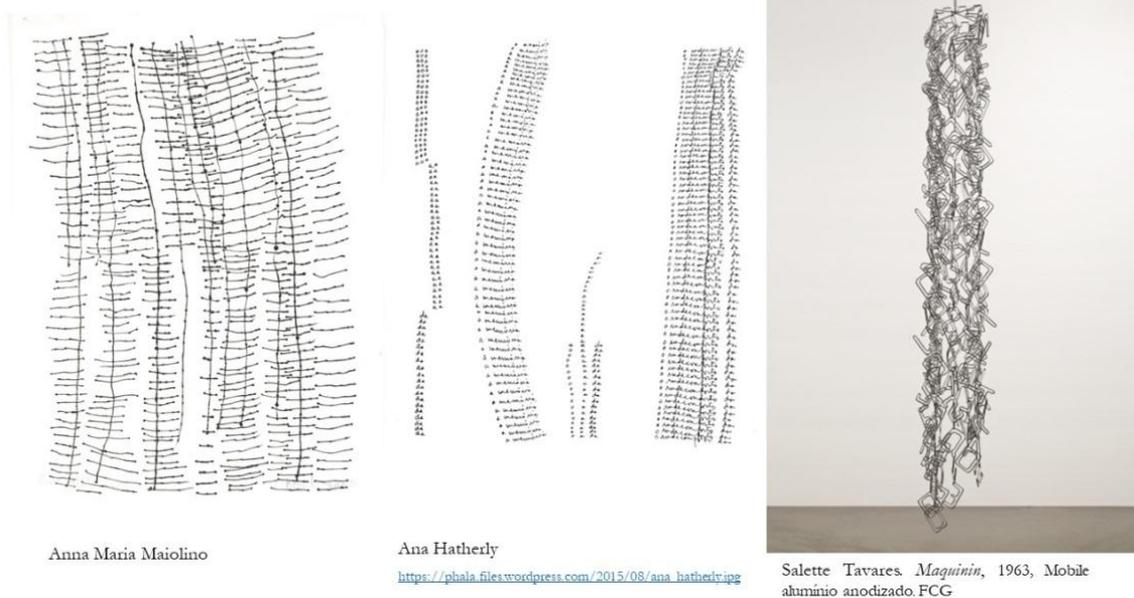


Fig.19. Anna Maria Maiolino; Ana Hatherly; Salette Tavares.

A verticalidade que assumem é dúctil, insinuando-se para fora do suporte papel (Maiolino e Hatherly), assemelhando-se à obra tridimensionalizada de Tavares. Olhando-as numa outra incidência, permita-se relacionar com a ideia ascensional ‘inversa’, em alusões historiografias estéticas *cronorreferenciadas* e *georreferenciadas*, entre o período medieval e as variações barrocas. Articulando-se com a Estética da Luz (Eco, 1989) e com o dinamismo detalhista e sinuoso que advém da irregularidade compósita do barroco (Hatherly, 1995). Observadas *per se*, cada uma das obras remete para o desenlace de receções estéticas que avançam para além da legibilidade e/ou literacia conclusas, abrindo-se nos universos intelectualizados e poéticos destas artistas-autoras. Entre a visibilidade, a musicalidade e a coreografia de espaços mínimos ou amplificadas, as ideias renovam-se, admitindo cruzamentos estéticos pessoalizados. Estas reflexões surgiram a partir do contacto com a obra teórica de Salette Tavares, não obstante esta permanecer dispersa em publicações de época, urgindo a sua compilação/sistematização em volume, à semelhança do ocorrido com a *Obra Poética*. Fica explícito, parece-nos, o visionarismo e atualidade autoral-artística-estética de Salette Tavares, em Portugal e em projeção internacional. Entenda-se que o estudo se desdobra em leituras e confrontos em processo, considerando-se aqui “prolegómenos” em desenvolvimento e para futuras partilhas.

