

## Poesia e artes plásticas na obra de Neide Sá

Marcus Rogério Salgado

UFRJ

### Resumo

Ao longo de quase cinco décadas, a obra da poeta Neide Sá se constrói a partir de uma rigorosa perspectiva de aproximação entre as linguagens e os saberes inerentes à poesia e às artes plásticas, que encontram em si um espaço privilegiado para a reflexão sobre a criação poética a partir de horizonte interdisciplinar.

**Palavras-chave:** poesia visual; literatura brasileira contemporânea; poema/processo.

### Abstract

Since late sixties Neide Sá has built up a poetic work whose foundations are laid on a rigorous perspective of convergence between poetry and visual arts, so that her work can be considered a special locus wherein it is possible the reflection about poetic creation in an interdisciplinary horizon.

**Keywords:** visual poetry; contemporary Brazilian literature; process/poem.

Iniciada em finais da década de 1960 e estendendo-se até o século XXI, a obra da poeta carioca Neide Sá é marcada por uma abordagem particular do objeto poético, pela qual o mesmo é visto a partir de uma perspectiva interdisciplinar em que outras linguagens e campos da experiência estética, sobretudo aqueles relacionados com as artes plásticas, são chamados à interação e assumem função estruturante em sua composição. Tal concepção reforça a capacidade da arte poético de acolher em si a linguagem não-verbal, expandindo, nesse processo, o âmbito da linguagem verbal, de forma a constituir-se, enfim, em uma forma de reflexão sobre questões inerentes aos materiais e as técnicas de uma arte e de outra.

Para desenvolver essa abordagem particular da poesia, Neide Sá, ao longo de quase cinquenta anos de atividade ininterrupta, utiliza-se de pelo menos quatro estratégias estéticas propiciadoras de objetos híbridos nos quais as linguagens icônica e verbal se encontram em imbricada relação estrutural, a saber: a) a ênfase no processo; b) a iconicização do signo verbal; c) a escrita considerada como arte gestual; d) a composição de poemas-objetos. No ensaio a seguir, tentaremos compreender como se realizam tais estratégias e quais as consequências poéticas e plásticas implicadas nas mesmas.

## 1. A abertura e o processo

A obra de Neide Sá encontra-se enraizada no movimento de poesia visual poema/processo, ativo entre 1967 e 1972, momento em que as relações entre palavra poética e visualidade eram bastante discutidas e protagonizavam calorosos debates sobre as possibilidades de expansão dos recursos expressivos do signo verbal mediante incorporação de reflexões e estratégias oriundas do campo das artes plásticas.

Embora o concretismo e o neoconcretismo monopolizem a atenção dos manuais didáticos de história da arte e da literatura no tocante às relações entre poesia e visualidade na segunda metade do século XX, a verdade é que outros poetas e artistas – em grupo ou em pesquisas individuais – também se aventuraram por esse território e deixaram contribuições significativas para a ampliação de formulações críticas e teóricas sobre os vínculos possíveis entre poesia e artes plásticas na contemporaneidade.

É o caso do poema/processo, que se articulou a partir do trabalho de Wladimir Dias-Pino tanto teórico como prático, dado o caráter antecipador de seu poema *A ave* (1959), reconhecido por Álvaro de Sá e Neide Sá, os dois principais articuladores do movimento no Rio de Janeiro: “Wladimir já por ocasião d’*A Ave* lançava implicitamente e de forma precursora, a problemática do processo como núcleo criativo.” (SÁ, 1979, p. 44.)

Ao dispor-se à atualização do repertório de estratégias estéticas implicadas na poesia visual, o poema/processo preocupou-se, como diz a própria rubrica sob a qual abriga-se o grupo, com a materialidade da poesia, em seu aspecto processual. Assim, em lugar do texto, “o que interessa coletivamente é o processo do poema” (DIAS-PINO, 1973, p. 12). É assim que será performatizado, por exemplo, o “Pão poema/processo”, em que algumas centenas de pessoas comeram um pão-poema preparado pela Frente Pernambucana do movimento durante a Feira de Arte do Recife em 1970. Experimentos como o “Pão poema/processo” e os *Poemas comestíveis* (Álvaro de Sá) buscavam estender as fronteiras abertas da poesia até os limites com o *happening* e *performance*. Segundo Dias-Pino, ao deslocar a atenção do poema para o processo, “a estrutura acabada (o sentido da obra mesmo aberta) é colocada em xeque” (DIAS-PINO, 1973, p. 15). Por processo, entendia seu teórico o “desencadeamento crítico de estruturas sempre novas” (DIAS-PINO, 1973, p. 12). A ideia era manter a obra em um certo grau de incompletude, pelo qual se interpelava o leitor à participação ativa, em maior ou menor

