

QUADRADA QUADERNA SALETTE TAVARES E JOÃO CABRAL DE MELO NETO

QUADRADA QUADERNA SALETTE TAVARES AND JOÃO CABRAL DE MELO NETO

RAFAELA CARDEAL*
cardealrafaela@gmail.com

No prefácio à *Obra Poética 1957-1971* (1992), de Salette Tavares, Luciana Stegagno Picchio destacou que os contatos, ou, se quisermos, as afinidades eletivas com a poesia de João Cabral de Melo Neto ainda não tinham sido salientados como mereciam. Desde então, o preciso diagnóstico feito pela crítica literária italiana, especialista em estudos portugueses e brasileiros, parece continuar vigente, sem quase nenhum avanço. Passados trinta anos, seguindo o caminho apontado, enveredamos por terreno inexplorado à procura de indícios biográficos e literários que aproximam – e naturalmente distanciam – as poéticas da autora de *Quadrada* (1967) e do autor de *Quaderna* (1960).

Palavras-Chave: poesia portuguesa; poesia brasileira; experimentalismo; concretismo.

In the foreword of the complete poems of Salette Tavares, *Obra Poética 1957-1971* (1992), Luciana Stegagno Picchio argues that the correlations, or the elective affinities, if we like, of Tavares' poems with João Cabral de Melo Neto's body of work had not been rightfully highlighted. Since then, this precise diagnosis made by the Italian literary critic and specialist in Portuguese and Brazilian studies appears to remain true and unchanged. Thirty years later, advancing on the same critical path, this article searches for biographical and literary evidence that might join, or naturally impose a distance between the poetics of the author of *Quadrada* (1967) and the author of *Quaderna* (1960).

Keywords: Portuguese poetry; Brazilian poetry; experimentalism; concretism.

Data de receção: 5-6-2023

Data de aceitação: 24-8-2023

DOI: 10.21814/2i.4857

* Investigadora, Universidade do Minho, Escola de Letras, Artes, Ciências Humanas, Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, Braga, Portugal. ORCID: 0000-0001-6952-621X.

Toma o ouro que o poeta dá.
— Salette Tavares

1. Ao encontro do encontro

Na noite de 27 de janeiro de 1968, ocorreu o primeiro – e, ao que tudo indica, último – encontro de Salette Tavares e João Cabral de Melo Neto. Vindo expressamente de Barcelona a convite do *Jornal do Fundão*, o poeta e diplomata brasileiro foi o centro das atenções do colóquio “Poesia, hoje”, organizado para assinalar o seu vigésimo segundo aniversário, que contou também com a presença de importantes figuras da cena literária portuguesa. Ocupando lugar de destaque, Salette Tavares constituiu a mesa da sessão pública, à esquerda do convidado, ao lado de António Paulouro, o diretor do jornal, dos escritores Alves Redol, José Cardoso Pires, Jaime Lopes Dias e do juiz-corregedor, Dr. Paulo Moreira de Andrade, como ilustra o raro registro fotográfico publicado na capa do semanário em 4 de fevereiro (Figura 1). A jornada luso-brasileira, que além do colóquio incluía um almoço de confraternização, é a única circunstância biográfica de que se tem notícia envolvendo o autor de *Morte e vida severina* e certos nomes da poesia portuguesa, em particular de Ruy Belo, Fiamma Hasse Pais Brandão e da própria Salette Tavares. À exceção do autor de *Boca Bilingue* (1966), não há evidências documentais que esbocem qualquer relação mais próxima com as autoras de *Barcas Novas* (1967) ou de *Quadrada* (1967), o que nos indica, sobretudo, a medida do desencontro.



Fig. 1. *Jornal do Fundão* (1968)

A rápida passagem pelo Fundão ficaria marcada na memória de João Cabral de Melo Neto, como admite ao escritor Ruben A., na altura funcionário da Embaixada do Brasil em Lisboa, designado como seu chofer: “Aquela nossa viagem de automóvel foi uma das melhores que fiz na vida e ainda tenho nos olhos tudo o que vi” (Melo Neto, 1968), escreveu em carta de 28 de abril. Já o relato de Ruben A. em carta a Curt Meyer-Clason, que retrata com mordaz sinceridade tanto o temperamento reservado do brasileiro quanto o ambiente solene e pedante do meio intelectual português, sugere que a ocasião não teria favorecido o estabelecimento de laços literários ou fraternais mais profundos entre os participantes. Talvez a presença ostensiva da Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE), que tentou, em vão, boicotar a comemoração, fora decisiva para tornar o clima pouco descontraído, ou melhor, pesado e vigiado. Sem apresentar nenhum discurso pronto, o poeta brasileiro apenas respondeu às perguntas da audiência sob o crivo dos agentes da censura salazarista, algumas delas, inclusive, tendo sido transcritas no ofício confidencial emitido em 29 de janeiro pela PIDE da Guarda. Nas palavras de Ruben A., a homenagem ao “fidalgão da palavra e de Pernambuco” é descrita como uma “funda evocação de espíritos livres em terra amordaçada” (Leitão, 1968).

Das poucas informações conhecidas sobre o colóquio, sabe-se que, além da discussão aberta ao público, Ruy Belo e Arnaldo Saraiva leram trechos da obra cabralina, recebendo, muito provavelmente em agradecimento, dedicatórias do autor em exemplares de *Terceira Feira* (1961): “A Ruy Belo, lembrança desta viagem à Cova da Beira, que para mim é uma espécie de peregrinação. Fundão, 1968”; e “Ao Arnaldo, lembrança da viagem a Portugal para conhecer sua Cova da Beira, of. João Cabral de Melo Neto” (Saraiva, 2014, p. 97). Se houve uma sessão de autógrafos depois do evento, esses foram os únicos vestígios que sobreviveram aos imperativos do tempo. Nas bibliotecas de outros autores presentes, como a de Fiama Hasse Pais Brandão e de Salette Tavares, por exemplo, não constam livros de João Cabral de Melo Neto, ou nenhum exemplar que esteja ligado ao contexto.¹ Qualquer possibilidade de descoberta, através do cruzamento de informações, ainda foi inviabilizada pela dispersão da biblioteca do brasileiro após a sua morte. Embora seja praticamente impossível restituir o seu conjunto, segundo o catálogo do leilão realizado em 2000, entre as raridades bibliográficas encontravam-se edições de *Boca Bilingue* (1966), de Ruy Belo; de *Barcas Novas* (1967), de Fiama Hasse Pais Brandão, e de *14563 Letras de Pedro Sete* (1965) e *Quadrada* (1967), de Salette Tavares. Teriam sido oferecidos no Fundão? Ou, remetidos mais tarde por correio postal? Estariam autografados? – são perguntas que, sem respostas, ficam em suspenso.

