

e liricamente, Salomé tem explorado este último conceito: nexos onde se entrelaçam subjetividade e representação contra o ímpeto centralizador do eu e do coletivo («Somos tantas, de vagos centros», 29), visando um estranhamento e desentranhamento de cartografias.

A disposição do texto em falanges denota ainda violência e, porventura, um certo belicismo. A este propósito, invoco um outro conceito que julgo fundamental para a autora, o «cavalo de Troia», conforme teorizado por Monique Wittig. A feminista francesa, conhecida como desfeitora do contrato heterossexual (diz-se, já agora, em *Raposina*, «o mundo não foi perfeito por mim», 29), advogava a instrumentalização da obra de arte metaforizada no referido cavalo, tornando-se «máquina de guerra [...] porque o seu desenho e o seu desígnio é pulverizar as antigas formas e convenções formais. É sempre produzida em território hostil. E quanto mais estranha parecer, inconformável e inassimilável, mais tempo levará para se aceitar o cavalo de Troia. [...] No final, sabotará e fará explodir o terreno em que se implantou. As formas literárias antigas acabarão por parecer obsoletas, ineficazes, incapazes de transformação»<sup>1</sup>.

Por vezes, a escrita de Salomé Honório assume esta forma de guerrilheira armada, de sabotadora camuflada, de «vinco abrupto, e sulco blindado» (18), mas a autora sabe igualmente dos novos de um «rizoma risonho» (14), do pelo sobre a máquina, como convite ao toque e à co-moção preventiva da invasão que já sofreu. Num programa de conversas de 2017 com curadoria de Daniel Lourenço e Jota Mombaça, perguntava-se: «Como ser uma máquina de Guerra com lágrimas nos olhos?» Talvez a resposta neste livro seja vestir a raposina e perseguir um «trilho esfumado» (9), mais animal que máquina, mais maleável que bala, uma bicha

que salta do canto e, vulpina, se uiva, canta ainda: «curva de verbo ou canção» (27), puxando por um rasgado sentido de ritmo para realizar refrões entre as diferenças.

Margarida Vale de Gato

#### NOTAS

- <sup>1</sup> Tradução minha de «The Trojan Horse», *The Straight Mind and Other Essays*, Boston, Beacon Press, 1992, p. 68-69.

---

## ANTOLOGIA

Salette Tavares

### ANTOLOGIA. POESIA

Coordenação de Catherine Dumas e Salette Brandão  
Lisboa, Tigre de Papel / 2024

Num período em que se multiplicam as obras completas, marcadas pelo seu carácter exaustivo e monumental, a publicação de uma *Antologia* de poemas de Salette Tavares reveste-se de importância crítica — lembrando, de forma certa, que a publicação de um instrumento de fixação do *corpus* literário de um autor não esgota os olhares sobre a sua poesia ou os horizontes de edição a que esta se presta. Com efeito, *Obra Poética 1957-1994* (2022), publicada por ocasião das celebrações do centenário de nascimento da autora, desempenhou (e continua a desempenhar) um papel inquestionável enquanto ferramenta de revitalização, redescoberta e releitura da sua vasta produção poética. Trata-se de um volume com 1010 páginas, criteriosamente pensado e organizado, que não só reúne livros que se encontravam há muito esgotados, mas também um conjunto significativo de poemas inéditos e dispersos. É, também, um justo colmatar das lacunas da edição anterior<sup>1</sup>, já que reproduz, com elevada qualidade e a cores, um vasto número de poemas visuais e espaciais. O que

não invalida que se possa colocar a questão: a quem se dirige um volume dessa envergadura? E, antecipando já uma resposta possível, se a abrangência desse tipo de sistematizações é sempre um motivo de entusiasmo para investigadores e para os já iniciados, será igualmente eficaz quando o objetivo passa por fazer chegar a obra a um público leitor mais alargado?

Estas são questões para as quais as coordenadoras da presente antologia se encontravam despertas aquando da elaboração de *Obra Poética* (também por elas organizada). Na breve nota de abertura, Catherine Dumas e Salette Brandão explicam que esta antologia é parte de um projeto que visa «valorizar e difundir a criação da artista portuguesa» — pretendendo-se, neste caso, proporcionar «o simples prazer do contacto com os seus poemas, tanto escritos como visuais e espaciais, sem a passagem pelo ato erudito e académico da leitura exaustiva» (9). É, como referem, «um livro pequeno em tamanho», «um livro que pode caber no bolso» (9), mas que nem por isso se reveste de menor densidade e atualidade: «Esta antologia, tal como a obra em geral de Salette Tavares, revela-se como um exercício de fantasia inesgotável no qual o leitor há de ser ator da sua própria leitura, contribuindo assim [...] para a performatividade de toda a ação poética» (10).