abertura. A participação do receptor era ressaltada por Frederico Morais, no texto “Poema no aterro: ato coletivo”, em que resalta que as manifestações do poema/processo se fazem “contando para o seu desenvolvimento ou desabrochar – o processo – com a intervenção do leitor/espectador, que assim se transforma num co-criador” (apud DIAS-PINO, 1973, p. 38). Para Philadelpho Menezes, se no neoconcretismo já se manifestava uma vontade de maior participação do leitor-receptor, “no poema-processo, o final do ato de leitura, o consumo, se dará na criação de ‘versões’ do leitor, que provarão a funcionalidade do poema. Esta é a significação do poema-processo: a geração de processos” (MENEZES, 1991, p. 88). Clemente Padin, ao realizar um balanço das atividades nos territórios múltiplos da poesia visual na América Latina, sintetiza, sob semelhante vetor, o poema/processo e a participação do receptor:

O poema/processo dinamiza a estrutura monolítica do poema, estabelecendo a participação criativa do espectador, interessando não sua informação estética, mas seu caráter consumível (‘lógica do consumo’). Essa corrente realiza o isomorfismo espaço-tempo num contínuo que produz novas informações alheias ao projeto artístico proposto, segundo a ‘versão’ que provoca no espectador. A estrutura é codificada pelo processo, inaugurando novas vias de comunicação: o código intercambiável contra a rigidez da estrutura imóvel. (PADÍN, 1988, p. 51.)

Em que pese sua participação nuclear nessa espécie de coletivo de coletivos que foi o poema/processo, é sempre importante recordar que a obra de Neide Sá sobrevive à parada estratégica do movimento e se estende ao longo das décadas seguintes, mostrando-se particularmente ativa no século XXI. Portanto, é consequente esperar-se, em uma obra que cobre quase cinco décadas, momentos internos que privilegiam relações específicas do verbal com o visual a partir de uma abertura nas relações entre produção e consumo, autor e público. Assim, em um primeiro momento, na poesia visual de Neide Sá esse anseio pela obra aberta se verifica na utilização de imagens com baixa definição, explorando exatamente o aspecto misterioso e o poder de sugestão latentes em imagens como a do poema sem título, reproduzido na Figura 1.

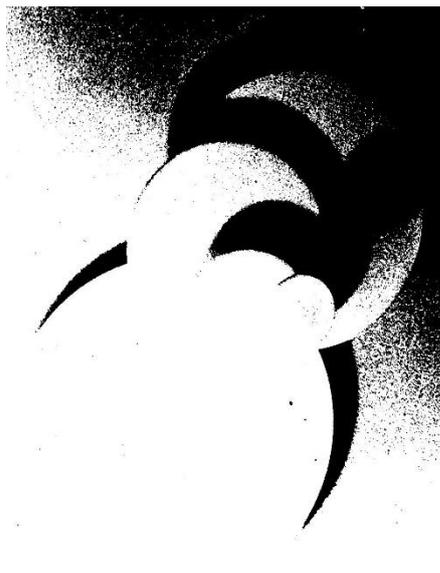


Figura 1. Poema sem título (s. d.).

A imagem de baixa definição tende a ser uma imagem que, por não apresentar contornos definidos acaba operando em favor de uma estratégia de disposição aberta da linha. Desse modo, ao não fornecer uma síntese imagética saturada de informação de uma cena ou objetiva, a imagem de baixa definição tende a ser participativa. No entanto, a baixa definição também pode significar apenas a degradação nas condições de programação do repertório, ou mesmo um depauperamento técnico que segue dinâmicas socioeconômicas. Assim, o universo reticulado característico da percepção gráfica da arte da era de reprodutibilidade mecânica (televisão, revistas, cinema, estamperia, *design* etc.) é, de alguma forma, tematizado em *Problemática das direções de leitura* (Figura 2), onde a obtenção de um ritmo gráfico é coordenada pelas aproximações e sobreposições de superfícies reticuladas, a gerar impressão de volume e a insinuar a expressão de atrito.