REFERÊNCIAS

- Cage, J. (2011). *Silence: Lectures and writings*. Middletown, Connecticut: Wesleyan Univ. Press.
- Dufrenne, M. (1992). *Phénoménologie de la Perceptions Esthétique*. Paris: PUF.
- Eco, U. (1989). *Arte e beleza na Estética medieval*. Lisboa: Ed. Presença.
- _____. (1991). *Obra Aberta*. São Paulo: Martins Fontes.
- Fernandes, M.J. (2018). *O Encontro entre a poesia e as artes visuais – Poesia experimental portuguesa 1964-1974*. Lisboa: Universidade de Lisboa. <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/35098>
- Gadamer, H-G. (2006). *Verité et Méthode* (1986). Paris: Du Seuil.
- Galvão, M. D. (2019). Biografia de Salette Tavares. <https://gulbenkian.pt/historia-das-exposicoes/exhibitions/1315/>
- Gastão, A. M. (2003). Entrevista “Ana Hatherly: meditações sobre a escrita e o ato criador”. *Agulha – revista de Cultura* # 35 – Fortaleza/São Paulo: agosto 2003.
- _____. (2017). “As Tisanas de Ana Hatherly – auto-retrato de um samurai ocidental”. *Plural, Puriel*. [S.l.], n. 16, sep. 2017. <https://www.pluralpuriel.org/index.php/revue/article/download/83/70/>
- Goodman, N. (1976). *Los Languages del arte, aproximación a la teoría de los símbolos*. Barcelona: Ed. Seix Barral.
- Hatherly, A. (1975). *A reinvenção da leitura*. Lisboa: Futura.
- _____. (1979). *Desenhoespaço*. Porto: Galeria Alvarez. Outubro-Novembro.
- _____. (1995). *Casa das Musas*. Lisboa: Editorial Estampa.
- _____. (2006). *463 tisanas*. Lisboa: Quimera Ed.
- Ingarden, R. (1989). *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale?* Paris: C. Bourgois.
- Lambert, M.F. (1997). *Fundamentos filosóficos da Estética em Almada Negreiros*. Vol. 2. Braga: Universidade Católica Portuguesa.
- _____. (2006). “Ana Hatherly: 1 poética, 1 imagética”. *Espacio/Espaço Escrito – revista em duas línguas*. Madrid.
- _____. (2010). “Anna Maria Maiolino”. *Order and Subjectivity*. Cyprus: Pharos Art Foundation.
- Lambert, F. e Fernandes, J. (2001). *Porto 60-70: os Artistas e a Cidade*. Porto: ASA/ Serralves.
- Melo e Castro, E. M. de (1977). *In-Novar*. Porto: Plátano Ed.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la Perception*. Paris: Gallimard.
- Moles, A. (1969). *Teoria da Informação e percepção estética*. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro.
- Nattiez, J. J. (1993). *Le combat de Chronos et d'Orphée: Essais*. Paris: C. Bourgois.
- Negreiros, A. (1982). *VER*. Lisboa: Arcádia.
- Palma, A. (2022). “Aranhas e suas Teias: Alguns (Des)Fios sobre Ana Hatherly e Salette Tavares”. *Revista Barroco Digital* nº2. www.revista barroco.com.br.
- Paz, O. (1993). *Los Hijos del Limo*, México, Espasa-Calpe.
- Reis, J. (2010). “Salette Tavares, Missionária do Alfabeto. Poesia Tipográfica”. Lisboa: CIEBA/Revista *Estúdio* A. 1, nº 1, p. 217-225. <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/3694>

- Schiller, F. (2021) *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1795). Madrid: Alcantilado.
- Solnitz, R. (2017). *Os homens explicam tudo para mim*. São Paulo. Cultrix (ebook).
- Souriau, E. (1969). *La Correspondance des Arts: Eléments d'Esthétique Comparée*. Paris : Flammarion.
- Sousa, E. de. (1998). *Revolution my body*. Lisboa: FCG.
- Sutherland, C. (2022). "The intimate geographies of Anna Maria Maiolino". *World Art*, 12:1, 25-48, DOI: 10.1080/21500894.2021.2019103
- Tavares, S. (1975). "Transcrição da Carta de Salette Tavares para Ana Hatherly". <https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-autografas/carta-de-salette-tavares-para-ana-hatherly/>
- Tavares, S. (1979). "Introdução". *Catálogo da Exposição*. Lisboa: Quadrum.
- _____. (1989). "Algumas questões de crítica de arte e de estética na sua relação." *Colóquio-Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Nº 82 (setembro 1989), pp. 44-45.
- _____. (2019a). *IRRAR*. Lisboa: Tigre de Papel.
- _____. (2019b). *O Kágado*. Lisboa: Tigre de Papel.
- _____. (2019c). *Outro Outro*. Lisboa: Tigre de Papel.
- _____. (2022a). *Obra Poética 1957-94*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda (ebook).
- _____. (2022b). *Sintra no Jardim de Esmeralda*. Lisboa: Tigre de Papel.
- Torres, R. e Silva, D. (2010). "Teoria da Informação e concepção poética em Salette Tavares", *Revista da faculdade de Ciências Humanas e Sociais*, nº 7. <https://bdigital.ufp.pt/bitstream/10284/2824/3/240-251.pdf>
- Torres, R. e Ministro, B. (s.d.). "Biografia Salette Tavares". <https://po-ex.net/tag/salette-tavares/>
- Wittgenstein, L. (2010) *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*, Barcelona: Paidós.