

Inês Cardoso\*

Universidade do Porto - ILC

## Salette Tavares e a troca de *surpresas vindas das próprias mãos*

**Resumo:** A obra de Salette Tavares coloca-nos perante a impossibilidade de separar a sua produção espacial do trabalho desenvolvido ao nível da ficção, da prosa, do ensaio ou da poesia verbal. Embora a exploração dos processos de espacialização se tenha intensificado nas décadas de 1960 e 1970, bastaria recorrer-se a volumes como *Poesia Espacial / Spatial Poetry* (2014) ou à recém-publicada *Obra Poética (1957-1994)* (2022) para constatar a existência de múltiplos poemas espaciais criados nos anos 1950. Neste sentido, noções como transposição, montagem, mistura, multiplicação e replicação têm-se revelado particularmente úteis para pensar a obra da autora. Partindo do princípio de que a dádiva assenta numa estrutura de reciprocidade, e refletindo sobre a troca como um gesto político de repetição, este artigo debruça-se sobre os Diálogos Criativos estabelecidos pela poeta com a sua esfera íntima (filhos e amigos da família), ao mesmo tempo que procura pensar o ato de reciclagem enquanto experiência específica do mundo.

**Palavras-chave:** Salette Tavares, poesia espacial, diálogos criativos, reciclagem, ecocrítica

**Abstract:** The work of Salette Tavares confronts us with the impossibility of separating her spatial production from the experiences developed in fiction, prose, essay, and verbal poetry. Although the exploration of spatialization processes intensified in the 1960s and 1970s, one only needs to refer to volumes such as *Poesia Espacial / Spatial Poetry* (2014) or the recently published *Obra Poética (1957-1994)* (2022) to ascertain the existence of multiple spatial poems created in the 1950s. In this sense, notions such as transposition, montage, mixture, multiplication, and replication have proven particularly useful for thinking about the author's work. Based on the principle that the idea of gift is based on a structure of reciprocity, and reflecting on exchange as a political gesture of repetition, this article focuses on the Creative Dialogues established by the poet with her intimate sphere (children and family friends), while also seeking to consider the act of recycling as a specific experience of the world.

**Keywords:** Salette Tavares, spatial poetry, creative dialogues, recycling, ecocriticism

(Menos evoluída devo confessá-lo eu pessoalmente  
Escolhi o último como o primeiro,  
Gosto do lixo limpo.  
Gosto do lixo do mar abandonado nas praias.  
Sei que o mar é um nojo cheio de peixes dentro  
Mas gosto do lixo que o mar deixa).