Sem qualquer relação direta, o encontro-desencontro de Salette Tavares e João Cabral de Melo Neto sempre é mediado por terceiros, como se os dois poetas, apesar de fazerem parte de um círculo comum, estivessem conectados indiretamente por pessoas próximas, ou textualmente por aproximações crítico-poéticas. Nesse sentido, lembra-se a proposta de Manuel Gusmão no ensaio “Carlos de Oliveira e Herberto Helder: ao encontro do encontro” (2010), que inspirou amplamente esta leitura, a imaginar outro encontro imprevisto. Ao sublinhar o “foco da montagem”, diz-nos o ensaísta, torna-se necessário “um terceiro ou terceiros para ficcionar ou testemunhar, surpreender ou promover o encontro de dois” (Gusmão, 2010, p. 358). Antes de criar a experiência do encontro, ou o movimento de ida ao encontro do encontro de que fala Gusmão – a leitura que encontra e reúne Salette Tavares e João Cabral de Melo Neto –, referem-se algumas tentativas

¹ A biblioteca particular de Fiama Hasse Pais Brandão, ao que tudo indica, encontra-se dispersa, enquanto a de Salette Tavares está sob a guarda de seus herdeiros. De acordo com Salette Brandão, consta somente um exemplar da edição bilingue *Museo di Tutto* (1990), traduzida por Adelina Aletti e com prefácio de Luciana Stegagno Picchio, que colaboraram com a publicação de *Lex Icon* em Milão, em 1977.

concretas de seus amigos que aparecem na correspondência recebida pelo poeta brasileiro.

Em carta sem data, provavelmente de maio ou junho de 1960, Alexandre O’Neill recomendava a João Cabral de Melo Neto o envio de exemplares de *Quaderna*, título recém-lançado pela Guimarães Editores, a vários críticos, escritores e poetas, entre eles Antônio Ramos Rosa, David Mourão-Ferreira, Mário Dionísio, Natércia Freire e Salette Tavares. O endereço desta última chegou às mãos do autor, porém não se sabe nem se a remessa foi feita, nem mesmo se ela recebeu o volume, como é possível confirmar a respeito dos outros destinatários apontados. Mais tarde, a sua direção é compartilhada novamente pela mesma via, dessa vez, em carta enviada por Sophia de Mello Breyner Andresen em 30 de janeiro de 1967. Antes de narrar a viagem que fez ao Brasil em maio do ano anterior, e sua chegada ao Recife, ela declara: “Tenho, como dizem os personagens de *Êsquilo*, um boi sobre a minha língua” (Andresen, 1967). A óbvia referência à censura do Estado Novo ficaria ainda mais evidente no *post scriptum*: “Escrevi esta carta há meses, mas só agora tenho portador e quando mando as cartas pelo correio daqui não chegam. Se me escrever, escreva dentro de uma carta para Salette Tavares, R. Marquesa de Alorna, 20, Lisboa.” (*ibidem*).

As diferentes ligações entre os quatro poetas não favoreceram qualquer contato mais próximo entre Salette Tavares e João Cabral de Melo Neto, sequer registros epistolares.² Na vida literária, assim como na esfera pessoal, as afinidades parecem acontecer de modo pouco previsível, ora aproximando, ora distanciando, pares. Recordar-se que, nas palavras de Adília Lopes, “as influências escolhem-se involuntariamente” (Lopes, 2021, p. 443). Aqueles dois poetas, voluntaria ou involuntariamente, não se escolheram, e seus percursos estético-literários são visivelmente bem diferenciados, sobretudo em termos geracionais, podendo ajudar-nos a formular certas hipóteses. Afinal, é a diferença que se torna, aqui, condição do encontro enquanto exercício de leitura, pois, como bem notou Gusmão (2010, p. 360), a “alteridade recíproca daqueles que se encontram, ao mesmo tempo que difere a identidade, reserva a possibilidade da singularidade”.

2. Do concreto ao concretismo

Nascidos respectivamente em 1920 e 1922, João Cabral de Melo Neto e Salette Tavares são sob o ponto de vista cronológico escritores contemporâneos, isto é, viveram num mesmo tempo, no entanto condicionados por coordenadas sociais, políticas e culturais distintas. Com uma distância de mais de uma década, as suas estreias literárias ocorrem em condições particulares: *Pedra do Sono* (1942) é publicado em edição de autor, impresso numa gráfica em Recife, e *Espelho Cego* (1957) é lançado em Lisboa pela Ática, editora então consagrada. É um caso que envolve ainda aquilo que Fernando J. B. Martinho (2013) chamou de questão da “não-contemporaneidade dos contemporâneos”, ao destacar que os coetâneos – aqueles que têm idades aproximadas –, para além das inevitáveis diferenças individuais, estão sujeitos a fatores variados que podem constituir gerações culturais distintas. Se inicialmente o poeta brasileiro é vinculado à Geração de 1945, movimento do qual sempre se distanciou e desde cedo tentaria se desvincilhar, a poeta portuguesa aproxima-se de uma tendência, de acordo com Martinho (1995), que pode designar-se barroquizante e distingue alguma poesia revelada na segunda metade da

² Segundo Salette Brandão, não existem cartas de João Cabral de Melo Neto na correspondência de Salette Tavares; nem se encontram entradas no arquivo do poeta brasileiro, sob a guarda do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa (Rio de Janeiro).

década de 1950, mas que virá a ser, no decénio seguinte, umas das figuras em evidência no movimento experimentalista, ou da Poesia Experimental portuguesa (PO.EX).

Nos livros de estreia de João Cabral de Melo Neto e de Salette Tavares se identifica, desde seus títulos, algo em comum: uma tendência surrealista, também presente nos poemas, sobretudo em suas imagens. Apesar de existir claramente esse diálogo, como consequência de leituras e afinidades, isto é, de uma formação literária, importa salientar que, em ambos os casos, os títulos estão mais ligados à dimensão do real do que aparentam. Em outras palavras, para além do efeito surrealista produzido, a escolha feita pelos autores é um desdobramento de outras relações. *Pedra do Sono*, por exemplo, não é metáfora criada por João Cabral de Melo Neto, como esclarece Willy Lewin no prefácio à primeira edição do livro, e sim descoberta e escolhida pelo então funcionário do Departamento de Estatística numa Tábua Itinerária, aproveitando o nome de uma pequena cidade no interior de Pernambuco. Assim, o jovem poeta pernambucano filiava-se à tradição modernista, como notou John Gledson (2003), seguindo os passos de seus mestres Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, que em *Remate de Males* (1930) e *Brejo das Almas* (1934) também se beneficiaram da poesia presente na toponímia brasileira. Já *Espelho cego*, de acordo com Luciana Stegagno Picchio (1992), não teria sido uma invenção da autora, mas retirado de um poema de Cecília Meireles, “o mais europeu dos poetas brasileiros da Modernidade” ([1992] 2022, p. 982). Curiosamente, o texto é publicado pela primeira vez, em circunstância muito restrita, na separata da revista *A Sereia*, do Rio de Janeiro, em outubro de 1955, com tiragem de 100 exemplares.³ Somente em 1958, um ano após a publicação do livro de Salette Tavares, é que o poema ganharia circulação editorial relevante com a *Obra Poética*.

