

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

COGEAE – Pós Graduação – *Lato Sensu*
Arte: Crítica e Curadoria

GABRIEL DE BRITTO NOVAES

NEIDE SÁ: POÉTICA DA ALTERIDADE

São Paulo
2018

Gabriel de Britto Novaes

NEIDE SÁ: POÉTICA DA ALTERIDADE

Monografia apresentada à banca examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Coordenadoria Geral de Especialização, Aperfeiçoamento e Extensão – COGEAE, como requisito parcial para obtenção do título de Especialista em Arte: Crítica e Curadoria.

Orientadora: Professora Dra Elaine Caramella

**São Paulo
2018**

GABRIEL DE BRITTO NOVAES

NEIDE SÁ: POÉTICA DA ALTERIDADE

Monografia apresentada à banca examinadora da
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo,
Coordenadoria Geral de Especialização,
Aperfeiçoamento e Extensão – COGEAE, como
requisito parcial para obtenção do título de
Especialista em
Arte: Crítica e Curadoria.

Orientadora: Professora Dra Elaine Caramella

Aprovado em: São Paulo, _____ / _____ / 2018

BANCA EXAMINADORA

*À minha família,
que muito me apoiou
e incentivou.*

AGRADECIMENTO

Agradeço primeiramente a minha família, principalmente minha mãe Kenia e os meus irmãos, Guilherme e Ricardo, que sempre estiveram contribuindo para que tudo transcorresse de maneira mais tranquila nestes anos. À minha namorada, Elisa Kawana, pelo apoio e compreensão por tanto tempo dedicado às pesquisas.

Também agradeço aos professores que sempre se colocaram dispostos a auxiliar, nestes anos de aprendizado, em especial à minha orientadora, professora Elaine Caramella. Agradeço também a Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) por me oferecer todas as ferramentas necessárias para que eu chegasse , hoje, ao fim deste ciclo.

Agradeço também à Sylvia Muller pela leitura e a Gustavo Nóbrega, Luiz Pataro e Maria Júlia Braz, da galeria Superfície; Rita Mourão e Fabiana Santos, do DesApê; Alberto Saraiva, da Oi Futuro Ipanema; Marcele Souto, da Fundação Bienal; Jonathan Faria, da Biblioteca do Itaú Cultural; Jaqueline Martins e Luiza, da galeria Jaqueline Martins; a todos eles, pelo apoio.

E, por fim, a Ricardo e Luiz Guilherme Sá, filhos da artista Neide Sá, por terem me permitido o acesso à artista e suas obras; ao artista Anchieta Fernandes, pela concessão de seu tempo para entrevistá-lo; e, em especial, à artista Neide Sá, pela disponibilidade para compartilhar suas memórias e pensamentos comigo.

A todos e todas que contribuíram com este trabalho, o meu muito obrigado.

*“Libertar as pessoas
é o objetivo da arte,
portanto a arte para mim
é a ciência da liberdade.”*

Joseph Beuys

RESUMO

Neide Sá, única artista mulher que encabeça o movimento poético de vanguarda Poema/Processo, num período de ditadura no Brasil. Seu trabalho é marcado por uma ruptura com as formas tradicionais de se fazer poesia, ampliando a concepção desta, para além da palavra, e incluindo a participação do público, transformando o leitor em participante ativo na poética da obra.

Esta monografia consiste em dois interesses básicos: resgate histórico da carreira da artista Neide Dias de Sá e análise de cinco dos seus principais trabalhos com destaque para a importância da participação do público nas obras. Utilizamos como base para essa análises os conceitos de *obra aberta*, de Umberto Eco, *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, de Walter Benjamin, e textos dos brasileiros Ferreira Gullar, *a Teoria do não-objeto*, e Hélio Oiticica, *o Esquema da nova objetividade brasileira*.

Apresentamos também uma aproximação dos conceitos utilizados nas obras de Sá com obras de artistas da atualidade, fechando com sua participação em importantes exposições nacionais e internacionais recentes.

Palavras-chave:

Neide Sá, Poema/processo, poesia visual, participação, alteridade.

ABSTRACT

Neide Sá, the only female artist to lead the poetic avant-garde movement Poema/Processo, in a period of dictatorship in Brazil. Her work is marked by breaking up with traditional ways of doing poetry, expanding its conception beyond word and including public participation, turning the reader into an active participant in the poetics of the work.

This monograph consists of two basic interests: a historical rescue of the career of the artist Neide Dias de Sá and the analysis of five of her main pieces, highlighting the importance of the audience participation in the works. We used, as a basis for this analysis, the concepts of Open work by Umberto Eco, The work of art in the age of mechanical reproduction by Walter Benjamin, Theory of the non-object by Ferreira Gullar, and the New Brazilian Objectivity by Hélio Oiticica.

We also present an approximation of the concepts used in the works of Neide Sá with works by contemporary artists, closing with her participation in important recent national and international exhibitions.

Keywords:

Neide Dias de Sá, poem/process, visual poetry, participation, otherness.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Manifestantes do movimento poema/processo carregam cartazes no Centro do Rio, em 1968	14
Figura 2 - Revista Manchete nº 825, <i>Os inimigos da poesia</i> , 1968.	16
Figura 3 - Atividade do movimento Poema/Processo, no Rio de Janeiro	17
Figura 4 - Obra <i>Sólida</i> de Wladimir Dias-Pino, em algumas de suas versões, 1956.	20
Figura 5 - Reprodução do Manifesto Proposição - 1967.	21
Figura 6 - Envelope Processo 1, de 1969.	24
Figura 7 - Obra <i>A Ave</i> , de Wladimir Dias-Pino, 1956.	25
Figura 8 - Obra <i>Beba coca cola</i> , 1957, de Décio Pignatari.	26
Figura 9 - "Pêndulo" de E.M. de Melo e Castro, 1961/62.	29
Figura 10 - A artista Neide Dias de Sá.	30
Figura 11 - Obra <i>A Corda</i> de Neide Sá, de 1967.	31
Figura 12 - Obra <i>Estruturas</i> , 1969.	32
Figura 13 - Frame do filme <i>Rofil</i> , de 1974, de Neide Sá	34
Figura 14 - <i>Poemões</i> , de 1974.	34
Figura 15 - Obras <i>Rastro de Inscrição</i> , de 1988	36
Figura 16 - Série azuis/vermelho, 1995.	37
Figura 17 - Série amarelos, 2000.	37
Figura 18 - Obra <i>Registros</i> , 1997.	38
Figura 19 - Obra "Sem Título", de 1967	45
Figura 20 - Obra "Sem Título", de 1967.	46
Figura 21 - Obra <i>Números</i> , de 1967.	47

Figura 22 - Obra "Sem título", da década de 60.	48
Figura 23 - Obra "Sem título", da década de 60.	50
Figura 24 - Obra <i>Direções de leitura IV</i> , de 1968.	51
Figura 25 - Obra <i>Problematização das Direções de Leitura</i> , de 1967.	52
Figura 26 - Obra <i>Direção de leitura</i> , da década de 60.	53
Figura 27 - Obra <i>Direção de leitura</i> , de 1970.	54
Figura 28 - Obra <i>Direção de leitura</i> , de 2008.	54
Figura 29 - Obra "Sem título" de 1969.	55
Figura 30 - Obra <i>Fatorial de 6</i> , de 1977.	56
Figura 31 - Obra "Sem título", da década de 1970.	57
Figura 32 - Obra <i>Integração</i> , de 1977.	58
Figura 33 - Obra <i>Resistência</i> . da década de 60.	59
Figura 34 - Obra <i>Momento</i> , de 1967.	61
Figura 35 - Obra <i>Momento</i> , de 1967.	61
Figura 36 - <i>Livro Vazado</i> , de 1972.	65
Figura 37 - <i>Livro Vazado</i> , de 1972.	65
Figura 38 - <i>Livro Vazado</i> , de 1972.	66
Figura 39 - <i>Livro Vazado</i> , de 1972.	67
Figura 40 - <i>Livro Vazado</i> , de 1972.	68
Figura 41 - Livro-poema, de 1985.	69
Figura 42 - Livro-poema, de 1985.	69
Figura 43 - <i>Livro vazado</i> , da década de 70/80.	70

Figura 44 - <i>Livros-poemas</i> em relevo, de 1986.	71
Figura 45 - <i>Livros-poemas</i> em relevo, de 1986.	71
Figura 46 - Capa da caixa da obra <i>Livro vazado</i> , de 1991.	73
Figura 47 - Obra <i>Livro vazado</i> , de 1991.	73
Figura 48 - <i>Livro vazado</i> , da década de 70.	74
Figura 49 - <i>Livro-poema</i> , de 2013.	75
Figura 50 - Obra <i>Transparência</i> , de 1968.	78
Figura 51 - Obra <i>Transparência</i> , de 1968.	80
Figura 52 - Obra <i>Transparência</i> , de 1968.	80
Figura 53 - A artista Neide Sá interagindo com sua obra <i>Transparência</i> .	81
Figura 54 - Obra <i>Transparência</i> , de 1968.	83
Figura 55 - Capa da publicação <i>Modernidad y vanguardia: rutas de intercambio entre Espanha e Latinoamérica</i> , de 2015, do museu espanhol Reina Sofia.	84
Figura 56 - Registro da obra <i>Reflexível</i> , de 1977.	85
Figura 57 - Registro da obra <i>Reflexível</i> , de 1977.	86
Figura 58 - Registro da obra <i>Reflexível</i> , de 1977.	88
Figura 59 - Obra <i>A Corda</i> , de 1967.	90
Figura 60 - Instalação da obra <i>A Corda</i> , de 1967.	91
Figura 61 - Detalhe da obra <i>A Corda</i> , de 1967.	93
Figura 62 - Detalhe da obra <i>A Corda</i> , de 1967.	93
Figura 63 - Detalhe da obra <i>A Corda</i> , de 1967.	94
Figura 64 - Detalhe da obra <i>A Corda</i> , de 1967.	94
Figura 65 - Detalhe da obra <i>A Corda</i> , de 1967.	95

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 - CONTEXTO HISTÓRICO	14
2 - BIOGRAFIA	30
3 - LINHA DO TEMPO	41
4 - ANÁLISE DAS OBRAS	44
4.1 - Obras gráficas	44
4.2 - Livro-poema	64
4.3 - Transparência	78
4.4 - Reflexível	85
4.5 - A Corda	90
5 - CONCLUSÃO	97
REFERÊNCIAS	107

INTRODUÇÃO

No ano de 2015, a revista *ArtReview* publica em seu sítio da internet uma matéria intitulada "Poema/Processo: Como o Brasil esqueceu um movimento de poesia que combateu uma ditadura militar ao combinar política, protesto e artes visuais"¹. A matéria questionava o esquecimento desse movimento brasileiro de grande importância histórica e cultural.

A partir dessa matéria, verifica-se que a única mulher a participar da fundação do movimento foi Neide Sá. Uma artista que tem um trabalho de vanguarda, iniciado no final dos anos 1960, sobre o qual muito pouco se pesquisou e explorou. Nossas buscas resultaram no encontro do livro *Do poema visual ao objeto-poema: A trajetória de Neide Sá*, de 2014, de Mário Margutti.

Durante a pesquisa para este trabalho, também foi possível realizar duas entrevistas com a artista Neide Sá e uma com o artista Anchieta Fernandes, integrante do grupo de artistas de Natal/RN participantes do movimento Poema/Processo.

Esta monografia é motivada por dois interesses básicos: o primeiro é o resgate da trajetória da artista Neide Dias de Sá e o segundo, uma análise dos seus trabalhos e a importância da participação do público neles, com o objetivo de compreender quais as principais características de suas obras. Qual o ponto central da pesquisa de Neide Sá em seus trabalhos e que aproximações são possíveis com obras atuais.

O presente trabalho se divide em cinco capítulos: **Contexto Histórico**, que faz um apanhado do cenário artístico brasileiro da época, a começar pelo movimento em que Neide Sá se insere, o movimento Poema/Processo, seu começo, formação e características. Também retoma os movimentos que o antecederam: a Poesia Concreta, o Neoconcretismo e o Modernismo. O segundo capítulo trata-se de um levantamento da **Biografia** da artista Neide Sá, sua

¹ Poema / Processo: How Brazil's forgotten poetry movement fought a military dictatorship by combining politics, protest and the visual arts.

formação, início artístico, obras, bienais e principais exposições. O terceiro capítulo é uma **Linha do Tempo** que permite visualizar o cruzamento dos tópicos abordados nos dois capítulos que o antecedem.

O Quarto capítulo consiste nas **Análises de Obras**, para o qual selecionamos cinco trabalhos, que foram de maior relevância na carreira da artista. Primeiramente, analisamos a obra *Poemas Gráficos*, poemas impressos em papel que, para fins de desenvolvimento deste trabalho, dividimos em cinco categorias: dissolução das palavras, direções de leitura, racionalidade, ativismo e tridimensionalidade; Em seguida, analisamos os livros-poemas, um trabalho iniciado pela artista, em 1972, que continua a ser produzido até os dias de hoje; Posteriormente, analisamos *Transparência*, de 1968, seu ativismo e as possibilidades de leitura da obra; *Reflexível*, de 1977, é a quarta obra analisada, abordando a codificação do caminhar e sua participação na XIV Bienal de São Paulo; A última análise é feita sobre *A Corda*, de 1967, obra que se adapta à época em que está inserida, evidenciando a importância da participação do público, seu ativismo e as exposições das quais esta obra participou.

No último capítulo, a **Conclusão**, a partir da visualização do contexto político e histórico da época, avaliamos os conceitos do movimento Poema/Processo, a carreira da artista Neide Sá e suas obras, e retomamos a análise das obras abordadas anteriormente, agora sob o ponto de vista dos textos de Ferreira Gullar (Teoria do não-objeto) e Hélio Oiticica (Esquema da nova objetividade), que apontam para a arte contemporânea. Observamos os reflexos desses pontos de vista, na obra da artista Neide Sá, além de aproximações com artistas atuais.

Não poderíamos deixar de destacar a importância da sua participação em exposições recentes, como *Mulheres Radicais*, na Pinacoteca de São Paulo; *Radial Women*, no Hammer Museum e Brooklyn Museum, nos Estados Unidos; *Arte-Veículo*, no Sesc Pompéia; e, por último, a exposição *Neide Sá: Estruturas poéticas, ruptura e resistência*, na galeria Superfície, primeira individual da artista, em São Paulo, que teve a pesquisa deste trabalho como base para a sua elaboração.

CONTEXTO HISTÓRICO

Figura 1 - Manifestantes do movimento poema/processo carregam cartazes no Centro do Rio, em 1968



Fonte: Revista Época. Foto: JACOB/CPDoc JB

"Abaixo a ditadura do Canto e do Soneto", "Para chefe de censura Cassiano Ricardo", "O verso é um Drummoncídio", "Abaixo os monogramáticos defensores das letras", "O poema é como pilha: usou, gastou". Foi na escadaria do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, empunhando estas frases em cartazes, que o novo grupo intitulado Poema/Processo demarcava o seu posicionamento, no cenário artístico da época. A poesia não necessitava mais da palavra como suporte. Para eles, era o fim da necessidade da linguagem verbal para o poema. Este acontecimento, chamado de Rasga-rasga, ou Rasgação, ocorreu em janeiro de 1968, cerca de um mês depois do início do movimento (Figura 1). Além dos cartazes levantados, os integrantes rasgaram livros de poetas consagrados, como Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Cassiano Ricardo, Vinícius de Moraes, Ferreira Gullar, entre outros.

A ideia inicial era fazer uma grande fogueira para incinerar as obras em praça pública. A sugestão veio do poeta pernambucano Jomard Muniz de Brito, que acreditava que isso iria atrair a atenção da sociedade. O protesto com fogueira chegou a ser anunciado nos jornais. No entanto, considerando que a queima de livros remetia à Inquisição e ao nazismo, os líderes do grupo optaram por rasgá-los. 'Foi uma ideia tresloucada, quase idiota, a que ninguém deveria ter aderido', reconhece Jomard. (BORTOLOTI, 2016.)

O grupo acabou tachado como "inimigos da poesia" e sua intenção com a manifestação acabou tendo uma repercussão negativa (Figura 2), tanto os artistas como o próprio movimento Poema/Processo sofreram uma rejeição dos seus pares e da mídia. Como relata Marcelo Bortoloti, em matéria da revista Época, na ocasião da preparação de uma exposição sobre os 50 anos do Movimento:

No topo das escadas do teatro, cada manifestante pegava um livro, gritava o nome do autor, e em seguida o rasgava atirando os pedaços no chão. Apesar do barulho, o manifesto prejudicou uma recepção mais séria do grupo. Alguns jornais noticiaram o escândalo, e apenas o apresentador de TV Abelardo Barbosa, o Chacrinha, convidou os manifestantes a participarem do seu programa. A apresentação, no entanto, não aconteceu. "Ficamos muito antipatizados na imprensa. E alguns escritores tomaram horror ao nosso grupo. Mas não havia nada de destrutivo na história, queríamos apenas chamar a atenção", diz Neide Sá. (BORTOLOTI, 2016.)

Figura 2 - Revista Manchete n.825, *Os inimigos da poesia*, 1968.



Fonte: Revista Época.

Os anos 60, principalmente o ano de 68, foram bem conturbados e de grandes movimentos de protestos pelo mundo, como o Maio de 68, na França; atos contra a guerra do Vietnã e a luta pelos direitos civis, nos Estados Unidos; a Primavera de Praga, na Checoslováquia; e atos contra a ditadura militar, no Brasil.

A escritora Regina Zappa, autora do livro "1968: Eles só queriam mudar o mundo", em entrevista a Uirá Machado, no Podcast da Ilustríssima Conversa, no Spotify, relata como foi o ano de 68 no mundo:

[1968] O auge de um movimento de contestação aos valores estabelecidos foi uma quebra de tabus, uma quebra de preconceitos. E

isso a gente pode ver, isso a gente tem como herança daquele momento. (ZAPPA, 2018)

O evento do Rasga-rasga, do Poema/Processo, acontece dentro desse cenário, em que o mundo passa por uma transformação e que, no Brasil, havia uma repressão muito grande, que se intensifica no final de 1968, com o AI-5. Porém, o Rasga-rasga acontece como um simulacro de protesto à ditadura (tanto nos cartazes, quanto nas palavras usadas, como "censura", "ditadura" e o próprio uso das iniciais maiúsculas C e S em Canção e Soneto, fazendo uma alusão ao presidente Costa e Silva) onde, numa espécie de performance/*happening*, os artistas demonstram suas intenções com a passeata, que consistiam em posicionar-se no cenário artístico brasileiro, rejeitando, desse modo, tudo que fosse antigo e apontando para o novo.

Figura 3 - Atividade do movimento Poema/Processo, no Rio de Janeiro.



Fonte: Acervo Galeria Superfície.

O movimento Poema/Processo iniciou em 11 de dezembro de 1967, simultaneamente com exposições na Escola Superior de Desenho Industrial, Rio de Janeiro, e no Sobradinho, em Natal. Integrado e fundado pelos artistas Wladimir Dias-Pino, Álvaro de Sá, Neide Dias de Sá, Anselmo Santos, George Smith, José Luiz Serafini, integrantes do Rio de Janeiro; Anchieta Fernandes, Dailor Varela, Falves Silva, Frederico Marcos, Marcos Silva, Ney Leandro de Castro, Sanderson Negreiros, integrantes do Rio Grande do Norte; e Moacyr Cirne, que era de Natal, mas participava ativamente nos dois Estados. Vale salientar que Neide Sá foi a única mulher a encabeçar o grupo, em sua formação.

No ano seguinte, em 1968, novos artistas passam a integrar o movimento: Aquiles Branco, Arabela Amarante, Dayse Lacerda, Fernando Teixeira, Joaquim Branco, José Arimathéia, Márcio Almeida, P. J. Ribeiro, Ronaldo Werneck, Sebastião Carvalho e Sônia Figueiredo, de Minas Gerais; José Nêumanne Pinto, Marcus Vinícius de Andrade, Regina Coeli do Nascimento e William Dias, da Paraíba; José Cláudio e Ivan Maurício, de Pernambuco; e Oscar Kellner Neto, de São Paulo; entre outros.

Vale aqui mencionar que, no ano do seu lançamento, 1967, também surgiu, no cenário nacional, o movimento Tropicalista, Hélio Oiticica publicou a Nova Objetividade Brasileira, Glauber Rocha lançou o filme Terra em Transe e o grupo Oficina encenou pela primeira vez a peça O Rei da Vela.

O grupo se organizou a partir da busca de Wladimir Dias-Pino em criar uma expressão maior para a poesia experimental, que estava sendo desenvolvida no Brasil, mas que não encontrava lugar, devido à rejeição e ao não entendimento da busca pela radicalidade que estes novos poetas buscavam. Como descrito na matéria de Marcelo Bortoloti, o próprio Wladimir selecionou os artistas para integrarem o movimento, entre os que foram rejeitados num concurso de literatura, em 1965:

Wladimir recrutou seus companheiros durante um concurso de literatura. Em 1965, o Instituto Nacional do Mate, autarquia ligada ao governo federal, criou um prêmio de poesia que tinha como jurados

Drummond, Manuel Bandeira, Fausto Cunha e Paulo Mendes Campos. Wladimir ajudou na organização do concurso como voluntário e verificou que alguns poemas mais experimentais eram jogados diretamente no lixo, sem ser apreciado pelos jurados. Wladimir recolheu no lixo estes poemas e entrou em contato com seus autores. Um deles era o carioca Álvaro de Sá, que havia feito um poema com recortes de jornal. Outro era Moacyr Cirne, do Rio Grande do Norte. Juntos, eles reuniram 74 poetas jovens e rejeitados de todo o país para fundar um movimento independente. (BORTOLOTTI, 2016.)