Salette Tavares

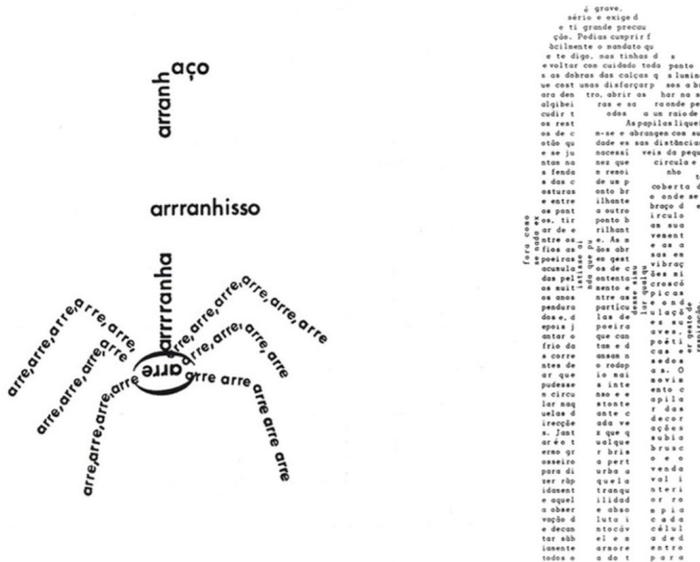
\*\*\*

[A arte] é política antes de mais nada pela maneira como configura um *sensorium* espaço-temporal que determina maneiras do estar junto ou separado, fora ou dentro, face a ou no meio de... Ela é política enquanto recorta um determinado espaço ou um determinado tempo, enquanto os objetos com os quais ela povoa este espaço ou o ritmo que ela confere a esse tempo determinam uma forma de experiência específica, em conformidade ou em ruptura com outras: uma forma específica de visibilidade, uma modificação das relações entre formas sensíveis e regimes de significação, velocidades específicas, mas também e antes de mais nada formas de reunião ou de solidão. (Rancière 2005: 46)

A razão pela qual parto das palavras proferidas por Jacques Rancière numa conferência realizada em 2005, em São Paulo, prende-se com dois aspetos que se correlacionam: por um lado, com o facto de uma parte significativa da obra de Salette Tavares assentar numa constante interceção entre materiais, técnicas e modos de mediação, gerando uma produção espacial que contempla dezenas de poemas-objeto (em olaria, chapa, alumínio, arame e tecido), bem como um avultado número de experiências tipográficas, caligráficas e serigráficas;<sup>1</sup> por outro, com o modo como esses desdobramentos acarretam implicações específicas, nomeadamente ao nível das formas de *reunião* que convocam. Se partirmos da premissa de que “a arte não é política antes de tudo pelas mensagens que ela transmite nem pela maneira como representa as estruturas sociais, os conflitos políticos ou as identidades sociais, étnicas ou sexuais” (*idem*: 46), então a arte de Salette Tavares será política, em primeira instância, pelo modo como transita da esfera privada para o espaço público, encenando diferentes modos de atuação e questionando, ao mesmo tempo que dilui, as barreiras entre arte e vida, autor e espectador, o dentro e o fora, o artístico e o não-artístico.

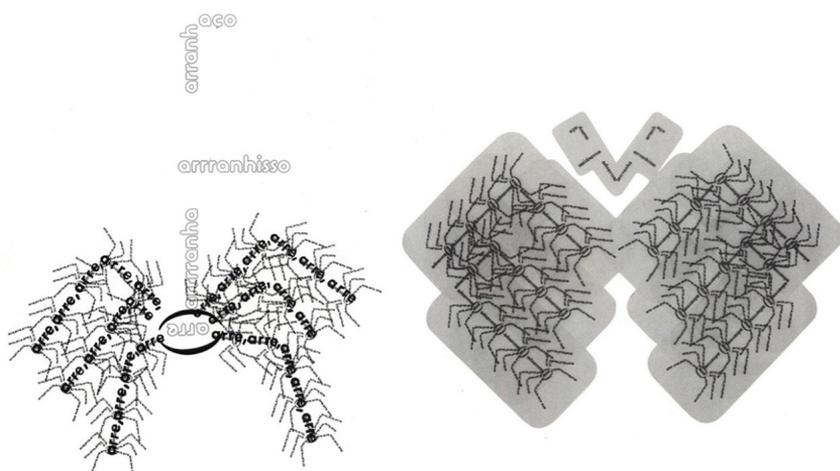
Embora a poesia verbal de Salette Tavares seja aquela que, de forma mais sistemática, foi sendo reunida e publicada ao longo da sua vida, é no primeiro número da revista *Poesia Experimental* (1964) que se publica aquele que viria a tornar-se no mais (re) conhecido dos seus poemas. Reproduzida em antologias nacionais e internacionais de

poesia visual e concreta, a “Aranha” (1963), composta em *letraset*, pode ser enquadrada como um produto do *fazer da mão*: concebida a partir do exercício da escrita caligráfica, o poema sinaliza a importância do “desenho com caneta fina” e de “um grafismo com que brincava no treino de escrever muito e ainda com braço e mão” (Tavares 1995: 17). Não se trata, aliás, de um caso isolado: também a composição “Os efes” (1963), incluída no mesmo caderno, conheceu uma versão feita a partir do trabalho caligráfico, confirmando a importância atribuída à dimensão gestual e plástica da escrita.