Independente da origem dos títulos, ambos projetam a busca de uma individualidade artística que se encontra, num primeiro momento, articulada à poesia que lhe antecedeu. No caso brasileiro, à notável influência do Modernismo, e dos poetas já citados, mas em especial de Murilo Mendes, talvez o único poeta brasileiro que eventualmente poderia receber o rótulo surrealista, que ensinou a João Cabral de Melo Neto a “importância do visual sobre o conceitual, do plástico sobre o musical” e que “a função do poeta é *dar a ver*” (Melo Neto, 1976, p. 112, grifo do original). No caso português, à própria influência do Surrealismo, que, ao contrário do que aconteceu no Brasil, existiu enquanto movimento, e da poesia produzida nos anos de 1950. A propósito de Salette Tavares, E. M. de Melo e Castro assinala que “ultrapassando a técnica surrealista, mas servindo-se do conhecimento do surreal, afasta-se de qualquer escola” (Melo e Castro *apud* Dumas, 2022, p. 8), o que se pode igualmente dizer a respeito de João Cabral de Melo Neto. Não por acaso, como cedo reconheceu Antonio Candido a partir da leitura de *Pedra do Sono*, as influências do cubismo e do surrealismo, onde julgava encontrar as fontes dessa poesia, eram fundidas numa solução bastante pessoal: “O seu cubismo de construção é sobrevoado por um senso surrealista da poesia” (Candido, 2000, p. 17). Quer dizer que, ao longo dos seus percursos poéticos, Salette Tavares e João Cabral de Melo Neto desenvolverão uma poesia de potência imagética, digamos construtiva, que se estrutura a partir de um intenso trabalho formal.

³ O fac-símile manuscrito de “Espelho Cego” é incluído na edição *Obra Poética* (1958), posteriormente reunido na seção “Dispersos (1918-1964)”, de *Poesia Completa* (2001), organizada por Antonio Carlos Secchin, no entanto, sem indicações a respeito da sua publicação. Eis o poema, datado de 1954: “Onde a face de prata e cristal puro,/ e aquela deslumbrante exatidão/ que revela o mais breve aceno obscuro// e o compasso das lágrimas, e a seta/ que de repente galga os céus do olhar/ e em margens sobre-humanas se projeta?// Onde, as auroras? Onde, os labirintos/ – e o frêmito, que rasga o peso ao mar/ – e as grutas, de áureos lustres e aéreos plintos?// Ah – que fazes do rosto que te entrego?/ – musgos imóveis sobre a sua luz.../ Limos... líquens... – Opaco espelho cego?” (Meireles, 2001, p. 1726).

Desde o início fica bastante claro que o concreto e o substantivo estão na base da poesia e da ética de Salette Tavares e de João Cabral de Melo Neto. Se, anos depois, o livro de Salette Tavares chegará a ser considerado o primeiro testemunho português para a substantivação da escrita, espécie de prenúncio da poesia concreta que eclode na década de 1960, o percurso inaugurado com *Pedra do Sono* será inspiração para a Poesia Concreta brasileira, iniciada nos anos 50 por Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, fundadores da revista *Noigandres*. Para eles, João Cabral de Melo Neto tinha sido um dos primeiros no Brasil a sentir os novos problemas colocados pela poesia, sobretudo a partir de *O Engenheiro* (1945) e *Psicologia da Composição com a Fábula de Anfion e Antiode* (1947) – volumes lançados em edições não-comerciais, o primeiro no Rio de Janeiro com ajuda do poeta Augusto Frederico Smith, e o segundo em Barcelona sob o selo d'O Livro Inconsútil, pequena oficina artesanal criada por João Cabral de Melo Neto. No manifesto “nova poesia: concreta” (1956), citando os versos de “Psicologia da composição”, Pignatari declara: “joão cabral não fez outra coisa senão combater, didático, lúcido, // todas as fluidas/ flores da prensa; / todas as úmidas/ flores do sonho // fundar uma tradição do rigor.” (Campos et al., 2006, p. 70). É o que se desdobra em “poesia concreta: pequena marcação histórico-formal” (1957) na seguinte formulação:

Em alguns poemas seus, a palavra nua e seca, as poucas palavras, a escolha substantiva da palavra, a estrutura ortogonal, arquetônica e neoplasticista das estrofes, o jogo de elementos iguais estão a serviço de uma vontade didática de linguagem direta, lição que não deveria ter sido esquecida. (*idem*, p. 98)

Com propósitos de continuidade e amplitude, caberia aos concretos retomar, em bases críticas, essa tradição que remontava ao Modernismo de 1922, para criar uma nova linguagem poética, essencialmente sintética, substantiva, direta e comunicativa, que respondesse às demandas contemporâneas. Nesse sentido, João Cabral de Melo Neto é o único poeta brasileiro, ao lado de Oswald de Andrade, situado no *paideuma* concretista como um dos seus mais inventivos precursores. Enquanto “abridor de caminho”, para citar a expressão de Manuel Bandeira (2001, p. 140), o autor de *O Engenheiro* teria possibilitado o surgimento do movimento de vanguarda que quis encerrar “o ciclo histórico do verso”, do ritmo linear e sintático, em favor da criação de estruturas gráficos-espaciais, explorando assim a dimensão “verbivocovisual” da palavra.

A poesia de Salette Tavares, bem como a Poesia Experimental portuguesa, de modo geral, está mais próxima desse contexto, dos poetas concretos, do que propriamente de João Cabral de Melo Neto. Desde *Espelho Cego*, observa-se uma preocupação com a espacialidade e a exploração visual do texto, tendência que a poesia experimental irá, sistematicamente, explorar, levando essa pesquisa às últimas consequências. Em registro lúdico, irônico e transgressivo, os poemas constituem-se

não apenas como composições de palavras, mas como formas criadas a partir dos desalinhamentos, quebras, intervalos ou espaçamentos que essas mesmas palavras assumiam na página, o que destacava já a clara intenção formal que atravessaria toda a sua poesia. (Alves & Prior, 2016, p. 98)

João Cabral de Melo Neto, por outro lado, nunca aderiu às experiências concretas, como fizeram, por brincadeira, Drummond e Bandeira, nem participava da aversão que os jovens poetas paulistas sentiam pelo verso, pela frase e pelo discurso. Embora se sentisse envaidecido pela admiração que os concretos lhe devotavam, ele não via a menor possibilidade de acompanhá-los na aventura, considerando-se apenas uma espécie de trampolim para o salto a ser dado por eles. É o que escreveu a Augusto de Campos, incluindo a seguinte advertência: “Somente, deixem-me dizer-lhes, aos saltadores, que exageram a possibilidade de o trampolim também poder saltar: ele tem uma extremidade

solta, que vibra como se fosse capaz de saltar, mas tem uma outra ponta presa à borda da piscina...” (Melo Neto *apud* Marques, 2021, p. 299).

