



A presença do corpo-tela, da performance e do gesto na obra *Interiorana* de Nívea Sabino

La presencia del cuerpo-pantalla, de la performance y del gesto en la obra *Interiorana* de Nívea Sabino

The presence of the canvas-body, performance, and gesture in Nívea Sabino's *Interiorana* work

Mikaela Gabriele Elias da Costa*
Rodrigo Corrêa Martins Machado**

Resumo

Este artigo visa empreender a leitura crítica da obra *Interiorana*, de Nívea Sabino (2018), a partir do conceito corpo-tela criado por Leda Maria Martins (2021). Nesse sentido, percebe-se que as imagens contidas na obra ecoam como dêixis nos poemas, recriando movimentos próprios de uma corporeidade constitutiva da própria obra. Alinha-se também às reflexões de Richard Schechner (2003), Paul Zumthor (2007) e Leda Maria Martins (2021) sobre performance e da perspectiva de gesto de Jean Galard (2008). Por fim, conclui-se que as situações de linguagens, suas produções e seus registros de imagem são portais de telas e grafias de uma sintaxe de adereços.

Palavras-chave: corpo-tela; performance; corpo-imagem; gesto.

Abstract

This article aims to undertake a critical reading of the work *Interiorana* by Nívea Sabino (2018), based on the concept of *corpo-tela* created by Leda Maria Martins (2021). In this sense, it's perceived that the images contained in the work resonate as deixis in the poems, recreating movements inherent to a corporeality that constitutes the very essence of the work itself. The article also aligns with the reflections of Richard Schechner (2003), Paul Zumthor (2007), Leda Maria Martins (2021) on performance, and with Jean Galard's (2008) perspective on gesture. In conclusion, it's established that the linguistic situations, their creations, and their visual records act as gateways to screens and scriptings of a syntax of adornments.

Keywords: canvas-body; performance; body-image; gesture.

Resumen

Este artículo tiene como objetivo realizar una lectura crítica de la obra *Interiorana*, de Nívea Sabino (2018), a partir del concepto de cuerpo-pantalla creado por Leda Maria Martins (2021). En este sentido, se percibe que las imágenes contenidas en la obra resuenan como deixis en los poemas, recreando movimientos propios de una corporeidad constitutiva de la obra misma. También se alinea con las reflexiones de Richard Schechner (2003), Paul Zumthor (2007) y Leda Maria Martins (2021) sobre la performance, y con la perspectiva del gesto de Jean Galard (2008). Finalmente, se concluye que las situaciones de lenguaje, sus producciones y sus registros de imagen son portales de pantallas y grafías de una sintaxis de adornos.

Palabras-clave: cuerpo-pantalla; performance; cuerpo-imagen; gesto.

* Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, Minas Gerais, Brasil. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0008-9864>.
E-mail: mikaela.elias@aluna.ufop.edu.br.

** Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, Minas Gerais, Brasil. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7269-1996>.
E-mail: rodrigo.machado@ufop.edu.br.

Introdução

A proposta do conceito de corpo-tela, elaborada por Leda Maria Martins — importante poeta, ensaísta, dramaturga e professora — em seu livro *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*, convida-nos a ver antes de escutar. Segundo a autora, “a performance revela aquilo que, muitas vezes, os textos silenciam” (Martins, 2021, p. 47).

A exemplo disso, a obra *Interiorana*, de Nívea Sabino,¹ publicada pela primeira vez em 2016 pela Padê Editorial e reeditada de forma independente em 2018, com uma segunda tiragem de 750 exemplares, propõe imagens e cenários que se complementam com os poemas em atos performativos. Conforme Martins,

A imagem [...] pode compor-se por uma qualidade sonora que exige a escuta, entregando-se a nós também na sua qualidade auditiva. Nas estéticas negras avizinham-se essas qualidades possíveis das imagens, estilisticamente convergentes e complementares, pois, em suas diversas propriedades, a imagem pode ser também constituída pelos sons e suas propriedades sígnicas (Martins, 2021, p.176).