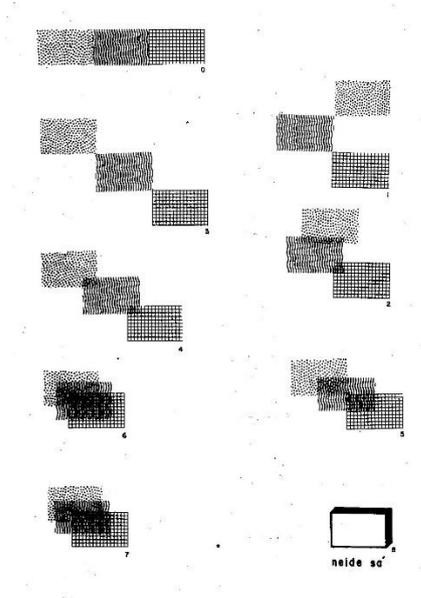


Figura 2. *Problemática das direções de leitura* (1971).

Se é certo que o processo implica em uma arte onde a presença física é extremamente valorizada (a ponto de, pela simples presença no ambiente onde se dá a *performance*, a própria plateia passa a atuar e interferir sobre o ato estético), igualmente certo é que a poesia visual de Neide Sá incorporou, da *performance*, a ideia de uma arte saturada de índices de presença.

Tais índices de presença só são possíveis a partir de uma perspectiva em que se valoriza o papel do corpo na arte. É o caso da série *Poemãos*, em que a poeta fotografa suas mãos e aplica signos verbais sobre os fotogramas (Figura 3). Como aponta Mario Margutti, a série nasce de uma descoberta processual: era possível “criar imagens colocando objetos diretamente sobre o papel fotográfico, debaixo da luz do ampliador” (MARGUTTI, 2014, p. 46). O título da série – *Poemãos* – sinaliza, enquanto palavra-cabide, para a sobreposição de linguagens implicada no procedimento dos fotogramas, pois, após o trabalho inicial com a fotografia, as imagens eram processadas com aplicações de retículas e intervenções tipográficas que formavam onomatopeias.



Figura 3 – *Poemãos* (1974).

Séries posteriores, como *Arqueologia do grafismo* (Figura 4), embora hibridizadas pela linguagem digital, mantém, ainda, uma poética de resíduo da presença (pelos recortes metonímicos que a manipulação posterior das imagens instaura), uma espécie de nostalgia da mão que carrega os grafismos enquanto material indicial capaz de revelar “o poder criador picto-escritural do gesto manual” (PEREIRO, 2013, p. 40).

Outra estratégia agenciada por Neide Sá em seus poemas visuais é a iconicização do signo verbal. Ela consiste em uma espécie de metamorfose do signo verbal em signo visual – que, para usar um conceito caro à semiótica de Charles Sanders Peirce, reconheceremos como o processo de iconicização do verbal (transmutação do verbal em visual), implicando, nisso, um deslocamento do foco para o significante, para a “figuralidade” (PEREIRA, 1975, p. 29) do signo verbal. Transmutado em seu regime de funcionamento, o signo verbal passa a ser “uma coisa a ver” (PEREIRA, 1975,

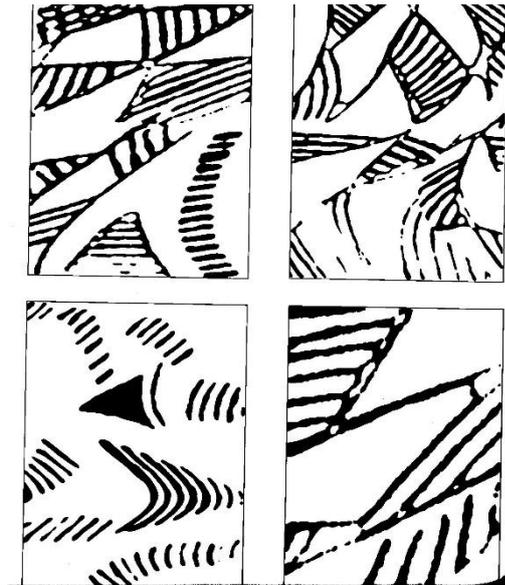


Figura 4. *Arqueologia do grafismo* (1998).

