

“O CORPO É UM OBJETO INTEIRAMENTE DESEJÁVEL” PEDAGOGIA E POESIA, EM SALETTE TAVARES

“THE BODY IS AN ENTIRELY DESIRABLE OBJECT” PEDAGOGY AND POETRY, IN SALETTE TAVARES

SANDRA GUERREIRO DIAS *
sandra.cgd@gmail.com

11 de novembro de 1974: Salette Tavares, conhecida poeta experimental, professora, performer e artista, leva a cabo, no centro Ar.Co, em Lisboa, uma das aulas-intervenção de *Sou Toura Petra*. Desta, restam-nos fotografias, manuscritos contendo apontamentos de alunos e uma carta endereçada a sua filha. Partindo da análise desta performance emblemática na obra da autora, discorre-se, neste texto, acerca da sua faceta pedagógica-interventiva. Conclui-se que o pensamento desta poeta é didático, por excelência, promovendo uma ação estética pela poesia.

Palavras-Chave: Salette Tavares; poesia experimental portuguesa; educação; performance.

November 11, 1974: Salette Tavares, a renowned experimental poet, teacher, performer and artist, carries out one of *Sou Toura Petra*'s intervention classes at the Ar.Co Centre in Lisbon. Of this, we have photographs, manuscripts containing student notes and a letter addressed to her daughter. Starting from the analysis of this emblematic performance in the author's work, this text discusses its pedagogical-interventional facet. It is concluded that this poet's thoughts are didactic, par excellence, promoting an aesthetic action through poetry.

Keywords: Salette Tavares; Portuguese experimental poetry; education; performance.

Data de receção: 19-7-2023
Data de aceitação: 21-9-2023
DOI: 10.21814/2i.5213

* Professora Adjunta Convidada, Instituto Politécnico de Beja, Escola Superior de Educação, Departamento de Artes, Humanidades e Desporto, Beja, Portugal. ORCID: 0000-0003-4414-9029

Da 'noite de breu' sabemos pouco.
— Salette Tavares

1. Labirinto, ballet & arlequim: pauta para Salette Tavares



Fig. 1. Salette Tavares, *Peixe* (1949-1955), Exposição “Brincar” (1979). Fotografia de José de Guimarães

No poema-objeto *Peixe* (1949-1955), de Salette Tavares, lê-se: “De enorme a rede não prende a luz do dia”. Segundo o *Dicionário de Símbolos* (2010), de J. Chevalier e A. Gheerbrant, a rede encerra em si a simbologia dupla da prisão e libertação, representando, na cultura humana, “objeto sagrado” que permite “captar uma força espiritual” (p. 564). O peixe, por seu turno, denota, por um lado, as águas profundas e, por outro, o nascimento, ciclos ou a fecundidade (pp. 515-516). Ou seja, a dualidade e a transição da escuridão à luz e vice-versa. O tema é glosado, também, noutros dois poemas visuais¹ inéditos e incluídos em *Obra Poética 1957-1994* (2022a).²

Em ambos, os peixes são

desenhados pelas letras da palavra “poisson” (peixe, em francês – que partilha semelhanças fónico-gráficas com “poison”, veneno, em inglês) que traçam, no primeiro poema (p. 959), um percurso emaranhado e errático e, no segundo (p. 961), linhas horizontais planas, demarcadas entre si. Concomitantemente, no primeiro, a superfície marítima é representada pela expressão “lamerlamer” (o mar, em francês, ou o movimento baloiçante das ondas). A configuração oscilante deste grafismo aponta a dissolução e/ou ambiguidade das fronteiras entre mar e céu/terra, profundidade e exterioridade. No segundo poema, este limite é claro, delimitado por uma linha horizontal, em consonância com o movimento dos peixes que, percorrendo uma trajetória longitudinal, não provoca a sublevação ou abertura no topo. Em contraponto, a postura “arfante” de *Peixe*, de boca aberta, pressupõe movimento, respiração, em consonância com a frase desenhada no dorso. Ou seja, pode depreender-se, deste conjunto, a mensagem de que, por maior que seja a rede, a malha que prende, é maior a luz do dia, a possibilidade de se libertar. *Peixe* é, ainda, uma jarra em cerâmica, branca, que transporta líquidos, água, símbolo da vida e regeneração. Como refere Tavares no poema “Os objetos”, de *Lex Icon* (1971): “Os produtos são os salmos para uso diário/ dos ofícios permanentes da fé” (Tavares, 2020, p. 35).

¹ De acordo com Catherine Dumas, estes trabalhos “foram realizados por Salette Brandão [filha do meio de Salette Tavares] consoante as indicações da mãe”, para este livro (Dumas, 2022, p. 16).

² Antologia editada no ano em que se celebraram os 100 anos do nascimento da poeta, isto é, em 2022.

O arquétipo da rede está presente, também, na obra *Menez*, na qual Tavares menciona o mito de Ariadne para descrever a sua infância e a simbologia poética como percurso iniciático. Considere-se a seguinte passagem:

Não é este o labirinto que se julga ser o dos Gregos porque existe para estar e não para sair.
Do fio ténue ao duro e seguro, só um gesto; do frágil à cortina, tece-se. E esta seda desvenda percursos avançando e regressando no passado larvas a transformar-se.
A saída é o seu limite. A seda rasga, e surge a asa na hora certa da transfiguração. Para passar Além.
O fio de seda é uma casa, uma cama subtil. A memória dorme e quando acorda, leva-nos certinha ao que de amor e verdade nos foi sendo. Surge então o rigor claro que só a distância dá, a iluminação do com-vivido, a essência do que está. A maravilha do fio de Ariana não é encontrar a saída, é saber que a saída existe, e ficarmos com a presença das ausências Ser.
Mobilei meu labirinto com o fio de seda. Não lhe conheço os percursos, reencontro-os porque a seda às vezes se faz cortina e da transparência me deixa ficar mais presa do oculto. (Tavares, 1983, pp. 7-8)

O paradigma do labirinto aflora ainda no poema “[No corpo da mulher]”, incluído na secção de inéditos da obra de 2022. Neste texto, é a trepadeira que encarna o ofício da metamorfose – “No corpo da mulher/ a trepadeira revela a madrugada.” (Tavares, 2022a, p. 755) –, rente ao corpo feminino, como segunda pele que, ao mesmo tempo, protege, enovela e encaminha. Na mesma linha, veja-se o poema que abre o *Livro do corpo* (1974-1977), onde a poeta afirma: “O *corpo* é como a Lua, no mais breve/ escreve o todo e no todo corpo inscreve o que desvenda. (...)”. E mais adiante: “(...) o corpo/ entrança a vida.” (Tavares, 2022a, p. 671).

Este padrão visual-filosófico é visível, também, no texto “Curriculum vitae”, publicado em *Poemografias* (1985b). Ao invés do rosto na típica fotografia de passe, Tavares insere os seus (?) joelhos, sobre cima dos quais se exhibe, pousada, uma mão. No poema “[Sobre os joelhos]”, de *O fazer da mão* (1969-1970), lê-se: “Sobre os joelhos/ mudos os dedos./ Sobre os ombros/ o manto distância pesos.” (Tavares, 2022a, p. 500). No último dado deste currículo, escreve-se: “1984, sinto-me lenta de mãos, veloz de cabeça. Deus queira que a minha escrita não acabe num ballet de caranguejos blá blá blá...” (Tavares, 1985b, p. 268). A própria disposição gráfica do documento, com uma moldura fónica composta pelo som [i],³ a fotografia daquela pose, a inversão das letras de excertos que remetem para apartes cénicos, apontam para uma configuração performativa do texto, que pode ser interpretado como um passo de ballet em que as pernas dançam os movimentos que as mãos não podem. Recorde-se que, em 1961, Salette terá sofrido um problema de saúde que afetará, para o resto da vida, as suas habilidades de escrita e leitura.