O nome Poema/Processo já é, em si, uma síntese do que o grupo propunha. A palavra poema como uma ideia de produto, em contraposição à poesia que traz uma conotação de coisa idealizada, subjetiva, da necessidade do uso da palavra.

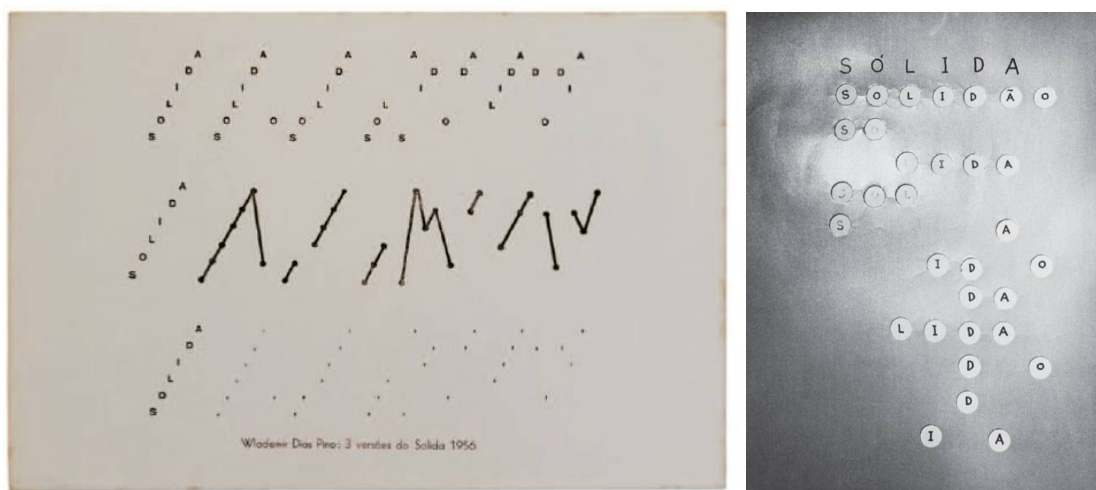
Naquela época, relembra-se Neide, 'fazíamos uma distinção entre *poesía*, criada com palavras e os *poemas*, que eram criados com ideias, signos e imagens'. Como a própria Neide esclareceu no seu texto Vanguarda da Latino-americanidade, publicado na revista Vozes n.º 1 de 1972, a vanguarda se estabelece não pela competição entre grupos ou países, mas pela simples criação do novo, pela produção de informação nova, de uma prática criadora nova, de uma leitura igualmente nova. (MARGUTTI, 2014, p.29)

Wladimir Dias-Pino, em seu livro Processo: Linguagem e Comunicação, define essa distinção entre Poesia, exigindo a necessidade da língua, e o Poema (processo) como linguagem:

Os poetas do movimento Poema-Processo (livres do sofisticado heroísmo) têm a consciência das dificuldades de ser vanguarda e mais do que isso, sabem que ao dissociar a Poesia (estrutura) do Poema (processo), separam definitivamente, o que é a língua de linguagem. (DIAS-PINO, 1973: p. 07)

Já o nome processo vem para explicitar a idéia de versão (Figura 4), de que o resultado nunca é uma obra acabada mas, sim, uma obra que permite a criação de outra versão, pode ser apropriada e dar sequência a uma nova obra que, por sua vez, também servirá de base para uma nova versão, podendo esta nova obra utilizar outro suporte qualquer: gráfico, cinematográfico, musical, visual etc.

Figura 4 - Obra *Sólida* de Wladimir Dias-Pino, em algumas de suas versões, 1956.



Fonte: Eduardo Kac

Outra característica do movimento Poema/Processo é o Consumo e o Contra-estilo.

Para o *consumo*, seguindo as idéias de Karl Marx em que o consumo gera a necessidade de uma nova produção, o movimento afirma que, somente através do consumo das obras feitas por uma leitura crítica e ativa, é que se criaria um espaço fértil para a criação de novas obras.

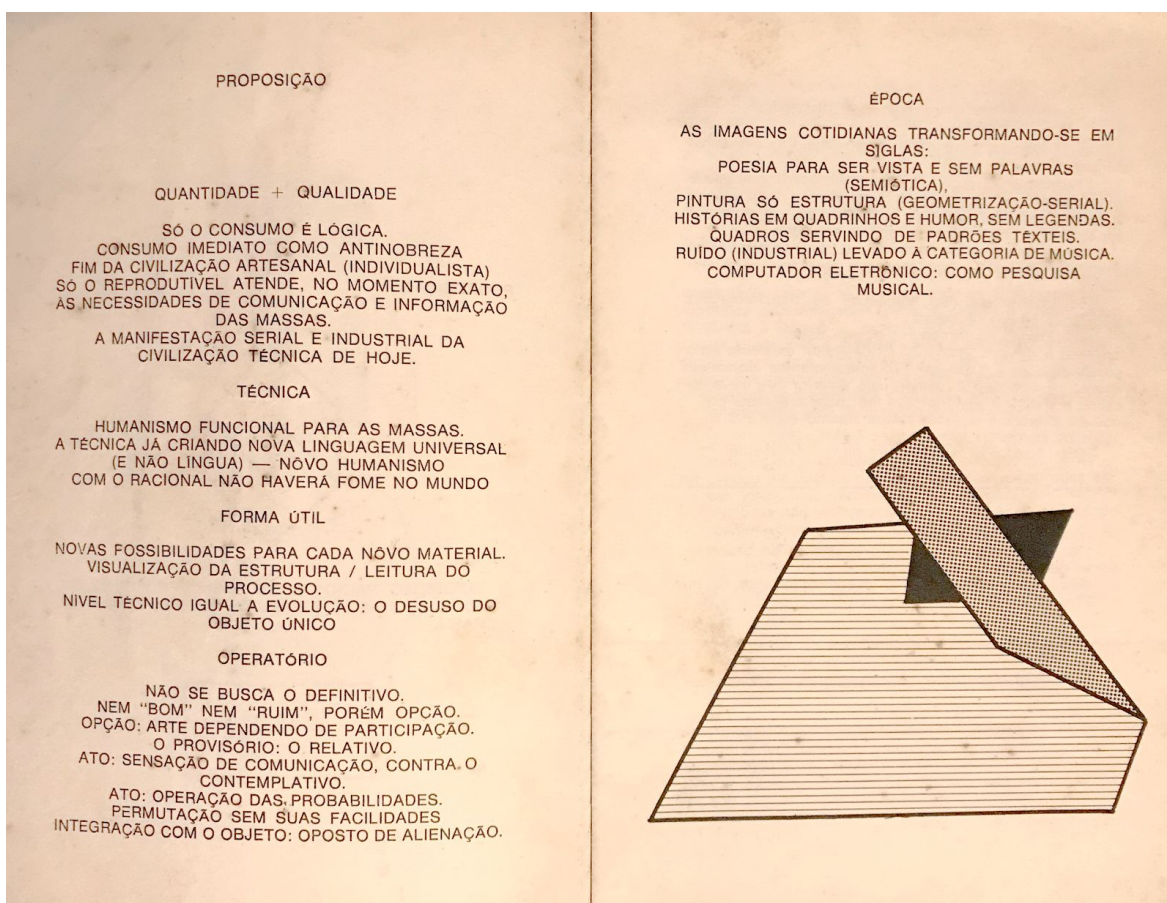
No *contra-estilo*, o poema/processo afirma que o estilo seria algo aprisionador do artista, criando sempre um trabalho redundante e que o aprisionasse. Já o contra-estilo seria, para o artista, uma libertação, por criar um ambiente para a criação de novas obras e poder exercer a sua radicalidade de forma plena. Marta de Arruda fala sobre o que seria uma definição de contra-estilo para o Poema/Processo:

Falamos no estilo bergmaniano, em cinema; no estilo drummondiano, em poesia; no estilo faulkneriano, na literatura etc. Já o contra-estilo, 'anti-redundância de soluções: a despersonificação' (Wladimir Dias-Pino), serve para definir – ao nível da linguagem – o particular coeficiente semiológico-informacional de um autor que seja ligado à vanguarda mais produtiva. (ARRUDA, Sem data, p. 53).

O Manifesto Proposição (1967), lançado durante a quarta exposição nacional do poema/processo, no MAM de Salvador/BA, era sustentado em cinco pilares: Quantidade + Qualidade; Técnica; Forma Útil; Operatório; e Época. (Figura 5)

Neles, anunciavam seu posicionamento para os poemas semióticos-gráficos-visuais.

Figura 5 - Reprodução do Manifesto Proposição - 1967.



Fonte: Livro Processo: Linguagem e Comunicação, de 1973, de Wladimir Dias-Pino.

Em **Quantidade + Qualidade**, apontavam para uma produção em massa, em que o "consumo" da maioria, do máximo de público possível, seria o grande objetivo. Valiam-se das ideias de Walter Benjamin, da *Obra da Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica*, que apontavam para uma nova necessidade de leitura das obras, e a pulverização da obra através da sua reprodução. Logo no início, eles afirmam: "só o consumo é lógica" e também alertam para a necessidade da obra ser vista por muitos.

Técnica também corrobora as ideias de Benjamin e indica para uma arte que seja universal, e não local, e esta técnica cria uma nova "linguagem universal" (e não uma língua), o que acentua um não-regionalismo, e sim, uma comunicação que seja inteligível por qualquer pessoa. Aqui também entra uma ideia de humanismo, que tem sua função para as massas e esse humanismo-racional saciaria as necessidades de todos.

Já, em **Forma Útil**, fica bem clara a ideia do grupo de que a obra de arte não é uma obra finalizada nela mesma, mas, sim, um processo, em que serve de base para apropriação e reinterpretação de outro artista, criando, assim, um novo processo que será apropriado e reinterpretado sucessivas vezes. Todas essas criações independem do suporte, do material, da forma, não sendo uma mimese, mas uma faísca de pensamento, que acenderia uma nova ideia/obra. O movimento Poema/Processo também se posiciona contra o fetichismo da obra única, sendo, novamente mais importante, o processo da reprodução.

Em **Operatório**, existe um flerte com O Ato Criador, de Marcel Duchamp, quando os poetas afirmam que não buscam "Nem 'bom' nem 'ruim', porém opção", como o texto de Duchamp nos expõe:

Gostaria de esclarecer o que entendo pela palavra 'arte' - sem, certamente, tentar uma definição. O que quero dizer é que a arte pode ser ruim, boa ou indiferente, mas, seja qual for o adjetivo empregado, devemos chamá-la de arte, e arte ruim, ainda assim, é arte, da mesma forma que a emoção ruim é ainda emoção. (DUCHAMP, 2005).

Neste ponto, a *opção* fica a cargo do consumidor, que seria o receptor da obra, optar por interpretá-la e fazer a sua própria interação com o poema. Sendo assim, necessário transformar este leitor num agente ativo para a leitura desta obra.

Marta Arruda, define Bom e Ruim, no seu livro ABC da Vanguarda:

O poder que alguém se outorga de estabelecer o que seja bom ou ruim corresponde à confirmação de relações de domínio, mais amplas e coonesta o direito de exercer o 'dictat' cultural. De certo modo, de forma pouco violenta, a crítica do juízo, que julga e atribui méritos de uma escala que mediria valores ligados aos conceitos de belo e bom, feio e ruim, é uma manifestação repressiva e censora funcionando no universo da ideologia. (...) A vanguarda, empenhada no sentido de mover os repertórios, de gerar a informação nos mais diversos níveis, rejeita prefigurações ideológicas do tipo *bom e ruim*, estabelecendo para o leitor produtivo o direito de opção. (ARRUDA. Sem data, p. 17).

Além disto, em Operatório, aponta-se para a necessidade de uma comunicação da obra, que tenha uma função, além de sua contemplação; e que o público tenha uma interação/participação e não fique à margem do entendimento.

Por último, encontra-se o pilar **Época**, em que sugere-se a reinterpretação das imagens do cotidiano em "siglas", uma metáfora de síntese, onde o significado é suprimido e uma simples junção de letras substitui todas as palavras. Assim, essa "sigla", sem o seu texto em extensão, transformaria-se na forma sem um significado lógico. E exemplifica: "Poesia para ser vista e sem palavras", "Pintura só estrutura", "História em quadrinhos e humor, sem legendas".

Em resumo, eles propunham uma arte/poema que fosse universal, para as massas, que fosse reprodutível, uma obra que comunicasse um pensamento não-contemplativo e que incitasse uma participação do público.

Figura 6 - Envelope Processo 1, de 1969.



Fonte: Acervo Galeria Superfície.

Uma das formas que os artistas do Poema/Processo encontraram para divulgação de suas obras foi a da Arte-Postal, ou como chamavam na época: Arte-Correio. O movimento produzia envelopes e revistas, em que eram encartadas as obras gráficas dos seus artistas e postados para diversos lugares do Brasil e do Exterior. Dentro desta ação editorial, Neide Sá foi uma das responsáveis pelas revistas Ponto 1, Ponto 2 e pelos envelopes Vírgula, Processo 1 e 2.

Figura 7 - Obra A Ave, de Wladimir Dias-Pino, 1956.



Fonte: Eduardo Kac

Esta forma de divulgação fez com que se desenvolvesse um intercâmbio internacional com artistas da Itália, Argentina e Uruguai. Este último em especial, com o artista Clemente Padim, que também integrou o grupo de Wladimir Dias-Pino.

O Poema/Processo encerrou, oficialmente, as suas atividades como movimento, em dezembro de 1972, por meio do manifesto Parada – Opção Tática, em que o grupo deixa de ser um movimento programático e passa para cada artista a opção de desenvolver seu próprio caminho, seguindo as diretrizes do Poema/Processo, ou não.

O Poema/Processo foi um movimento dissidente da Poesia Concreta, que teve seu início com a Exposição Nacional de Arte Concreta, em 1956, com Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari (Figura 8). Wladimir Dias-Pino também foi um dos integrantes deste movimento e, já nesta época,

com suas obras *A Ave*, de 1956 (Figura 7), e *Solida*, de 1959 (Figura 4), sugeria uma poesia não verbal.

Figura 8 - Obra *Beba coca cola*, 1957, de Décio Pignatari.



Fonte: Acervo Instituto Moreira Sales.

Os poetas concretos já apontavam para uma nova maneira de fazer poesia, onde a forma das palavras (palavra-objeto) e a sua disposição na folha em branco tomavam uma grande importância na leitura da obra. No manifesto *Poesia Concreta* de 1956, Augusto de Campos explicita essa ideia: "POESIA CONCRETA: TENSÃO DE PALAVRAS-COISAS NO ESPAÇO-TEMPO" (CAMPOS, A. 2006. p. 72). Neste mesmo manifesto, ele anuncia o conceito do Verbivocovisual:

[...] função-relação gráfico-fonéticas ("fatores de proximidade e semelhança") e o uso substantivo do espaço como elemento de composição entretêm uma dialética simultânea de olho e fôlego, que, aliada à síntese ideogramática do significado, cria uma tonalidade de sensível "verbivocovisual", de modo a justapor palavras e experiência num estreito colamento fenomenológico, antes impossível. (CAMPOS, A. 2006. p. 72)

Neide Sá, em seu texto *A I Exposição Nacional de Arte Concreta*, publicado na revista *Vozes*, de 1977, contextualiza a influência da "tendência geométrica" na arte brasileira, no final dos anos 40, em São Paulo e no Rio, com nomes como Geraldo de Barros, Waldemar Cordeiro, Abraão Palatinik, Ivan Serpa, entre outros; e a importância da I Bienal de São Paulo, em 1951, onde a arte brasileira teve contato com a arte construtivista-racional-geométrica da representação suíça, em especial da obra *Unidade Tripartida*, de Max Bill. E expõe:

A tendência geométrica foi consolidando-se como predominante nos jovens artistas, conquistando cada vez mais adeptos – e a isto correspondeu uma importante atividade dos artistas que trabalhavam, comunicavam-se, realizavam exposições e fundavam grupos (Grupo Ruptura, SP, 1952, e Grupo Frente, Rio, 1954). Ao mesmo tempo, os poetas pesquisavam procurando superar o impasse que a poesia tradicional tinha atingido com o formalismo metafórico da "geração de 45" e com o esgotamento criativo do modernismo, do qual só restavam como significativos Manuel Bandeira, Cassiano Ricardo e Carlos Drummond de Andrade, já àquela altura ao soneto ou exercendo o maneirismo do verso branco. (SÁ, N. 1977, p. 11-12)

Todos os movimentos de poesia de vanguarda da época tinham como objetivo acabar com o formalismo dos versos e sonetos. E este movimento que começara com a Poesia Concreta criou divergência entre os seus integrantes, como conclui Sá, em seu texto:

"O grupo Noigandres (Décio Pignatari, Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Ronaldo Azeredo) defendendo a palavra, a estrutura, o ideograma, precursores estrangeiros e procurando estabelecer uma filosofia lingüística; Ferreira Gullar admitindo a poesia concreta como coisa brasileira e destacando o empirismo e a emoção; Wladimir Dias-Pino, inaugurando a codificação do espaço ("elimina as letras por

lugares geométricos, formas e cores"), com os seus poemas espaciais. Note-se que Décio Pignatari toma aí uma posição pela integridade da palavra reagindo em tese contra a direção de Dias-Pino. Posteriormente o desenvolvimento da poesia visual levaria Décio Pignatari, em 1964, a reconhecer o carácter precursor dos poemas SOLIDA, de Wladimir, na codificação". (SÁ, N. 1977, p. 18)

Neste texto, Neide Sá faz um pequeno resumo cronológico da vanguarda brasileira, começando com o Modernismo (geração de 45); o Grupo Ruptura e o Grupo Frente; a Poesia Concreta, o grupo Noigandres; Ferreira Gullar com o Neoconcretismo; e Wladimir Dias-Pino que criaria o Poema/Processo.

Tobi Maier, em seu artigo no site ArtReview, descreve o que diferencia o Poema/Processo da Poesia Concreta:

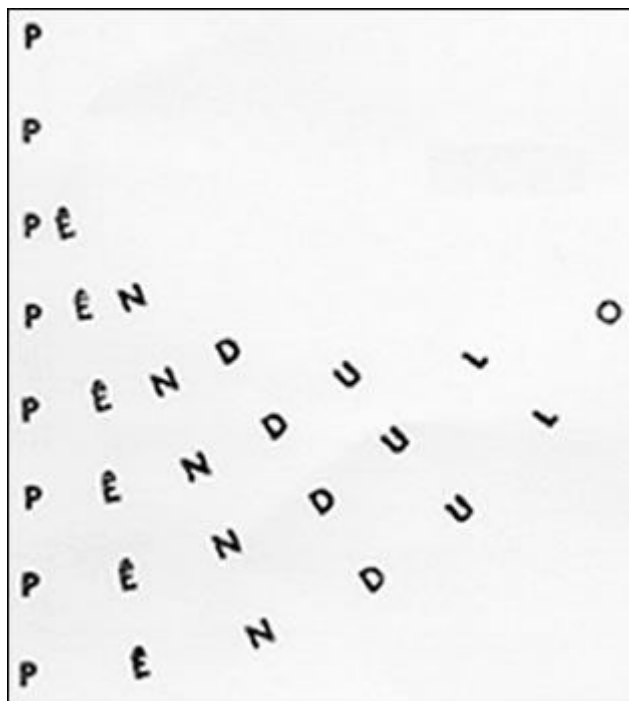
Poema/processo differentiates radically from the more structured and text-based visual poetry of the concrete poets. Where they rigidly insisted on the use of typography alone, the new movement was based on semiotic research and moved away from mere verbal, chronological and alphabetically structured readings. In place of these it sought out processes and languages that might be considered more openended. Accordingly, its poems could be produced on any physical material (for example, paper, textile, glass, metal) and advocated the notion of direct viewer interaction with the poem/object. (MAIER, 2015)²

Também surgiram outros grupos, após a Poesia Concreta, como a Poesia Praxis, com Mario Chamie; Ferreira Gullar que formaria o grupo dos Neoconcretos, juntamente com Mário Pedrosa, Lygia Clark, Hélio Oiticica e

² "Poema/Processo diferencia-se radicalmente da poesia visual mais estruturada e textual dos poetas concretos. Onde eles insistiam rigidamente no uso apenas da tipografia, o novo movimento foi baseado em pesquisas semióticas e afastou-se de meras leituras verbais, cronológicas e alfabeticamente estruturadas. No lugar destes, buscou processos e linguagens que pudessem ser considerados mais abertos. De acordo com isso, seus poemas poderiam ser produzidos em qualquer material (por exemplo, papel, tecido, vidro, metal) e defendia a noção de interação direta do espectador com o poema/objeto."

outros; e o próprio Wladimir Dias-Pino, que criaria o Movimento Poema/Processo.

Figura 9 - "Pêndulo" de E.M. de Melo e Castro, 1961/62.