Salette Tavares, “Aranha” (1963), in *Poesia Gráfica* (1995) | Salette Tavares, “Os efes” (1963), in *Poesia Gráfica* (1995)

Num ensaio publicado em 2006, Rui Torres debruça-se sobre a poesia gráfica e espacial de Salette Tavares, relevando a importância dos processos de transposição, montagem, mistura, multiplicação e replicação no seu processo criativo. Nesse contexto, os poemas supramencionados revestem-se de uma importância acrescida. Relembre-se que foi a multiplicação dessa mesma “Aranha” que, já no final da década de 70, deu origem aos poemas “Aranhão” (1978) e “Borboleta de Aranhas” (1979), levando Rui Torres a descrevê-la com um “algoritmo poeticamente programado para a metamorfose” (2006: 276). Por outro lado, o texto que compõe “Os efes” – essa “ironia contra a clássica e ridícula ideia de dividir a obra de arte em forma e conteúdo” (Tavares 1975: 17) –, foi escrito um ano antes, para *O Livro do Soporífero* (1962), que permaneceu inédito até à sua inclusão em *Obra Poética 1957-1971* (1992).



Salette Tavares, “Aranhão” (1978), in *Poesia Gráfica* (1995) | Salette Tavares, “Borboleta de Aranhas” (1979), in *Poesia Gráfica* (1995)

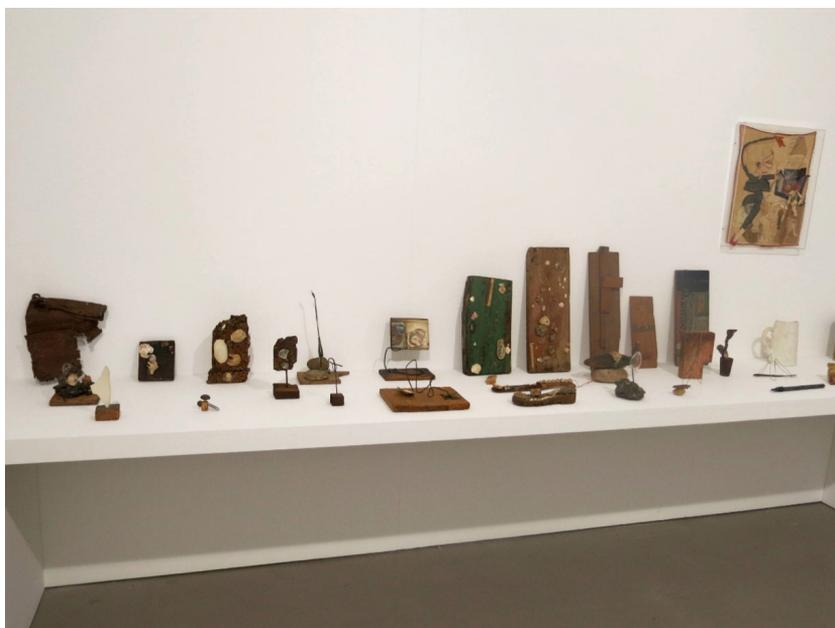
Um outro aspeto que estes poemas colocam em evidência – e que justifica a razão pela qual os utilizo como ponto de partida –, prende-se com um exercício que Tavares levou repetidamente a cabo na sua obra: o de cultivar diálogos. E fazem-no de formas distintas, demonstrando como o carácter plural da sua *poeprática* não depende só da diversidade de suportes utilizados, mas também da rede de interlocutores com os quais a autora estabeleceu contacto. A par do diálogo profícuo com os seus pares, importa, por isso, considerar aquele que foi sendo mantido quer com outros profissionais (oleiros, tipógrafos, tecelões), quer com a sua esfera íntima (filhos e amigos da família). As múltiplas frentes em que essa dinâmica se desenvolve são explicitadas numa carta dirigida a Ana Hatherly em 1975. Acerca do processo de composição de “Os Efes”, a poeta refere: “mandaram-me três em representação de todos os colegas de trabalho para me dizer que nunca tinham feito uma composição tão bonita mas que me queriam perguntar se tinha, ou não, sentido político. — Claro que tem! Respondi” (Tavares 1975: 17-18). Já a propósito desse “Carnaval complexo” que é a “Aranha”, recorda, aludindo à circunstância quotidiana que motivou a sua produção: “Devia ter sido carnaval há pouco tempo e estava ali uma aranha dos meus filhos, que deu origem a uma série de desenhos que guardo e penso publicar” (*idem*: 17).