Se o poeta brasileiro continuava preso à borda da piscina, ou preso ao verso, Salette Tavares mergulhou de cabeça na piscina, compondo assim o grupo dos saltadores. Inventiva e múltipla, sua prática poética atravessa os domínios visual, espacial, gráfico, performativo, pedagógico, documentada, em parte, na seção “Poesia visual e espacial”, da *Obra Poética 1957-1994* (2022). Destacam-se, nesse sentido, “Ourobesouro” (1965), poema escrito em 1934, que depois se tornou um objeto poético feito de cristal e letras douradas; “Maquinin”, poema de *Quadrada* (1967), que deu origem ao objeto em alumínio executado em 1963, ou ainda “Parlapatisse” (1966), nas palavras de Catherine Dumas (2022, p. 17), “verdadeiro objeto ‘verbivocovisual’, tal como o concebera James Joyce e o explorou Haroldo de Campos”.



Fig. 2. Salette Tavares, *Ourobesouro* (1965)



Fig. 3. Salette Tavares, *Maquinin* (1963). Fotografia de Paulo Costa. Fundação Calouste Gulbenkian.

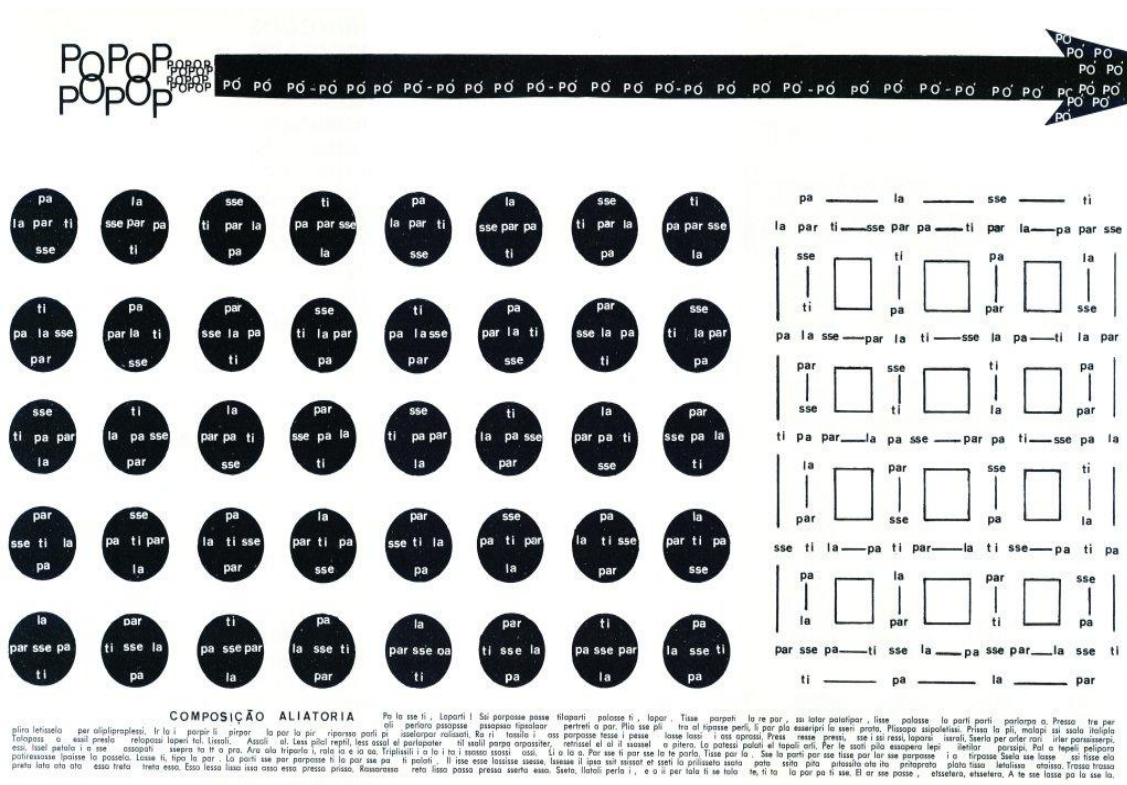


Fig. 4. Salette Tavares, *Parlapatisse* (1966)

3. Entre engenheiros, quadrados e quadernas

Em 1965, vem a público, anônimo, *14563 Letras de Pedro Sete*. O próprio título, como nos revela Luciana Stegagno Picchio ([1992] 2022), é um *divertissement* – ou brincadeira, para citar uma palavra cara à Salette Tavares –, a partir do qual a simples adição ($1 + 4 + 5 + 6 + 3 = 1963$) nos restitui a verdadeira data de fatura. Impressos na capa do livro, os números remetem à uma circunstância extratextual, a data de conclusão da escrita, indicada na última página, “Lisboa, Abril de 1963”. Trata-se de uma edição de autor, com a tiragem de 500 exemplares numerados e rubricados. Como se vê na imagem (Figura 6), a assinatura parece um ideograma, em vermelho, dando continuidade ao mistério à sua volta. Na página seguinte, encontra-se uma espécie de índice, no qual as composições são apresentadas por fórmulas. De acordo com o projeto gráfico, o livro está organizado em sete seções, distinguidas por uma folha de cor vermelho vivo, utilizada na identidade



Fig. 5. *14563 letras de Pedro Sete* (1965)

visual da capa, apontando com um risco preto a numeração correspondente. À exceção de “+2” e “+2-1”, todos os poemas – no caso, seis – recebem o título “+1”, sugerindo que, na verdade, a sequência que se apresenta inicialmente é uma possível acumulação do sentido de cada peça.

A atmosfera enigmática continua a se desenvolver no primeiro poema, “+1”, no qual Pedro Sete supostamente apresenta-se ao leitor. É o que se lê no fragmento abaixo, que na primeira edição ocupava precisamente uma página:

Sou eu no espaço tempo um engenheiro só
 com brancos e papel e linhas que não traço
 um nunca arquiteto que segue e telefona
 entre o que está no papel e o que se faz lá fora
 aqui, ali, acolá, unidos no contrato
 que estrutura a forma, distribui
 e ordena
 a função e a norma
 de uma empresa moderna.
 Num país como o nosso o que faço não é
 nem arte nem ciência nem técnica, que o caso
 aqui não deu à luz um progresso maior
 um movimento aberto e um preciso aspecto
 do perfil racional de princípios mecânicos.
 Num país como o nosso entre a linha e o branco
 há o círculo, o triângulo, a paralela veloz
 e uma voz que repete trrim-trrim — está lá
 tome nota, repita, diga-me aonde vou. (Tavares, 2022, p. 426)