Fonte: Acervo Instituto Moreira Sales.

Este cenário da poesia brasileira também recebeu grande influência da Poesia Experimental Portuguesa (POEXPO), principalmente, com a vinda de E. M. de Melo e Castro para o Brasil.

Estes movimentos de vanguarda brasileira tiveram influência de dois grupos que os antecederam: o grupo Ruptura (de São Paulo) e o grupo Frente (do Rio de Janeiro), que surgiram no início dos anos 1950 e foram de grande importância, principalmente, pela radicalidade.

1. BIOGRAFIA

Dentro deste contexto, iniciando junto e como uma das fundadoras do movimento Poema/Processo, é que surge Neide Dias de Sá, como artista.

Figura 10 - A artista Neide Sá



Fonte: Acervo Fundação Bienal de São Paulo.

Nascida no Rio de Janeiro, em 1940, Neide Dias de Sá (Figura 10), exerce o professorado primário, até 1963, e no ano seguinte se forma em professorado de Recreação e Jogos, passando a atuar com meninos e jovens pertencentes às comunidades, no Parque da Recreação Darcy Vargas, na zona sul do Rio de Janeiro. Em seguida, ingressa na Fundação Calouste Gulbenkian, no Rio de Janeiro, para uma formação em Educação Artística, quando fixou definitivamente o seu direcionamento para a arte e a comunicação, que passaram a ser os seus interesses principais.

Este convívio laboral contribuiu para a fixação da diretrizes que sua produção artística/poética tomou. Durante esse período, realizou alguns

eventos de arte com a comunidade, no entorno da Lagoa Rodrigo de Freitas e com os alunos e familiares do parque de recreação. Produziu um evento com rolos de barbante, distribuídos ao público participante que era orientado a criar tramas com os rolos, formando grandes redes, em que o público participava de forma criativa, o que despertava alegria lúdica no indivíduo participante. [...] Todos esses eventos deixaram sementes na artista que, mais tarde, em seus trabalhos, geraram obras de intensa participação do público. (SÁ, A. apud MARGUTTI, 2014, p.26)

No ano de 1966, começa a dirigir o Núcleo de Arte Heitor dos Prazeres e se mantém no cargo por 17 anos. Começa sua atuação artística, no ano seguinte, com o início do movimento Poema/Processo, grupo do qual é uma das fundadoras. O Poema/Processo inicia, simultaneamente, em duas cidades: Rio de Janeiro e Natal, tendo, na parte carioca, os artistas Wladimir Dias-Pino, Álvaro Sá e Neide Sá e, no grupo potiguar, Moacyr Cirne e Falves Silva, entre outros.

Figura 11 - Obra A Corda de Neide Sá, de 1967.



Fonte: Acervo Galeria Superfície.

A primeira obra apresentada por Neide Sá, nesta exposição de abertura do movimento, é a obra intitulada "A Corda" (Figura 11), que consiste em uma corda esticada em entre dois cantos de uma parede, com um cesto onde foram colocados vários recortes de jornais e revistas da época, contendo imagens e palavras. Assim, o público era incitado a unir essas palavras e imagens, com um pregador de roupas, formando uma narrativa na qual era possível observar uma idéia expressada pela audiência.

Neide Sá desenvolve, durante este período, várias peças gráficas, seguindo as idéias do Manifesto Proposição, de 1967, do Poema/Processo, que se encaixavam perfeitamente com a ideia de Obra Aberta, de Umberto Eco.

No ano seguinte, em 1968, é realizado no Rio de Janeiro, o festival Arte no Aterro. Uma exposição ao ar livre, organizada por Frederico Moraes, que buscava democratizar a arte. Neste evento, participam artistas como Hélio Oiticica, Lygia Pape, Rogério Duarte, entre outros, assim como os artistas do movimento Poema/Processo. Dias de Sá participa com a obra interativa *Tubos Coloridos* e a obra *A Corda*. Neste mesmo ano, ela produz a obra "Transparência" e começa a idealizar a obra "Ciclo Infinito Vida-Morte".

Figura 12 - Obra Estruturas, 1969.



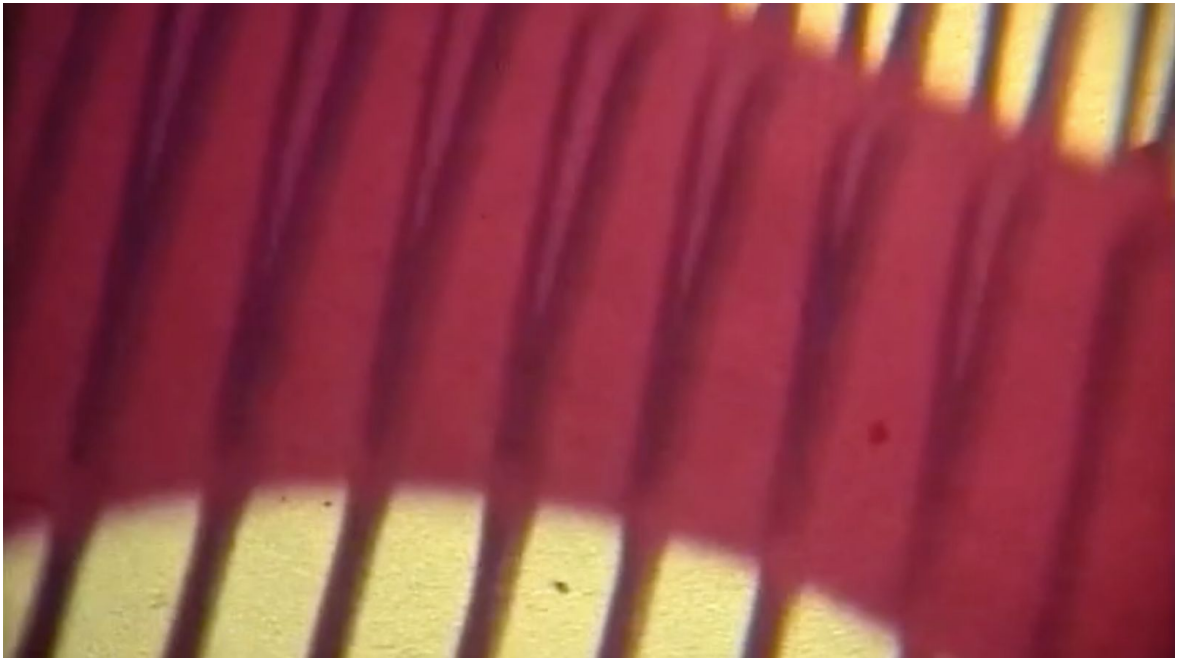
Fonte: Acervo Galeria Superfície.

Em 1969, cria *Labirintos*. E no ano seguinte as obras *Direções de Leitura* e *Estruturas* (Figura 12). No ano de 1972, começa a desenvolver os livros-poemas, trabalhos que desenvolve até os dias atuais e também começa a fazer experimentos em fotografia, criando a série *Gritos e Sussurros*, trabalhos que são resultados de experimentos em papel fotográfico.

Na XII Bienal de São Paulo, em 1973, foi selecionada, com três obras. Chamava-as de obras-poemas: *Esferas*, *Opções* e *Prismas*. Consistiam em obras circulares, cada uma com cerca de 60cm de diâmetro, em aço, com peças de acrílico e ímãs. O público poderia interagir com as obras, movendo as peças. Nesta edição da Bienal, no grupo dos brasileiros, Neide Sá foi a única a expor obras que permitiam a participação do público. Nos registros da Fundação Bienal, nota-se claramente a dificuldade em classificar a técnica de suas obras, às vezes, escrevendo "poema/processo", outras, "técnica: participação".

Porém, um problema com as obras de Neide Sá ocorre neste evento. As obras haviam sido selecionadas pelo comitê do Estado da Guanabara, juntamente com outros artistas como Ivens Machado. Foram enviadas e recebidas pela Bienal de São Paulo, porém, em 28 de novembro de 1973, a cerca de uma semana do final do evento, uma carta assinada pelo assessor cultural Mario Wilches e endereçada a Neide Dias de Sá, anuncia que as três obras da artista "deixaram de exibidas, por incompreensão da montagem e omissão da Secretaria, no sentido de informá-la", terminando por lamentar a ausência das obras da artista, na exposição, e afirmar que "No catálogo da XII Bienal de São Paulo, entretanto, e felizmente, não houve omissão, constando seu nome e o das obras selecionadas."

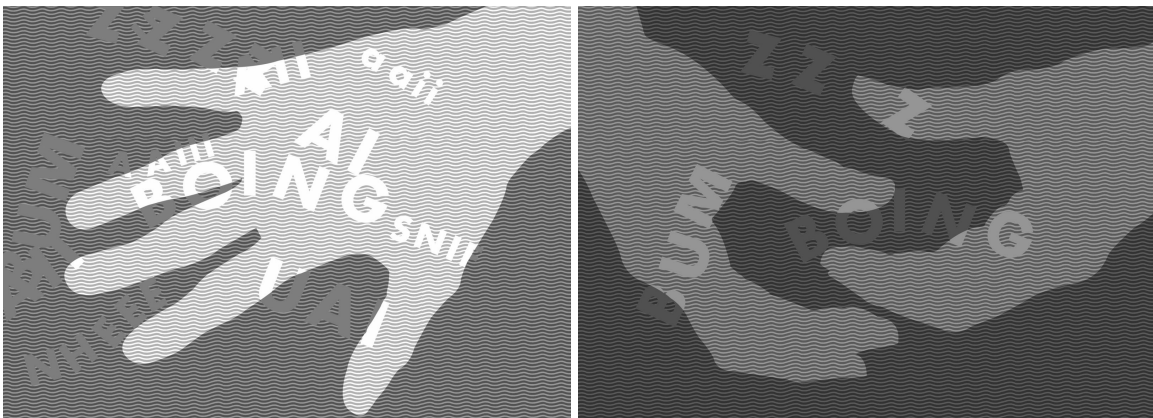
Figura 13 - Frame do filme *Rofil*, de 1974, de Neide Sá



Fonte: Acervo Galeria Superfície.

Inicia a produção de obras em vídeo-arte, ou como chamado pelo movimento Poema/Processo: vídeo-poema. Apresenta, no ano de 1974, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), as obras "Rofil" (Figura 13), "Ama-3-Luz", "Luzir-Luzir" e "Vermeluz", todas filmes em super-8.

Figura 14 - *Poemãos*, de 1974.



Fonte: Mário Margutti.

Também neste ano, avança nas pesquisas em fotografia, com a obra *Poemãos*, de 1974 (Figura 14), que consistia de fotogramas trabalhados na hora da revelação do filme fotográfico, em que a artista utiliza onomatopéias e as próprias mãos na impressão do trabalho.

Ingressa na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ), no curso de graduação em Programação Visual, em 1976. Desenvolve pesquisas em textura de papéis e continua a criação de livros-poemas.

Dentro da seção de Proposições Contemporâneas, na subseção Poesia Espacial, na XIV Bienal de São Paulo, em 1977, apresenta a obra "Reflexível", que consistia em formas geométricas desenhadas no chão e espelhos ao redor. Seguindo instruções prévias, o público pisava em cada desenho com partes diferentes dos pés. Ao mesmo tempo em que o participante obedece as ordens, observa pelos espelhos os seus próprios pés e tem a percepção do seu corpo.

Outras subseções, dentro destas Proposições Contemporâneas, foram: Arqueologia do Urbano, Arte Catástrofe, Arte Não-Catalogada, O Muro como Suporte de Obras, Recuperação da Paisagem e Vídeo Arte.

Participa da 38ª Bienal de Veneza, em 1978, com a obra *A Corda*. Também participaram desta Bienal, no Pavilhão Brasileiro, os artistas Anna Bella Geiger, Antonio Dias, Burle Marx, Carlos Fajardo, Iole de Freitas, Luiz Aquila, Mira Schendel e Paulo Garcez.

Nesse ano, desenvolve a obra "Dobraduras de metal", cujas peças se assemelham a origamis coloridos. Porém, toda a leveza e a maleabilidade dos origamis são confrontadas com a rigidez e o peso do metal.

Inaugura, em 1978, a exposição individual "Revelação dos Rastros", no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro.

Organiza como programadora visual, em 1980, as exposições: Expoemas 1, 2 e 3. Uma série de 3 exposições: do grupo Poema/Processo, de poemas visuais e poemas postais; no Inelivro, na UERJ e na UFRJ, respectivamente.

Após sua saída do Núcleo de Artes Heitor dos Prazeres, em 1983, cargo que ocupava desde 1966, inicia uma pós-graduação em Arte Educação, no Instituto Metodista Benett, onde tem aula de pintura com Katie Van Sherpenber e cursa gravura e fotogravura com Tereza Miranda. É ali que inicia os seus trabalhos em relevo seco. Participa da Oficina de Gravura no MAM-RJ, desenvolvendo pesquisas com gravura em relevo.

Figura 15 - Obras *Rastro de Inscrição*, de 1988



Fonte: Mário Margutti.

No ano de 1988, desenvolve o trabalho "Rastros de inscrição", onde faz colagens de inscrições de diferentes línguas.

Participa da 3ª Bienal Internacional do México, em 1990.

Figura 16 - Série azuis/vermelho, 1995.



Figura 17 - Série amarelos, 2000.



Fonte: Mário Margutti.

Em 1995, dá início às suas séries de pinturas, provavelmente por influência da retomada da pintura no Brasil, iniciada pela Geração 80. A Série "Azuis/Vermelho", em 1995 (Figura 16), "Série Geométricos", em 1996, "Série Brancos" e "Série Amarelos", em 1998 (Figura 17).

Na série *azuis/vermelho*, a artista faz uma recorte formal dos seus livros-poemas, fazendo destas pinturas uma espécie de congelamento de uma combinação de páginas do livro-poema. Já nas pinturas da série amarelos, faz uma espécie de pintura primitiva, uma forma de comunicação pré-alfabética.

A série geométricos se assemelha à série azuis/vermelho, com uma experimentação na paleta cromática. E, por fim, a série brancos, que é uma fusão entre os dois estilos: a geometrização e as inscrições em areias.

Figura 18 - Obra Registros, 1997.



Fonte: Acervo da artista Neide Dias de Sá.

No ano de 1997, desenvolve "Registros" (Figura 18), uma de suas obras de maiores dimensões, de 1,20 metros por 10 metros, feita em madeira, borracha e adesivos. Neste trabalho, o público participava pisando descalço na obra, sentindo, com os pés, os signos, impressos em borracha.

Em 2008, desenvolve o trabalho "Direções de leitura". Um desdobramento do trabalho de 1970.

Das exposições mais recentes, a Oi Futuro Ipanema, no Rio de Janeiro, em 2016 exibe TOM / SOM dá a vida, uma exposição individual da artista, em que apresenta a obra "Poemãos", impressa em grande formato, na vitrine da exposição, a obra "Ciclo Infinito Vida-Morte", de 1968, e a obra "Reflexível", acompanhada de um vídeo que substituiu os espelhos e transmitia ao público as instruções de como participar da obra. Uma mini-retrospectiva, com recriação de obras do início da sua carreira.

Em 2017, o museu Hammer de Los Angeles apresentou a exposição *Radical Women: Latin American Art, 1960–1985*, em que trabalhos de Neide Sá são expostos ao lado das artistas Lygia Clark, Claudia Andujar, Leticia Parente, Lenora de Barros, Martha Araújo, Liliana Porter, entre outras. Esta exposição seguiu, no início de 2018, para o Brooklyn Museum, em Nova Iorque. E em agosto deste mesmo ano, para a Pinacoteca do Estado de São Paulo.

A participação do público sempre foi de fundamental importância na produção artística de Neide Sá, como comenta a artista:

As vivências pessoais na relação com crianças certamente me conduziram a criar obras com o sentido de tocar o indivíduo como sujeito único e singular. Proposta que aparece principalmente nas minhas obras interativas. Com esses trabalhos, pretendo estimular o participante a entrar em contato consigo mesmo. Elas têm o sentido de valorizar o indivíduo como sujeito consciente de si e do mundo. (SÁ, N. apud MARGUTTI, 2014, p.26)

Seja na manipulação, na interação, ou na interpretação, as obras têm uma participação ativa do público, que sai da posição de espectador/observador.

Sendo extremamente necessária esta participação para ativação de muitas obras, fazendo com que o público saia da inércia.

A necessidade de Neide Sá em incitar a participação do público, deve-se, principalmente, ao fato da artista se considerar, antes de tudo, uma arte educadora.

3. LINHA DO TEMPO

40

1940
2 de novembro
Nasce Neide Sá

= LEGENDA =

- As obras estão em *italico*.

- As obras analisadas nesta monografia estão marcada em **amarelo**.

- O período do movimento Poema/Processo está com marcação em **azul**.

50

1951
Primeira
Bienal de SP

1952
Grupo
Ruptura
(SP)

1956
Exposição
Nacional de
Arte Concreta

1954
Grupo
Frente
(RJ)

60

1960
1ª Exposição
de Arte
Neoconcreta

1969
Labirintos

1968
Tubos Coloridos

1968

Transparência

1967
A Corda
Direções
de Leitura

1967
Momento

1970
Estruturas

1967
Início dos
Poemas
Gráficos

1967-1972
Poema/Processo

1964
Formou-se no
professorado
de Recreação
e Jogos

1964
Iniciou, na Fund.
Calouste Gulbenkian (RJ),
formação em Ed. Artística

1966-1983
Dirige o Núcleo
de Arte Heitor
dos Prazeres

1968
Arte no
Aterro

1964-1985
Ditadura militar
no Brasil

1968
AI-5

1972
Início dos
Livros-poemas

1973
Transluz

1977
Reflexível

1978
*Dobraduras
em metal*

1974
Filmes em
Super-8:
-Rofil,
-Luzir-Luzir
-Ama-3-Luz,
-Vemeluz.

1974
Poemões
(fotogramas)

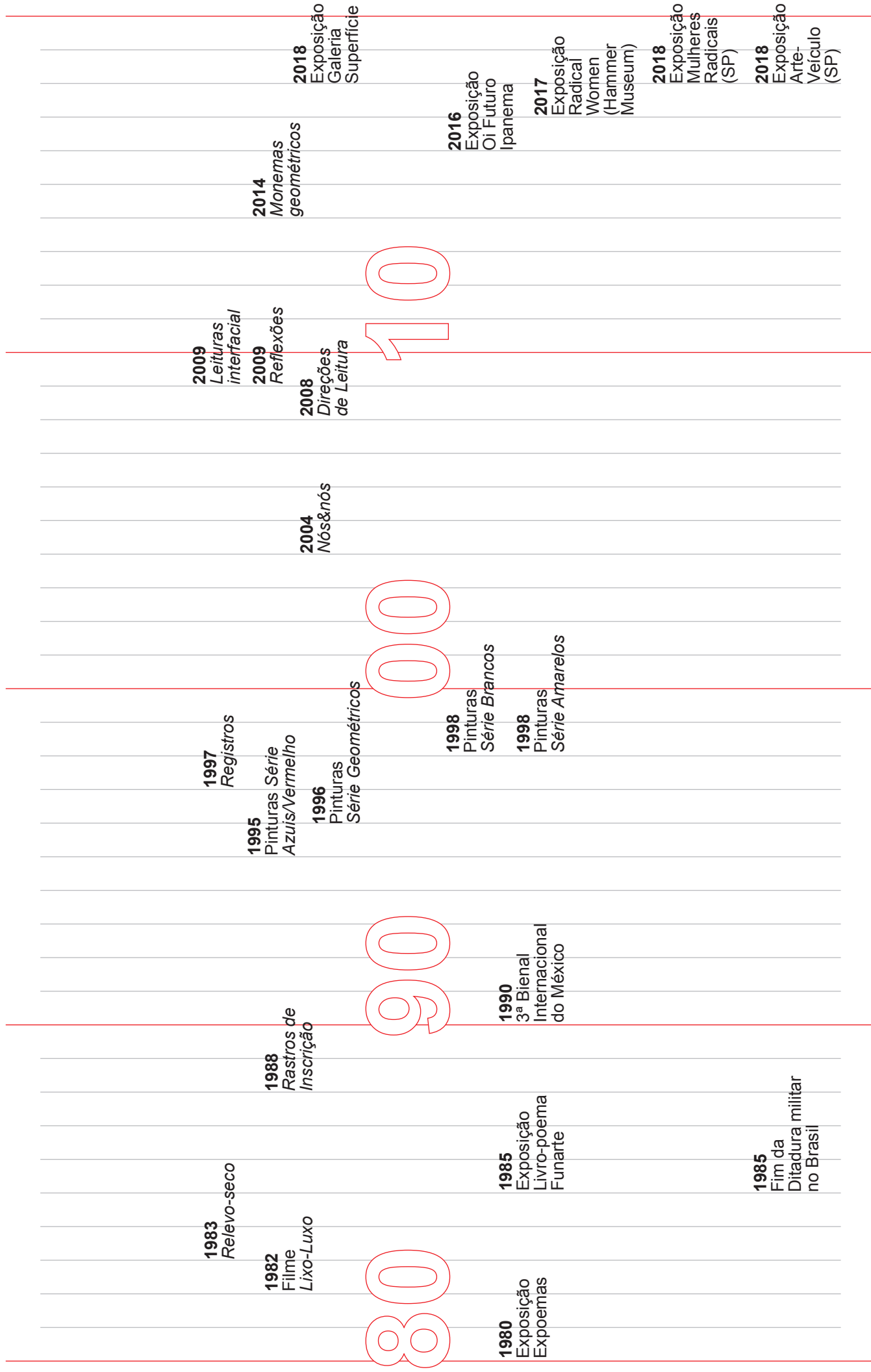
1972
Gritos e
Sussuros
(fotogramas)

1976-1980
Estuda PUC/RJ
Programação
visual

1973
XII Bienal
de SP

1977
XIV Bienal
de SP

1978
38ª Bienal
de Veneza



4. ANÁLISE DE OBRAS

4.1 – Poemas Gráficos

A partir dos conceitos do movimento Poema/Processo, é que iniciam os poemas gráficos de Neide Sá. Esses poemas em papel, geralmente em formato 21cm x 29cm, eram o que criava a unidade entre todos os artistas do movimento. Servindo, assim, tanto para serem impressos nas revistas (Ponto 1, Ponto 2, etc.) , quanto para serem enviados nos envelopes (vírgula, processo, etc.).