Embora “Aranha” apontasse já para uma “activa penetração poética em todos os planos da vida humana ao nível do quotidiano” (Tavares 1989: 46), relevando essa “estetização da experiência humana” que Rui Torres (2006: 260) refere, não se enquadrava

ainda no que a autora viria a denominar de “diálogos criativos”. Seria apenas em 1979, por ocasião da exposição retrospectiva *Brincar* (Galeria Quadrum, Lisboa), que a poeta viria a expor esses poemas, referindo, no texto que compõe o catálogo:

Quanto aos Diálogos Criativos cujos objectos tantas vezes me foram pedidos para exposições, embora eles sejam apenas restos porque muitos se foram perdendo, resolvi-me a expô-los e desejava sinceramente fazer um livro em que fossem bem reproduzidos porque, certamente, se vão perder pela sua fragilidade.

São diálogos de meus filhos comigo. Presentes que faziam em segredo e me davam. Há também objectos que eu fazia para eles com os lixos limpos das praias que apanhávamos juntos. (Tavares 1979: s.p.)



Salette Tavares, “[Diálogos Criativos]”, Exposição *Salette Tavares: Poesia Espacial* (2014, Galeria de Exposições Temporárias do CAM, Gulbenkian). Fonte: *Arquivo Digital da PO.EX*.

Esta noção de diálogo, aqui tida como um espaço de troca e cocriação, pode ser lida, por si só, como um gesto político. E se o era já durante o período de vigência do Estado Novo, certamente não terá deixado de o ser após a Revolução de 25 de Abril. Com efeito, é para o potencial incisivo desse gesto que Claire Bishop aponta quando refere que “mesmo que uma obra de arte não seja directamente participativa, referências a comunidade, colectividade (seja esta perdida, seja reconfigurada) e revolução são

suficientes para indicar uma distância crucial relativamente à nova ordem neoliberal do mundo” (2017: 76-77). O modo como os diálogos criativos de Salette Tavares sinalizam “uma prática familiar e lúdica” (Alves 2017: s.p.) – ou seja, um gesto de comunicação que, pela repetição que lhe está implícita, se torna gerador de uma comunidade íntima –, é salientado por Margarida Brito Alves num artigo publicado em 2017:

[T]al como explicitou Marcel Mauss no seu célebre *Ensaio sobre a Dádiva* (1950) – no qual estudou, enquanto fenómeno social, a prática de trocar presentes –, qualquer presente, embora voluntário e aparentemente livre e desinteressado, é parte de uma estrutura de reciprocidade que estabelece ligações entre doador e recetor, definindo-se como um perpétuo ciclo de trocas. Nestes termos, reforçando a sua dimensão comunicacional, também os *Diálogos Criativos* exigiam continuidade – cada presente funcionava como uma resposta, que, por sua vez, implicaria uma nova resposta. (*ibidem*)

Mantendo ainda presentes as palavras de Bishop, é curioso notar que, para John Berger, não parece existir, no mundo neoliberal em que hoje vivemos, espaço para a dádiva: “A humanidade é apresentada como covarde; só os vencedores são corajosos. Além disso, a noção de dádiva é eliminada só há prémios, recompensas” (2018: 36). Vale a pena, por isso, colocar algumas questões: pode a dádiva, quando pensada à luz de conceções anti-utilitaristas, constituir um gesto de resistência ao contexto evocado por Berger? E o que dizer quando esse ato de troca parte de uma experiência de estetização do quotidiano, diluindo as fronteiras entre o espaço privado e o espaço público? Partindo do princípio de que a prática social de trocar presentes integra sempre uma estrutura de reciprocidade (uma repetição), é o repetido gesto da troca um gesto inerentemente político?