Neste contexto, lembre-se a relação orgânica de Salette com a música – escreve: “O som redige o poema da realidade/ a realidade essa/ é o poético peso do som.” (Tavares, 2020, p. 72) –, observável na preponderância sonora da sua poesia, verdadeiro “estúdio de fonologia” (Tavares, 2020, p. 40) e de experimentação musical da língua portuguesa. Este aspeto já foi abordado⁴ e encontra-se, de certa forma, sistematizado pela

³ A sua propensão para este som vocálico é evidente em composições como “O menino Ivo” (1963) (está por analisar a relação deste poema com a escultura de Marcelino Vespeira, de 1952, *O Menino Imperativo*, expressão que, *ipsis verbis*, surge no 3.º verso do poema de Salette), “Taki Taki (Kinetofonia)” (1963), “Rumi Rumi (Kinetofonia)”, “Brincade iras” (1966) ou *Irrar*, inédito de 1978 e publicado em 2019, entre outros. Uma abordagem semântica desta vogal é apresentada no poema “i”, de *Quadrada* (1967) (Tavares, 2022a, p. 287), conotada com os campos semânticos da fúria, dor, vibração, amplamente explorados na obra desta autora.

⁴ Por exemplo, Luciana Picchio propõe uma leitura de *Concerto em Mi Maior para Clarinete e Bateria* (1961) a partir desta perspetiva (Picchio, 1992, pp. 13-14), bem como Irina Bajini, no texto “Salette Tavares e a poesia portuguesa de vanguarda” (1994, pp. 118-120).

autora em textos como “Brincando brincando” (1985a), “Voz” (1980)⁵ e “Silêncio”. No último, publicado em *II Congresso dos Escritores Portugueses* (1982),⁶ Salette descreve uma circunstância epifânica a este respeito:

Regresso ao balbuciar dessa descoberta dos sentidos, ao eu menina de cinco anos sentada num banco redondo em frente do piano a olhar ainda as notas no papel pautado com as mãos suspensas sobre o fascínio do teclado. Interrompera os fortes acordes discordantes com que me divertia a encher a hora de estudo, porque a mão era pequena e os dedos finos e sem força. Rodava o banco que chiava e na casa àquela hora mais vazia, olhava para a cristaleira grande e brilhante que ressoava ainda a minha música. O relógio grande pontuava os minutos, os quartos de hora, batia à meia hora e, às horas, repetia. A sala era vermelha e quente. O louceiro barrigudo esperava que chegasse o tempo da loiça, a entrar ou a sair, tilintando a escala cromática alargada. Eu escutava o silêncio, o tempo, o ritmo, a sintaxe e, pulando do banco, ia buscar três bolas de bilhar, duas brancas e uma vermelha, para me ajudarem a ouvir melhor esse silêncio. (Tavares, 1982, p. 101)

Já antes, em 1979, Salette destacara a importância, nesta mesma idade, de uma caixa de música envidraçada que considera ser a sua “primeira escultura moderna” (Tavares, 1979) e com a qual inventa palavras e objetos feitos de vidro e marmelada translúcida. É também em “Silêncio” que Tavares reconhece a influência, na sua vida e obra, da sua irmã cantora:

Cantar é talvez a utilização máxima do órgão complexo que em cada um de nós é o instrumento da musicalidade da palavra. Porque a palavra é sempre som, e os grandes rios linguísticos que percorrem o mundo tiveram seu corpo milénios antes da escrita. (Tavares, 1982, p. 102)⁷

O seu interesse pela música está expresso, igualmente, num outro *curriculum vitae* manuscrito de 1969, ainda inédito, referido por C. Dumas em 2016 e no qual Salette refere a sua curiosidade pela música eletrónica, depois de uma visita ao Centro de Fonologia da R.A.I.,⁸ onde terá contactado com o compositor Luciano Berio (Dumas, 2016, p. 39). A musicalidade da sua obra está patente, também, no livro *Concerto em Mi Maior para Clarinete e Bateria*, concebido como peça musical em três andamentos, e na ópera composta por Luigi Abbate, compositor italiano, para o poema “Arrasta”, do *Livro do Soporífero* (1962). Esta explora sobremaneira a tessitura expressiva do vibrante fonema [R] na relação com a estridência dos instrumentos de percussão⁹, ou nas peças publicadas, pela primeira vez, em 2019, “Baile Mecânico” (1956), “O Kágado” (1962) e “Anonimatógrafo” (1962), concebidas como performances que pressupõem uma pragmatização sonora da linguagem e dos seus efeitos em cena. Também o pensamento de Pierre Boulez é extensamente referido por Tavares num dos capítulos de *A Dialéctica*

⁵ Este texto, incluído na antologia da exposição *PO.EX.80: Exposição de Poesia Experimental Portuguesa* (Melo e Castro, 1980), foi originalmente redigido para o *I Congresso dos Escritores Portugueses*, que se realizou nos dias 15 e 16 de março de 1975 na Biblioteca Nacional, em Lisboa (conforme dactiloscrito consultado no Centro de Documentação 25 de Abril – Espólio de Eduarda Dionísio).

⁶ Não é claro se a autora terá participado e apresentado publicamente esta conferência ou se apenas colaborou, posteriormente, com a publicação onde se reuniram os textos do encontro.

⁷ Ou no poema “Destapando as raízes desta árvore”, onde escreve: “Assim o cantou Apollinaire e eu o ouço/ por quatro por oito por vinte vezes ou mais/ com Poulenc ao piano que o musicara/ e a voz cor de musgo verde pelos muros/ de minha irmã ignorada mas presente/ no presente de meus fios telegráficos.” (Tavares, 2022a, p. 741).

⁸ Radio Audizioni Italiane.

⁹ Trata-se de uma peça para voz feminina e sete instrumentos de percussão, composta em 1988 e intitulada “Eremo”, numa primeira versão, e “Ancestrale”, na sua versão final. A composição terá sido premiada aquando da sua estreia em palco, nomeadamente por júri presidido por Giacomo Mauzoni (Tavares, 2022a, p. 385), compositor italiano graduado em música e literatura.

*das Formas*¹⁰, inédito, nomeadamente o conceito de labirinto na base da noção de obra expandida, que Boulez e Tavares desenvolvem. Veja-se esta passagem do compositor francês, do texto citado pela poeta:

To me, the labyrinth notion in a work of art is rather like Kafka's idea in the short story called *The Burrow*. Everyone creates his own labyrinth; he cannot move into one that already exists because it is impossible to conceive of an architecture not related to his own secretion. One builds it exactly as the subterranean animal builds this burrow (...): resources are constantly shifted about so that everything can be kept secret, and new routes are forever being chosen to mislead. Similarly, the work must provide a certain number of possible routes, thanks to these very precise devices, with chance playing a shunting role at the last moment. (Boulez, 1963, pp. 34-35)

O termo usado por Salette, neste contexto, é “autêntica capacidade poética em funcionamento” (*apud* Dumas, 2016, p. 42). Esta estrutura aberta e labiríntica do poema carece, no entanto, explica a poeta, de “interpretação poética, participação activa estruturalmente necessitada pela própria natureza da obra” (Dumas, 2016, p. 47). Interpretação que faz, entretece, cria, define percursos, no centro do qual está o corpo.

A fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty, com a qual Salette teve contacto e sobre a qual escreveu a sua tese de licenciatura *Aproximação do pensamento concreto de Gabriel Marcel* (1948), existencialista francês no qual Maurice Merleau-Ponty se inspirou, é central no trabalho da autora.¹¹ No capítulo VI daquela tese, intitulado “O ‘meu corpo’ – a prioridade da existência”, Tavares analisa a evolução da teoria de Marcel no que refere à função do corpo na decifração do mistério ontológico. Explica:

O sujeito não pode ser reduzido ao seu fantasma lógico de si mesmo, e por isso, aquela constatação imediata da existência, que podemos ver nas reflexões sobre o ‘meu corpo’, constitui uma unidade com o existente. Há uma ligação do *meu* corpo com o meu ambiente, com o Universo, com o todo. Há uma universalidade no *eu existo* que não é uma generalidade abstrata e que é extensiva à afirmação: o universo existe. (Tavares, 1948, p. 104)

Esta importância é reiterada no epílogo, simbolicamente intitulado “Reencontro”, no qual a poeta reconhece a sua própria metafísica por intermédio deste filósofo: “A filosofia de Gabriel Marcel acordou em nós uma íntima ressonância com o que há muito procurávamos” (Tavares, 1948, p. 149). Recorde-se que o primeiro livro de poemas de Salette Tavares data de 1957 e que, entre *Espelho cego* (1957) e *Aproximação do pensamento concreto de Gabriel Marcel* (1948), a autora viajou, teve lições com este autor¹² e contactou com Merleau-Ponty, do que se depreende um aprofundamento desta reflexão, nomeadamente na obra poética. Por exemplo: o início das suas investigações em barro dá-se a seguir ao contacto com Merleau-Ponty (Tavares, 1985b, p. 263). *Peixe* terá sido elaborado entre 1949 e 1955, ou seja, possivelmente num período de intensa reflexão fenomenológica. Também *O Livro do Corpo* (1974-1977), inédito até 2022, constitui um seminal exercício de síntese desta teoria na poética de Tavares, ou outros poemas lapidares dados a conhecer em *Obra Poética 1957-1994*, como “Mão”, que se transcreve na íntegra:

Mão/ És mergulho de corpo na espuma dia/ península mediterrânica/ dissolvida recorte profundo no ar/ noite ilhas pontuando a viagem/ do refluxo proa para a vida.// Grécia dos meus sentidos,/ avesso rio

¹⁰ Um excerto de “Forma aberta” é publicado na revista *Colóquio/Letras* n.º 193 (Tavares, 2016), por C. Dumas, em cujo artigo se faz referência a este compositor (Dumas, 2016, pp. 41-42).

¹¹ Nomeadamente os ensaios publicados na revista *Brotéria*, “Forma poética e tempo” (1965b) ou “Forma e criação” (1965a), em que este tema é tratado explicitamente.

¹² “1949, Paris. Frequência das 6^{as} feiras em casa de Gabriel Marcel” (Tavares, 1985b, p. 263).

desde o mar./ por ti entre a terra seiva/ e habita./ Por ti cresce sentido o olfato tato/ arrebatado de aranha em teia construída./ Agulhas alucinam-se peixe pelas veias/ e as redes fiam/ expandem filamentos da medula à retina/ onde flutua o olho córnea e pupila/ e com escunas de faróis vindas do ouvido/ chegam/ pelo filtro até ao crânio dentro.// Centros emergem estrutura crivo./ Pedido o mole/ as emissoras são estrelas que transmitem/ a dialética delicada de teus dedos.// Não é força, é raiz/ é o arlequim acrobata que modela/ que enreda e desenreda o pensamento/ flexivo nervos e brado// ginástica via láctea cambaleada de preciso./ No tecido cinzento/ está a volúpia do certo na rima/ nas falanges falanginhas movimento/ e quieto.// Mão lugar na aliança/ arco íris festa no amor de tudo/ és gesto palavra vento na floresta/ e seguras contínuo/ nesta roda que explora/ em seu trabalho das Mil e uma horas/ o destino.// Trabalho sem horário da pergunta/ és feiticeira com unhas/ vestes terra óleo bruma/ saudade luva de espelhos.// Fazes letras, contas, cantos/ riscas projetos engenhos/ e no barro que torturas/ tanges sangue/ tronco e ramo de pinheiros.// (Vi uma tarde escultura/ com crianças pela mão/ lá no cimo da montanha/ era rocha alta dura/ e o sinal uma gravura/ húmus atirado aos céus).// Ó erótica dos dedos/ olhos boca da ternura/ não há medos há segredos/ beijo sopro de aventura/ cava, roça, borda, amassa/ que amor fabrica deus. (Tavares, 2022a, pp. 842-844)

A mão é apresentada, neste poema, como sinédoque do corpo.¹³ É esta que atravessa o labirinto e o percorre, qual aranha ou peixe no mar que, por entre as teias ou malhas, desenham, desde o centro, o ballet de engenhos, “húmus atirado aos céus”; qual acrobata ou arlequim, bordado, cavado, roçado ou amassado, com o qual se destrinça e entretece o fado. A poesia de Salette Tavares é a teia com que se cobre e reveste o corpo tornado arlequim-manequim, máquina simbiótica com que permanentemente decifra e se funde, como escreve em “Carta a Pedro Sete”:

De todos os lados seu mundo lhe chega inteiro, ao poeta. De cada linha perdida guarda o pedaço perdido. Uma luz esquecida. Porque é tão importante cada instante que passou? Para quê escrever-se? Que conquista se não faz no esquecimento em liberdade e não ser. (...) Não renunciar ao amor é tornar sólida a esperança que aí como criança nos põe a acreditar e a nascer, porque se nasce mais quando assim se morre. E sempre a queda é mais alta. (Tavares, 1992, p. 172)

Veja-se, também, o seguinte apontamento em “Forma e criação”, alguns anos mais tarde: “(...) a percepção é sempre de raiz essa manifestação de um permanente crescimento interior, passiva e activa origem em que me encontro, eu centro dentro ante o mundo em que estou” (Tavares, 1965a, p. 594).

Assim, a malha gráfica é, também ela, o labirinto-mundo entre a luz e as sombras, as profundezas do interior-espelho, impulsionando de dentro para fora e de fora para dentro como movimento contemplativo do corpo, como o passo de ballet ou ritual de passagem para o (des)conhecido. Esta busca incessante de uma vocação para a “criação no seio do ser” (Tavares, 1948, p. 153) traduz-se, ao longo da vida de Salette, numa verve didático-interventiva a que a autora vai dar corpo também como educadora.

2. O pensamento pedagógico-interventivo de Salette Tavares

O *happening Sou Toura Petra* constitui o epicentro da *práxis* e teoria didática de Salette Tavares, encerrando características transversais à sua ação intelectual como pedagoga. A poeta foi professora em diferentes contextos de ensino: a partir de 1950, do ensino liceal, de cursos de iniciação à estética em meios rurais; nos anos 1960, Tavares lecionou estética

¹³ Numa outra passagem, Tavares escreve o seguinte: “De múltiplos exercícios deve surgir a mão. As águas primordiais só as conhecemos pelo tato, pela pele que não é sem os músculos e os ossos, o corpo todo, inventado novo, coroado pela testa. A mão pode fechar e dar. Mas só quando fecha em si a mente que de seus labores cresceu” (Tavares, 1983, pp. 10-11).

na Sociedade Nacional de Belas-Artes e no Museu Nacional de Arte Antiga e, em 1974, na escola Ar.Co – centro de arte & comunicação visual. Para melhor analisar e compreender aquela intervenção, é necessário enquadrá-la no pensamento pedagógico da autora.