Contrariar o esquecimento a que a obra de Salette Tavares se encontrou votada implica, ao mesmo tempo, reconhecer a importância que a transgressão face aos suportes tradicionais de publicação e disseminação desempenhou no quadro das poéticas expandidas. À semelhança do que se verifica na prática de outros autores ligados à Poesia Experimental Portuguesa — da qual, sublinhe-se, Tavares foi uma das principais cultoras —, a rejeição de estruturas e de géneros associados a um cânone literário dominante constituiu

uma ação duplamente relevante: em primeiro lugar, porque permitiu uma expansão do domínio de atuação do poético, fazendo com que as obras escapassem às contingências do sistema cultural instituído; em segundo, porque sinalizou uma tomada de posição política em relação às lógicas que sustentavam as estruturas de poder e de oficialização. Embora esta antologia seja, quando comparada ao volume do qual é oriunda, mais limitada no leque de poemas gráficos e espaciais que inclui, tal não significa que a consciência destes aspetos não se encontre presente. Como reforçam as organizadoras, «seria absurdo querer separar a obra escrita e a obra visual e espacial da artista» (9). Essa é uma constatação que se vai refletindo quer no interior das secções que compõem o livro — onde se incluem poemas como «Os Efes» (13), «Taki Taki» (59) e «Alfabeto» (90-91) —, quer nos separadores que as delimitam e que se encontram ilustrados com fotografias dos poemas espaciais «Bailia» (1979), «Peixe» (1959/1963), «Parlapatisse» (1978; acrílico) e «Maquinin» (1963/2010).

Do ponto de vista da estrutura interna, o livro encontra-se organizado em quatro partes, cada uma apontando para um eixo fundamental da *poeprática* de Salette Tavares: «Ser Poeta», «Os Objectos», «Brincar» e «Os Corpos». Trata-se de uma organização operativa, mas não excessivamente fechada, que permite evidenciar o modo como, ao defender «a integração da reflexão na criação», Salette Tavares propôs sempre uma «activa penetração poética em todos os planos da vida humana ao nível do quotidiano»<sup>2</sup>. É, por isso, bem conseguida a opção de aproximar alguns dos poemas mais conhecidos da autora — como é o caso de «As Lições» (18-19), «O Bule» (31-32) ou «Maquinin» (62) — de outros que, tendo permanecido inéditos até à sua in-

clusão em *Obra Poética 1957-1994*, poderão ainda constituir uma novidade.

Um dos aspetos que a presente *Antologia* faz sobressair diz respeito ao pendor lúdico que perpassa a totalidade da obra da autora. Da exploração da componente sonora da linguagem aos processos de transposição medial (12-13, 61-62), das lengalengas (18) aos jogos de palavras, da intencionalidade Dada que pauta os *sonetos patetas* (22-25) à criação da voz de Pedro Sete (17), é sempre o rigor de quem procurou «brincar muito a sério»<sup>3</sup> que se encontra em causa: «Rigor no ver exijo e fico / na descoberta de outro ser» (20). Talvez por isso, à primeira vista, se pudesse considerar que muitos dos poemas contidos na primeira parte («Ser Poeta») ficariam igualmente bem enquadrados na terceira («Brincar»). De facto, *ser poeta* nunca foi, para Salette Tavares, dissociável de uma capacidade percetiva ancorada na infância: «Quero na boca, nos dedos e na face / esse pêgo que cintila / e que não passe / o que guardo de menina / nesse fruto que destila / suco / a desflorar a narina» (77). Porém, no caso da terceira secção, o culto do brincar surge profundamente associado ao jogo — isto é, a essa forma de «liberdade que deve permanecer no seio do próprio rigor»<sup>4</sup>, como explicou Roger Caillois. É uma secção composta por jogos permutativos (53), combinatórios (48), sonoros (54). Jogos que, propondo uma revitalização do ludismo barroco, convidam à participação dos leitores (47, 59).

Difícilmente se poderia conceber esta antologia sem considerar a obra mais reeditada e traduzida da autora. Em *Lex Icon* (1971), os poemas assentam numa ligação inextricável entre palavra e objeto — «palavra ou coisa a eloquência pertence-lhes: / à palavra porque diz a coisa / à coisa porque diz a palavra» (34) —, sendo a partir dessa inflexão que Salette Tavares propõe uma exploração criativa do espaço

fenomenológico da casa. Esse *sistema dos objetos*, onde se desvenda a complexidade das relações entre os seres humanos e as coisas, ocupa praticamente toda a segunda secção da antologia — sendo «A Bateria» (42-44), «A Toalha» (37-39) e «O Bule» (31-32) exemplificativos do modo como, para Tavares, os objetos nunca constituíram um universo inerte e mudo.