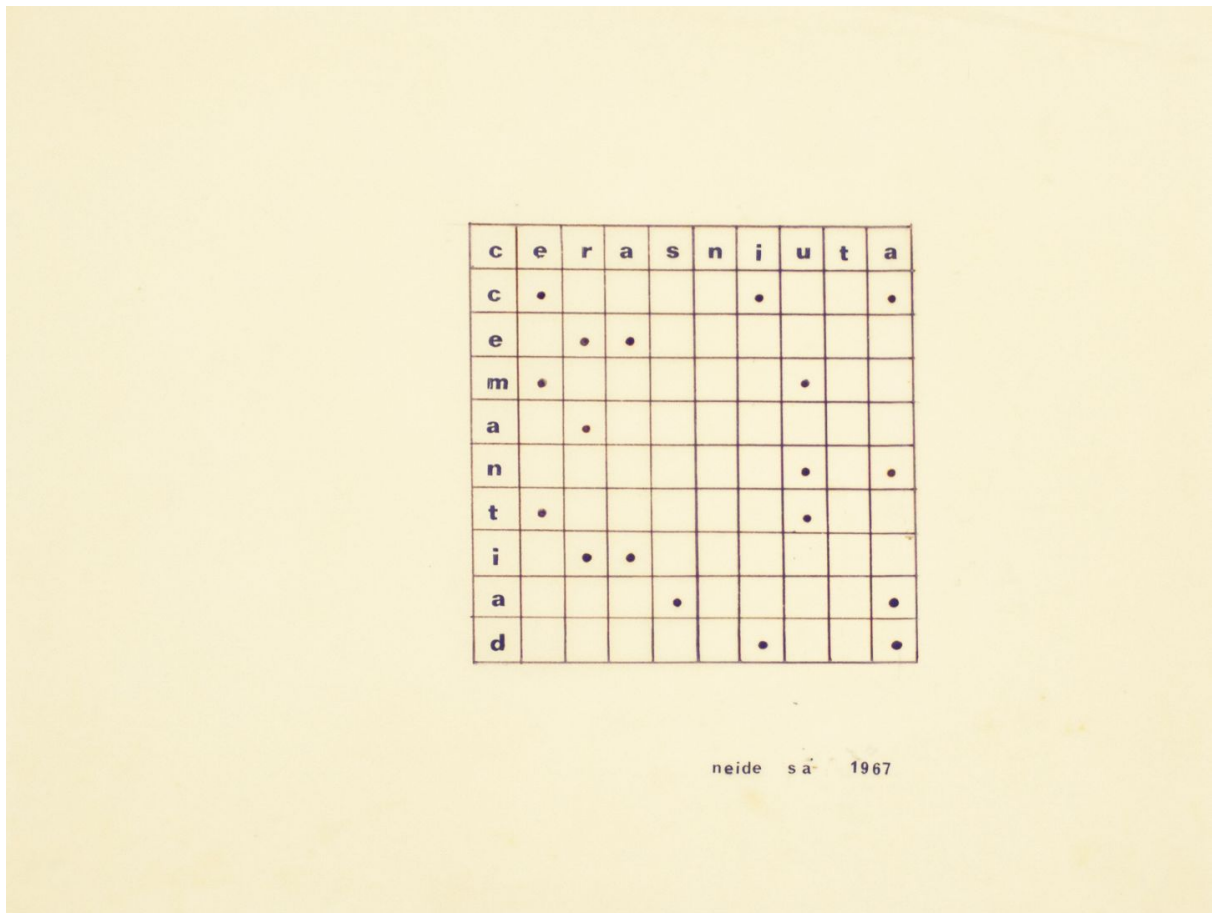
Estes envelopes geraram a Arte Correio, ou Arte Postal, em que alguns artistas do movimento carioca colocavam suas obras em papel, dentro de envelopes, e as enviavam para diversos destinatários, entre eles, revistas literárias e outros artistas. Estes, ao recebê-los, incluíam outras obras e encaminhavam os envelopes a outros artistas e assim, sucessivamente, ampliando o conteúdo e perdendo de vista o destino final do processo.

Num momento em que os movimentos artísticos de vanguarda brasileiros rompiam os limites do formalismo na poesia, o movimento Poema/Processo radicalizava e propunha que a palavra não seria um limitador para o desenvolvimento criativo da arte, sugerindo a ampliação nos horizontes da interpretação de um poema.

Seguiremos, aqui, uma ordem não cronológica de análise das obras gráficas de Neide Sá, dividida em temas: Dissolução das Palavras, Direções de Leitura, Racionalidade, Ativismo e Tridimensionalidade. Esta divisão não segue uma ordem lógica, uma vez que mesmo seus limites se borram. Entretanto, dão-nos uma visão da abrangência dos poemas gráficos da artista.

Dissolução das Palavras

Figura 19 - Obra "Sem Título", de 1967



Fonte: Acervo Galeria Superfície.

Ao propor o fim da palavra na poesia, algumas obras demonstram bem esta transição, como é o caso da obra *Sem título*, de 1967 (Figura 19), em que, em uma tabela, onde ordena na linha superior (horizontalmente) e na coluna da esquerda (verticalmente) letras que combinadas, através da marcação dos quadrados em branco, onde as letras são substituídas por pontos, assim, lemos estas combinações horizontalmente, com início na letra da coluna da direita. Desta forma, o leitor tem que substituir o ponto pela letra correspondente da linha superior. Decodificando este poema, temos as palavras:

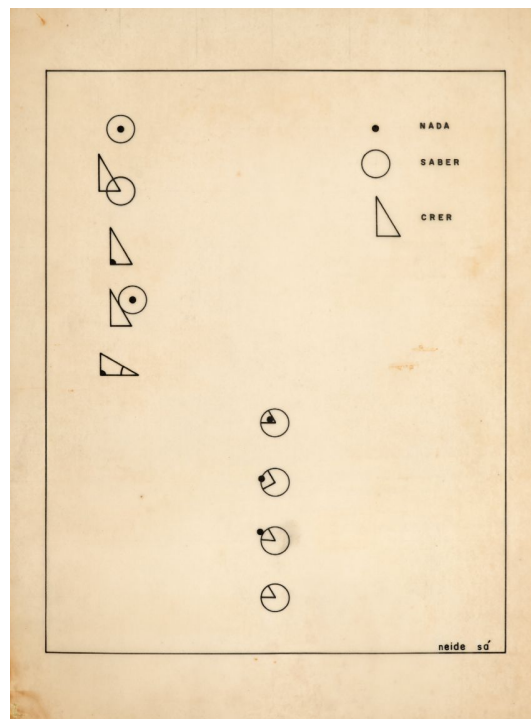
CEIA

ERA

MEU
AR
NUA
TEU
IRA
ASA
DIA

Um poema simples, mas que demonstra o início desta transição onde as letras começam a serem substituídas por formas. Neste poema também vemos grande referência a primeira versão do poema SOLIDA, de Wladimir Dias-Pino, em que ele usa deste artifício para iniciar uma transformação do significado das letras em estruturas livres.

Figura 20 - Obra "Sem Título", de 1967.



Fonte: Acervo Galeria Superfície.

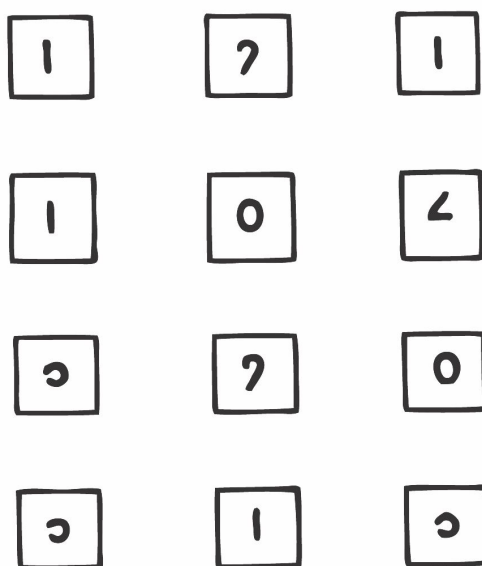
Nesta obra *Sem título*, de 1967 (Figura 20), observamos o início da substituição das palavras pelas formas. Aqui vemos uma instrução para leitura da obra, onde a palavra NADA é substituída por um ponto; a palavra SABER por um

círculo; e a palavra CRER por um triângulo. A partir desta instrução, a artista nos dá o caminho para a leitura da obra.

Desta forma, nas mudanças de estruturas, temos várias possibilidades de combinações destas formas/palavras o que nos dá variações das mensagens separadas em duas fileiras de leitura, na vertical. A primeira fileira começa com ponto/NADA, dentro do círculo/SABER, sendo um "nada saber" ou "saber nada"; na sequência, temos um pedaço do triângulo/CRER com uma parte dentro do círculo/SABER, que podemos interpretar como "crer saber", ou "crer um pouco saber". E assim, sucessivamente, criam-se combinações que nos possibilitam diversas leituras.

Na segunda fileira, o círculo/SABER toma uma posição central na leitura da obra, fazendo com que estas diversas variações de estrutura nos levem a meditar sobre o quanto sabemos. Além de remeter ao paradoxo Socrático, quando o pensador afirma "Só sei que nada sei"

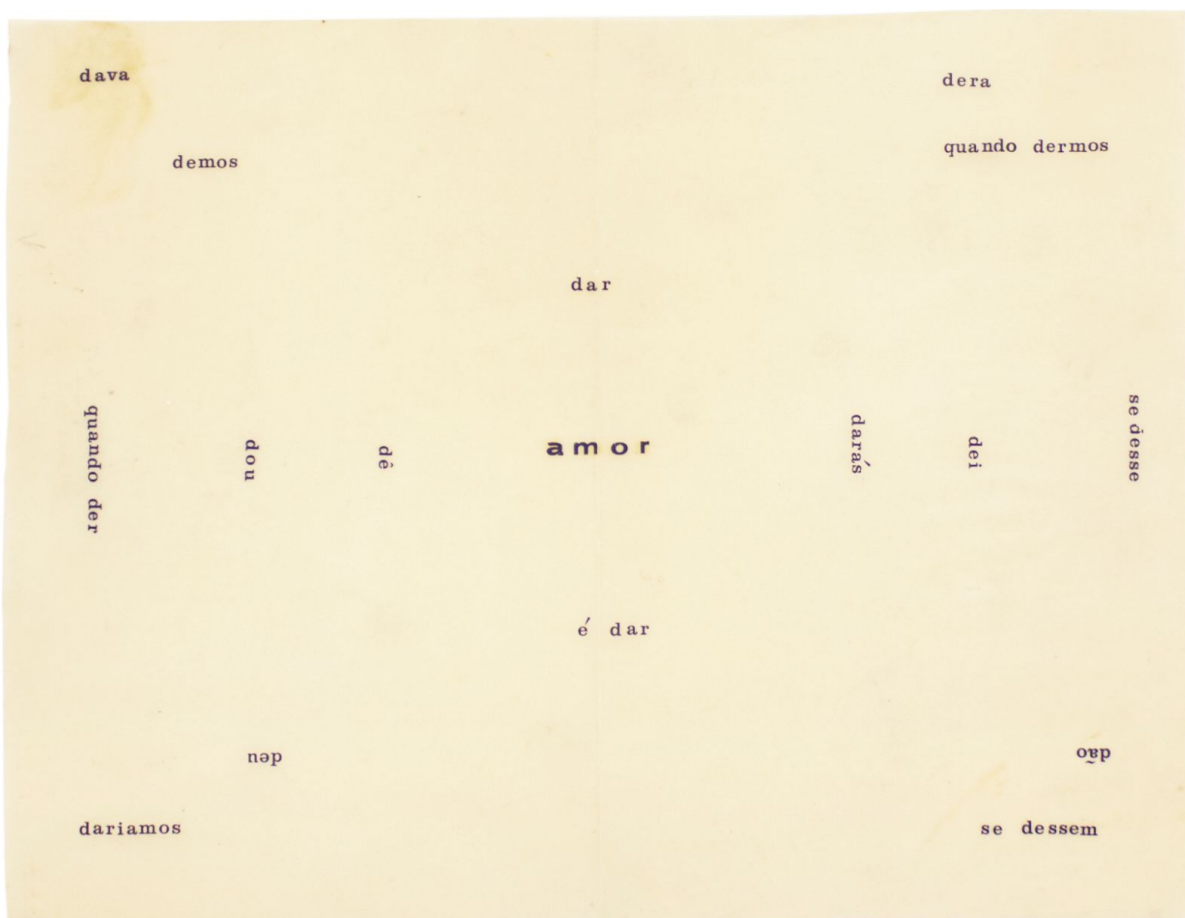
Figura 21 - Obra Números, de 1967.



Fonte: Mário Margutti.

Outra obra que representa bem este início da ruptura com as palavras é o poema *Números*, de 1967 (Figura 21), no qual uma sequência de doze quadros contendo indícios e números, começa a sugerir uma perda do significado que o número carrega. As formas que os números carregam são reduzidas a estruturas em que não se identifica a informação que elas carregam. Formas que poderiam ser um pedaço do número dois, ou nove, quatro, seis, oito, ou do número três, fazem com que repensemos a representação que aquele signo carrega e temos que enxergá-lo somente como forma. Algo como uma alfabetização, em que Neide Sá nos força a esquecer o que já conhecemos e partirmos do zero, criando nosso próprio olhar sobre essas estruturas.

Figura 22 - Obra "Sem título", da década de 60.



Fonte: Acervo Galeria Superfície.

Já na obra *Sem título*, da década de 60 (Figura 22), conjugações do verbo "Dar" escritas em várias direções ocupam toda a área do papel e a palavra "Amor" no centro, sugerindo leituras que sempre se completam com Amor, como "Dava Amor", "Dê amor", "Dou amor", e, também, conjugadas em todas as pessoas, além do tempo verbal. E pela proximidade lemos "Dar amor é dar".

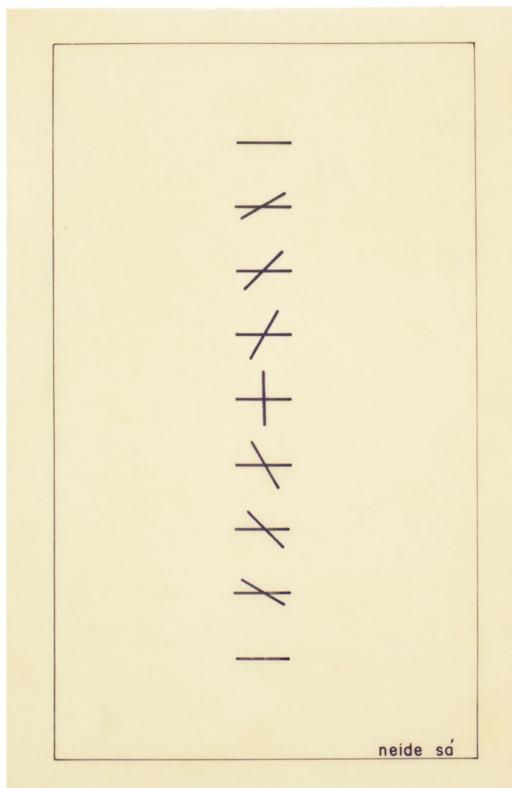
Apesar de todas as conjugações que existem do verbo, nesta obra, a frase que lemos mais nitidamente é numa forma impessoal, em que a palavra amor se ajusta mais facilmente aos verbos impessoais.

Nesta obra, Sá nos convida não só a conjugar o verbo em se dar pelo amor, mas a olhar essas diversas formas, que transformam a mesma palavra em várias direções. Fazendo desta leitura uma mensagem positiva, lida em diversas direções. E refletir sobre as possibilidades em que um único verbo nos permite.

Este poema não nos mostra a ruptura com a palavra, parecendo até algo mais próximo da Poesia Concreta, mas já nos indica uma preocupação de Neide Sá, que estará presente em muitas das suas obras e por toda a sua carreira: a direção de leitura.

Direções de Leitura

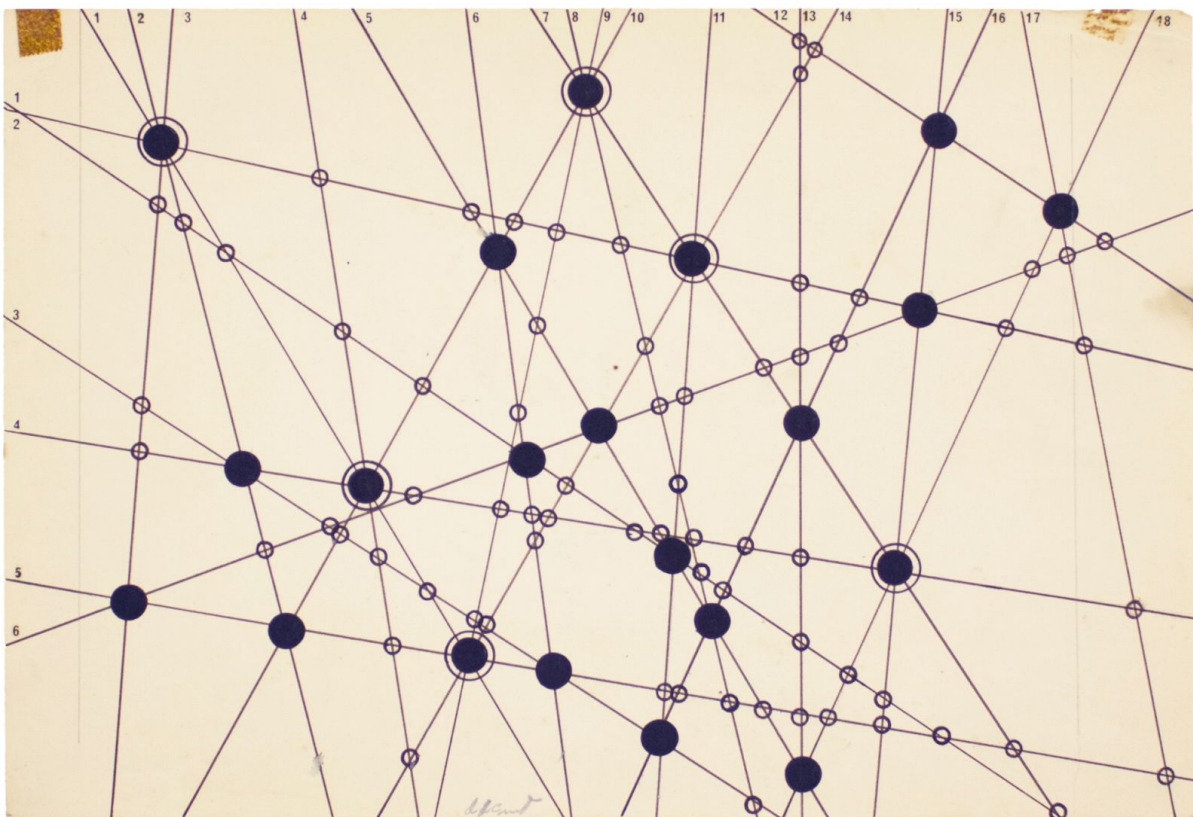
Figura 23 - Obra "Sem título", da década de 60.



Fonte: Acervo Galeria Superfície.

As direções de leitura eram um tema recorrente, em grande parte dos trabalhos da artista Neide Sá. Como vemos nesta obra *Sem título*, da década de 60 (Figura 23), a artista, com simples traços, insere-nos em seu universo. Uma sequência de traços, distribuídos em nove estruturas, dão-nos esse movimento da direção destas linhas. Algo como um medidor, em que quanto mais aos extremos, os traços se coincidem formando um símbolo de subtração e, ao centro, eles se cruzam, formando um sinal de adição. Nesta leitura de medidor, a ideia que contém direções diferentes/opostas que se somam é o máximo desta adição. E entre este intervalo existem várias variáveis e maneiras diferentes de combinação. Uma obra de uma belíssima simetria e plasticamente muito agradável.