Fig. 2. Salette Tavares, *Sou Toura Petra* (aula 3) (1974)

São várias as reflexões de teor instrutivo que acompanham e reverberam o essencial da trajetória artística de Tavares. O mais conhecido e importante texto sobre a matéria é “[Trago a minha infância pela mão]” (1979), publicado no catálogo da sua exposição “Brincar”, na Galeria Quadrum. Neste, para além de uma retrospectiva da infância e impacto da escola pré e primária no seu percurso, Salette sublinha a importância da infância¹⁴ e da escolarização inicial na formação integral do indivíduo, que, segundo a poeta, deve privilegiar a experimentação e a brincadeira – “Brincar é a criatividade da infância que levamos pela vida fora, se o soubermos” (Tavares, 1995, p. 17) –, o desabrochar dos sentidos, a oralidade, a música e o contacto com a natureza, esse “húmus” da terra e humildade de ser. Estas diretrizes respondem ao objetivo central: o desenvolvimento da natural capacidade de contemplação e criação da criança. Escreve: “E o fundamental na educação é que essa infância exista desde muito cedo no desabrochar da capacidade de percepção criativa e que essa infância traga pela mão infâncias que nos foram antes e que nunca se perca” (Tavares, 1979). Mais à frente, a autora relembra a relevância, nesta aprendizagem, de uma experiência fenomenológica pelo corpo. Tavares afirma:

Que será mais grave, não saber ler e saber mostrar pinheiros ou isto? Porque é necessário que as crianças saibam coisas destas, mas saibam de uma maneira total, com os olhos que viram, apalparam e cheiraram, com os corpos que dormiram na caruma e viram o céu através das suas copas de agulhas,

¹⁴ Salette fala, a propósito de si própria, de uma “infância-raiz que me alimenta o porte, que me sustenta” (Tavares, 2022b, p. 16).

depois de terem aberto as pinhas e comido os pinhões partidos por suas próprias mãos batendo uma pedra sobre outra. (Tavares, 1979)

A constatação de um modelo pedagógico desfasado do conhecimento e criação ontológicos leva Salette a propor um “plano de emergência” contra o analfabetismo e a “civilização da piroseira” (Tavares, 1979). Uma sistematização das ideias presentes neste ensaio e em “Lições”, “Voz”, “Texto teórico sobre as perspectivas da poesia visual para os anos oitenta”, entre outros textos, permite destacar quatro linhas-mestras do seu pensamento didático: contra a pedagogia das “letrinhas”, isto é, dos “sinais, tão bem alinhadinhos” mas surdos que formam a “torrente insuportável das correntezinhas” (Tavares, 1980), a poeta sugere uma pedagogia da língua materna cimentada na musicalidade e modo de ser primário da linguagem, a oralidade, orientação que vai ao encontro da sua primeira lição de *Lex Icon*: “Ensinar-me a falar/ aprendi a escrever.” (Tavares, 2020, p. 31). Esta ideia está presente, também, na proposta de um alfabeto sonoro, ou “Alfabeta”, disposto em partituras de sol e dó,¹⁵ no texto “Brincando brincando” (Tavares, 1985a, pp. 63-69). É neste contexto que Salette propõe, no rescaldo da revolução de 1974, no *I Congresso dos Escritores Portugueses*, a formação de um “partido dos não surdos”, ou seja, um partido das palavras inteiras, sonoras e que, por isso, fomentem a criatividade e a liberdade (Tavares, 1980).

Enquanto educadora, Tavares propõe, também, como estratégias de desenvolvimento para a literacia emergente, uma experimentação material e plástica da escrita, que ensaia com os seus filhos, em instalações visuais em barro, como *Jarra pontos e vírgulas* (1959-1963) e *Jarra ferida* (1959-1963); em tipografia, como *Aranha* (1963) e *Éfes* (1963-1978); em serigrafia, como *Taki taki* (1963-1979) e *Aranhão* (1978); em tapeçaria, como *O menino Ivo* (1978); em papel, como *Livros efêmeros* (1979); ou em tripa de porco, como *Brin Cadeiras* (1979). Esta metodologia é explicada no poema “Pires”, de *Lex Icon*:

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

A aprendizagem pela descoberta e deslumbramento constitui o terceiro eixo, e que a autora desenvolve, em particular, no texto “[Trago a minha infância...]” e em *Menez*.¹⁶ No texto da exposição “Brincar”, Tavares conclui, a propósito, também, da sua experiência como mãe e educadora, ser a “verdadeira infância” aquela que prepara para a vida, que proporciona “atenção e capacidade de maravilhamento”, simplicidade, descontração e a criatividade como caminhos de descoberta para uma verdade própria. É também neste passo que a poeta recorda Alice, de *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll, arquétipo da curiosidade e viagem para o autoconhecimento, por excelência, da literatura infantojuvenil. Já em *Menez*, Salette Tavares reconhece o seu fascínio pelo *Diário* (1992) de Paul Klee,¹⁷ destacando o valor do fascínio referido pelo artista aquando da sua viagem à Tunísia. Justifica:

As páginas do ‘Diário’ são transparentes: a viagem à Tunísia não é só fascinação e deslumbramento, é esse des-lumbrar a dar solução à espera que o detinha. Desvendado o enigma, surgem claros enigmas outros na revelação, e a partida faz-se plenitude para o mais centro de si mesmo. (Tavares, 1983, p. 9)

¹⁵ Ou seja, toda a leitura depende da chave, matriz escolhida para a sua interpretação.

¹⁶ Bem como noutras passagens da sua obra poética.

¹⁷ “Durante anos o ‘Diário’ de Paul Klee foi para mim um grande companheiro” (Tavares, 1983, p. 9).

Mas é na operação *Sou Toura Petra* que se encontra o grande tratado pedagógico de Salette Tavares, que teoriza e coloca em prática o quarto eixo: a aula como performance.

2.1 A aula-performance *Sou Toura Petra*

Sou Toura Petra é uma performance ou *happening*¹⁸ desenhada para sala de aula. Toma emprestado, por isso, características de intervenção pedagógica próximas da Bauhaus, Joseph Beuys, Fluxus e Paul Klee, nomeadamente, uma conceção de escola como espaço criativo, de experimentação e questionamento das estruturas político-sociais, laboratório de saberes integrados e palco para performance, isto é, lugar e condição privilegiada de transformação por intermédio de uma estética da arte como teatro. A ação teve, ainda, lugar na escola Ar.Co, projeto educativo para as artes independente e alternativo,¹⁹ em estreita sintonia com aquelas conceções e a filosofia experimental da professora.