A análise de Pierre Bourdieu em “Post-scriptum 1: la double vérité du don” (1996) pode conduzir a algumas respostas, já que propõe um entendimento da economia da dádiva como “uma denegação do económico (em sentido estrito), [...] uma recusa da lógica da maximização do lucro económico, isto é, do espírito de cálculo e da busca exclusiva do interesse material (por oposição ao simbólico)” (1996: 11). No texto em causa, o sociólogo francês recorda como, em *Esboço de uma Teoria da Prática* (1972), partia da análise de Marcel Mauss para estabelecer o que entendeu serem os três princípios fundamentais para a análise da dádiva: o tempo, caracterizado pelo “intervalo entre o dom e o contradom”; a incerteza, que “introduz uma teoria do agente e da ação que considera, como princípio da prática, as disposições constitutivas do habitus, e não a consciência ou a intenção”; e a integração da troca na lógica específica “da economia dos bens simbólicos e da crença específica (*illusio*) que a fundamenta” (*idem*: 7). Trata-se, portanto, de repensar a noção de dádiva para lá das tensões entre liberdade individual e obrigação social. Isto porque, na perspetiva do autor, se por um lado “o dom só é de fato dom se não parecer como tal, nem para quem o faz nem para quem o recebe” (*idem*:

10), por outro importará perceber que as relações de força simbólicas “se instauram e se perpetuam por meio do conhecimento e do reconhecimento, o que não significa que isso se dê através de atos de consciência intencionais” (*idem*: 14).

Por sua vez, Jacques Godbout deu conta de uma “tensão permanente entre o estado da dádiva e sistemas mais mecanicistas como o Estado e o mercado” (Godbout 1997: 10). Para o sociólogo canadiano, os últimos “pretendem sujeitar a circulação das coisas à sua própria lei, a da equivalência mecânica, a da necessidade”. Também a dádiva “pretende sujeitar os outros sistemas à sua lei”. Porém, essa lei “consiste em liberar a troca e fazer surgir algo imprevisto, fora das regras” (*ibidem*). Na perspectiva do investigador, a dádiva, por oposição à análise estratégica, pressupõe sempre um aumento de liberdade. Na medida em que favorece a criação de zonas de incerteza, configura-se como um espaço no qual as normas podem ser continuamente questionadas e transgredidas:

cada dádiva é a repetição do nascimento, da chegada da vida; cada dádiva é um salto misterioso para fora do determinismo. Por isso a dádiva é frequentemente acompanhada de uma certa sensação de euforia e da impressão de participar de algo que ultrapassa a necessidade de ordem material. [...]. A dádiva vem por si mesma, dá-se a si mesma. Finalmente, não é o sujeito que dá; o sujeito segue a dádiva, é levado por ela. [...] A dádiva seria uma experiência de abandono à incondicionalidade, experiência de pertencer a uma comunidade que, longe de limitar a personalidade de cada um, ao contrário, a expande. (*idem*: 11)