Antes de analisar os mecanismos de funcionamento do processo semiótico de iconicização do verbal, é bom retomar, ainda que de forma abreviada, alguns conceitos propostos pelo filósofo norte-americano Charles Sanders Peirce com os quais se lastreia a hipótese ora defendida. Peirce dividia os signos em ícones, índices e símbolos: os símbolos seriam convenções – portanto, signos com poder de lei (legissignos), atuando na terceiridade (*thirdness*); os índices relatariam um vínculo de materialidade e presença física (de tipo indicial, sinalizadora, indicando) entre coisa e signo, integrando os domínios da secundidade (*secondness*); finalmente, os ícones seriam o primado das formas e das sensações (primeiridade, *firstness*) – e, assim, se constituiriam na matéria-prima dos processos semióticos envolvidos na arte (Cf. PIGNATARI, 2004, p. 59). Desse modo, o que chamamos de iconicização nada mais é que o processo de metamorfose de um signo arbitrário e coercitivo (um legissigno, pertencente aos domínios da terceiridade) em forma pura (um ícone, pertencente aos domínios da primeiridade).

A libertação do material artístico implicada no processo de iconicização é nuclear nas poéticas da visualidade. Vale lembrar que, em Neide Sá, ela é realizada com notável senso lúdico, atenta ao fato de que o próprio jogo é uma forma de reorganização da arte e da realidade a partir de valores outros que os vigentes na sociedade de consumo de bens e de signos. É o caso de experiências da poeta e artista visual no campo da arte-educação como o projeto *Reflexível* (1977), vivência a que prefere

chamar de “Ato poema corporal” (MARGUTTI, 2014, p. 109), “que depende da participação do público e que traz ressonâncias dos códigos usados por Neide em seus poemas/processos e seus poemas visuais” (MARGUTTI, 2014, p. 104). O que se percebe em *Reflexível* é que, mais uma vez, a libertação do material artístico – como processo estético que antecederia a desalienação da plateia e a relativização temporária dos vínculos hierárquicos desde sempre estabelecidos entre produtores e consumidores, tanto na dita alta cultura como na cultura de massa – é também propiciadora de uma abertura no interior da própria obra para o encontro com outras linguagens e saberes, não se restringindo, portanto, a um processo formal (embora dele se beneficie, como toda *Gestalt*), graças a sua aspiração a deflagrar vivências, ou seja: partilhas no tempo e no espaço da potência estruturante dos signos em relação ao suporte e aos agentes do ato estético. Cruzam-se, em *Reflexível*, saberes vindos em rotações múltiplas da poesia visual, da *performance*, do *tai chi chuan*, da filosofia e da arte-educação. A ideia de deflagrar uma vivência aproxima o “Ato poema corporal” a projetos radicais no campo das artes plásticas, particularmente com algumas proposições bastante avançadas de Lygia Clark a partir da década de 1970, como *Baba antropofágica* ou as sessões dos *Objetos relacionais*.

Se em projetos como *Reflexível* ou *Baba antropofágica* a dimensão da subjetividade (mesmo em nível mais narcísico de identificação com os materiais ou de necessidade literal de espelhos para o gesto de reflexão) é trazida ao proscênio na experiência estética, cumpre, por outro lado, lembrar o especial interesse que Freud manifestou por jogos de linguagem ou ainda o fato de que, a partir da segunda metade do século XX, intensificar-se-ão as investigações no âmbito da psicanálise sobre as relações entre jogo e criatividade, de que fazem testemunho as obras de Winnicott, Hanna Segall e Marion Milner, para quem o jogo teria o poder de colocar crianças e adultos em um estado de liberdade muito próximo ao da criação, valorizado a partir do pressuposto de que o indivíduo só descobre sua persona quando se mostra criador. A ideia de obra aberta implícita no processo de composição das obras de Neide Sá transfere a estabilização do campo semântico para o leitor, para que, por meio dos aspectos lúdicos da arte, possa ele também manifestar-se como criador. Com isso, sua obra encapsula, confere permanência e realiza desdobramentos a partir de proposições

vigentes sobretudo na arte e na poesia visual no intervalo entre a segunda metade da década de 1950 e a década de 1970, que são o vento com que se lança às seguintes.