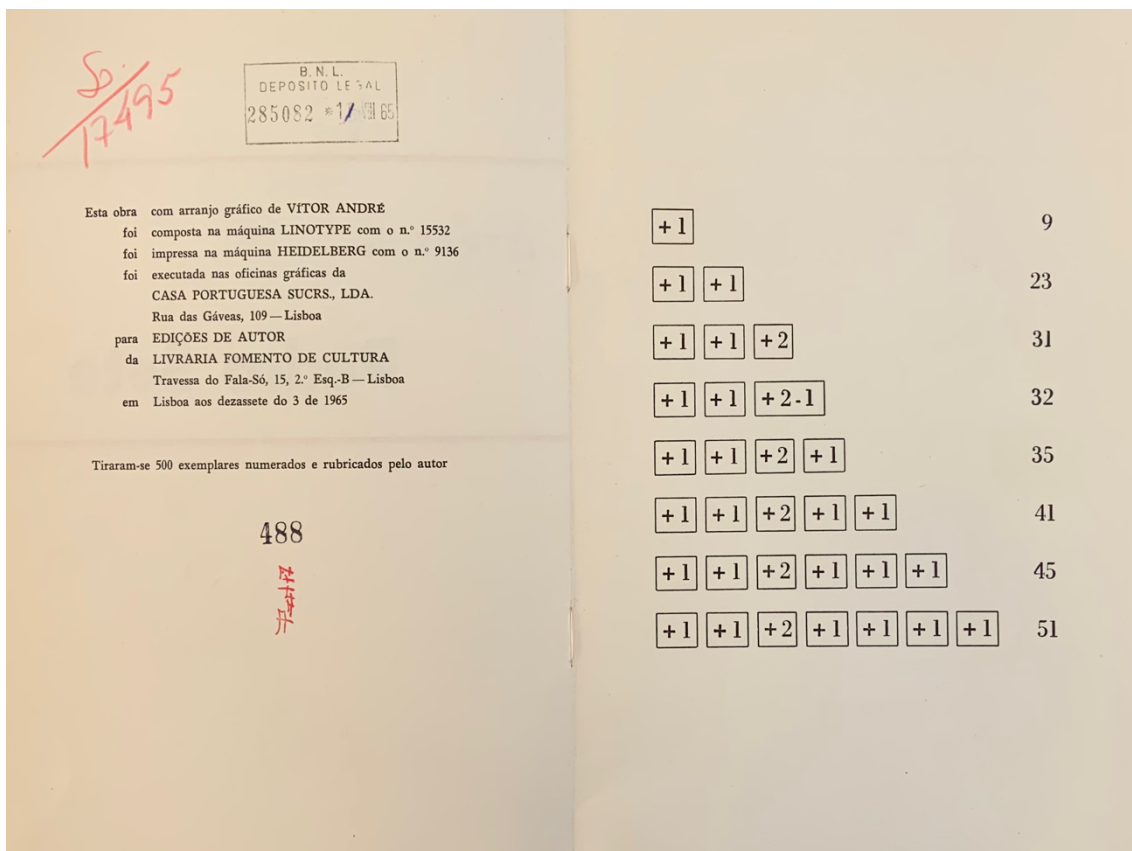


Fig. 6. Salette Tavares, 14563 letras de Pedro Sete (1965)

Desde o início, demonstra-se uma preocupação com a *práxis* que, nesse caso, estaria relacionada à figura do engenheiro, aquele que transforma o projeto traçado no papel em realidade concreta, unindo num só “contrato” a “forma”, a “função e a norma/ de uma empresa moderna”. Esse ofício que estrutura, distribui e ordena o seu trabalho é, de certo modo, desvalorizado no país em que se encontra o sujeito da enunciação, já que este não teria apreço por um “perfil racional de princípios mecânicos”. Numa leitura metalinguística, se Pedro Sete é uma máscara de Salette Tavares, fala-se da sua própria poesia e da produzida nesse país, isto é, em Portugal, que tem uma forte tradição lírica, de expressão sentimentalista. Nesse panorama poético, entre “a linha e o branco”, talvez em referência à poesia dita objetiva, existiam outras formas de expressão: “o círculo”, “o triângulo”, “a paralela veloz” e “uma voz que repete trrim-trrim”. É assim se demarca um nítido traço de distinção entre a poesia que ali se delineia e “o que se faz lá fora”, o que é ratificado mais à frente quando afirma: “Sou um homem moderno e amo/ com meu corpo de míssil projeto/ que prefiro e faço” (Tavares, 2022, p. 427).

Mas, afinal, “quem é esse Pedro Sete?”, questiona-nos Picchio. Alguém definido pela negação, limitado pela sua vivência nacional, aberto às artes pictóricas, plurilingue como o poeta brasileiro Sousândrade no seu *Inferno de Wall Street*, como o whitmaniano Álvaro de Campos, ele também engenheiro e resignado, sobretudo como *O Engenheiro*, de João Cabral de Melo Neto? Enumerando outros engenheiros de ofício, a crítica literária propõe um diálogo com aquele que define como “poeta da construção”, cujas afinidades eletivas com a poesia de Salette Tavares ainda estavam por fazer. E, assim, indicava certos pontos equivalentes e divergentes, ou melhor, comparáveis:

(...) idêntico, o aguçamento da consciência poética no cancelamento do onírico, da sua “aura”, de que tinham surgido os primeiros textos de matriz surrealista, paralelo o processo de concretização, de eliminação da desordem, mas também de controle do poema, visto agora no seu *fieri* como máquina para desvendar o real, para denunciar a polissemia e portanto a intrínseca falsidade da linguagem. Só que, numa postura ainda mais sofrida e metaforizante, o engenheiro de Salette era um engenheiro puramente mental, um nunca arquiteto.” (Picchio, [1992] 2022, p. 988)

Embora João Cabral de Melo Neto fosse um poeta conhecido na altura, num primeiro momento, a aproximação ao heterônimo pessoal foi amplamente explorada pela crítica, considerando o próprio jogo textual. No último poema, também intitulado “+1”, lê-se:

Foi num dia dezassete e o Sputnik passava às nove e meia.
O gerente estava à minha frente com todos os sentimentos dos que partem
e entregam a pasta,
e a irresponsabilidade dos que desfrutam um primeiro relax depois de muito tempo.
Foi num dia dezassete que me fizeram Pedro
Pedro gerente engenheiro
Pedro herdeiro de Álvaro de Campos e Cesário Verde
sentado numa varanda a comer a noite
com uma aliança no dedo
solteiro para o Universo e o Dia.
Tu estavas a meu lado, companheira
e exigias-me poeta. (Tavares, 2022, p. 448)

Na abertura de *Quadrada* (1967), livro publicado na prestigiosa coleção “Círculo de Poesia”, da Livraria Moraes Editora, mais uma vez, aparece Pedro Sete. Dessa vez, sob a forma de destinatário, em carta endereçada à figura misteriosa que tinha se apresentado no livro anterior. Como esclarece em nota, “Carta a Pedro Sete” foi escrita para o livro *Cartas aos Jovens Poetas Brasileiros* a aparecer no Brasil – ao que tudo indica, nunca editado. Dos muitos aspectos que se poderiam sublinhar nesse testemunho, uma carta

escrita em primeira pessoa, e assinada por Salette Tavares, cabe aqui transcrever o excerto inicial:

Pedro

É com alegria que vejo surgir sobre o papel os traços da minha caligrafia há tanto tempo sem escrever, há tanto tempo sem uma pausa na alma para o dentro a dentro que me deixa penetrar no universo mágico que entre meus eus a poesia tece.