A sala de aula como performance já foi teorizada (Ciotti, 2014; Ferrando, 2021; Picazo, 1988, outros). A proposta de Salette Tavares vai ao encontro dos princípios de ação didática de Bartolomé Ferrando, poeta, performer e pedagogo espanhol. A saber: o corpo como lugar primeiro e último da experimentação; a performance como gesto de força interna; a performance como mecanismo de subversão narrativa; a performance como dissolução do sujeito na alteridade da matéria; ausência de pautas; o valor e energia que se desprendem do ato em detrimento da valorização estética; o objetivo da performance não é ter sentido mas criá-lo, não é dizer mas fazer sentir (Ferrando, 2021, p. 225). Veja-se as correspondências possíveis entre estes princípios e ideias de Salette Tavares redigidas no ano de *Sou Toura Petra*:

Colocar um ser humano no palco não significa, portanto, que ele tenha ou vá repetir os seus gestos do dia-a-dia, mas que, se possível, vá significar ou conter todos os homens. Mais, o teatro significa dualidade de espaço, de tempo, de jogo. Começando pelo próprio edifício, pela arquitetura, nisso semelhante ao lugar de culto, o espaço está dividido em espaço do espectador e em espaço palco ou espaço do ritual./ Em relação ao tempo, retirar um ser da realidade e transportá-lo a uma outra dimensão é conferir-lhe outro tempo. Assim falava Artaud pela memória de Ana Vieira, que me diz ainda: nas minhas peças gostaria que isto se passasse com a diferença de que a ação está subentendida e ao espectador compete renová-la e continuá-la mentalmente. (...) Peças de teatro, de um teatro à medida do natural quotidiano, que o compreende e transfigura em dimensões opostas em que as tensões dramáticas estão presentes, mas petrificadas (a palavra é dela). Sem pedra, com transparências e opacos que são pequenos pontos no jogo dos opostos, o espaço estrutura-se e o tempo suspende-se no momento. (Tavares, 1974b, pp. 12-13)

Sou Toura Petra decorreu no espaço e tempo de três aulas de Estética entre novembro de 1974 e fevereiro de 1975, de acordo com a documentação disponível no espólio da filha de Salette Tavares, Salette Brandão²⁰, a saber: uma carta preparatória da poeta, cinco manuscritos de alunos contendo apontamentos e um conjunto variado de fotografias cujos créditos são desconhecidos.

¹⁸ A distinção entre as duas categorias é controversa. Opta-se, aqui, por considerar *happening* um dos subtipos de performance, na linha de A. Kaprow, que lhe atribui os seguintes traços distintivos: neste, a relação entre a arte e vida é fluida; os materiais, os temas e as ações não respondem a critérios da arte; deve ter lugar em locais espaçosos e abertos; o tempo deve ser descontínuo e variável; é irrepitível; a audiência deixa de o ser, na medida em que é integrada na própria performance; a sequência dos eventos é aleatória ou não-narrativa (Kaprow, 1966, pp. 88-89).

¹⁹ Uma história desta escola, relatada por professores e alunos, foi escrita por Maria Antónia Oliveira em *Não – uma biografia do Ar.Co* (2014).

²⁰ Agradece-se publicamente a Salette Brandão a disponibilidade para consulta e partilha destes materiais, bem como a autorização para a publicação de algumas das fotos neste artigo.

O mote da operação é a parodização da história infantil “Gata borralheira”. De acordo com o psicanalista Bruno Bettelheim, este é o mais conhecido e apreciado conto de fadas de sempre, por isso mesmo, sujeito a múltiplas variações, versões, interpretações;²¹ também pela riqueza dos arquétipos que convoca, o mais central de entre estes, o do doloroso e desafiante processo de crescimento e autoconhecimento. Por isso mesmo, tão caro à infância. Ou seja, didático por excelência. Escreve Bettelheim:

A Gata Borralheira serve de guia à criança a partir das suas maiores decepções – desilusão edipiana, angústia de castração, opinião desfavorável de si própria, por causa da opinião desfavorável dos outros –, em direção ao desenvolvimento da sua autonomia, em direção a tornar-se diligente e em direção a uma identidade própria, positiva. (Bettelheim, 2018, p. 419)



Fig. 3. Salette Tavares, *Sou Toura Petra* (aula 1) (1974)

Salette Tavares começa por propor uma leitura crítica deste modelo educativo, intitulado a sua performance de “Operação estética da gata borracheira”, versão “toda ao contrário da verdadeira que conhecemos”, segundo a carta preparatória, e escrita por um dos seus pretendentes, um príncipe semelhante ao *petit prince*²², isto é, que “pensa o mesmo que ele, sobre coisas sérias” (Tavares, 1974a, p. 1). Também a personagem principal é adaptada para se encaixar num modelo que, se por um lado responde ao protótipo feminino dos pés pequenos²³, por outro, escarnece dele, apresentando-se

²¹ Mais em: Bettelheim, 1980, pp. 360-419.

²² Entre as diversas leituras possíveis do clássico de Saint-Exupéry, encontra-se, também, o do arquétipo da inocência e capacidade de deslumbramento infantis, pela natureza e temas filosóficos estruturantes desta obra.

²³ “Pés: os pés foram reduzidos em comprimento. aprendeu a equilibrar-se e a não dar pisadelas. as feridas sararam normalmente. Vai movimentar-se com a espinha direita, sempre em relação ao ‘fio de prumo’, com

cinderela com uma deformação estrábica dos olhos. Escreve Salette: “Cara: correção do perfil quase conseguida. quanto aos olhos que estava um para cada lado, já se conseguiu acertar num, falta o outro. Vai fazer-se tudo para evitar o olho de vidro” (Tavares, 1974a, p. 2). Esta descrição parece dialogar com a pintura “Senecio” (1922), de Paul Klee, figurando nos relatos dos alunos várias referências a este pintor. Para além de se tratar de uma pintura de traço infantil, a figura retratada invoca, ainda, Senécio, homem velho, um artista performer do início do século XX, a subjetivização da perspectiva, os ensinamentos estoicos de Séneca,²⁴ o gosto de Klee pelas máscaras e pela dramatização, a inocência e sagacidade do olhar infantil, entre outros, partilhando todas estas possíveis leituras o convite à abertura de espírito e olhar. Este é o princípio na base, também, dos trabalhos propostos nesta operação aos alunos do Ar.Co. A autora afirma: “Os alunos do Ar.Co já sabem – ou trabalho ou rua, mas trabalho inteligente com *faire play* e *sense of humour*” (Tavares, 1974a, p. 1).

Note-se, também, neste ponto, a conotação política desta intervenção, realizada no rescaldo da revolução de 1974. Para além dos dois cravos vermelhos com que a professora se apresenta, e que contrastam com o seu *tailleur* negro, Salette Tavares refere, na carta preparatória, ser preciso “arrancar as ervas daninhas democráticas” (Tavares, 1974a, p. 1), como parte do plano de trabalhos proposto. Mais à frente, a poeta menciona os “trabalhinhos” das “letras”. Ou seja, entre estas ervas daninhas encontra-se o “partido dos surdos”, a que se refere na comunicação de 1975, e que podem ser associadas às Campanhas de Alfabetização do Movimento das Forças Armadas que privilegiaram um ensino ideológico, mais do que uma revolução cultural ou do sistema de ensino. A autora refere-se, também, ao “delirium tremens”, isto é, a euforia e o tumulto generalizados que caracterizaram o ambiente social e político do imediato pós-25 de Abril, e que é preciso debelar antes do ensino das “letrinhas”. Ou seja, *Sou Toura Petra* é, simultaneamente, protesto político contra a “calamidade” do ensino primário das “letras miudinhas” (Tavares, 1980) e projeto pedagógico de educação crítica e criativa para a sociedade.