## 2. A estratégia da ilegibilidade

Partir de um signo convencional (terceiridade; legissigno) para chegar até uma forma visual (primeiridade; ícone), seguindo, portanto, a ordem decrescente: essa operação implica nada menos que o caminho inverso da ordem semiótica habitual. Desestabilizar o campo semântico é uma forma de descondicionamento das rotinas semióticas. Caminha-se, sob essa outra estrela polar, das generalizações coercitivas (palavra em estado de chumbo) do legissigno rumo às possibilidades múltiplas e à indeterminação do ícone, já que esta última qualidade de signo “labora no campo do possível e do indeterminado” (PIGNATARI, 2004, p. 57). É assim que a poesia visual se manifesta como expansão do possível, como extensão infinitamente adiada das relações triádicas, na sobreposição constelacional dos efeitos de polissemia e das aproximações instáveis entre códigos estéticos múltiplos. O significante se ergue à boca do vaso comunicante na gestação da linguagem híbrida.

É a partir de uma relação corrosiva, quase vitriólica, que palavra e imagem se encontram na série *Rastros de inscrição* (Figura 5). Recortes de fragmentos de textos pertencentes a tempos históricos e sociedades distantes são aproximados, quando não sobrepostos. A decifração semântica (rotina linguística sempre a rondar) faz-se impossível e, nesse processo, os objetos textuais recobrem-se de um “mistério criptográfico” (MARGUTTI, 2014, p. 69). Além disso, “o uso de escritas em espiral, em semicírculos ou composições triangulares, atestam que estamos no reino de uma poética visual não linear e não sequencial, que pode ser desfrutada por meio dos saltos do olhar, de percursos mais livres de leitura” (MARGUTTI, 2014, p. 69).

No plano formal, os poemas de *Rastros de inscrição* funcionam a partir de uma operação semiótica na qual um *legissigno* (símbolo; elemento de código, com função determinada pela posição nesse mesmo código) se transforma num ícone, com subsequente agenciamento da estratégia da *ilegibilidade*, por trás da qual se desdobram as questões fundamentais de sua concepção sobre as relações possíveis entre palavra e imagem, entre poesia e artes plásticas. Não é mais possível ler os textos como objetos

linguísticos: sob a estratégia da ilegibilidade, “a textura da verbabilidade está esgarçada a um ponto de quase irreconhecibilidade” (p. 13).



Figura 5. Rastros de inscrição (1988).

Em *Poemãos*, para agravar o processo, o signo verbal neles se articula de forma a conformar onomatopeias – como “Crash”, “Aaai”, “Uuuui” etc (Figura 6). Barthes ressaltava que, se por um lado, é verdade que, como já observara Martinet, “a motivação onomatopaica se acompanhava de uma perda da dupla articulação (ai, que depende somente da segunda articulação, substitui o sintagma duplamente articulado: está doendo); entretanto, a onomatopeia da dor não é exatamente a mesma em português (ai) e em dinamarquês (ui)” (BARTHES, 1993, p. 54-55). A série de *Poemãos* elabora conscientemente a partir dessa possibilidade de perda da legibilidade que circunda o signo verbal.

Tal ilegibilidade consiste não apenas no obscurecimento ou no ocultamento do texto por meio de recursos formais (corte e colagem de resíduos impressos de textos diversos e sua sucessiva sobreposição), mas, antes de tudo, desmobilizar o processo rotineiro de produção ou articulação do nível semântico. Na série, capta-se a beleza gráfica dos signos verbais, prescindindo de articulá-los como discursos. Mais do que ler, o que está em jogo aqui é ver.

Aqui, o valor ontológico da experiência de aproximação entre o icônico e o verbal se realiza pela tomada de consciência de um movimento duplo: um primeiro, no qual a alteridade não se alcança; e o segundo, no qual a ela se é lançado.

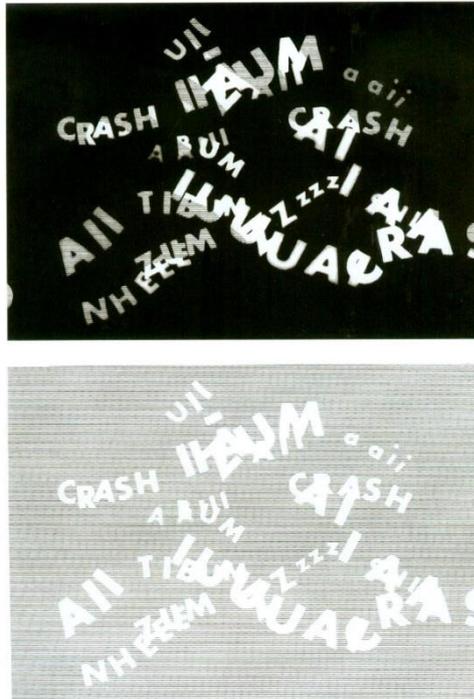


Figura 6. *Poemãos* (1974).