Note-se que este princípio, segundo o qual a troca de presentes configura um espaço comunitário, é particularmente relevante se considerarmos que os diálogos criativos de Salette Tavares não se esgotaram na perpétua troca com os seus filhos, expandindo-se a diversos artistas e amigos da família. Esta rede de laços afetivos, materializada em objetos, estava já presente na referida exposição *Brincar*, como se pode confirmar pelas duas partes que compuseram a secção “Diálogos Criativos” (“Os filhos” e “A mãe e amigos dela, respondem”). Mas o que se torna interessante constatar é o modo como estes poemas, de interlocutores tão diversos – Maria Alice Chicó, Sophia de Mello Breyner, Menez, Maria Azancot, José Guilherme Stichini Vilela, Mário Barata, Bruno Munari, Dulce d’Agro, Ana Hatherly, José de Guimarães, Emília Nadal, Sílvia Chicó e Paula Rego –, surgem efetivamente sinalizados, no catálogo da exposição, como respostas. Relembre-se que repetição deriva do latim *repetere* (“pedir outra vez”, “fazer de novo ou atacar outra vez”; de *re-*, “de novo”, mais *petere*, “ir em direção a, procurar, atacar”), não sendo, por isso, menos significativo que uma breve pesquisa em torno da palavra nos conduza a definições como “ação de devolver ou restituir”, “experenciarmos novamente”, “reviver”, “tornar a principiar”, “cursar pela segunda vez”.

Esta resposta(-dádiva), enquanto elemento repetitivo de uma estrutura que assenta na reciprocidade, poderá articular-se com o que Godbout compreendeu ser a “realização de uma longa aprendizagem voluntária” (1997: 11). Os poemas construídos com os filhos,

a partir “[d]os lixos limpos das praias” (Tavares 1979: s.p.), o molde de um jarro em gesso, construído nos anos 60 por Ana Vieira, o *Pacote de Rebuçados* oferecido por Ana Hatherly, em 1971, ou a lata em alumínio intitulada *Slogans's*, dada por Emília Nadal no decorrer dos anos 70, são alguns dos poemas que foram recuperados na exposição retrospectiva *Salette Tavares: Poesia Espacial* (CAM/Gulbenkian, 2014) e que sinalizam, ainda que de



formas distintas, a importância dessa dimensão didática.

Salette Tavares, “[Diálogos Criativos]”, Exposição *Salette Tavares: Poesia Espacial* (2014, Galeria de Exposições Temporárias do CAM, Gulbenkian). Fonte: *Arquivo Digital da PO.EX.*

Considerando o carácter perecível dos materiais que os compõem, os poemas que integram os diálogos criativos estabelecidos com os filhos podem, ainda, levantar questões adicionais. Note-se que é a própria autora quem evidencia, no texto do catálogo já referido, a fragilidade destes objetos e a inevitabilidade da sua deterioração. Poder-se-ia, portanto, questionar: que diálogos se encontraram expostos nas exposições de 1979 e 2014? Vestígios de objetos que continuam a testar a sua resistência ao tempo, corroborando o papel da forma como “consistência [...], insistência e persistência” (Tavares 1965: 42)? Resquícios de um original? Um conjunto de exercícios de variação? Gestos de reciclagem? E, caso sim, não o eram já num primeiro momento?

Várias são as reflexões que, nos últimos anos, têm procurado debruçar-se sobre práticas análogas, pensando-as como gestos de reciclagem que se prestam a uma leitura

ecocrítica. Considere-se, a título de exemplo, o ensaio publicado por Harriet Tarlo em 2009, no qual, ao debruçar-se sobre trabalhos de poesia encontrada, refere: “the practice of found text poetics can in itself be philosophically and practically eco-ethical. [...] [S]uch a poetics destabilizes single perspectives in favour of multiple ones and builds on knowledge, rather than constantly re-learning it” (2009: 125). Também a poeta e professora norte-americana Harryette Mullen destacou, no prefácio ao volume *Recyclopedia* (2006), que “if the encyclopedia contains general knowledge, the recyclopedia salvages and finds imaginative uses for knowledge”. E acrescenta, em seguida, que “[t]hat’s what poetry does when it remakes and renews words, images, and ideas, transforming surplus cultural information into something unexpected” (Mullen 2006: vii). Estas afirmações estão em linha com as palavras de Irene Gammel e John Wrighton, quando referem que “[w]ithin the ecology of recycling and sustainability, language itself is a cultural litter to be recycled and renewed, while culture as a rich compost for poetry is subject to the ecological laws of decomposition and recomposition” (2013: 804). Mas evocam também um dado que, neste contexto, se revela particularmente relevante: o modo como essa estética da reciclagem, que Gammel e Wrighton localizam nas práticas dadaístas, instaura uma redescoberta do mundo, um questionamento e diluição das fronteiras entre arte e ambiente natural.