Paralelamente à desconstrução de paradigmas ideológicos, Salette propõe a subversão da hierarquia do professor autoritário e suas “parlapatices”, como no poema “Parlapatisse” (1966), zombaria lúdica deste protótipo. Tal pode ser visto no termo com que a operadora estética se autodenomina, “Sou Toura Petra”, foneticamente contíguo à forma de tratamento superior “Doutora” ou, na gíria, “Sô’tôra”. Veja-se o seguinte testemunho de Margarida Abreu, uma das alunas, que destaca a incorporação desta hombridade na personagem:

Aula de estética – na sala aguardávamos a Salette. Mas ela não veio.../ Em vez dela surgiu uma figura com traços fisionómicos semelhantes mas... não era ela. Esta era sofisticada, vestida de negro com requinte e um toque dramático no chapéu: dois cravos vermelhos. Era a Dr.^a Petra, personagem completamente diferente no gesto, no olhar superior, no tom de voz, teatral até ao pormenor./ E assim começou uma aula com uma professora ‘old fashion syle’ em que nós éramos apenas os ‘meninos’ e ela ‘A Senhora Doutora’. (Abreu, 1974, p. 1)

elegância, simpatia e trabalho eficiente.” (Tavares, 1974a, p. 2) Bettelheim propõe uma simbologia sexual para o pé e o chinelo, nesta história e noutras (Bettelheim, 2018, pp. 405-412).

²⁴ Que Salette admirava e de quem escreve o seguinte: “Séneca viajava com os bolsos cheios de figos secos e tablillas, a sua única bagagem”, ou seja, “com a renúncia, a meditação filosófica, o ascetismo, num silêncio outro” (Tavares, 1983, p. 24).

Uma das explicações para a associação da professora, toda vestida de negro, à imagem simbólica do touro, ou touro – animal lunar, por excelência –, pode ser procurada, uma vez mais, no seu “Curriculum vitae”. Na passagem que diz respeito à conclusão da sua tese de licenciatura, a autora refere: “1948, licenciatura. Sou toureada pelos maus professores que me dão 8,5 na tese. O público que enchia a sala reagiu a meu favor” (Tavares, 1985b, p. 263). Também em “[No corpo da mulher]” se faz referência à



Fig. 4. Salette Tavares, *Sou Touro Petra* (aula 1) (1974)

“respiração do touro” e à “Metamorfose vespertina” que lança “espinhos cornos gavinhas”, num “combate de plantas e mariposas” de que surge a lua (Tavares, 2022a, pp. 755-756). O astro, desenhado a negro no rosto de “Sou Touro Petra” (Fig. 4) é de conotação feminina, de renovação, periodicidade, passagem da escuridão à luz. Também o touro, no mito de Ariadne e Teseu, representa a metamorfose, percurso que é preciso transitar da obscuridade ao brilho, como no processo de aprendizagem. Deleuze, no seu estudo, nota mesmo que o touro pode ser “a única verdadeira superioridade”, ou seja, a “prodigiosa besta ágil no fundo do labirinto e que se sente também à vontade nas alturas, besta que desatreia a vida e que a afirma” (Deleuze, 2015, p. 51). Num outro poema de 1958, Salette

afirma, também, ser sua a “Taurina fronte (...) contra o céu”, que procura, à noite, “a água de uma fonte” (Tavares, 2022a, p. 204).²⁵

Uma possível explicação para o adjetivo Petra, termo latino para “pedra”, pode encontrar-se no poema “Pedrada”, de *Espelho cego*. Neste, a autora escreve que a pedrada, o “cair da pedra”, não é “o emaranhado de um mundo complicado”, mas sim: “o som”, “o grito”, o “Estilhaço inocente” que abre “as rachas/ de um fogo negro e cego.” (Tavares, 2022a, p. 41). Também no poema sobre *Guernica* (1917), de Picasso, Salette associa à figura do touro o grito. Escreve: “Não esqueceste/ o touro e o grito” (Tavares, 2022a, p. 750). De dor, exclamação.

Com o objetivo, pois, de “desatrear” os alunos, mostrar-lhes caminhos para o integral desenvolvimento do ser, “Sou Touro Petra”, a figura incarnada da metamorfose que propõe, apresenta um roteiro tripartido, consistentemente estruturado em três aulas: uma teórica e duas práticas.

A primeira decorre dentro da sala, disposta em formato clássico, mas situando-se, a maestra, do lado esquerdo, junto aos alunos (Fig. 3), subvertendo-se a posição hierárquica do docente. As tarefas propostas nesta primeira sessão foram, de acordo com os apontamentos dos alunos: um ditado de excertos do *Diário* de Paul Klee,²⁶ um debate sobre “histórias da carochinha”, os protocolares *advertisements* aos alunos e a indicação do trabalho para casa (t.p.c.), resposta às seguintes perguntas: Que estilo é o fumo do cigarro? Deve ser proibido esse estilo? Porque é proibido ver as pirâmides de Gizé?

²⁵ São vários os poemas de Salette que fazem menção à figura do touro. Referem-se, neste texto, apenas alguns, com o objetivo específico de enquadrar a performance em estudo nas possíveis leituras que esta figura suscita.

²⁶ Que inclui passagens como estas: “Começar com o que é mais pequeno é tão precário como necessário”, “O que é preciso é apenas um momento feliz; o conciso é facilmente representável” e “O corpo é um objeto inteiramente desejável” (Martins, 1974, p. 1).

Porque é proibido ver a arte da Renascença? Porque é proibido ver os quadros de Marinetti? Porque é proibido ver arte expressionista? Estas formulações apontam para uma necessidade de reflexão e abertura dos critérios de análise da obra de arte, tese defendida por Salette, por exemplo, também no texto “Algumas questões de crítica de arte e de estética na sua relação” (1989), com base em Wilhelm Worringer.



Fig. 5. Salette Tavares, *Sou Toura Petra (aula 2)* (1974)

Na segunda aula, ao ar livre, os alunos são convidados a trajar formalmente para participar numa sessão de ópera: a audição coletiva e comentada da ópera de M. Ravel, *L'enfant et les sortilèges: Fantaisie lyrique en deux parties* (1917-1925), e que versa sobre as consequências do mau-comportamento, vulgares birras, das crianças.²⁷ Na segunda cena, a criança encontra-se num jardim, sozinha, depois de expulsa do seu quarto, na primeira cena, enfrentando os medos e os desafios de uma solidão escolhida. No final, a criança ajuda um esquilo, magoado durante a briga entre o menino e os restantes animais do jardim, o que provoca a complacência daqueles que o ajudam, por fim, a regressar a casa.

²⁷ Este é um tema recorrente na literatura infantojuvenil. O conhecido livro de Maurice Sendak, *Onde vivem os monstros* (2017), de 1963, é um exemplo emblemático.

Fig. 6. Salette Tavares, *Sou Toura Petra* (aula 3) (1974)Fig. 7. Salette Tavares, *Sou Toura Petra* (aula 3) (1974)

É também no jardim da escola que decorre esta aula, recriando-se a vivência imersiva e performativa dos temas em discussão. A culminar, a professora pede a cada aluno que indique castigos a aplicar aos “birras”. Uma leitura irónica está subjacente a esta proposta.²⁸ Veja-se o poema visual “Brincade iras”, publicado no 2.º *Caderno de Poesia Experimental*, de 1966, nomeadamente o teor e o contexto em que foi criado. De acordo com uma carta a Ana Hatherly de 1975, este poema resultou de uma reação a “tanta cabeça dura de miolos moles”, pelo que “com a tesoura que lhe meti ficou dividida com raiva pura/ Brincade iras/ irras/ B irras” (Tavares, 1995, p. 18), explica. Daí o jogo fonético, morfológico e sintático elaborado a partir de “Brincadeira”, que devolve, semântica e morfológicamente, as seguintes evidências estruturais: a “birra” constitui parte da “brincadeira”, isto é, da “ira” natural, da expressão, impetuosidade, descoberta, na qual cabem todas as emoções. São também as “brincadeiras” que permitem apaziguar os “ares” (palavra posta em realce a partir de “Tavares”), já que é esta experimentação pelo corpo que permite a invenção com que se tange a “lira” própria. “Irrar” é, ainda, errar, desconstruir, deambular, como no subtítulo da ópera de Ravel, em que as “fantasias líricas” são a necessidade infantil de imaginar e dar forma ao mundo ou na sua narrativa experimental *Irrar* (2019), tratado poético-filosófico sobre o erro ortográfico.