Quando o verbal se volta para o icônico, tentando apreender sua dinâmica, temos aquilo que se poderia chamar de um encontro entre alteridades semióticas. Assim, para W. T. J. Mitchell, as diferenças entre texto e imagem podem ser lidas de forma semelhante à que a relação entre *eu* e o *outro* é lida: entre palavra e imagem teríamos nada menos que o encontro entre modos de representação opositivos, cuja aproximação gera, de plano, estranhamentos entre si. É por isso que, ao produzir “outros textuais” (MITCHELL, 2009, p. 142), a poesia visual de Neide Sá trabalha, em seu núcleo duro, com a experiência da alteridade, obtendo, em sua realização, o peso específico de tal experiência no interior dos signos visuais e verbais que compõem, constelacionalmente, sua obra.

### 3. Escrita como gesto puro

As intervenções gráficas de Neide Sá sobre a superfície do poema são caracterizadas por certo impulso essencialista, mediante o qual retém-se a unidade mínima do poema enquanto ato ou gesto puro. O que importa é o poema enquanto escrita (portanto, processo), e não enquanto escrito (objeto linguístico). Nesse sentido, o que Ana Hatherly afirmou sobre sua própria obra, pode-se ecoar na de Neide Sá: “eu queria *mostrar a escrita, não o escrito*” (HATHERLY, 1995, p. 196). Como vimos anteriormente, em Neide Sá a *escrita* é um processo que tende a se realizar coletivamente, com a atualização (inclusive no sentido linguístico do termo) da obra pelos seus sucessivos receptores.

O desejo por uma poética que protagonize o ato de escrever conduz a uma concepção da escrita enquanto gesto, trazendo à boca da cena o gesto de grafar. A observação gestual da escrita é o efeito almejado na série *Arqueologia do grafismo*. A via de liberação do gesto aqui é obtida pela decomposição da letra em linha, que, como elemento dinâmico e sob estratégias de disposição aberta, cria ritmos gráficos arcaico-digitais. Mergulhados no plasma da primeiridade, os signos mal podem imaginar-se em movimento sob o princípio da dupla articulação, desfazendo-se a letra ao estado de linha pura. No plano semiótico ocorre, então, um fenômeno de desestabilização da ordem representada pelo signo verbal, ferido em seu estranhamento interno por um *alter* que por vezes chega a ser-lhe rival.

O esfacelamento da inteligibilidade já continha em si um certo grau de ascese poética que se abre, enfim, para o silêncio e suas possibilidades quase infinitas, afinal “o escritor habita o silêncio da palavra” (HATHERLY, 1995, p. 195). A série *Arqueologia do grafismo* tenta exatamente tangenciar ou mesmo revelar essa camada de silêncio que persiste no núcleo de cada palavra – de cada letra, de cada linha, de cada gesto. Na arqueologia do gesto de grafar retornamos ao instante de nascimento da escrita, concentrado no ato de grafar, no gesto de erguer a mão no ar – sim, há uma imagem dinâmica implicada nesse ato, o gesto primeiro de inscrever um signo sobre um suporte. A palavra se reconduz – sob o impulso imediato de grafar – à decisão do corpo, à mão e ao gesto, animada pela “utopia duma escrita poética entre palavra e pintura” (PEREIRO, 2013, p. 39); já a imagem, esta celebra, liberta de secundárias funções ilustrativas ou redundantes, lançando-se menos como superfície e mais como “um real acontecimento

poético-significativo” (PEREIRO, 2013, p. 56). Na força do gesto, a disciplina do *tai chi chuan*; o estado poético desmobiliza as rotinas semióticas que coordenam as relações habitualmente hierárquicas entre palavra e imagem mediante um “descondicionamento zen” (PEREIRO, 2013, p. 60), que é o único possível quando dois corpos (a pintura, a escrita) são postos a nu, flagrados em seus gestos inaugurais.