A última parte, significativamente intitulada «Os Corpos», reúne poemas nos quais a experiência do mundo é dada enquanto experiência sensível, espacial, percetiva. O ato de redigir uma mundividência na qual o corpo é veículo e determinante é, na obra de Salette Tavares, sintoma de uma sólida formação estética e filosófica, não sendo estranha a opção das organizadoras em considerarem um espectro temporal que se estende desde 1957 até, pelo menos, 1985. Nesta secção, os poemas refletem o peso do corpóreo e do vegetal (71), da morte e da perda (88-89), da doença (85) e da (i)mobilidade (83). Mas evocam, também, os sabores (77) e as imagens (82), os gestos e os corpos recordados da infância: «Quando era pequenina / cortavam-me as minhas meninas / com tesourinha de prata / à minha mãe que era grande / usavam o alicate / para lhas cortarem bem / mas para as minhas avós / o processo era feroz / já que usavam a tenaz» (87).

Se é verdade que nas antologias transparece sempre o critério de seleção de quem as organiza, abrindo espaço a que se possa argumentar em prol de outras opções, o certo é que o conjunto proposto não só coloca em evidência algumas das principais linhas de força da obra de Salette Tavares, como proporciona um primeiro (ou renovado) contacto com o carácter dialogante da sua poesia. É uma seleção viva, uma «potencialidade actualizável»<sup>5</sup> da qual emergem diálogos múltiplos: com outras obras, autores e poemas, mas também

com a esfera íntima da poeta — a partir da qual amigos, familiares e artistas foram chamados a participar no processo de diluição das barreiras entre arte e vida, público e privado. Resta-nos, agora, esperar que esta antologia possa ocupar as mãos dialogantes de novos leitores: nelas, a certeza de que o convite à intervenção continuará a cumprir-se.

Inês Cardoso

#### NOTAS

- <sup>1</sup> Cf. Salette Tavares, *Obra Poética 1957-1971*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992.
- <sup>2</sup> Salette Tavares, «Algumas Questões de Crítica de Arte e de Estética na Sua Relação», *Colóquio/Artes*, n.º 82, 1989, p. 45-46.
- <sup>3</sup> Salette Tavares, «Trago a Minha Infância pela Mão», *Brincar*, catálogo, Lisboa, Galeria Quadrado, 1979.
- <sup>4</sup> Roger Caillois, *Os Jogos e os Homens. A Máscara e a Vertigem*, trad. José Garcez Palha, Lisboa, Cotovia, 1990, p. 13.
- <sup>5</sup> Salette Tavares, «Forma Poética e Tempo», *Brotéria*, n.º 81, 1965, p. 43.

#### AA. VV.

#### DEZ AR MAR / TEN SEA AIR

Organização de Margarida Vale de Gato e José Duarte  
Vale do Pereiro, Casa de Gigante – Associação  
Cultural Mandriões no Vale Fértil / 2024

Ao fazer o ser humano à sua imagem e semelhança, o Deus do Génesis conferiu-lhe um novo tipo de relação com a Natureza: «Que ele tenha poder sobre os peixes do mar e as aves do céu; sobre os animais domésticos e selvagens e sobre todos os bichos que andam sobre a terra» (Gn,1,26). Este é o momento em que se estabelece uma cisão radical com os mitos primitivos da criação, nos quais o ser humano surge integrado em dinâmicas que têm nos ciclos da Natureza a sua matriz

mais profunda. Mircea Eliade identifica no seu *Tratado de História das Religiões* uma vasta gama de gestos rituais que servem de exemplo dessa ligação do homem ao mundo natural e aos seus ciclos regenerativos, às necessidades e aos perigos advindos da relação tensa entre o *Ser* e o *Todo* de que aquele é parte integrante. Desde sempre ligado aos ritmos cósmicos, não cabia ao homem da Antiguidade exercer qualquer tipo de poder sobre os peixes do mar e as aves do céu. Ao contrário, era para ele primordial uma espécie de solidariedade cósmica exercida através da identificação do corpo humano com a terra fecundada pela água. Reencontramos este tipo de pensamento, a que nos habituámos a chamar de primitivo, no que resta das culturas ameríndias, no budismo zen, mas também em alguns autores associados ao idealismo e ao romantismo que, desencantados com o curso da civilização, apelaram a uma reconciliação com as raízes. A ferrovia que atravessou a paisagem norte-americana, separando-a em dois mundos, um dito selvagem e outro dito civilizado, é o contorno derradeiro de um horizonte que vinha sendo matizado há muito. Não nos admiremos, portanto, que essa reconciliação com as raízes surja igualmente como uma das marcas essenciais do transcendentalismo num filósofo como Ralph Waldo Emerson. No seu ensaio justamente intitulado *A Natureza*, Emerson recoloca o homem no lugar de criatura das forças cósmicas com as quais deve viver em harmonia. O amante da Natureza é «aquele que guardou o espírito da infância mesmo na idade adulta»<sup>1</sup>. Esse «espírito da infância» tem vindo a emergir das profundezas em que se encontrava adormecido, adquirindo renovada pertinência nos últimos anos por via das preocupações com a chamada crise climática e, por consequência, com a noção de que a sobrevivência da Humanida-