Para a terceira e última aula, “Sou Toura Petra” propõe: a apreciação estética da entrada da escola, reconstituição ao vivo do funcionamento de antigo palácio no local, melhoramento do jardim, reconstituição de “R/renascimento” e a comunhão final sobre a toalha, que incluiu a descasca coletiva de amêndoas. É nesta aula que se explora sobremaneira o potencial educativo da performance. Os alunos são introduzidos num conjunto de rituais em que estão presentes as premissas do corpo como experimentação,

²⁸ Também visível num dos comentários que a professora faz a uma “birra” de um dos alunos, quando este escreve, em comentário à tarefa do ditado do texto de Klee: “não me apetece fazer esta cópia / não gosto de ser obrigado”, ao que “Sou Toura” responde: “VIVA!!” (Varanda, 1974, p. 1).

da performance como força interna, subversão narrativa, relação na alteridade da matéria, experimentação aberta e sem pautas do valor estético do sentir, mais do que do sentido. Os rituais, dignos desse nome, nos quais a performer inicia os restantes performers são as tarefas de melhoramento do jardim (Fig. 6) e a festa do renascimento e celebração em torno da toalha branca disposta como centro (Fig. 7).

A temática do jardim é central na poética de Salette Tavares, como o atestam vários poemas ou o recém-publicado *Sintra no Jardim da Esmeralda* (2022b). Também no que diz respeito à sua importância educativa, Salette refere, por diversas vezes, a experiência formativa na pré-escola e primária, em casa e depois em Sintra, para onde se mudou e deslumbrou com dez anos.²⁹ Escreve, em *Sintra...*:

A semente é um enigma que o tempo desvenda. Memória estrutural do estilo, lança a raiz secreta dentro da terra e deixa a expressão para o porte. Caminhos opostos na vertical, a raiz é força cultural que sustenta, é fonte de seiva a alimentar a planta. Extratos do tempo dão volume e garra à âncora que perfura e se acrescenta em memória. (Tavares, 2022b, p. 13)

O jardim é também um enigma por decifrar, um “convite à descoberta, à participação, à criatividade ativa” (Tavares, 2022b, p. 15), em comunhão com a matéria primordial, descobrindo-se labirintos, veios e formas, com as mãos e o corpo todo. O jardim é outrossim uma teia, um dédalo que os alunos são impelidos a integrar (Fig. 2), para fiar, conceber o percurso, a obra que o corpo contempla e cria para conhecer. “Não há arte sem as rédeas na mão” (Tavares, 2022b, p. 25), escreve a maestra. Ou seja, lugar de encontro. Uma das propostas de uma das alunas, Tina, para o melhoramento do jardim é a de que se lhe abra a porta. Ao que a professora responde: “+ espaço, rua, gente / todos / num / muito bem” (Tina, 1974).

O epílogo desta operação estética é o parto, o “parto com-vida!” (Desconhecido, 1975, p. 3), como se lê nos apontamentos de um dos alunos. Estendida a toalha, junto ao poço, tem lugar o rito para o “renascimento”, do fim como princípio. Para compreensão desta atividade, teve-se em linha de conta, sobretudo, os poemas “Toalha”, de *Lex Icon*, e “Parto”, de *O Livro do Corpo*, grelha que reitera as ressonâncias entre a teoria pedagógica e a arte poética de Salette Tavares.

A toalha é o símbolo da “comunhão de todos/ no convívio dos corpos.” (Tavares, 2020, p. 68), o local em torno do qual “se acolhem / as linhas divididas/ as distâncias que separam/ as vidas” (Tavares, 2020, p. 68). Na Fig. 7, pode ver-se o conjunto dos alunos dispostos sobre uma toalha feita de papel de jornal, alguns pratos com comida e “Sou Toura Petra” de pé, a pontificar, num momento que parece ser de confraternização e diálogo entre todos. Escreve Margarida Abreu: “Sobre a toalha comemos, numa toalha que era a festa do renascimento” (Abreu, 1974, p. 6). Neste renascimento, para além da toalha, ocupa lugar primordial o poço – na fotografia, no quadrante superior esquerdo. Escreve também Abreu que “com um pouco de imaginação o poço seria um útero” (Abreu, 1974, p. 5). O que vai ao encontro da simbologia descrita em “Parto”, no qual Salette exorta os seus leitores a “morrer” para crescer: “cresçam na Vitória dos contrários/ do/ Trabalho/ da/ Inteligência/ da/ Délicatesse de Rimbaud/ Já!/ Saibam perder a vida para ganhá-la.” (Tavares, 2022a, p. 673).³⁰ Uma vez mais, está presente a metáfora da luz e das sombras, caminhada de autoconhecimento a que todo o ser humano está destinado. Não sem dor. Esta que, embora não explicitamente, constitui uma espinha dorsal da obra

²⁹ Sobretudo em: “Curriculum vitae” (1985b), “[Trago a minha infância pela mão]” (1979), *Sintra no jardim da esmeralda* (2022b) ou no poema “O paraíso perdido”, de *Quadrada* (1967) (Tavares, 2022a, pp. 245–246).

³⁰ São vários os ecos, neste texto, de “Mar português”, de Fernando Pessoa, e “Fim”, de Mário de Sá-Carneiro.

de Salette Tavares, atravessando-a como força contida, quer nas dores que refere a propósito dos seus diversos problemas de saúde, quer na dor existencial, sobre a qual escreve assim em *Menez*:

A dor destrói mas através dela o ser humano cresce uma medida que lhe é exclusiva. A dor dos outros assumida estabelece uma confraternização maior. O sofrimento pessoal pode ter essa capacidade de transcendência e dádiva na construção, na medida universal. (Tavares, 1983, p. 23)

Para isso, é preciso descer ao poço,³¹ como Alice, ou ela própria, Salette,³² relata no texto *osé de guimarães* aquando do seu enigmático encontro com um gafanhoto (Tavares, 1985c, pp. 12-13). Poço este “muito fundo” (Carroll, 2016, p. 8) e para cuja descida é preciso tempo e, sobretudo, capacidade de assombro.

Em suma, poesia e performance são eixos centrais na obra poética e na pedagogia de Salette Tavares. A criança é o aprendiz, Alice, ou esse poeta³³ a quem tudo é dado a ver como a primeira vez, a sentir e conhecer através de um corpo que brinca para experimentar – para o especialista em estudos da performance, R. Schechner, é este o conceito-chave da performance, jogo:

Categories slip. Underneath all the performative genres or, better, permeating all performative behaviour is play. Play is in the subjunctive mood, the 'what if' or 'as if', the provisional, the open, the anti-structural. Playing confers an ontological status to lying. In such a state of fecund deception humans invent 'unreal' (as yet untreated) worlds. Performance is the way these worlds are given concrete shape in time and space, expressed as gestures, dances, words, masks, music and narratives. (Schechner, 1994, p. 644)

Em Salette Tavares, a arte é essa estética da iniciação que convida à meditação e à descoberta da criação no teatro da vida, como escreve na conhecida carta a Pedro Sete: “que o espanto te abra caminho no silêncio” (Tavares, 1992, p. 172).