Escrevo-te hoje pela primeira vez. Em teus poemas referes-te à minha presença, chamas-me a tua companheira, companheira que identificas com a poesia. No ato de reflexão que sou, não fosse o acaso deste agora, não me aconteceria pôr em papel branco com a minha letra nada disto que tantas vezes tem sido núcleo da minha meditação sobre poesia, sobre a juventude necessária que a poesia é, sobre o poeta que o jovem deve ser e, sobretudo, sobre o jovem que o poeta é. (Tavares, 2022, p. 211)

Há que se assinalar que os poemas incluídos no livro em questão foram escritos entre 1959 e 1960, mas apenas vieram a público anos depois. Em certa medida, Salette Tavares explica *a posteriori* a gênese de seu heterônimo Pedro: “Antes do teu chegar já eu te dizia o mistério que te ia procriando, a voz com que te queria marcar poeta”; “Vi-te fechar no abrir de um segundo o mar intenso, o fervente febril que te suspendeu rigor de seco quilha entre sinais” (*ibidem*). Guardando as devidas proporções, o gesto poderia se assemelhar ao de Fernando Pessoa na famosa carta a Adolfo Casais Monteiro, na qual relata ao amigo e crítico literário a criação de Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos. Longe de querer enveredar no espinhoso terreno da heteronímia, aqui, limita-se à reflexão de Salette Tavares acerca da própria produção e da natureza da poesia, ou, melhor, à “vivência poética e humana automaticamente devolvida por um espelho cego” (*idem*, p. 213). Ao regressar à metáfora-título de seu livro de estreia, a poeta medita sobre os desdobramentos de seu trabalho dentro de um contexto mais alargado, entre os grandes gestos criadores das artes de seu tempo. Nesse sentido, a consciência reflexiva e a criação artística estão intimamente ligadas: “Os manifestos são as poéticas que acompanham a produção poética com que se mostra a consciência crítica dessa nova maneira. O próprio poema chega a ser ‘manifesto’.” (*idem*, pp. 213-214).

Na obra de Salette Tavares encontram-se vários manifestos de uma poesia que se pensa, que reflete sobre si mesma, como acontece a todo momento na produção de João Cabral de Melo Neto, em particular nos livros *O Engenheiro* e *Psicologia da Composição com a Fábulas de Anfion e Antiode*, que definem as linhas mestras da sua poética. Além do célebre “O engenheiro”, que direciona a procura da poesia à claridade, “A luz, o sol, o ar livre”, às coisas concretas, “O lápis, o esquadro, o papel;/ o desenho, o projeto, o número”, sobretudo ao mundo justo, “que nenhum véu encobre” (Melo Neto, 2014, p. 121), pode-se sublinhar em “A lição de poesia”, um de seus princípios centrais, a concisão, na passagem em que fala sobre o processo de escrita, ou a “luta branca sobre o papel/ que o poeta evita”, e o seu material de trabalho: “E as vinte palavras recolhidas/ nas águas salgadas do poeta/ e de que se servirá o poeta/ em sua máquina útil.// Vinte palavras sempre as mesmas/ de que conhece o funcionamento,/ a evaporação, a densidade/ menor que a do ar.” (*idem*, pp. 132-133). Uma formulação que se encontra, de certo modo, sintetizada na sua *psicologia da composição* nos versos: “Vivo com certas palavras,/ abelhas domésticas” (*idem*, p. 152).

Outro ponto paralelo em ambas as poéticas, a meu ver, articula-se a partir da imagem do quadrado, extraída dos títulos *Quadrada* (1967), de Salette Tavares, e *Quaderna* (1960), de João Cabral de Melo Neto. Convém lembrar que o livro inédito do poeta brasileiro veio a público em Lisboa, inserido em outra prestigiosa coleção, “Poesia e Verdade”, da Portugália Editora. É bem provável que Salette Tavares tenha conhecido, ou ainda folheado, essa edição, que hipoteticamente lhe fora oferecida pelo autor, sob a

recomendação de Alexandre O'Neill. Apesar de não haver evidência documental, a enorme agitação provocada à volta da obra cabralina no meio editorial português, sobretudo na década de 1960, não passaria despercebida ao olhar atento de Salette Tavares. *Quaderna*, de certo modo, simboliza, enquanto metáfora, a unidade compositiva mais característica da poesia cabralina, a quadra que, segundo Haroldo de Campos (2006, p. 81), não deve ser tomada como “forma fixa (ou fôrma)”, mas como bloco, “elemento geométrico pré-construído, definido e apto conseqüentemente para a armação do poema”. É o que também sublinha Eucanaã Ferraz (2000) ao observar que João Cabral de Melo Neto parece ter encontrado na estrofe mais frequente da poesia brasileira – também bastante usada na poesia portuguesa – a limpidez construtiva da geometria.

Em *Quadrada*, esse pendor rigoroso começa a se esboçar no poema homônimo, que, à maneira de prefácio, está posicionado depois da “Carta a Pedro Sete” e antes da primeira das quatro seções do livro. “Quadrada é a chave/ da porta quadrada/ quadrada se abre/ em cubo me guarda.”, dizem-nos os versos iniciais da composição, composta por quatro quadras. Embora os poemas não apresentem regularidade estrófica, assumindo arranjos formais variados, nota-se certa predominância da quadra, por vezes desestabilizada no seu contorno isométrico, definido pelos seus quatro lados, limitados no ângulo reto das margens. É o caso de “O poema”, que abre a quarta seção do volume:

Na terra regada
 procuro a palavra
 aberta fechada
 matéria formada.

Entorno no forno
 a chama encarnada
 e abro no torno
 contorno e fachada.

Martelo machada
 achada a palavra
 cinzelo o anel
 a curva quadrada. (Tavares, 2022, p. 391)

Os deslocamentos constantes do segundo e quarto versos de cada estrofe acabam por criar outro ritmo visual, talvez propondo do mesmo modo outra leitura. Além da leitura corrida e contínua, pode-se ler de forma alternada os primeiros e terceiros versos de cada estrofe, ou, então, os segundos e quartos, criando não só um jogo textual, como propõem vários poemas concretos, mas também adicionando outra camada semântica. Destaca-se, ainda, no último verso do poema, a imagem da curva quadrada, associada à procura e ao encontro da palavra. Sob a ideia do poeta artesão, aquele que utiliza ferramentas como o martelo e o cinzel para dar forma à sua matéria, compõe-se uma arte poética, indicando determinada profissão de fé. A propósito da expressão, lembre-se da epígrafe de Victor Hugo que acompanha a “Profissão de fé”, de Olavo Bilac: “*Le poète est ciseleur./ Le ciseleur est poète*”. Ofício tão exigente quanto o do escultor, a escrita exige um esforço físico, para citar, mais uma vez, o conselho de Bilac em “A um poeta”: “Trabalha, e teima, e lima, e sofre, e sua!”. Bem distantes do esmero parnasiano, que visava apenas o aspecto valioso do diamante, Salette Tavares e João Cabral de Melo Neto estão mais próximos do trabalho, ora da engenharia, ou da arquitetura moderna de Le Corbusier, ora do design. Do cristal, extraem linhas, traços, arestas, cortes, o impacto “do diamante industrial, barato,/ que incapaz de ser cristal raro,/ vale pelo que tem de cacto” (Melo Neto, 2014, p. 509), como escreveu em “Resposta a Vinicius de Moraes”.