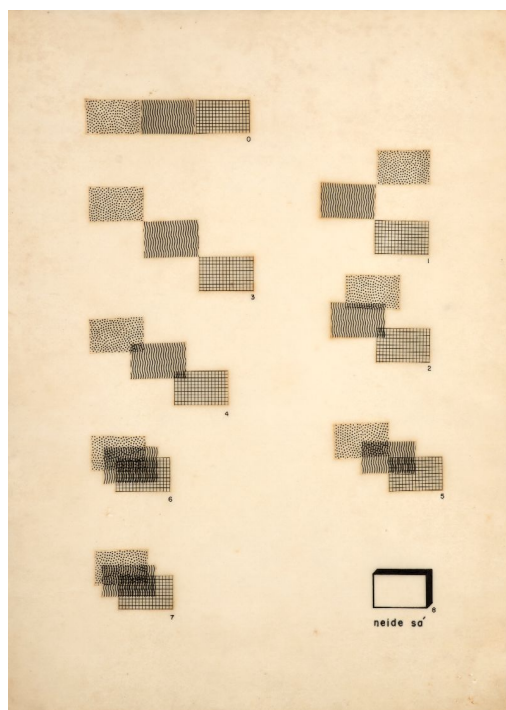
Figura 24 - Obra *Direções de leitura IV*, de 1968.



Fonte: Acervo Galeria Superfície.

Outra obra em que fica bem evidente a idéia de direção de leitura, tanto que carrega o título *Direções de Leitura IV*, de 1968 (Figura 24) , onde numa sequência de seis linhas numeradas do lado esquerdo e dezoito linhas numeradas no canto superior cruzam entre si, de ponta a ponta, na superfície do papel. Nesta obra, Neide Sá faz uma marcação nos cruzamentos de linha; uma marcação diferente de acordo com o número de linhas que se encontram; um contorno circular pequeno, no cruzamento entre duas linhas; um ponto grande, quando três linhas se encontram; e um ponto grande com um contorno circular, em volta dos cruzamentos entre quatro linhas. Assim, observamos a tentativa de racionalizar estas direções de leitura.

Figura 25 - Obra *Problematização das Direções de Leitura*, de 1967.

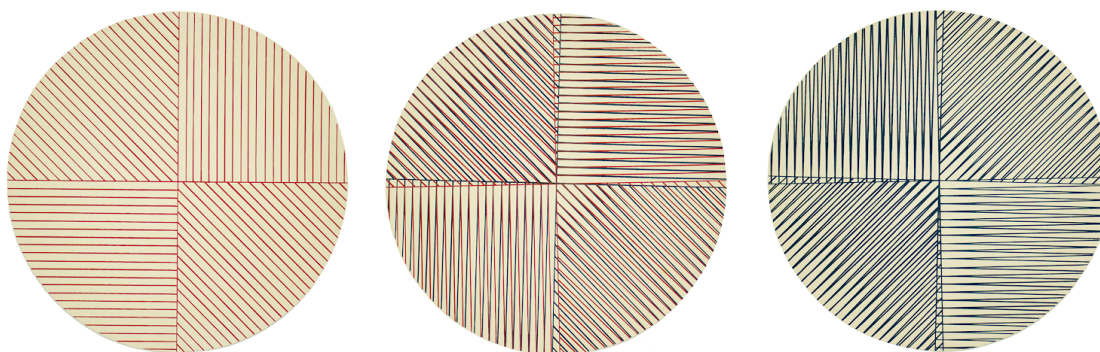


Fonte: Acervo Galeria Superfície.

Esta racionalização sobre as direções de leitura também vemos na obra *Problematização das Direções de Leitura*, de 1967 (Figura 25). Nela, são inseridos três retângulos com diferentes texturas internas, o primeiro com pontos, o segundo com linhas onduladas, na vertical, e o terceiro com linhas quadriculadas. Dispostos oito vezes, numa sequência, em que nas três primeiras estes retângulos não se encontram. Nas três seguintes, eles se encontram somente com o retângulo central. E, nas duas últimas, todos se encontram, criando progressivamente uma camada mais escura, nestas sobreposições. A artista também enumera estas sequências, de forma não ordenada, começando com o zero e provocando uma espécie de zig-zag na leitura da obra. Lemos da direita para a esquerda, de cima para baixo e de baixo para cima, segundo esta numeração proposta pela artista. Também vemos um último retângulo, totalmente diferente dos demais, logo acima do nome da artista, na obra. Este retângulo é uma contorno em branco, sem nenhum preenchimento e com uma espécie de projeção, criando uma sensação de tridimensionalidade. Sugerindo, numa relação com o nome Neide Sá, algo como se a artista fosse uma espécie de espaço em

branco, disposta a receber qualquer tipo de preenchimento. Este último retângulo também recebe a última numeração, levando-nos à finalização da leitura.

Figura 26 - Obra *Direção de leitura*, da década de 60.

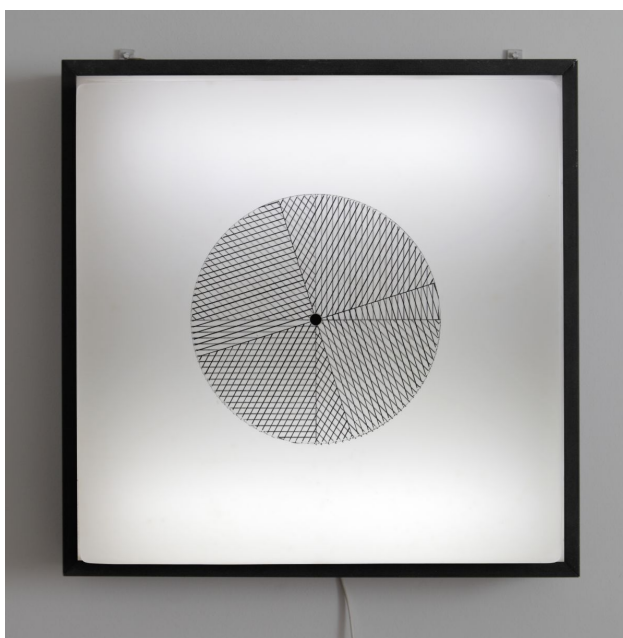


Fonte: Acervo Galeria Superfície.

Em *Direção de Leitura*, obra da década de 60 (Figura 26), um tríptico em serigrafia, em que uma mesma matriz serigráfica, com desenho de linhas em direções diferentes é batida uma vez, na cor vermelha, no primeiro papel onde vemos claramente as linhas do desenho; no segundo papel, a mesma matriz é batida duas vezes – com uma pequena rotação no seu eixo – uma na cor vermelha e outra impressão em preto. Esta pequena rotação no eixo das duas impressões cria um cruzamento de linhas que torna evidente a complicação que a obra nos oferece, mas mesmo assim, com a sobreposição das cores, temos visualmente a direção de cada linha, quando observamos atentamente. Porém, no terceiro papel circular, as duas impressões são na cor preta, com a mesma rotação do papel anterior, mas como esta contém a mesma cor, torna muito mais difícil acompanhar a direção de cada linha e faz desta pequena diferença de rotação um grande ruído na clareza da linha.

Esta obra deu origem a duas outras e nos evidencia a ideia de versão, que era frequente para os artistas do movimento Poema/Processo. As duas outras obras tinham o mesmo título:

Figura 27 - Obra Direção de leitura, de 1970.



Fonte: Acervo Galeria Superfície.

Uma de 1970 (Figura 27), em que a artista se apropria de um luminoso de publicidade e imprime, no centro, esta mesma forma circular, sobrepondo um acrílico com o mesmo desenho circular, fazendo com que o público participe, girando o círculo de acrílico e criando novos cruzamentos das linhas.

Figura 28 - Obra Direção de leitura, de 2008.



Fonte: Acervo Galeria Superfície.

A outra é um obra cinética de 2008 (Figura 28). Utilizando a mesma forma e tendo um motor – como um relógio – que gira o desenho central.

Este mesmo desenho da obra inicial, *Direções de leitura*, da década de 60, é usado como base para o filme experimental *Rofil*, de 1972. Nele, Neide Sá, juntamente com Álvaro Sá e Flávio Diniz, utiliza, além da obra *Direções de leitura*, objetos em acrílico, como a obra *Estruturas*, de 1970, criando imagens abstratas em Super8.

Figura 29 - Obra "Sem título" de 1969.



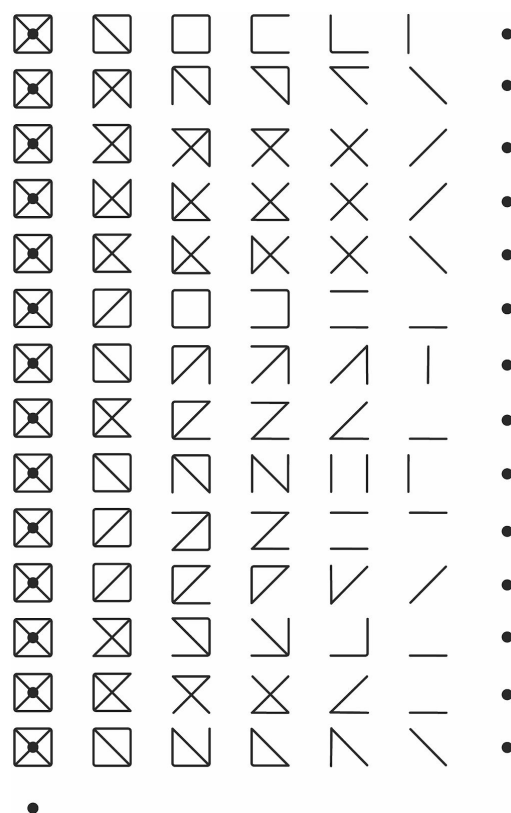
Fonte: Acervo Galeria Superfície.

Outra obra que segue a pesquisa da direção de leitura, mas já partindo para uma expressão do gestual, é a obra *Sem título*, de 1969 (Figura 29). Nela, a artista cria linhas, livremente, em direções variadas, e espalha alguns quadrados negros pela superfície do papel. Esta impressão da linha à mão livre, demonstrando a expressão do traço da artista, é uma raridade nas obras de Neide Sá, pois, em sua maioria, esta expressão é anulada por um traço mecânico, fazendo com que a impressão do traço da artista seja quase o de uma

máquina, não deixando surgir a expressão individual, mas, sim, a ideia de que o que a obra comunica seja maior que a expressão do próprio artista ao produzi-la.

Racionalidade

Figura 30 - Obra Fatorial de 6, de 1977.

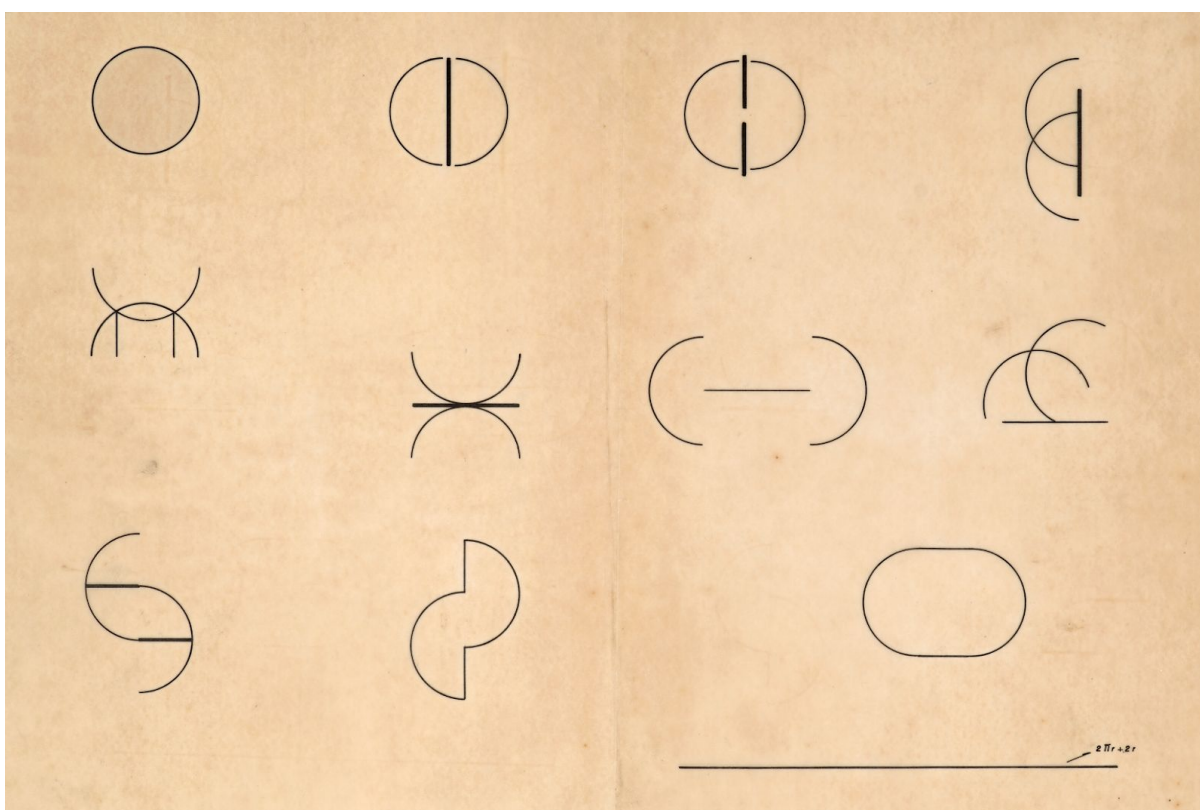


Fonte: Acervo Galeria Superfície.

A obra *Fatorial de 6*, de 1977 (Figura 30), propõe uma fórmula matemática, o fatorial – uma análise combinatória, em que se busca o resultado das combinações possíveis de um número natural. O fatorial é calculado pela multiplicação de um número natural pelos seus antecessores, neste caso o número seis. Então, a equação do fatorial de seis é: $6! = 6.5.4.3.2.1 = 720$. Esta fórmula nos proporciona um resultado das possibilidades da combinação entre seis coisas.

No caso da obra, podemos ver, claramente, o números representados por traços, do seis até o um e terminando com um ponto. Em quatorze linhas, a artista cria várias possibilidades de representar estes números, com exceção da primeira forma, que é igual para todas as fileiras. Neide Sá não coloca um resultado para esta problematização, mas nos apresenta novas possibilidades de enxergar o mesmo problema, incitando-nos a enxergar de maneira diferente uma mesma fórmula.

Figura 31 - Obra "Sem título", da década de 1970.



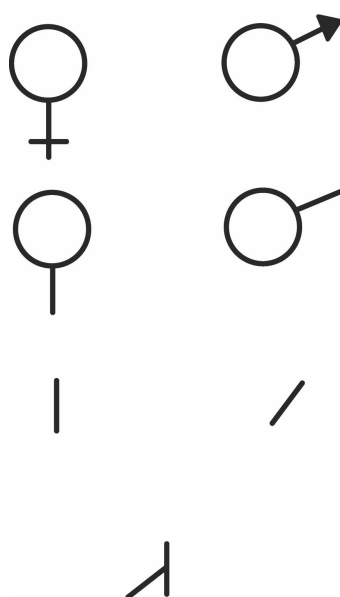
Fonte: Acervo Galeria Superfície.

O uso de uma fórmula matemática também é utilizado na obra Sem Título, da década de 70 (Figura 31), em que temos uma sequência de mudança de estruturas, partindo de um círculo e terminando numa linha. Nesta linha, localizada na parte inferior direita da área do papel, há uma seta com uma fórmula matemática ($2\pi r + 2r$). Esta fórmula é o cálculo do comprimento de uma circunferência, somado com dois raios (um diâmetro), dando-nos assim um

indício do que essas mudanças de estrutura são. Com esta fórmula, Neide Sá desenvolve diferentes possibilidades para a mesma estrutura, criando com o mesmo comprimento, formas variadas.

Ativismo

Figura 32 - Obra Integração, de 1977.



Fonte: Acervo Galeria Superfície.

Nas obras gráficas, Neide Sá também desenvolveu alguns trabalhos em que buscava desenvolver uma idéia política, como é o caso de *Integração*, de 1977 (Figura 32). Com os símbolos de masculino e feminino, a artista vai desconstruindo cada um desses signos, até chegar numa síntese da soma dos traços, que são diferentes entre eles. Esses traços unidos formam o ideograma de "pessoa", no kanji, nos trazendo, assim, a questão de gênero para a obra e colocando o feminismo em destaque, quando busca nos apresentar a igualdade de gêneros.

Um ponto a ser analisado, na observação desta obra, está fora da própria obra, sendo Neide Sá a única mulher a participar ativamente do movimento Poema/Processo e sendo esta a única obra que trata explicitamente da questão de gênero, num meio onde algumas obras de outros artistas do mesmo movimento carregam conteúdos eróticos ou pornográficos, como é o exemplo da obra *Erótica 2*, de 1968, de Nei Leandro de Castro, em que formas geométricas insinuam uma relação sexual, ou a obra *Último soneto da buceta cabeluda*, s/d, de Moacy Cirne, onde a frase/título é desenhada no papel de forma sinuosa, já explicitando uma idéia pornográfica, ou mesmo o envelope do grupo potiguar do Poema/Processo, intitulado Porno-Gráfico, são ideias em que se observa a visão masculina para a questão.

Por isso, esta obra se torna tão relevante para a época, onde a visão de uma mulher nos alerta a atentarmos para a igualdade entre os gêneros, o que continua sendo um problema em questão, nos dias de hoje.

Figura 33 - Obra *Resistência*. da década de 60.



Fonte: Livro "Da poesia ao poema", de Dácio Galvão.

Outra obra que nos traz a questão política é *Resistência*, da década de 60 (Figura 33), onde pequenas formas são colocadas sequencialmente dentro de uma forma de corrente. No lado direito, vemos uma instrução para leitura destas pequenas formas.

Nelas, temos um círculo, uma seta para cima, uma seta para baixo, um traço na vertical, um ponto e um triângulo; todos com a legenda de medo, futuro, passado, de ser, de ver e do nada, respectivamente.

A junção desses signos nos propicia as leituras: "medo de ver", "medo de ser", "ser do passado", "futuro do nada" e assim por diante. Isso tudo, dentro de uma corrente que, associada ao título e ao período de ditadura militar na época, leva-nos ao entendimento da proposta de uma resistência a toda opressão vivida no país.

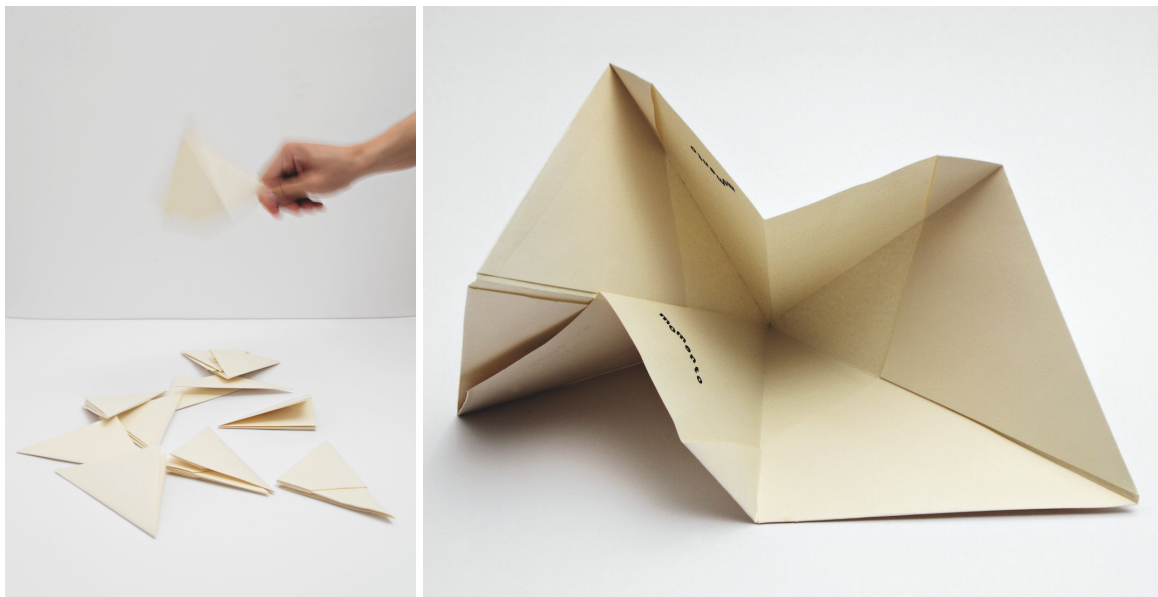
Dácio Galvão, em seu livro *Da poesia ao poema*, nos dá uma leitura dessa obra, enfatizando a opressão que o Brasil passava na época:

A leitura do *Resistência* é livre e a abertura interpretativa permite relacioná-la aos acontecimentos políticos da época. "Medo de ser futuro"; "de ser passado"; "do nada"; "de ver"; "de ser" são na verdade anúncios ou indícios da atmosfera psico-social indesejada, naquela altura dos acontecimentos na vida dos brasileiros. Na montagem de signos abundantes expõem-se a apropriação e a liberdade de associação. Neide Sá arbitra a direção de leitura através do léxico, se bem que a corrente-signo funciona iconizando denúncias de amarras e prisões numa primeira vista. (GALVÃO, 2004. p. 98).

Como analisado por Galvão, a obra nos obriga a uma leitura da época política brasileira e *Resistência* denuncia um momento de opressão em que o medo permeava o pensamento das massas.

Tridimensionalidade

Figuras 34 e 35 - Obra *Momento*, de 1967.



Fonte: Acervo Galeria Superfície.