#### 4. O poema-objeto

Outro modo com que a poesia de Neide Sá se relaciona com as artes plásticas é pelos poemas-objetos. A configuração material de um poema em um objeto é estratégia que remete aos movimentos da primeira década do século XX. Basta pensar em algumas criações de Marcel Duchamp, como *Porta-garrafas*, *A fonte* ou mesmo proposições mais elaboradas, como *Étant donnés: 1) La chute d'eau* 2) *Le gaz d'éclairage...* Ou mesmo do surrealismo, se pensarmos na importância que o objeto teve na teoria e na prática do movimento, incluindo aí Breton, que a partir de 1929 compôs diversos poemas-objetos, aos quais definia da seguinte forma: “o poema-objeto é uma composição que tende a combinar os recursos da poesia e da plástica e a especular sobre sua exaltação recíproca” (apud PIERRE, 1987, p. 172). Octavio Paz assim o define: “o poema-objeto é uma criatura anfíbia que vive entre dois elementos: o signo e a imagem, a arte visual e a arte verbal. Um poema-objeto ao mesmo tempo se contempla e se lê.” (PAZ, 1992, p. 12.).

Embora filie-se a outra tradição – de cariz construtivista, que teria nos “Poemas espaciais” de Ferreira Gullar seu direto precursor, como é o caso de “Lembra”, uma placa sobre a qual repousa um cubo, sob o qual se lê a palavra-título do poema –, o poema-objeto de Neide Sá se apoia, de igual forma, na possibilidade de uma abertura no poema que o permita incorporar, de forma estruturante, saberes relacionados com as investigações específicas de outras linguagens, como as artes plásticas, o *design* etc.

Entre os poemas-objetos criados por Neide Sá desde a década de 1960, destaca-se, sem dúvida, a obra *Transparência* (Figura 7), assim descrita por Álvaro de Sá: “Produzido em 1968, *Transparência* é objeto-poema composto de caixas concêntricas de acrílico incolor transparente, com semipalavras, onomatopeias e conjuntos de letras nas diversas faces. A caixa *Transparência*, quando manuseada, sugere diversas combinações textuais.” (apud MARGUTTI, 2014, p. 127.)



Figura 7. *Transparência* (1969).

Portanto, no interior do poema-objeto ainda desdobra-se a estratégia permutacional, vez que a partir das combinações possíveis das letras surgem palavras dotadas de uma carga semântica que não pode ser negligenciada, dadas as condições históricas do período, bem próximo à decretação do ato institucional que tornaria precárias as garantias individuais de direitos:

Entre as diversas obras que Neide trouxe à luz nessa época, destaca-se *Transparência*, um objeto-poema composto de caixas concêntricas de acrílico incolor transparente, que tinha partes de palavras inscritas em suas faces, possibilitando uma leitura em camadas. O jogo das letras permitia, numa camada, a leitura da palavra “liberdade” e, em outra, “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 dos outros, com 18 faces para serem, lidas e re combinadas. (MARGUTTI, 2014, p. 124.)

Poder-se-ia cogitar que o poema-objeto se constituísse em uma categoria estética antipódica ao poema/processo, vez que reateria o poema ao suporte material. No entanto, os poemas-objetos de Neide Sá têm justamente por traço identitário que lhes confere peso estético específico a participação ativa do receptor do poema. Obras como *Transparência* e *A corda* são constituídas a partir de conceito norteador de obra aberta: nelas, “a artista propunha que os objetos fossem colocados à disposição do operador sob a forma de conjuntos para montagem, o que permitia ao leitor-participante escolher as estruturas que mais lhe agradassem” (MARGUTTI, 2014, p. 124).

Além disso, é importante ressaltar que *Transparência* revolve-se em torno da ideia de tridimensionalidade, que é um tipo de pesquisa característico das linguagens plásticas, mas que, a partir da pauta das vanguardas históricas, foi trazido para o prosaísmo dos debates estéticos. Obras como *Transparência* são tentativas de a arte poética explodir com os próprios limites da bidimensionalidade e lançar-se, por vezes em estado de confusão, com a realidade empírica. Mais uma vez, fica clara a ligação genealógica de um poema-objeto como *Transparência* e as tentativas anteriores de Ferreira Gullar no campo dos “Poemas espaciais”, já que nos dois casos a intenção do poeta é criar objetos tridimensionais manipuláveis pelo público.

Como dito anteriormente, *Transparência* não foi o único poema-objeto ou objeto criado por Neide Sá. Antecedendo-o há que se ressaltar *Tubos coloridos*, apresentado em 1968, no evento Arte no Aterro, “cuja leitura se dava através da movimentação dos líquidos existentes em seu interior, o que dava um caráter lúdico à participação do leitor” (MARGUTTI, 2014, p. 124). Na sequência surgiram objetos feitos com as técnicas mais diversas, como *Labirintos* (1969), *Transluz* (1973), *Prismas* (1973) etc.