REFERÊNCIAS

- Abreu, M. (1974). *O senso de humor da Dr^a Petra [manuscrito com apontamentos da intervenção «Sou Toura Petra», de Salette Tavares]*. Espólio Salette Tavares - Coleção Salette Brandão.
- Bajini, I. (1994). Salette Tavares e a poesia portuguesa de vanguarda. *Colóquio/Letras*, (132-133), 111-122.
- Bettelheim, B. (2018). *A Psicanálise dos Contos de Fadas* (trad. C. H. da Silva). Lisboa: Bertrand.
- Boulez, P. (1963). Sonate, Que me Veux-tu? (trads. D. Noakes & P. Jacobs). *Perspectives of New Music*, 1(2), 32. <https://doi.org/10.2307/832101>
- Carroll, L. (2016). *Alice no País das Maravilhas* (trad. M. F. Duarte). Alfragide: Leya.
- Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (2010). *Dicionário dos Símbolos* (trads. C. Rodriguez e A. Guerra). Lisboa: Teorema.

³¹ São recorrentes, na poesia de Tavares, as referências ao poço. Veja-se o texto “Os Efes” (1973), poema “Poço”, de *Espelho Cego*, entre outros.

³² Encontra-se por realizar um estudo que sistematize o diálogo de Salette Tavares com a obra de Lewis Carroll, que é, a muitos níveis, estruturante no seu pensamento.

³³ Esta ideia do poeta como criança e jovem é desenvolvida, em particular, na “Carta a Pedro Sete” (1992).

- Ciotti, N. (2014). *O Professor-performer*. Natal: Editora da UFRN.
- Deleuze, G. (2015). *O Mistério de Ariana* (trad. J. B. de Miranda). Lisboa: Vega Editora.
- Desconhecido. (1975). [*Que estilo é o fumo do cigarro?*] [*manuscrito com apontamentos da intervenção «Sou Toura Petra», de Salette Tavares*]. Espólio Salette Tavares - Coleção Salette Brandão.
- Dumas, C. (2016). A aventura da «Forma aberta» em Salette Tavares. *Colóquio/Letras*, (193), 39-45.
- Dumas, C. (2022). «Esfera suspensa». Em S. Tavares, *Obra poética: 1957-1994* (pp. 5-19). Lisboa: Imprensa Nacional.
- Ferrando, B. (2021). La enseñanza de la performance en Valencia. Em S. G. Dias e B. Ministro (Eds.), *Poesia Programa Performance: Projetos, processos e práticas em meios digitais* (pp. 223-243). Porto: Publicações Fundação Fernando Pessoa. <https://bdigital.ufp.pt/handle/10284/10316>
- Kaprow, A. (1966). *Assemblage, Environments, and Happenings*. New York: H. N. Abrams.
- Klee, F. (Ed.). (1992). *The Diaries of Paul Klee 1898-1918*. California: University of California Press.
- Martins, M. A. (1974). *Ditado [manuscrito com apontamentos da intervenção «Sou Toura Petra», de Salette Tavares]*. Espólio Salette Tavares - Coleção Salette Brandão.
- Melo e Castro, E. M. de (Ed.). (1980). *PO.EX.80: Exposição de poesia experimental portuguesa*. Lisboa: Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém.
- Oliveira, M. A. (2014). *Não: Uma biografia do Ar.Co*. Lisboa: Sistema Solar (Documenta).
- Picazo, G. (Ed.). (1988). *Estudis Escènics 29*. Barcelona: Pòrtic.
- Picchio, L. S. (1992). Brin-cadeiras para Salette Tavares. Em S. Tavares, *Obra Poética* (pp. 7-19). Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- Schechner, R. (1994). Ritual and Performance. Em T. Ingold (Ed.), *Companion Encyclopedia of Anthropology* (pp. 613-647). London; New York: Routledge.
- Sendak, M. (2017). *Onde Vivem os Monstros* (trad. E. Ramos). Matosinhos: Kalandraka.
- Tavares, S. (1948). *Aproximação do Pensamento Concreto de Gabriel Marcel*. Lisboa: Gráfica Boa Nova.
- _____. (1965a). Forma e criação. *Brotéria*, 81(5), 587-606.
- _____. (1965b). Forma poética e tempo. *Brotéria*, 81(1-2), 40-63.
- _____. (1973). Os efes. Em J.-A. Marques & E. M. de Melo e Castro (Eds.), *Antologia da Poesia Concreta em Portugal* (pp. 122-124). Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____. (1974a). [*Carta manuscrita de Salette Tavares de 11 de novembro de 1974*].
- _____. (1974b, fevereiro). Ana Vieira. *Artes Plásticas: Revista de Artes Plásticas*, (3), 12-15.
- _____. (1979). [Trago a minha infância pela mão]. Em *Brincar* (s/p). Lisboa: Galeria Quadrum.
- _____. (1980). Voz (vós?). Em E. M. de Melo e Castro (Ed.), *PO.EX.80: Exposição de Poesia Experimental Portuguesa* (pp. 28-30). Lisboa: Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém.
- _____. (1982). Silêncio. Em APE (Ed.), *II Congresso de Escritores Portugueses* (pp. 101-103). Lisboa: Dom Quixote.
- _____. (1983). *Menez*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- _____. (1985a). Brincando brincando: Texto teórico sobre as perspectivas da poesia visual para

os anos oitenta. Em F. Aguiar & S. Pestana (Eds.), *Poemografias: Perspectivas da poesia visual portuguesa* (pp. 57-69). Lisboa: Ulmeiro.

____ (1985b). Curriculum vitae. Em F. Aguiar & S. Pestana (Eds.), *Poemografias: Perspectivas da poesia visual portuguesa* (pp. 262-268). Lisboa: Ulmeiro.

____ (1985c). *José de Guimarães*. Centro Cultural de São Lourenço.

____ (1989). Algumas questões de crítica de arte e estética na sua relação. *Colóquio/Artes*, (82), 44-45.

____ (1992). Carta a Pedro Sete. Em S. Tavares, *Obra Poética 1957-1971* (pp. 167-172). Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

____ (1995). Carta de Salette Tavares para Ana Hatherly. Em S. Tavares, *Poesia Gráfica* (pp. 16-19). Lisboa: Casa Fernando Pessoa.

____ (2016). Excerto de «Forma aberta». *Colóquio/Letras*, (193), 46-49.

____ (2019). *Irrar*. Lisboa: Tigre de Papel.

____ (2020). *Lex Icon*. Lisboa: Tigre de Papel.

____ (2022a). *Obra Poética 1957-1994*. Lisboa: Imprensa Nacional.

____ (2022b). *Sintra no Jardim da Esmeralda*. Lisboa: Tigre de Papel.

Tina. (1974). *Trabalho de casa [manuscrito com apontamentos da intervenção «Sou Toura Petra», de Salette Tavares]*. Espólio Salette Tavares - Coleção Salette Brandão.

Varanda, J. (1974). *Cópia do ditado da amiga maluca [manuscrito com apontamentos da intervenção «Sou Toura Petra», de Salette Tavares]*. Espólio Salette Tavares - Coleção Salette Brandão.