Já a obra *Momento*, de 1967 (Figuras 34 e 35), uma das primeiras obras em papel da artista, exigia uma participação ativa do público. Numa dobradura de papel, faz-se um movimento de golpe com a obra na mão, provocando que o papel dobrado se abra e dentro encontremos a inscrição "Momento".

Uma obra simples, em que Neide Sá parte para a tridimensionalidade, exigindo que o espectador saia da passividade, trazendo a reflexão sobre o tempo.

Mais do que o que está impresso, Sá transforma a poesia da obra no ato poético, onde uma espécie de origami é desfeito, com a participação ativa do leitor.

As obras gráficas da artista Neide Sá seguiam alguns conceitos do movimento Poema/Processo, como a dissolução das palavras, o processo de versões das obras, entre outros. Também seguindo as ideias de um movimento direcionado para as massas, estas obras não eram assinadas, nem numeradas pela artista. Eram trabalhos para serem multiplicados e distribuídos para o

máximo de pessoas possível, de acordo com o conceito de reprodutibilidade de Walter Benjamin.

A técnica reprodutiva desliga o reproduzido do campo da tradição. Ao multiplicar a reprodução, ela substitui sua existência única por uma existência massiva. E, na medida em que ela permite à reprodução ir ao encontro do espectador em sua situação particular, atualiza o reproduzido. (BENJAMIN, 2017. p. 57 e 58).

Outro aspecto da reprodutibilidade, que observamos nas obras de Neide Sá, quanto à não assinatura das obras e a sua multiplicação e que podemos associar com conceitos de Benjamin é o conceito de perda da aura da obra de arte. Benjamin diz: "Mas o que é a aura de fato? Uma trama peculiar de tempo espaço: a aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja." (BENJAMIN, 2014. p. 59). E continua:

O valor singular da obra de arte 'autêntica' fundamenta-se sempre no ritual. Essa fundamentação pode ser tão mediada quanto quiser; ela ainda é recognoscível como ritual secularizado, mesmo nas formas mais profanas do culto à beleza. (BENJAMIN, 2017. p. 61).

Este fetichismo da obra única é que faz com que esta obra não assinada e multiplicada de forma não artesanal perca essa ligação da mão do artista e perca esta aura. Outro ponto que podemos associar a isso é a sua não comercialização. Essas obras assumiram uma posição panfletária, eram distribuídas, exibidas publicamente, enviadas por correio e publicadas em periódicos. Essas obras gráficas, seguindo conceitos do Poema/Processo, não se tratavam de trabalho finalizado, mas, sim, um processo, em que outras pessoas/artistas poderiam se apropriar delas e fazer uma nova obra, para dar prosseguimento ao ciclo de também ser apropriado e ser o ponto de partida para uma nova obra, sendo os artistas desse movimento não adeptos do *Copyright*.

Apesar de ter, em seu trabalho, uma pesquisa sobre as direções de leitura muito forte, Neide Sá se preocupava como os pensamentos que pretendia

transmitir com as obras gráficas, sendo suporte para o desenvolvimento de qualquer assunto, mas, principalmente, o fato de tirar o espectador da sua condição passiva e trazê-lo para uma participação mais ativa na leitura da obra. Estas obras, em sua maioria, exigem uma participação mais intelectual do leitor, fazendo com que ele crie suas próprias interpretações. Por vezes, as obras gráficas contêm o conceito de obra aberta de Umberto Eco, de modo que, nesta participação do público, a leitura da obra possibilita maneiras distintas de se desenvolver.

A poética da obra 'aberta' tende, como diz Pousseur, a promover no intérprete 'atos de liberdade consciente', polo como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura sua própria forma, sem ser determinado por uma necessidade que lhe prescreva os modos definitivos. (ECO, 2015. p. 69).

Este "ato de liberdade consciente" está bastante presente nas obras da artista Neide Sá, fazendo com que o público possa interpretá-las de diversas maneiras. Presença esta, da obra aberta, não só nas obras gráficas, mas também em diversas outras que a artista desenvolveu, durante a sua carreira.

4.2 – Livros-poemas

Os livros-poemas de Neide Sá começaram a ser produzidos no ano de 1972, o último ano do movimento Poema/Processo. Estas obras de Sá são desenvolvidas a partir das idéias do movimento. Como precursor dos livros-poemas está a obra *A Ave*, de 1954/1956, de Wladimir Dias-Pino. O livro-poema de Dias-Pino foi criado durante a sua participação no movimento Poesia Concreta, mas serviu de base para a criação dos conceitos do movimento Poema/Processo.

Marta Arruda, em seu livro *ABC da Vanguarda*, define livro-poema da seguinte maneira:

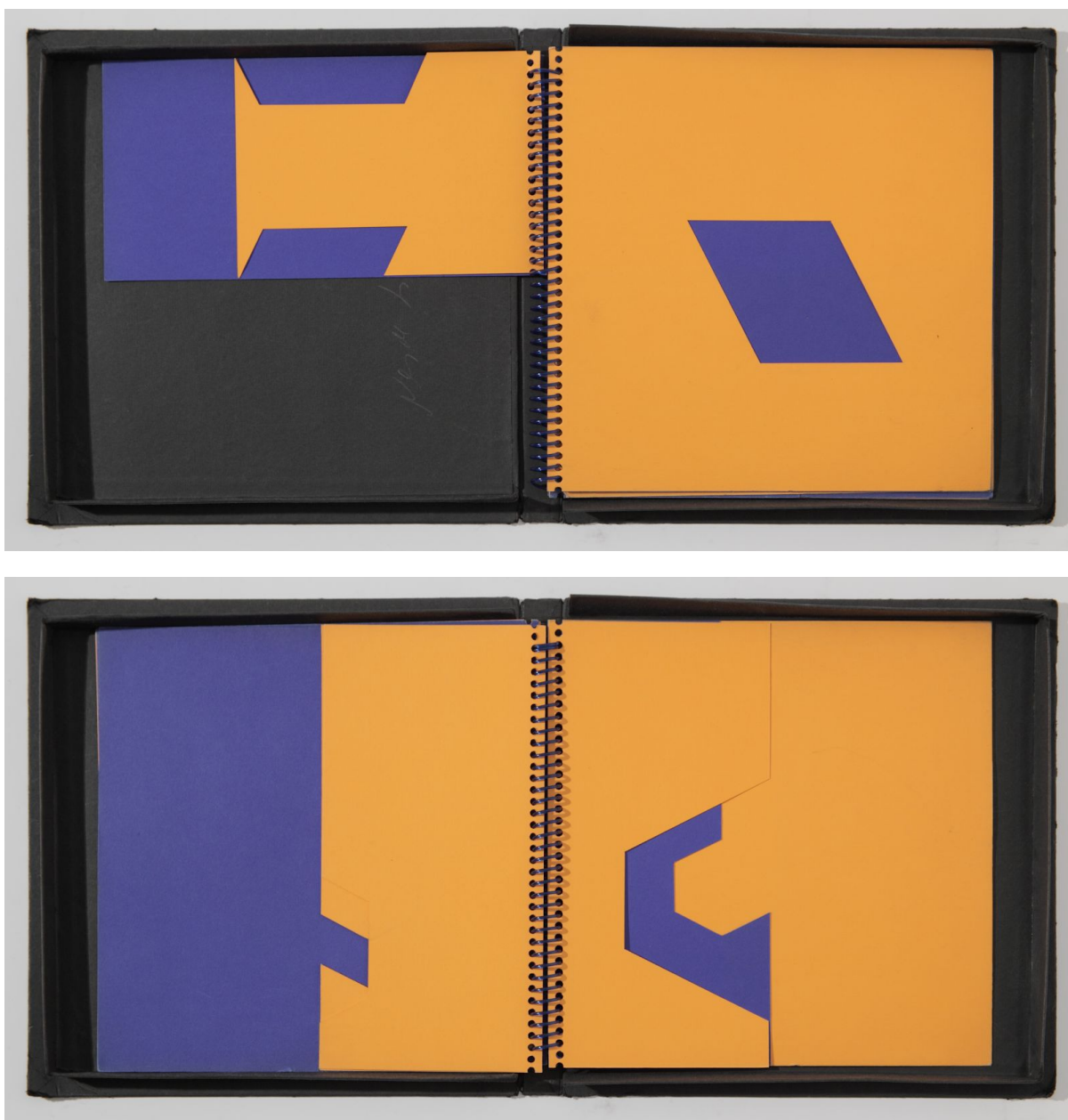
O que caracteriza o livro-poema é a sua apresentação como corpo físico, como objeto, de tal maneira que o poema somente existe porque existe o objeto (livro). A fisicalidade do papel é parte integrante do poema. (ARRUDA, sem data. p 33).

Portanto, o livro-poema consiste no próprio poema sendo o livro. A sua materialidade é o que faz a obra. Isto sem perder as suas características de livro. E Arruda continua:

O livro-poema exige a exploração simultânea ou isolada de: transparência/opacidade; perfuração/relevo; vinco/dobras; brilho/cor; corte/desdobragem; elasticidade/flexibilidade; textura/dureza. E, como organização de livro, a exploração ainda de: capa/contracapa; níveis/cantos; numeração/inter-relação material das folhas; posicionamento formal/ajustes. (ARRUDA, sem data. p 33).

Neide Sá se vale dessas exigências para desenvolver seus livros-poemas, tais como: o relevo, o vinco, a dobra, a cor, o corte, entre outros. E explora a materialidade do papel, como nos exemplos que seguem abaixo.

Figuras 36 e 37 - Livro Vazado, de 1972.



Fonte: Acervo Galeria Superfície.

Como este *Livro vazado*, de 1972 (Figura 36 e 37), que tem uma caixa preta e dentro estão várias páginas presas com um espiral. Esta obra tem várias folhas quadradas e outras retangulares, que coincidem com a metade da folha quadrada, tanto na vertical quanto na horizontal.

Os cortes deste trabalho são no meio das folhas quadradas e nas extremidades das folhas retangulares, o que faz com que estes cortes se sobreponham, intercalando as cores azul e laranja.

Passando as páginas, criam-se novas combinações das formas geométricas que estão cortadas no centro da página. Estas perfurações no centro vão criando novas formas geométricas.

No entanto, este livro-poema só permitia ao leitor ver as estruturas, na ordem que a artista havia formatado inicialmente.

Figura 38 - Livro vazado, de 1972.



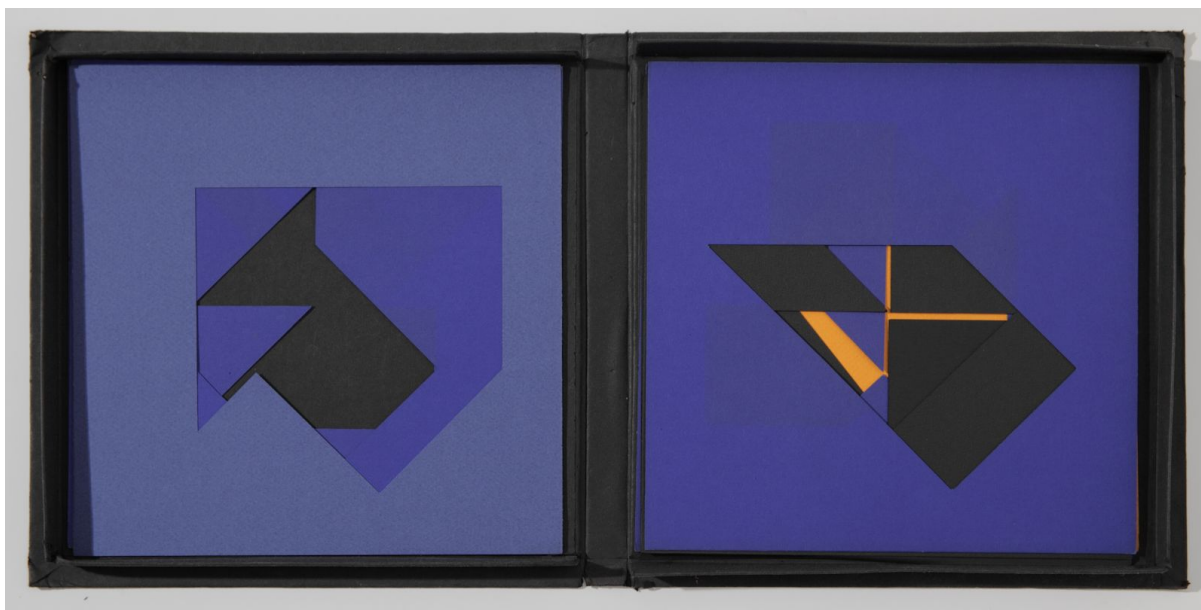
Fonte: Acervo Galeria Superfície.

Já este outro *Livro vazado*, de 1972 (Figura 38), em um formato diferente, também unia as folhas em um espiral central e nas cores azul e laranja, nos permitindo uma combinação variada das formas geométricas criadas pelos cortes. Uma interação em que é o próprio leitor quem cria as diferentes combinações.

O seu formato vertical contém três cortes horizontais na folha, criando quatro folhas horizontais, que podem ser folheadas individualmente,

consequentemente, uma criação de formas em que, com o passar das páginas, estas estruturas são formadas de acordo com a intenção de cada um.

Figura 39 - *Livro vazado*, de 1972.



Fonte: Acervo Galeria Superfície.

No *Livro vazado*, de 1972 (Figura 39), Neide Sá nos apresenta uma obra com folhas quadradas, cortes centrais e uma maior variedade de cores (com o azul, o laranja, a inclusão de outra tonalidade do azul e folhas pretas e cinzas), porém, liberta as folhas do espiral central. Assim, as folhas podem ser intercaladas e combinadas aleatoriamente.

Figura 40 - *Livro vazado*, de 1972.



Fonte: Acervo Galeria Superfície.

Neste outro *Livro-poema*, de 1972 (Figura 40), a artista desenvolve um trabalho também em formato quadrado, mas, dessa vez, reduz as cores para laranja mais vibrante e preto, fazendo com que a cor preta destaque ainda mais a força da cor alaranjada.

Figuras 41 e 42 - Livro-poema, de 1985.



Fonte: Acervo Galeria Superfície.

Já nesta sequência do *Livro-poema* de 1985 (Figuras 41 e 42), as folhas têm a fibra mais crua, um tipo de papel com aparência artesanal. Estes papéis naturais contêm cortes geométricos centrais, como um tipo de janela, ao redor de papéis coloridos. O espiral que une as páginas mantém a obra na sequência original da artista. Porém, estes cortes centrais são uma espécie de janela,

promovendo uma interação do leitor, que pode dobrar e desdobrá-los alterando as formas.

Figura 43 - *Livro vazado*, da década de 70/80.



Fonte: Acervo Galeria Superfície.

Esta obra, *Livro vazado*, da década de 70/80 (Figura 43), segue o mesmo formato de outros livros-poemas que a artista desenvolveu, com liberdade na alteração da ordem das páginas e cortes centrais. Este trabalho, porém, contém cores mais sóbrias, terrosas e uma variedade muito maior de cores. E, nos cortes centrais, há uma possibilidade de enxergar um maior número de camadas.

Figuras 44 e 45 - *Livros-poemas*, de 1986.



Fonte: Acervo Galeria Superfície.

Já estes dois *Livros-poemas*, de 1986 (Figuras 44 e 45), são em relevo seco. Aqui, temos a ausência das cores, tão presentes nos livros-poemas anteriores, sendo o desenho captado pela sombra que ela cria. Por vezes, em baixo-relevo, e outras, em alto-relevo. As gravuras em relevo de Neide Sá são

decorrentes de pesquisas feitas pela artista, nas Oficinas de Gravura do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, MAM-RJ.

O primeiro trabalho (Figura 44) segue as formas geométricas que estão presentes nos demais. Uma coisa a observar nesta obra é que a artista assina e anota o ano, em todas as páginas. Nos demais, ela assina, ou no verso da capa, ou na caixa que acompanha as folhas, tendo menor interferência na obra.

Porém, no segundo trabalho (Figura 45), existe, nas formas geométricas, a percepção do traço da artista, um traço não mecanizado, bem diferente da precisão e da disciplina rígida dos outros trabalhos.

Nestes dois trabalhos, as formas estão fixas na folha, não contendo corte, nem transparência, nem perfurações. Restando ao leitor, como única opção, a mudança da sequência das páginas.

Figuras 46 e 47 - Caixa e obra *Livro vazado*, de 1991.



Fonte: Acervo Galeria Superfície.

No *Livro vazado*, de 1991 (Figuras 46 e 47), os cortes estão todos nas margens das páginas. A artista trabalha com cores mais sóbrias e ao mesmo tempo contrastantes: o branco, o vermelho e o preto. Sá trabalha com a geometria figura e fundo, neste contraste entre as formas dentro da caixa preta.

Na primeira imagem (Figura 46), podemos observar a capa da caixa, onde a artista inclui na base uma fita adesiva, além do próprio nome, a inscrição "Livro poema" e sua tradução livre para o inglês "Book Poem".

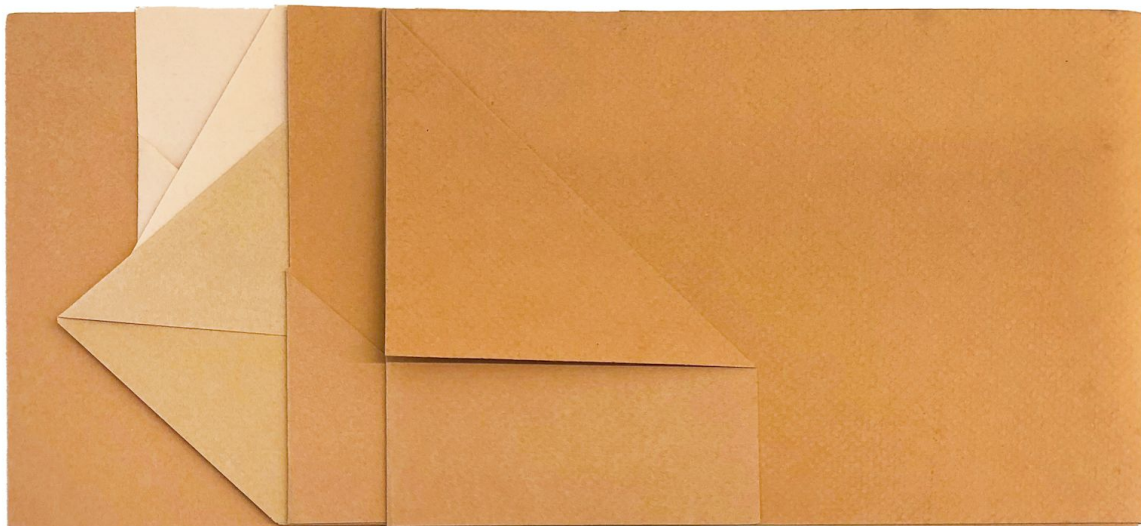
Figura 48 - *Livro vazado*, da década de 70.



Fonte: Acervo Galeria Superfície.

No *Livro vazado*, da década de 70 (Figura 48), a artista experimenta uma menor sobreposição entre as formas geométricas. Apesar dos cortes horizontais nas páginas, as formas poucas vezes se combinam entre si, fazendo com que a leitura seja mais solta. Estes cortes horizontais não permitem o encaixe com as folhas, acima ou abaixo, já que os cortes não estão nas beiradas das páginas, possibilitando, basicamente, mudanças nas cores e, poucas vezes, nas formas sobrepostas.

Figura 49 - *Livro-poema*, de 2013.



Fonte: Acervo Galeria Superfície.

Um dos livros mais recentes da artista é este *Livro-poema*, de 2013 (Figura 49), no qual as folhas, que têm o mesmo tamanho, são apenas dobradas, primeiro no seu centro, permitindo ao leitor folhear a obra e depois a artista faz uma dobra diferente nas extremidades das páginas, algo como um princípio de origami, dando distâncias diferentes a cada dobra e permitindo que as páginas sejam vistas como camadas. O público tem uma grande interação com esta obra, podendo folhear e desdobrar as páginas.

As páginas deste livro-poema são todas em material que nos remete aos papéis utilizados em escritórios e repartições públicas, sugerindo, assim, uma associação com a burocracia e com o universo do trabalho.

Todos estes livros-poemas permitem, embora uns mais e outros menos, uma interação do público/leitor com a obra.

Em carta escrita em 1985, para Paulo Herkenhof, Neide Sá apresenta os seus livros-poemas:

Estes objetos estéticos são livros de imagens, que têm em comum, o fascinante jogo de formas capaz de mobilizar a imaginação e fantasia do operador.

A leitura visual se dá através da atuação do público participante, que alterando a posição dos cartões coloridos, páginas, cria novas disposições visuais, de acordo com o repertório e opção pessoal.

Do manuseio dos cartões, emergem em diferentes níveis, inúmeras formas coloridas, sendo possível a variação de leitura visual, de acordo com a posição e perfuração das páginas subsequentes. (SÁ, N., 1984. p. 02).

A artista enfatiza a capacidade lúdica dos seus livros-poemas, onde, na combinação das páginas, o público manuseia a obra de maneira livre, criando novas formas, possibilitando uma leitura aberta da obra. Cada indivíduo torna-se capaz de fazer diversas combinações, com os dobras e cortes nas obras, alterando a posição das suas páginas.