A estratégia da *caixa* não é exclusiva de *Transparência*, havendo outras obras em que “a potência estética primordial da matéria também residiu no jogo de inserir múltiplos dentro de caixas de acrílico” (MARGUTTI, 2014, p. 128). É o caso de *A corda*, onde uma série de resíduos impressos (imagens e palavras recortadas de revistas) é depositada no interior de uma caixa de acrílico transparente. O mesmo vale para *Ampolas*, “na qual inúmeras pequenas lâmpadas de vidro foram acondicionadas dentro de uma caixa de acrílico amarela” (MARGUTTI, 2014, p. 128), e *Sementes*, em que, a partir de uma pesquisa sobre a presença de fractais em entes naturais, reúne sementes de seringueira no interior de uma caixa de acrílico. É desse modo que “para Neide, as caixas são uma espécie de tesouro afetivo, locais privilegiados para salvaguardar afetos e projetos, *insights*, percepções e – por que não? – registros da própria obra” (MARGUTTI, 2014, p. 127). Mais uma vez, reforça-se a ideia de que o ato estético não deve esvaziar-se na pesquisa de forma, devendo conduzir necessariamente a uma experiência que envolva a subjetividade em algum grau.

Ao refletir em suas caixas sobre a passagem do tempo e a aferição do valor implicado nas sementes da vida – que, na obra de Neide Sá, estão em relação direta com

a ideia de uma passagem do estado de potência para o ato, como bem frisa Margutti (2014, p. 128) –, o que a poeta e artista visual propõe é uma “arte que filosofa sobre as reminiscências de sua própria atitude criativa perante o mundo” (MARGUTTI, 2014, p. 128). Em última instância, a poesia visual passa a produzir objetos habitados por “uma espécie de mecanismo de ver, ler e pensar ao mesmo tempo” (PEREIRA, 1975, p. 33). Dissolvem-se, nesse processo, as dicotomias artificiosas, deixando à vista as fronteiras sempre desguarnecidas entre palavra poética e palavra pensante, aproximando-se, em um gesto que é, ao mesmo tempo, ético e estético, as linguagens e os saberes inerentes à poesia e às artes visuais.

### Referências

- BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. 16. ed. Trad. Isidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1993.
- DIAS-PINO, Wladimir. *Processo: linguagem e comunicação*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1973.
- HATHERLY, Ana. *A casa das musas*. Lisboa: Estampa, 1995.
- MARGUTTI, Mario. *Do poema visual ao objeto-poema: a trajetória de Neide Sá*. Rio de Janeiro: Lacre, 2014.
- MENEZES, Philadelpho. *Poética e visualidade: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea*. Campinas: Unicamp, 1991.
- MITCHELL, W. T. J. *Teoría de la imagen*. Barcelona: Akal, 2009.
- PADÍN, Clemente. A arte latino-americana de nosso tempo. In: *Catálogo da I Mostra Internacional de Poesia Visual de São Paulo*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1988, p. 45-56.
- PAZ, Octavio. Poemas mudos y objectos parlantes. In: *Vuelta*, n. 182, p. 12-14, jan. 1992.
- PEREIRA, Wilcon Joia. *Escritema e figuralidade nas artes plásticas contemporâneas*. Assis: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1975.
- PEREIRO, C. P. M. *A mão que caligrafa pensando*. A Coruña: Universidade d'A Coruña, 2013.
- PIERRE, José. *André Breton et la peinture*. Paris: L'Âge d'Homme, 1987.
- PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*. São Paulo: Ateliê, 2004.
- SÁ, Álvaro de. *Metacrítica de Augusto de Campos*. Parnarama: Lava-Roupa, 1979.

### Minicurrículo

Marcus Rogério Salgado, doutor em Ciência da Literatura (UFRJ) e mestre em Letras Vernáculas (UFRJ), é professor adjunto de Literatura Brasileira na mesma instituição. Autor de *A vida vertiginosa dos signos* (2007) e *A arqueologia do resíduo: os ossos do mundo sob o olhar selvagem* (2013). Traduziu obras de Jean Lorrain, Pierre Mabilille e Ted Hughes.