Ecopoetry is looking for its literary history. In its form, instead of an over-reliance on a Wordsworthian Romantic (and male) tradition, it can look to the Dada expressions as pioneering practice of a radical ecopoetics. Dadaists, including the Baroness, Arp, Schwitters, and Taeuber, worked with the malleable and constructible materials of modernity, whether that be wood, stone, plaster, cardboard, paper, or oil, even salvaging from everyday domestic refuse and corporate waste, intentionally insouciant to the totalizing boundaries between art and the natural environment. For whilst Dadaists like the Baroness take solace in a return to nature and the organic body, they do so subversively. (*ibidem*)

Esta articulação ganha ainda um interesse acrescido se considerarmos que certas práticas analisadas no âmbito dos estudos ecocríticos podem, à semelhança dos diálogos criativos estabelecidos por Salette Tavares, ser entendidas como geradoras de comunidades diversas. Para Nuno Marques, trata-se de um duplo movimento, já que a noção de comunidade no âmbito da ecopoesia pode ser pensada de duas formas: “the first is through the creation of a community of poets, artists, scholars, and activists for whom ecopoetics is a critical and poetic practice; the second is in the very writing of ecopoetry as practice of community making” (2020: 32). No mesmo sentido, Angela Hume e Gillian Osborne evidenciam a natureza mutável e interseccional que preside à ecopoesia, entendendo-a como “both poetry and critical practice” (2018: 5): “ecopoetics can encompass experiments in community making, ranging from poetry and visual art, literary criticism, and performance to walking, foraging, farming, cooking, and being

alongside each other, whether human or other than human, in space and place” (*idem*: 2).

A leitura do catálogo de *Brincar* (1979) permite confirmar que nos encontramos perante diálogos criativos que materializam inquietações que perpassam a própria exposição que integram. São poemas especiais que operam uma diluição entre esfera privada e espaço público, colocando em evidência o culto do brincar que pautou todo o percurso criativo da autora: “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: s.p.). Nesse sentido, a repetida troca com os filhos pode ser entendida como uma prática lúdica e didática que, ao revalorizar a realidade corpórea, a alteridade, o “Ser e ‘ser naturalmente com’” (*ibidem*), visa impedir uma certa desaprendizagem sensorial: “É preciso que não separemos as crianças dos jardins e não as deixemos morrer atrofiadas pelas lojas de brinquedos que, como todas as lojas da civilização de agora, com as suas mon(s)tras, comem as infâncias das crianças, dos papás e dos avós” (*ibidem*). Mas é, também, o reduto de uma experiência específica do mundo, um ato poético-pedagógico que, pela promoção de gestos de redescoberta, conservação, repetição e revisitação, continua a sinalizar uma resistência partilhada, conjunta.

## NOTAS

\* Inês Cardoso é doutoranda em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Concluiu, na mesma instituição, o mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes (Ramo de Estudos Comparatistas e Relações Interculturais), apresentando uma dissertação intitulada *O futuro já mostra que ontem foi há muito tempo: A resistência à globalização em Alberto Pimenta* (2016). Atualmente, encontra-se a concluir uma tese de doutoramento em torno das obras de Salette Tavares e António Aragão, projeto pelo qual lhe foi atribuída uma bolsa de doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT). É investigadora do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (ILCML) e membro da equipa editorial da *SKHEMA: Revista Interartes* [www.skhemagazine.com]. Tem publicado e apresentado o seu trabalho de investigação em revistas, livros e colóquios nacionais e internacionais.