Estas obras também nos permitem uma associação com os conceitos de obra aberta do teórico Umberto Eco, ao permitir uma diferente interpretação, a cada vez que a manuseamos. Sobre isso, Eco escreve "Cada fruição é, assim, uma *interpretação* e uma *execução*, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original." (ECO, 2015. p. 67). E continua:

Não consiste numa mensagem acabada e definida, numa forma univocamente organizada, mas sim numa possibilidade de várias organizações confinadas à iniciativa do intérprete, apresentando-se, portanto, não como obras concluídas, que pedem para ser revividas e compreendidas numa direção estrutural dada, mas como obras "abertas", que serão finalizadas pelo intérprete no momento em que as fruir esteticamente. (ECO, 2015. p. 67).

O que Umberto Eco nos coloca, e que podemos observar nos livros-poema de Neide Sá, é que a obra não nos permite uma interpretação única, mas sim, nos possibilita ter uma visão diferente a cada vez que a manipulamos.

Neide Sá continua desenvolvendo os seus livros-poemas, até os dias de hoje. Esses livros serviram de inspiração para a própria artista desenvolver as suas pinturas, em meados dos anos 90. Pinturas que formalmente se assemelham às pinturas concretas, mas, no decorrer do trabalho, tornam-se momentos congelados dos seus livros-poemas.

4.3 – Transparência (1968)

A obra de Neide Sá, *Transparência*, de 1968, já traz no seu título uma referência aos tempos da ditadura militar brasileira e, no ano em que foi criada, foi decretado também o Ato Institucional número 5, o AI-5, que suspendia os direitos constitucionais individuais. Por isso, o título da obra alcança uma potência política maior, *Transparência* denuncia um período sombrio da história brasileira.

Figura 50 - Obra *Transparência*, de 1968.



Fonte: Acervo Galeria Superfície.

Este trabalho (Figura 50) consiste em três cubos de acrílico, um dentro do outro, onde a artista imprime palavras, sílabas, números, formas geométricas e onomatopeias, na superfície de cada face dos acrílicos e fragmenta entre as camadas.

Com relação à possibilidade de combinações dessas camadas, Mário Margutti comenta sobre a obra *Transparência*:

O jogo das letras permitia, numa camada, a leitura das palavras 'liberdade' e, em outra, da palavra 'crueldade'. Em outra face, o jogo se dava com as palavras 'desenvolvimento' e 'subdesenvolvimento'. As diversas combinações textuais criavam um novo tipo de poema, um poema-objeto articulado com cubos transparentes uns dentro do outro, com 18 faces para serem lidas e re combinadas. (MARGUTTI, 2014. p. 124).

Como observado por Margutti, as inscrições nestas camadas podem ser combinadas, formando palavras com significados diferentes a partir do mesmo fragmento, como "liberdade" e "crueldade"; e também possibilita outras combinações.

Para uma melhor compreensão de como estão divididas essas faces, transcrevemos abaixo (Tabela 01) as inscrições que cada uma delas contém, apresentando a sequência da face mais externa para a mais interna.

Tabela 01: Tabela com as inscrições das camadas da obra *Transparências*.

	Acrílico Externo	Acrílico Central	Acrílico Interno
Face 1	desenvolvimento	Vida	Sub
Face 2	posição	com	de
Face 3	REAL	IDADE	7?806!329
Face 4	GUE pela	PAZ	RRA
Face 5	RATATA PRAAA ZZZT	BANG bang	BUM!
Face 6	CRUEL	DA DE	LIBER (pontos)

O contexto das inscrições nas faces do cubo remete-nos a um cenário de conflito, tendo a realidade da situação brasileira como pano de fundo.

Desta forma, podemos fazer combinações como "subdesenvolvimento", "subvida", "decomposição", "realidade", "guerra pela paz", "crueldade", "liberdade" e as onomatopeias, os números e os pontos que são apresentados nas faces da obra.

Figuras 51 e 52 - Obra Transparência, de 1968.



Fonte: Acervo Galeria Superfície.

A visualização das camadas ainda se confunde com a das camadas que estão em contraposição (Figura 51) e com as faces laterais (Figura 52).

Aqui, fazemos uma observação sobre as faces que estão opostas:

Face 1 ↔ Face 3

Face 2 ↔ Face 4

Face 5 ↔ Face 6

Assim, partimos para uma maior possibilidade de combinações, onde as combinações "crueldade" e "liberdade" são visualizadas junto com as onomatopeias de sons de explosão e de tiros: "BUM!", "Ratata", "Praaa", "Bang bang" e junto com os pontos, o que nos dá impressão de tiros.

Também podemos combinar "real", "idade", "realidade" e os números com "desenvolvimento", "vida", "subdesenvolvimento".

Entre outras combinações das faces de oposição da obra, ela nos possibilita também combinar com as faces laterais, resultando numa maior complexidade de combinações, como "subdesenvolvimento" com "decomposição"; "crueldade" ou "liberdade" com "guerra pela paz"; ou ainda "realidade" com "bang bang, bum!"; entre outras.

Desta forma, a materialidade transparente da obra faz com que os signos se misturem entre si.

Figura 53 - A artista Neide Sá interagindo com sua obra *Transparência*.



Fonte: Acervo Galeria Superfície.

Tudo isso com a manipulação direta do leitor/participante, como vemos na Figura 53, onde a artista segura a obra *Transparência*. É de se notar ainda o polimento da superfície do material, que nos permite confrontar essas combinações com a realidade que está a nossa volta, através da sua matéria transparente. Como observa Álvaro Sá "O objeto múltiplo natural é indicador do contra-estilo da poeta, que valoriza os diferentes níveis de leitura, possibilitando dessa forma uma leitura criativa do leitor participante.". (SÁ, A. apud MARGUTTI, 2014, p. 126)

O cubo *Transparência*, de Neide Sá, um livro-objeto, é um livro em que as páginas são cada lado do cubo, possibilitando, assim, que seja "folheado", por meio da manipulação em rotação do seu eixo, como quem observa para dentro do próprio objeto e para além dele. A sua leitura pode ser construída e combinada livremente pelo participante da obra.

A clear acrylic cube containing various letters and symbols floating inside. The objects are arranged in a way that they appear to be suspended in mid-air. Visible text includes "DEFI", "PO", "SUA", "BANGKOK", "RATATA", "PRADA", and "LIT". There are also some smaller, less legible markings like "REB" and "1708". The cube is set against a plain white background.

A obra *Transparência*, de 1968 (Figura 54), possibilita ao público manipular livremente e criar suas próprias combinações. Este livro-objeto de Neide Sá nos apresenta, na tridimensionalidade, uma reflexão sobre os tempos vividos no Brasil, como se dentro desse cubo de acrílico houvesse uma explosão de signos, que nos aponta um cenário complexo em que somente a transparência possibilita enxergar por inteiro o que está por trás de cada camada.

Figura 55 - Capa da publicação *Modernidad y vanguardia: rutas de intercambio entre España y Latinoamérica*, de 2015, do museu espanhol Reina Sofia.



Fonte: Divulgação do museu Reina Sofia.

No ano de 2015, o museu Reina Sofia, de Madri (Espanha), em sua exposição "*Modernidad y vanguardia: rutas de intercambio entre España y Latinoamérica (1920-1970)*", dedicou uma parte de sua exposição ao movimento Poema/Processo e imprimiu, na capa do seu catálogo, a obra *Transparência* (Figura 55) de Neide Sá.

4.4 – Reflexível (1977)

Esta obra de 1977, foi exibida, pela primeira vez, na 14ª Bienal de São Paulo, no mesmo ano de sua criação, juntamente com obras de Álvaro de Sá e Wladimir Dias-Pino, numa subseção da Bienal chamada Poesia Espacial.

Reflexível já chamava atenção, nesta exibição, por ser uma obra que fugia do convencional – não sendo uma obra que se apresentava na parede – em meio a obras que, em suas espacialidades, se expressavam no espaço do papel, como as obras dos poetas concretos e outros integrantes do movimento Poema/Processo, que também participaram desta Bienal, em São Paulo.

Figura 56 - Registro da obra *Reflexível*, de 1977.



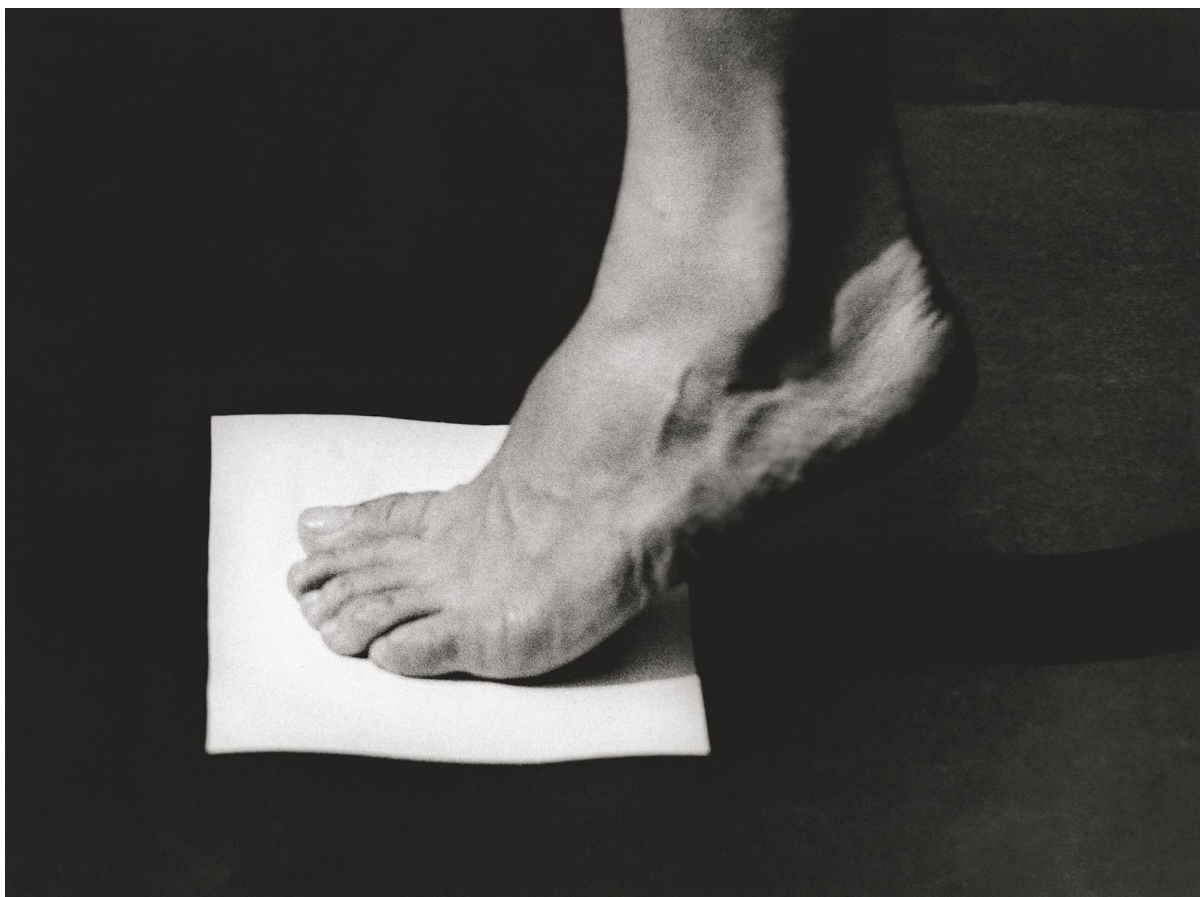
Fonte: Acervo Galeria Superfície.

Consistindo, basicamente, de formas geométricas – quadrado, triângulo e círculo – espalhadas de forma aleatória, no chão, e repetidas vezes – cerca de 12 repetições de cada forma geométrica – , essas estruturas tomam o espaço do ambiente em que são expostas (Figura 56), uma área de cerca de seis metros por quatro metros.

Com base nestas formas, o participante recebe instruções para codificar sua caminhada sobre a obra. Os quadrados, para serem pisados com a ponta do pé (Figura 57); os triângulos, para serem pisados com a lateral do pé; e os círculos, para o participante tocar com o calcanhar.

A obra já se apropriou de alguns outros materiais que a apoiavam, como, na sua montagem original, que se valia de espelhos, nos quais o participante observava o seu próprio caminhar pela obra; numa exibição na Oi Futuro Ipanema, em 2016, no Rio de Janeiro, a obra foi montada com vídeos, que exibiam pés pisando de acordo com as instruções; e, mais recentemente, numa exposição na galeria Superfície, em São Paulo, a obra foi exposta com fotografias retratando esse caminhar codificado.

Figura 57 - Registro da obra *Reflexível*, de 1977.



Fonte: Acervo Galeria Superfície.

Esta obra também foi montada no espaço de dança Patrícia Sauer, e sobre esta ocasião Neide Sá comenta:

As pessoas participavam descalças, ao som de música utilizada em exercícios de *Tai Chi Chuan*. Ao caminhar sobre os signos (formas geométricas simples) colocados no chão, elas podiam ver suas próprias imagens, refletidas num espelho. As formas geométricas criavam um código para que as pessoas pisassem desta ou daquela forma – e era isso que fazia trabalhar o corpo, se reequilibrando a cada instante. (SÁ, N. apud MARGUTTI, 2014: p. 104)

Essa codificação do caminhar que o participante executa faz com que ele siga algumas regras, o que exige dele concentração, pois existe uma dificuldade na sua execução, levando-o a atentar para o controle do próprio corpo, assumindo o risco de cair, de errar, de acertar e até de atrapalhar outro participante, sendo assim possível mais de uma pessoa interagir na obra, ao mesmo tempo.

Figura 58 - Registro da obra *Reflexível*, de 1977.



Fonte: Acervo Galeria Superfície.

O próprio nome da obra, *Reflexível*, já nos indicia que a artista nos provoca a uma reflexão. Mas seria esta uma reflexão sobre os tempos que a sociedade brasileira vivia? Era uma reflexão sobre seguir ou desobedecer ordens? Sobre a dificuldade de seguir essas ordens? Estas são algumas das questões que o participante da obra poderia se fazer.

O que podemos, com certeza, afirmar é que Neide Sá, ao propor que o público codifique o seu caminhar nas formas geométricas, utilizando partes dos pés que nós geralmente não usamos, faz com que um gesto tão banal – como é o caminhar – repetido tantas vezes, sem que nos demos conta de como o executamos, nos provoca a repensarmos a maneira de pisar e atentarmos para onde pisamos (Figura 58). Assim, refletir para o que já fazemos de forma automática e rever as nossas atitudes.

Sobre a obra *Reflexível*, Álvaro Sá diz:

A recodificação do simples ato de pousar os pés sobre o piso traz ao leitor participante a consciência do seu universo biológico através do movimento insólito de pequenos e grandes músculos da perna. O repertório do leitor participante integra-se ao seu físico. Este inscreve o texto para aquele ler. O processo é a integração do corpo ao repertório. (SÁ, A. apud MARGUTTI, 2014: p. 109).

Como observado por Álvaro de Sá, este simples ato de pisar de maneira diferente faz com que o participante se conecte conscientemente com o seu corpo. O corpo faz parte da obra e o seu movimento se transforma em um ato poético.

Toda a materialidade desta obra está nas pinturas das formas geométricas, no chão. Dessa forma, o que tem mais importância na obra não é o material utilizado – podendo ser uma pintura no chão, um adesivo, um papel recortado e colado – nem o material de apoio – como os espelhos, a projeção de vídeo, ou as fotografias – mas, o mais importante é a participação do público, que transforma esta obra poética, num ato de redescoberta do próprio corpo, fazendo assim, o movimento de execução da obra na própria obra.

4.5 – A Corda (1967)

Esta obra se insere, num momento político de ditadura militar no Brasil, iniciado em 1964, e que durou por 20 anos, com uma população sob medo e tensão, suprimida a liberdade de expressão.

Figura 59 - Obra *A Corda*, de 1967.



Fonte: Acervo Galeria Superfície.

Esta obra também foi exposta na Arte no Aterro, em 1968. Evento organizado por Frederico Morais, de exibição pública de obras ao ar livre e que teve a participação dos artistas Lygia Pape e Hélio Oiticica, entre outros.

Recentemente, em 2017, a mesma obra foi exposta na Radical Women, exposição do Hammer Museum, na Califórnia, e no Brooklyn Museum, em Nova Iorque, em 2018, ambos nos Estados Unidos. Esta última exposição veio para o Brasil e foi exibida na Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Figura 60 - Instalação da obra *A Corda*, de 1967.



91

Esta obra consiste em uma corda, recortes de revistas e jornais da época, objetos diversos (estes objetos aparecem mais nas primeiras montagens da obra) e pregadores (Figura 60).

A corda é fixada numa parede – como um varal – em local público, e as pessoas que transitam pelo local são convidadas a combinar os recortes e objetos pendurando-os no varal e criando um pensamento coletivo. Uma liberdade de criar novas interpretações para os assuntos abordados pelos periódicos.

A curadora da exposição Arte-veículo assim descreve *A Corda*: "A obra [...] tinha o intuito de desalienar e permitir a livre expressão, em tempos de ditadura." (MAIA, 2018. p. 04). É interessante observar a presença desta obra na exposição que trata de trabalhos que utilizaram os meios de comunicação como forma de arte.

O próprio nome da obra já nos direciona para uma provocação, num jogo de palavras com o verbo "acordar", como se fosse conjugado no imperativo: *Acorda!*

Alguns exemplos da montagem gerada pelo público (Figuras 61 e 62), onde a participação do público é de extrema importância. Tratando sempre de temas muito atuais e relevantes, *A Corda* se apropria do material recortado de revistas e jornais e faz com que qualquer pessoa reorganize as associações criadas pela mídia e crie livremente, num período difícil para a liberdade de expressão. Palavras e frases, por exemplo: "Símbolo do Brasil gigante" que, nas revistas e jornais, eram originalmente associadas a generais e oficiais da ditadura militar brasileira, eram associadas pelo público com figuras de músicos, como Caetano Veloso e Chico Buarque.

Figuras 61 e 62 - Obra *A Corda*, de 1967.



Fonte: Acervo Galeria Superfície.

Esta obra faz com que a autoria das frases/pensamentos seja de total anonimato, levando o participante a sentir-se com ampla liberdade para criar as suas associações, sem medo de repressão.

A Corda é uma obra extremamente política, que trata de assuntos diversos como: ditadura, feminismo, direitos civis dos negros, corrida espacial, guerra fria, árabes, liberdade sexual, Vietnã, reforma agrária, entre outros (Figuras 63 e 64).

Figuras 63 e 64 - Obra *A Corda*, de 1967.



Fonte: Acervo Galeria Superfície.

Neide Sá relata momentos, da década de 60 e 70, nos quais mulheres retiravam o seu *soutien* e o penduravam n'A Corda.

A artista também afirma que montou esta obra em vários locais públicos e que, por diversas vezes, a polícia a confiscou, sendo assim todo o material perdido. Porém, pela simplicidade do material, rapidamente a obra era recriada.

Figura 65 - Obra *A Corda*, de 1967.



Fonte: Acervo Galeria Superfície.

A Corda, no início, foi tratada como um *happening*, por ser uma obra montada, sem prévio anúncio. Já, nos dias de hoje, é classificada como uma

instalação, por ser exibida com todos os seus recortes pendurados no varal, não permitindo a manipulação do espectador, como na exposição Estruturas poéticas, ruptura e resistência, na galeria Superfície, em 2018 (Figura 65).

Porém, no dia da abertura da exposição Arte-veículo, no Sesc Pompéia, a curadora Ana Maria Maia fez uma montagem da obra, na qual o público manipulava e interagia com recortes de publicações atuais (do ano de 2018) e classificou este trabalho como performance.

Este trabalho de Neide Sá transita livremente entre todas estas classificações e também está entre a poesia e a arte visual. Porém, sempre associada ao ativismo. Mas, a artista se preocupa, principalmente, em fazer com que o indivíduo passe a ter um pensamento ativo, tanto na obra quanto na sociedade. E que esta atitude individual seja fruto de um pensamento livre.

5. CONCLUSÃO

Em um contexto de ditadura no Brasil, no ano de 1967, surgem no cenário artístico vários movimentos e trabalhos importantes, como o movimento Tropicalista; Hélio Oiticica publica a Nova Objetividade Brasileira; Glauber Rocha lança o filme Terra em Transe e o grupo Oficina encena pela primeira vez a peça O Rei da Vela, de Oswald de Andrade. Além destas iniciativas artísticas, também tem início o movimento Poema/Processo, onde começa a carreira artística de Neide Sá.

O grupo Poema/Processo teve início com uma junção de artistas que participaram de um concurso literário e, literalmente, tiveram seus trabalhos jogados na lata do lixo, antes mesmo de serem julgados, por não compreensão dos organizadores, devido à extrema experimentalidade das obras. Wladimir Dias-Pino retirou esses trabalhos da lixeira e entrou em contato com seus autores.