Essa noção de trabalho aparece, curiosamente, em carta de 7 de abril de 1957 escrita por João Cabral de Melo Neto a Décio de Almeida Prado, diretor do Suplemento Literário do jornal *O Estado de São Paulo*. Durante o período, o poeta publicou uma série de poemas inéditos, que mais tarde fariam parte de *Quaderna*, na página literária paulista, como é o caso do famoso “A palo seco”, que é acompanhado na edição de 31 de março de 1959 por uma ilustração do artista português Fernando Lemos, então radicado no Brasil. Recusando a proposta de Décio Pignatari para estender as colaborações à escrita de crônicas sobre a Espanha, o poeta explica que a ideia, embora tentadora, lhe “chegou quando andava meio cansado depois de semanas de luta para ‘cuadrar o círculo’, que é para mim escrever a poesia que estou escrevendo agora” (Melo Neto, 1957). Quer dizer, escrever a poesia de *Quaderna*, livro que chegou a ser anunciado na rubrica de Ferreira Gullar, publicada no *Jornal do Brasil*, com a grafia espanhola “Cuadernas”, expressão que significava, entre outras coisas, “uma quarta parte de algo, principalmente de dinheiro ou de pão” (Gullar, 1959, p. 6), também escolhida em virtude de os poemas terem sido escritos em quadras. A edição que sairia pela Livros de Portugal – o que de fato não veio a se realizar – iria contar com ilustrações do artista Ivan Serpa, que liderou o Grupo Frente, do qual fizeram parte Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Franz Weissmann e o próprio Gullar, marco do movimento construtivo no Brasil e precursor do Movimento Neoconcreto, iniciado no ano de 1959.

O corpo a corpo com a palavra, o esforço para criar arestas no círculo, ou para quadrar a curva, aparece conceitualmente, mais tarde, no *Museu de Tudo* (1975), de João Cabral de Melo Neto, em “O número quatro”. Composto por uma única estrofe de doze versos, o poema pode ser decomposto em três quadras, no entanto a estrutura monolítica de um bloco de quatro lados nos dá a ver “o número quatro feito coisa/ ou a coisa pelo quatro quadrada” (Melo Neto, 2014, p. 517). A abstração numérica, portanto, ganha dimensão espacial a partir da forma geométrica que a representa como expressão de estabilidade e racionalidade: “seja espaço, quadrúpede, mesa,/ está racional em suas patas/ está plantada, à margem e acima/ de tudo o que tentar abalá-la” (*ibidem*). Somente o tempo “que ama o ímpar instável” é inimigo dessa coisa quadrada, com seu poder erosivo, mas, como bem sublinha o poema a própria roda “criatura do tempo” é “uma coisa em quatro, desgastada” (*ibidem*).

Curiosamente, nesse volume, João Cabral de Melo Neto exhibe sua faceta mais ampla ao reunir em seu *Museu* uma série de poemas dispersos, vários deles frutos de seu convívio com artistas visuais brasileiros e internacionais, posteriormente compilados no volume *Poesia Crítica* (1982), organizado pelo próprio autor. Do acervo, destacam-se, em especial, composições que originalmente foram escritas para exposições e catálogos de, como é o caso dos textos “Exposição Weissmann”, publicado no catálogo da exposição promovida pelo Serviço de Propaganda e Expansão Comercial da Embaixada do Brasil em Madri (1962); “Máquinas, de Vera Mindlin”, poema-prefácio do álbum de gravuras *Dez Água-tintas* (1969); “A escultura de Mary Vieira”, poema-posfácio incluído na edição *Polyvolume. Interactions Photoserigraphiques* (1967). A partir da leitura metalinguística, uma vez que João Cabral de Melo Neto, ao falar da obra de Mary Vieira, fala de sua própria poesia, este último poema poderia ilustrar alguns pressupostos estéticos próximos da poética de Salette Tavares, sobretudo nos termos da geometria proposta através de quadras, quadrados e quadernas, ou mesmo da escrita enquanto ofício artesanal:

dar a qualquer matéria
a aritmética do metal
dar lâmina ao metal
e à lâmina alumínio

dar ao número ímpar
o acabamento do par
então ao número par
o assentamento do quatro

dar a qualquer linha
projeto a pino de reta
dar ao círculo sua reta
sua racional de quadrado

dar à escultura o limpo
de uma máquina de arte
por sua vez capaz da arte
de dar-se um espaço explícito (Melo Neto, 2014, p. 490)

4. “in disciplinada mente”: Cesário, Salette e João

Embora motivado por um apontamento crítico e conduzido inicialmente a partir de aspectos biográficos, não foram essas referências que originaram o desafio de procurar possíveis diálogos entre Salette Tavares e João Cabral de Melo Neto. Ao folhear o número 93 da revista *Colóquio/Letras*, publicado em setembro de 1986, em busca de um inquérito, acabei por encontrar, para minha surpresa, o poema “Cesário in disciplinada mente”, de Salette Tavares, entre “Cesário Verde”, de Sophia de Mello Breyner Andresen, e “Em Lisboa, com Cesário Verde”, de Eugénio de Andrade, duas composições bem conhecidas. A leitura do poema de Sophia, mais tarde reunido em *Ilhas* (1989), já estava contaminada pelo nome do poeta brasileiro, não só pela posição que ocupa no livro, logo a seguir a “Dedicatória da segunda edição do ‘Cristo cigano’ a João Cabral de Melo Neto”, mas, sobretudo, pelos seus versos: “Mas a sua arte não é só/ Olhar certo e oficina/ E nele como em Cesário/ Algo às vezes se alucina” (Andresen, 2015, p. 810), que identificam um curioso ponto comum entre os dois poetas, certo traço alucinado ou alucinante que, por vezes, desponta de seus poemas. Isto está presente na composição dedicada a Cesário Verde, nas primeiras estrofes, quando diz: “Quis dizer o mais claro e o mais corrente/ Em fala chã e em lúcida esquadria/ Ser e dizer na justa luz do dia/ Falar claro falar limpo falar rente// Porém nas roucas ruas da cidade/ A nítida pupila se alucina” (*idem*, p. 811).

Em outro tom, bem distante do de Sophia de Mello Breyner Andresen, o poema de Salette Tavares homenageia o autor de *O Sentimento dum Ocidental* (1880), à sua maneira, destacando outras convergências:

Eu, que já não gosto de dar respostas certas,
Vou hoje celebrar antigas descobertas
Minhas, margens úteis, práticas e correctas.

São elas o parafuso ideal que uso
Cravado no pêndulo de metal
Entre o cristal intruso
e o veludo.

[...]

Quando escolheste esta cidade que me voa
Porque nela armaste cilada a um Pessoa
A gesta alada já

não foi cantada à toa!

Quem não perde a licença de ser, tal e qual
Em Verde?

Picasso doendo o azul do mal?
Ou um Ravel que pede a faca a João Cabral
Antirrimadamente?

[...]