Nessa nova edição, a obra contou com uma produção colaborativa, apresentando ilustrações de Raíssa Angrisano.² Em conversa via WhatsApp, Angrisano relatou que as ilustrações foram feitas a partir da leitura dos poemas, tanto de forma coletiva quanto individual. Segundo ela, algumas imagens não ilustram um único poema, mas vários, e o processo criativo durou cerca de três meses. As ilustrações foram feitas em tamanho A3, com tinta nanquim preta ou caneta posca vermelha e verde. A artista explica que buscou representar elementos a partir dos sentimentos despertados nas leituras, somados aos pontos destacados nas leituras coletivas, que, mesmo sem riscar o papel, influenciavam seu processo criativo e ajudavam a desenhar as imagens em sua mente. Assim, os desenhos tentam expressar o feminino, a mulher preta, a solidão, a resistência, o caos, a calma, os amores, a parceria, entre outros temas.³

A obra também contou com projeto gráfico de Alexandre Sena,⁴ que se estrutura de forma singular, alternando entre espaços em branco, espaços em preto, ilustrações e poemas. Sena escolheu cada ilustração para acompanhar um poema específico, permitindo que as imagens crescessem e ganhassem corpo. Sua leitura das ilustrações em conjunto com os poemas ampliou o sentido das imagens.⁵ Neste artigo, concentraremos a análise nas ilustrações como objeto de estudo. Contudo, é importante refletir sobre os espaços brancos e pretos como reflexos e experiências das imagens, que, sendo anteriores à palavra, enraízam-se no corpo-tela.

Para Martins (2021), nossa capacidade de ouvir está interligada à percepção sensorial, pois “a escuta das imagens é uma das entradas para o universo em que os movimentos, os sons, as luminosidades e os aromas têm cores e desenham paisagens de saberes” (2021, p. 78). Essa perspectiva permite-nos revisitar a “força-forma” (Zumthor, 2007, p. 429) dos poemas da obra aqui analisada, entendendo-os como difusores de linguagens artísticas.

¹ Nívea Sabino nasceu em 1980, em Nova Lima, Minas Gerais, região metropolitana de Belo Horizonte, onde reside até hoje. É autora de uma antologia poética e duas peças de teatro, dedicadas a pensar a cultura, em especial a cultura afro-brasileira.

² Raíssa Angrisano é professora e amiga de Nívea Sabino. Não tem um trabalho artístico consolidado, mas assumiu o compromisso de fazer as ilustrações para a obra *Interiorana* a convite da autora.

³ Esta reflexão surge a partir de uma conversa com Raíssa Angrisano via WhatsApp no dia 1 de junho de 2023.

⁴ Alexandre Sena é graduado em Artes Cênicas pela UFMG. É ator, DJ e diagramador. Atualmente mora em Belo Horizonte, Minas Gerais.

⁵ Esta reflexão também surgiu a partir da conversa com Raíssa Angrisano via WhatsApp no dia 1 de junho de 2023.

Figura 1 – Ilustração da capa. Imagem de Raíssa Angrisano.



Fonte: Sabino (2018).

A ilustração da capa convida à reflexão sobre a subjetividade que permeia os poemas da obra, marcada pelo uso de recursos literários que a autora desenvolve ao longo dos textos, possibilitando ao leitor transitar por essa construção subjetiva presente nos poemas, relacionada tanto a elementos externos quanto ao mundo interno do eu poético. Como exemplifica o poema “Abreviando”:

Quero ser
pra quem
me serve

no mais
serei breve

(Sabino, 2018, p. 35).

O eu-lírico desse poema revela uma subjetividade marcada pelo conhecimento de si e, sobretudo, de seus limites. No verso “Quero ser/prá quem/me serve”, a voz poética assume uma postura pessoal e crítica em relação às suas relações, desejando existir apenas para aqueles que o reconhecem ou respeitam. Trata-se de uma recusa a estar disponível indiscriminadamente, um gesto de proteção e afirmação do próprio valor. Essa subjetividade constrói-se, portanto, numa autodefinição consistente, que se dá em relação ao outro — porém, um outro que precisa ser significativo.

Em entrevista recente realizada em 2023 com a autora (Sabino, 2024), ela revelou que as máscaras presentes nas ilustrações caminham numa direção que permeia tanto o olhar externo quanto o interno. Nessa perspectiva, a máscara indica que parte da obra é espírito — “interior de nós”, nas palavras da autora — e parte é corpo — material, geográfico, universo. Assim, *Interiorana* é representada na capa não apenas pela máscara, mas por um jogo duplo que também se manifesta no corpo-tela, pois simboliza a voz poética dos poemas.