Com o manifesto Proposição 67, o movimento Poema/Processo dá indicações de como eles enxergavam a radicalidade da nova obra literária. Entre as proposições que o grupo trazia, vale ressaltar três pontos: o processo, o contra-estilo e a versão. Em seu livro Poema/Processo: Uma vanguarda semiológica, Gustavo Nóbrega ressalta estes três pontos sobre processo:

Por processo entende-se a visualização do objeto em desencadeamento, através do veículo da linguagem. Ele tem por característica proporcionar métodos aplicáveis na construção de qualquer poema/obra produzido pelo grupo. O processo ocorre em vários níveis, abrangendo, entre outras coisas, as transformações físicas dos objetos, no suceder do tempo de leitura do espectador/participante. (...) Observando também que, se há um processo não há começo, fim ou sequência fixa. (NÓBREGA, 2017. p. 13)

E continua, definindo versão:

Outra contribuição dada pelo grupo é a prática da versão, da obra aberta. Através dela, abre-se um ilimitado campo de possibilidades interpretativas. O poema é tomado como uma matriz sobre a qual ocorrem as versões, gerando uma infinidade de desdobramentos a partir de um dado pensamento. Neste sentido, o Poema/Processo não só rompe com a impossibilidade de continuidade da obra, como também possibilita que o leitor torne-se um produtor de leituras, podendo qualquer um criar versões da obra do outro. (NÓBREGA, 2017. p. 13)

E ainda sobre contra-estilo:

Por último, gostaria de ressaltar o contra-estilo, uma medida que busca a despersonificação das características predominantes na produção do artista, em favor da autonomia da própria obra – obra criativa que se transforma através das versões em objeto consumível e consumido. Esta proposta possibilita a contínua transformação ou evolução de experiências, cuja natureza rizomática reverbera até os dias de hoje. (NÓBREGA, 2017. p. 13)

Estas três características fazem com que os trabalhos, além de serem um processo e não terem um fim neles mesmos, ativam a participação do público/leitor e mantêm permanente o carácter de experimentalidade das obras. Porém, a maior característica, que fez com que o rompimento com as outras vanguardas da época fosse mais visível, foi a não-necessidade da utilização da palavra. Este ponto fez com que as mudanças de estruturas formassem o poema.

Wladimir Dias-Pino, um dos fundadores do grupo Poema/Processo, foi dissidente do movimento da Poesia Concreta, iniciando a criação do novo movimento, a partir de seus trabalhos *A Ave* e *Solida*.

A Poesia Concreta foi um movimento da vanguarda literária brasileira que radicalizava a literatura e tomava a espacialidade do papel; a sonoridade e a forma da palavra importavam para a obra, sendo chamadas de palavra-objeto e verbivocovisual. Como descreve Haroldo de Campos, no livro *Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana*:

Ela [Poesia Concreta] se proclama 'espácio-temporal' e 'verbivocovisual' (recorrendo a uma expressão de Joyce). Não apenas o problema dos gêneros, então, é posto em questão, mas o da própria literatura e o da linguagem verbal. Nessa atitude radical, em que todos os parâmetros do poema são a uma vontade geral de estrutura (o semântico, o tipográfico, o sonoro), há como que "uma sugestão da comunidade básica das artes". (CAMPOS, H. 1977. p. 46).

Do movimento da Poesia Concreta, outras dissidências criaram outros grupos, como o artista Ferreira Gullar que, após deixar o grupo dos irmãos Campos, funda o movimento dos Neoconcretos, juntamente com integrantes do grupo Frente, entre eles, o artista Hélio Oiticica.

Estes dois artistas escreveram sobre o que seria a nova arte que surgia no cenário artístico. Ferreira Gullar, com a *Teoria do não-objeto*, e Hélio Oiticica, com o *Esquema Geral da Nova Objetividade*.

Ferreira Gullar nos aponta para uma obra de arte que foge do convencional, uma antiarte, uma obra que sai da moldura e do pedestal:

Romper a moldura e eliminar a base não são, de fato, questões de natureza meramente técnica ou física: trata-se de um esforço do artista para libertar-se do quadro convencional da cultura. (...) Pode dizer-se que toda obra de arte tende a ser um não-objeto e que esse nome só se aplica, com precisão, àquelas obras que se realizam fora dos limites convencionais da arte, que trazem essa necessidade de deslimite como a intenção fundamental de seu aparecimento. (GULLAR, 2009. p. 488).

Seguindo esta direção da visão de Gullar, os trabalhos de Neide Sá caminham para ser uma arte mais livre e rompem com o convencional, configurando-se como uma obra mais aberta, como as que vimos nas análises anteriores:

Os **Poemas Gráficos** se negam à moldura e são apresentados de várias maneiras: em publicações (ponto 1, ponto 2), de forma panfletária, enviados nos

envelopes (vírgula, processo), ou ainda, na obra *Momento*, que inicia a tridimensionalidade e manipulação nas obras da artista.

Os **Livros-Poemas** são obras que ficam dentro de uma caixa. O público participante retira os conteúdos e os manipula, fazendo combinações e alterando-as de maneira livre. Eles têm, na materialidade do livro, a própria obra, borrando, assim, as fronteiras entre livro, literatura, escultura e artes plásticas.

Transparência, um cubo de acrílico pode ser manipulado e visto por todos os lados, fica entre uma escultura e um livro-objeto e sai da base da escultura para tomar o espaço, pelas mãos do leitor participante.

Em **Reflexível**, a obra ganha o espaço expositivo, com marcações no chão, e rompe com qualquer vestígio de moldura ou pedestal, ficando nos entremeios das artes, algo entre a instalação ou a pintura, usando o chão como suporte, porém, torna-se uma obra efêmera, seu tempo é limitado.

Por fim, a obra **A Corda**, que basicamente consiste num barbante fixado na parede, pregadores, cliques e recortes de revistas e jornais. Esta obra fica na fronteira entre a instalação, o happening e a performance, porém, distancia-se completamente das obras convencionais a que Ferreira Gullar se refere.

Este borrar de fronteiras, a que Gullar descreve como "libertar-se do quadro convencional", é algo presente nas obras de Neide Sá. Muito se pode creditar ao contra-estilo do Poema/Processo, mas, principalmente, à característica das obras da artista de sempre transmitir uma idéia e incitar a ação do público, seja na interpretação, manipulação, participação, ou montagem.

No texto *Esquema Geral da Nova Objetividade*, Helio Oiticica descreve seis pontos que comenta como sendo "a formulação de um estado da arte brasileira da vanguarda atual" (OITICICA, 1987. p. 84). Estas seis características são:

- 1 - Vontade construtiva geral;
- 2 - Tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro do cavalete.
- 3 - Participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica etc)

4 - Abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos

5 - Tendência a uma arte coletiva

6 - O ressurgimento do problema da antiarte

Todas estas propostas se enquadram nos trabalhos desenvolvidos por Neide Sá. Na característica 1 - *Vontade construtiva geral*, Oiticica aponta para "procurar pelas características nossas, latentes e de certo modo em desenvolvimento, objetivar um estado criador geral, a que chamaria de vanguarda brasileira" (OITICICA, 1987. p. 85). Neste ponto, ele descreve também os movimentos Concreto e Neoconcreto como uma busca para essa *vontade construtiva geral*, cenário no qual o movimento Poema/Processo também se enquadra.

A característica 2 - *Tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro do cavalete*, e a 6 - *O ressurgimento do problema da antiarte*, assemelham-se às características que a *Teoria do Não-objeto*, de Ferreira Gullar, aborda, como analisamos anteriormente relativamente às obras de Neide Sá, o rompimento com a moldura da pintura e o pedestal da escultura, e as obras que fogem do convencional.

O ponto 4 - *Abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos*, é uma característica que vemos em algumas obras de Sá, como em alguns poemas gráficos (*Integração* e *Resistência*), nas obras *Transparência* e *A Corda*, como analisados anteriormente.

Já as características 3 - *Participação do espectador* e 5 - *Tendência a uma arte coletiva*, são pontos bem explorados pelas obras de Neide Sá. Sobre a participação, Hélio Oiticica explica:

Há porém, duas maneiras bem definidas de participação: uma é a que envolve 'manipulação' ou 'participação sensorial corporal', a outra que envolve 'participação semântica'. Esses dois modos de participação buscam como que uma participação fundamental total, não-fracionada, envolvendo os dois processos, significativa, isto é, não se reduzem ao

puro mecanismo de participar, mas concentram-se em significados novos, diferenciando-se da pura contemplação transcendental. (OITICICA, 1987. p. 91)

E sobre a arte coletiva, Oiticica escreve:

Há duas maneiras de propor uma arte coletiva: a 1ª seria a de jogar produções individuais em contato com o público das ruas (claro que produções que se destinem a tal, e não produções convencionais aplicadas desse modo); outra, a de propor atividades criativas a esse público, na própria criação da obra. (OITICICA, 1987. p. 96).

Estes são dois aspectos bem presentes na execução dos trabalhos de Neide Sá. A participação, seja na manipulação, ou na semântica; e a obra coletiva em que se participa tendo contato no espaço público, ou na sua própria construção. Vamos retomar as obras analisadas sob este ponto de vista:

Os **Poemas Gráficos** se enquadram na participação semântica que Oiticica define, um envolvimento do público pela interpretação dos seus significados, o uso de inscrições, proposto por Neide Sá, que corroboram essa participação do público, além da possibilidade que o movimento Poema/Processo dava a qualquer pessoa de se apropriar da obra e criar uma nova, a obra era uma matriz para a criação de novas outras, permitindo uma criação coletiva.

Os **Livros-Poemas** são, em sua essência, a manipulação. Onde o participante, o público, se vale da materialidade da obra para explorá-la. Na criação coletiva, o leitor/participante pode alterar sua ordem, fazer novas composições com os cortes, as dobras e os furos. Assim, a obra permite recriar novas leituras dela.

Transparência ocorre quando a participação do público se dá tanto na manipulação quanto na sua exploração semântica. O participante toma a obra na mão e gira-a de maneira a criar novas interpretações com os signos impressos nas suas faces.

Em **Reflexível**, a participação do público é essencial, completa, imersiva. Exige que o público se envolva corporal, tátil, visualmente com a obra, ao fazer com que o participante utilize o seu corpo, lançando-se sobre a obra, com os pés descalços e tenha contato com o chão. As formas geométricas codificam esse caminhar. É possibilitado ao participante executar seu ato poético, livremente, fazendo com que tenha um grande contato e descoberta do próprio corpo.

Na obra **A Corda**, tanto a participação quanto a criação coletiva são uma exigência. Uma obra criada para ser instalada nas ruas e que incita o público para construir, anonimamente, pensamentos, a partir de recortes de publicações.

Estas idéias de participação, criação coletiva e uma arte que fuja do convencional, são base para o trabalho de Neide Sá e essenciais para a pesquisa a que se entrega em sua carreira, que a artista chama de "direção de leitura".

Esta direção de leitura é a tentativa de Sá em compreender as diversas possibilidades de leitura que uma mesma obra pode alcançar. Uma obra aberta, não restringindo os seus trabalhos a uma única leitura e nem fazendo da leitura da artista a definitiva. Neide Sá, possivelmente por ser arte-educadora, abre para o próprio público essas possibilidades de interpretação e de criação, fazendo com que o leitor/participante tome consciência de si mesmo e de seus próprios pensamentos.

O que podemos observar sobre a direção de leitura das obras analisadas:

Nos **Poemas Gráficos**, com as combinações abstratas, com ou sem legenda, incita o leitor para uma livre interpretação que, com as mudanças de estruturas, a obra permite.

Os **Livros-Poemas** nos convidam, através dos cortes, furos e dobraduras das obras, de forma lúdica, a uma combinação aleatória das formas, colocando o livre comando do manuseio destes trabalhos nas mãos do participante.

Transparência é uma obra que também permite ao participante manusear o cubo de acrílico, livremente, e, através das palavras fragmentadas nas faces do cubo, o leitor faz suas próprias interpretações.

Em **Reflexível**, a ativação da obra se dá por meio da participação do público, num ato poético, em que, através da codificação do caminhar, ele toma consciência do seu próprio corpo.

E, por fim, em **A Corda**, o participante tem o comando da construção da obra. Numa espécie de nova diagramação das publicações que é apresentada totalmente fragmentada para o público, ficando a cargo de cada um a formação de novos pensamentos sobre os recortes apresentados.

A direção de leitura se torna um ponto central no desenvolver da pesquisa dos trabalhos de Neide Sá e expõe a sua busca em provocar uma ação do público participante, para ampliar sua percepção do ambiente em que está inserido.

Além de participar de um grupo de vanguarda poética, que amplia os poemas para formas e imagens, fazendo com que as palavras não fossem mais de extrema necessidade para o desenvolvimento de uma obra poética, os trabalhos de Neide Sá extrapolam o próprio movimento artístico em que sua carreira se inicia.

Com isso, é legítimo dizer que a alteridade é um ponto central na obra de Neide Sá. Os seus trabalhos trazem a preocupação em incitar no público participante um despertar para um pensamento próprio, principalmente, para a época em que foram desenvolvidos. Os trabalhos da artista trazem em si uma provocação, para que o público saia da passividade e assuma uma atitude ativa, frente às questões que lhe são colocadas.

Apesar de hoje em dia existir um entendimento mais amplo dos trabalhos da vanguarda poética, em especial do movimento Poema/Processo e de trabalhos participativos, as obras de Neide Sá, inicialmente, sofreram uma incompreensão, como constatamos na história da formação do grupo, em que muitos foram encontrados numa lixeira, e no não entendimento da montagem do seu trabalho, na Bienal de São Paulo, em 1973.

Os trabalhos de Neide Sá continuam com seus conceitos atuais, como é o caso da obra *A Corda*, que foi montada em nova versão, em 2018, na exposição Arte-Veículo, no Sesc Pompéia, em que recortes de revistas atuais foram

disponibilizados para que o público interagisse com a obra, resultando em uma composição com imagens de políticos atuais, como Lula e Barack Obama.

Mesmo os conceitos trabalhados por Sá servem a artistas contemporâneos, como é o caso da codificação do caminhar do participante no trabalho *Setamancos*, de 2013, da artista Lia Chaia, onde o público calça tamancos em formato de setas. Outro exemplo, a mudança de estrutura, que é explorada pelo artista Felipe Mujica, quando utiliza grandes tecidos, com estruturas em linha desenhada, espalhados pelo espaço expositivo. Ou ainda a desconstrução de um veículo de comunicação e reconstrução da mensagem, que é o caso da obra *Ligia*, de 2017, do artista Nuno Ramos, em que um episódio do programa televisivo Jornal Nacional, da Rede Globo, é editado de maneira que os apresentadores e os repórteres cantam a música "Ligia" de Tom Jobim. Assim, verificamos que os conceitos utilizados por Sá continuam atuais.

Além da exposição Arte-Veículo, com curadoria de Ana Maria Maia, no Sesc Pompéia, que traz a obra *A Corda*, de Neide Sá, a Pinacoteca do Estado de São Paulo, com a exposição *Mulheres Radicais: arte latino-americana (1960-1985)*, de 2018, com curadoria de Cecilia Fajardo-Hill e Andrea Giunta, apresenta trabalhos de artistas mulheres, durante um período de repressão social e política na América Latina, e Neide Sá está presente novamente com a obra *A Corda*. A pesquisadora Cecilia Fajardo-Hill escreve sobre a importância dessa exposição hoje:

A própria existência de *Mulheres radicais* é uma evidência, pois revela como as artistas mulheres ativas entre os anos de 1960 e meados dos anos 1980, por meio de explorações de poéticas do corpo arrojadas e criativas e um envolvimento com lutas sociais e políticas, quebraram estruturas patriarcais para transformar a arte de forma radical. (FAJARDO-HILL, 2018. p. 25).

Esta exposição começou na Califórnia, nos Estados Unidos, em 2017, no Hammer Museum e, no começo de 2018, esteve em Nova Iorque, no Brooklyn

Museum. Além da obra *A Corda*, também apresentava fotografias da obra *Reflexível*, de Neide Sá.

Durante a pesquisa para esta monografia, entramos em contato com a galeria Superfície, em São Paulo, que representa a artista Neide Sá, e, em conversa com Gustavo Nóbrega, proprietário da galeria, surgiu a oportunidade de fazer a curadoria de uma exposição de Neide Sá. (O catálogo da exposição encontra-se anexo a esta monografia).

Com curadoria dividida com Nóbrega, a exposição intitulada *Neide Sá: Estrutura poética, ruptura e resistência*, teve duração de 24 de julho até 25 de agosto de 2018.

A exposição ocupou os dois pisos da galeria. No primeiro piso, figuravam os trabalhos que demonstram a dissolução das palavras, representados pelas obras gráficas, *Ciclo infinito vida-morte*, de 1968-2010, que demorou mais de 40 anos desde sua concepção até sua execução; *Momento*, de 1967, exibindo a passagem da superfície plana do papel para a tridimensionalidade; e, ao fundo, a obra *Reflexível*, de 1977, que transforma a participação do público em ato poético. No piso superior, apresentou-se as obras *Prismas e Circunferências*, de 1973, obras que foram selecionadas para a Bienal de São Paulo, do mesmo ano, mas, por incompreensão da equipe de curadoria e montagem, acabaram não sendo exibidas naquela edição da bienal. Na sequência, duas versões da obra *Direção de leitura*, um tríptico da década de 60 em serigrafia e um luminoso de acrílico que permite a participação do público, de 1970. Também foram exibidos *Livros-poemas* e as obras em acrílico *Transluz*, de 1973, e *Estruturas*, de 1970, além do filme *Rofil*, de 1972, filme abstrato e experimental de Neide Sá, em parceria com Álvaro de Sá e Flávio Diniz, que utiliza as formas das obras *Estruturas* e *Direção de leitura* na sua concepção. E, por fim, passamos às obras mais políticas da artista, o políptico de fotografias *Uma era uma vez*, de 1977, *Transparência*, de 1968, A obra *Sem título*, da série "Metassignos antropofágicos", de 1972/2018, finalizando na obra *A Corda*, de 1967.

REFERÊNCIAS

Livros

AGUILAR, Gonzalo. **Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista**. São Paulo: Edusp, 2005.

ARRUDA, Marta de. **ABC da vanguarda. A presença de Wladimir Dias Pino**. São Paulo: Editora do Meio, S/D.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre, RS: L&PM, 2017.

CAMPOS, Augusto. **Teoria da Poesia Concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

CAMPOS, Haroldo. **Ruptura de Gênero na Literatura Latino-Americana**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

DIAS-PINO, Wladimir. **Processo: Linguagem e Comunicação**. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.

DUCHAMP, Marcel. **O Ato Criador, "IN: TOMKINS, Calvin. Duchamp - Uma biografia"**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2005

ECO, Umberto. **Obra Aberta**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

GALVÃO, Dácio. **Da poesia ao poema: uma leitura do poema-Processo**. Natal, RN: Zit Gráfica e Editora, 2004

GULLAR, Ferreira. **Teoria do Não-objeto. "IN: FERREIRA, Gloria. Contemporary Brazilian Art: Documents and Critical Texts"**. Santiago de Compostela, Espanha: Editora Dardo, 2009

MARGUTTI, Mário. **Do poema visual ao objeto-poema: A trajetória de Neide Sá**. Rio de Janeiro: Lacre, 2014.

NÓBREGA, Gustavo (org). **Poema/Processo: Uma vanguarda semiológica**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

Periódicos

Catálogo da XII Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal, 1973.

Catálogo da XIV Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal, 1977.

Catálogo da 38ª Bienal de Veneza. Veneza, Itália: La Biennale di Venezia, 1978.

Catálogo Modernidad y Vanguarda. Rutas de intercambio entre Espanha e Latino América. Madri, Espanha: Museo Reina Sofia, 2015.

Catálogo da exposição Mulheres Radicais. Arte latino-americana, 1960-1985. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018

Currículo da artista. Neide Dias de Sá. Rio de Janeiro: 1984.

MAIA, Ana Maria. **Catálogo da Exposição ARTE-VEÍCULO**. São Paulo: Sesc, 2018

SÁ, Neide. **Revista Vozes**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1977

Sites

BOROTOLOTI, Marcelo. In: **REVISTA Época. Mostras Resgatam a história de um grupo que radicalizou a poesia**. São Paulo: 2016. Disponível em: <<https://epoca.globo.com/vida/noticia/2016/04/mostras-resgatam-historia-de-um-grupo-que-radicalizou-poesia.html>> Acesso em: 25 de Jun. 2018.

MAIER, Tobi. In **ARTREVIEW. Poema Processo**. Londres, Inglaterra: 2015. Disponível em: <https://artreview.com/features/september_2015_feature_poema_processo/>. Acesso em: 20 de Jun. 2018.

SÁ, Neide Dias de. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa24353/neide-dias-de-sa>>. Acesso em: 12 de Set. 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

ZAPPA, Regina. In: **SPOTIFY. Ilustríssima Conversa com Uirá Machado. Podcast discute principais eventos de maio de 1968**. Disponível em: <<https://open.spotify.com/episode/00Q94GcGuR6jkwC5yfRBeU>>. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2018. Acesso em 16 de Mai. 2018.

Entrevistas

Entrevistado: Anchieta Fernandes

Entrevistador: Gabriel Novaes

Data: 14 de Junho de 2018 - às 15h

Duração: 1h30min

Local: Natal / RN

Entrevistada: Neide Dias de Sá

Entrevistador: Gabriel Novaes

Data: 30 de Junho de 2018 - às 13:30h

Duração: 3h

Local: Rio de Janeiro / RJ

Entrevistada: Neide Dias de Sá

Entrevistador: Gabriel Novaes

Data: 18 de Agosto de 2018 - às 14:30h

Duração: 1h

Local: São Paulo / SP