Véspera maior no rigor de um mundo vário,
Firme, poisando o pé p'ra além do calendário,
Ei-lo: poeta, precursor e visionário

Consecutiva mente. (Tavares, 2022, pp. 722-724)

Escrito entre fevereiro e março de 1986, muito provavelmente a pedido da revista, que então assinalava o centenário da morte de Cesário Verde, o poema exibe uma faceta dúbia, indisciplinada ou disciplinada, do homenageado e da homenageadora, como nos aponta desde logo o seu título. Em certa medida, considerando não só a sua tipologia, poema-homenagem composto fora da obra de Salette Tavares, como também a posição tomada pelo sujeito da enunciação no primeiro verso, trata-se de uma celebração de “antigas descobertas” da própria autora, ou, se quisermos, o que ela teria descoberto com a poesia de Cesário Verde. Reconhece-se certos elementos da poética verdiana, inclusive o poema “De tarde” é mencionado, que se transformam na língua de Salette Tavares em expressão própria, o que se fica evidente, à primeira vista, na mancha gráfica com a utilização dos espaços em branco através de deslocamentos e cortes que desestabilizam o encadeamento dos versos.

Outro aspecto que vale destacar é a relação entre a poesia e a pintura, que muitas vezes levou a crítica a chamar Cesário Verde de poeta-pintor, como faz David Mourão-Ferreira:

Pintor nascido poeta (coisa também muito rara e preciosa, sobretudo numa poesia como a portuguesa, tão atraída, se não pela introspecção, ao menos pelo ensimesmamento e tão seduzida pelo abstracto, pelo vago, pelo indefinido), Cesário Verde é um daqueles artistas para quem o mundo externo conta de modo primacial; e as suas emoções poéticas só atingem plena expressão quando preliminarmente aquecidas pela visão pictórica. (Mourão-Ferreira, 1981, p. 69)

No poema de Salette Tavares, tal relação é apontada com a referência explícita a pintores, no entanto, sem deixar de incluir outros criadores, como Pierre Henry, um dos precursores da música concreta, e Ravel, um dos mais notáveis compositores do século XX. Estabelece-se, portanto, não só um diálogo com as artes visuais como também com a música, ponto de convergência central na poesia de Salette Tavares se pensarmos imediatamente em como seus poemas evocam não só uma dimensão visual, evidenciada na página em branco, como também musical a partir dos ritmos por ela impostos. É um exemplo de como a homenageadora implica-se na homenagem a Cesário Verde, inserindo elementos que se articulam à própria poética, sem perder de vista o poeta a quem presta tributo e sua cidade: Lisboa. Assim, entra em cena um de seus mais famosos discípulos, Fernando Pessoa, para quem o autor de *O Sentimento dum Ocidental* foi um mestre por fundar em Portugal “a poesia objetiva”, ensinando-lhe a ver, nas suas palavras, “a observar em verso” (Pessoa, 1986, p. 126).

É através dessa articulação que se apresenta, na estrofe seguinte, os nomes de Picasso, Ravel e João Cabral de Melo Neto, talvez aqueles que também perderam “a licença de ser tal e qual/ Em Verde”, despersonalizando-se em suas obras, em seus estilos. Nesse fragmento, no que diz respeito aos encontros e desencontros que aqui se apontaram,

demonstra-se algum conhecimento da poesia cabralina, ao menos de “Uma faca só lâmina”, poema-livro publicado no volume *Duas Águas* (1956). Lembre-se que o poeta brasileiro também foi impactado por Cesário Verde, o único que reverencia na tradição poética portuguesa, como evidenciou num poema de *Serial* (1961), que enaltece sua poesia objetiva, concreta, que “deslavava” o mundo com sua “água clara”, “aquela água de vidro” (Melo Neto, 2014, p. 399). Uma lição, sobretudo, de rigor, como destaca-se na composição de Salette Tavares, de um “poeta, precursor e visionário”. Entre encontros e desencontros, se se quiser traçar uma espécie de genealogia, chega-se a um ascendente comum não-contemporâneo que parece aproximar, textualmente, dois poetas coetâneos, cujas trajetórias apesar de coincidir no tempo, enveredam por contemporaneidades diversas.

REFERÊNCIAS

- Alves, M. B., & Prior, P. R. (2016). Os diálogos criativos de Salette Tavares. *Revista-Valise*, 6 (11), 97-105.
- Andresen, S. M. B. (1967). Carta a João Cabral de Melo Neto. Fundação Casa de Rui Barbosa. _____ (2015). *Obra Poética*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Campos, A., Campos, H., & Pignatari, D. (2006). *Teoria da Poesia Concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Campos, H. (2006). *Metalinguagem e Outras Metas*. São Paulo: Perspectiva.
- Candido, A. (2000). Poesia ao Norte. *Revista Colóquio/Letras*, 157/158, 15-19.
- Dumas, C. (2022). Esfera suspensa. In S. Tavares, *Obra poética 1957-1994* (pp. 5-19). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Ferraz, E. (2000). *Máquina de Comover. A poesia de João Cabral de Melo Neto e suas relações com a arquitetura*. Tese de doutorado, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Gledson, J. (2003). *Influências e Impasses. Drummond e alguns contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Gusmão, M. (2010). *Tatuagem & Palimpsesto. Da poesia em alguns poetas e poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Leitão, R. A. (1968). Carta a Curt Meyer-Clason [Manuscrito inédito]. Biblioteca Nacional de Portugal.
- Lopes, A. (2021). *Dobra. Poesia reunida 1983-2021*. Porto: Assírio & Alvim.
- Martinho, F. J. B. (1995). Notas sobre “Espelho cego” de Salette Tavares. In S. Tavares, *Poesia gráfica* (pp. 8-9). Lisboa: Casa Fernando Pessoa.
- _____ (2013). *Tendências Dominantes da Poesia Portuguesa da Década de 1950*. Lisboa: Edições Colibri.
- Marques, I. (2021). *João Cabral de Melo Neto: uma biografia*. São Paulo: Todavia.
- Meireles, C. (2001). *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Melo Neto, J. C. de (1957). Carta a Décio de Almeida Prado. Instituto Moreira Salles.
- _____ (1968). Carta a Ruben Andresen Leitão. Biblioteca Nacional de Portugal.

- _____ (1976). João Cabral de Melo Neto “o poeta não vive em órbita. É um ser social”. *Revista Manchete*, Ano 21, n. 1269, 14 de agosto, 110-112.
- _____ (2001). *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- _____ (2014). *Poesia Completa João Cabral de Melo Neto*. Lisboa: Glaciari.
- Mourão-Ferreira, D. (1981). Notas sobre Cesário Verde. *Hospital das letras*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Pessoa, F. (1986). *Páginas sobre Literatura e Estética*. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- Picchio, L. S. (2022). Brin-cadeiras para Salette Tavares. In S. Tavares, *Obra Poética 1957-1994* (pp. 979-993). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Saraiva, A. (2014). *Dar a Ver e a se Ver no Extremo – O poeta e a poesia de João Cabral de Melo Neto*. Porto: CITMEM, Edições Afrontamento.
- Tavares, S. (1965). *14563 Letras de Pedro Sete*. Lisboa: Livraria Fomento de Cultura.
- _____ (1967). *Quadrada*. Lisboa: Livraria Morais Editora.
- _____ (2022). *Obra Poética 1957-1994*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.