<sup>1</sup> As imagens reproduzidas neste artigo estão disponíveis para consulta no *Arquivo Digital da PO.EX* (<https://po-ex.net>), coordenado por Rui Torres. A autora agradece a Salette Brandão, filha depositária dos manuscritos de Salette Tavares, bem como à restante família da autora, a autorização que permitiu incluí-las neste artigo.

## BIBLIOGRAFIA

- Alves, Margarida Brito (2017), “Entre a casa, o mar e a galeria. Os objetos animados de Salette Tavares”, *Midas: Museus e Estudos Interdisciplinares*, nº 8, s.p. DOI: <https://doi.org/10.4000/midas.1251>.
- Berger, John (2018), *Entretanto*, Lisboa, Antígona.
- Bishop, Claire (2017), “A viragem social: o mal-estar na colaboração”, in Ana Pais (org.), *Performance na Esfera Pública*, Lisboa, Orfeu Negro, 75-86.
- Bourdieu, Pierre (1996), “Marginalia. Algumas notas adicionais sobre o dom”, tradução de Estela dos Santos Abreu, *Mana*, vol. 2, nº 2, 7-20.
- Gammel, Irene e John Wrighton (2013), “‘Arabesque Grotesque’: Toward a Theory of Dada Eco-poetics”, *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, vol. 20, no. 4 (Autumn 2013), 795-816.
- Godbout, Jacques T. (1997), “Le modèle du don”; ed. ut.: “Introdução à dádiva”, trad. Beatriz Perrone-Moisés, *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 13, nº 38, 1998, 1-14.
- Hume, Angela / Gillian Osborne (2018), *Ecopoetics: Essays in the Field*, Iowa, University of Iowa Press.
- Marques, Nuno (2020), “A New Song for Ourselves – Contributions of Gary Snyder’s Poetics of Place to Current Eco-poetics”, *Ecocene: Cappadocia Journal of Environmental Humanities*, vol. 1, no. 2 (December), 32-46. DOI: <https://doi.org/10.46863/ecocene.2>.
- Mullen, Harryette (2006), *Recyclopedia: Trimmings, S\*PeRM\*\*K\*T, and Muse and Drudge*, Saint Paul, Minnesota, Graywolf Press.
- Rancière, Jacques (2005), “Política da Arte”, tradução de Mônica Costa Netto, *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, vol. 2, nº 15, 2010, 45-59.
- Tavares, Salette (1964), “Brin Cadeiras”, in António Aragão / Herberto Helder (orgs.), *Poesia Experimental: 1.º Caderno Antológico*, Lisboa, Edição de Autor.
- (1965), “Forma Poética e Tempo”, *Brotéria*, nº 81, 40-63.
- (1979), “[Trago a minha infância pela mão]”, in *Catálogo da Exposição Brincar*, Lisboa, Galeria Quadrum.
- (1989), “Algumas questões de crítica de arte e de estética na sua relação”, *Colóquio/Artes*, nº 82, 42-49.
- (1995), *Poesia Gráfica*, Lisboa, Casa Fernando Pessoa.
- (2014), *Poesia Espacial / Spatial Poetry*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- (2022), *Obra Poética (1957-1994)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Tarlo, Harriet (2009), “Recycles: the Eco-Ethical Poetics of Found Text in Contemporary Poetry”, *Journal of Ecocriticism*, vol. 1, no. 2, July, 114-130, <https://ojs.unbc.ca/index.php/joe/article/view/120> (último acesso em 24/10/2023).
- Torres, Rui (2006), “Transposição e Variação na Poesia Gráfica e Espacial de Salette Tavares”, *Aletria: Revista De Estudos De Literatura*, vol. 14, nº 2, 266-284. DOI: <https://doi.org/10.17851/2317-2096.14.2.266-284>.