A máscara pode ser interpretada como o corpo em performance. “É o mostrar-se fazendo” (Schechner, 2003, p. 1), pois a ilustração mostra um corpo com o rosto coberto por uma máscara, demonstrando uma ação. Esse corpo transmite uma feição serena. Ao olhar para o céu mascarado, o corpo representa esse interior que se funde ao exterior, pois naquele momento não apenas coabita com o espaço geográfico, mas também com o universo ao redor, configurando um gesto ritualístico que não se fixa na máscara nem no corpo, mas no corpo em performance. Estando fixo numa performance, este é sempre ressignificado, individualizado e reiterado.

As ilustrações, nesse sentido, carregam adereços que também representam o corpo-tela, pois “o corpo-tela é um corpo-imagem constituído por uma complexa trança de articulações que se enlaçam e entrelaçam, onduladas com seus entornos, imantadas por gestos e sons, vestindo e compondo

códigos e sistemas” (Martins, 2021, p. 79). Os olhos no lugar dos seios performam esse interior, evocando um olhar para dentro. A máscara surge como elemento capaz, como qualquer objeto artístico, de dizer o “indizível”, performando e modificando seu exterior, revelando não só o que foi dito nos poemas, mas ampliando seus significados. Em outras palavras, a máscara pode ocultar algo e, justamente por isso, ampliar as possibilidades do signo.

Para pensar a presença do corpo, Paul Zumthor, historiador e crítico literário suíço, aponta que “recorrer à noção de performance implica a necessidade de reintroduzir a consideração do corpo no estudo da obra. Ora, o corpo (que existe enquanto relação, a cada momento recriado, do eu ao seu ser físico) é da ordem do indizivelmente pessoal” (Zumthor, 2007, p. 37). Anteriormente, Richard Schechner (2003), especialista em Estudos da Performance, a concebeu como comportamento restaurado, para ele as

performances afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam corpos, contam histórias. Performances artísticas, rituais ou cotidianas — são todas feitas de comportamentos duplamente exercidos, comportamentos restaurados, ações performar que as pessoas treinam para desempenhar, que têm que repetir e ensaiar (Schechner, 2003, p. 2).

Ele ainda destaca que “performances são feitas de pedaços de comportamentos restaurados, mas cada performance é diferente das demais. Principalmente, pedaços de comportamentos podem ser recombinados em variações infinitas” (Schechner, 2003, p. 3). Nesse sentido, a ilustração pode ser lida como uma restauração a partir dos poemas, restaurada pelo poema por um lado e por ela própria, constituindo em si a própria ação. A máscara, neste contexto, aparece como símbolo de restauração, sendo, portanto, responsável também pela palavra, e assumindo função ritualística na obra. É o que podemos também observar na segunda figura:

Figura 2 – Ilustração do prefácio. Imagem de Raíssa Angrisano.



Fonte: Sabino (2018, p. 13).

A máscara, como elemento ritualístico, é fundamental para a compreensão dos poemas; não por acaso, está presente na capa e nas demais ilustrações da obra. A figura acima ilustra, por exemplo, o ritual de entrada — o prefácio da obra, intitulado “parceria”, escrito por Michelle Sá, amiga de Nívea. Portanto, a máscara reafirma o lugar da imagem como anterior à escrita, inclusive dos próprios poemas, revelando seu ritual performático. Na ilustração, os olhos representam o caminho do cruzo, que conecta os poemas às imagens e às pessoas que a autora encontrou ao longo da vida, conforme Michelle: “minha caminhada entre-laça a de Nívea Sabino” (Sabino, 2018, p. 11).

Para José Beniste, importante historiador brasileiro dedicado ao estudo das cosmopercepções africanas e afro-brasileiras, os olhos são atravessados pela luz que ilumina os passos do homem pelos labirintos da vida (Beniste, 1997). Os três olhos, sendo que o terceiro pode ser um cauri,⁶ representam possibilidades interpretativas do poema, como caminhos de encontros e desencontros, do caos. Destaca-se que, em todas as ilustrações apresentadas, olhos e bocas têm esse formato. A visão é associada à percepção do passado, presente e futuro, podendo também significar “adivinhação”; a boca emite palavras capazes de construir, reconstruir, manter, mudar, abençoar ou amaldiçoar.

O corpo nem sempre encontra o poema, o que permite que a leitura dessa obra signifique, também, a sua extensão poética. Por outro lado, Leda Maria Martins, afirma que

Grafar o saber não era, então, sinônimo de domínio de um idioma escrito alfabeticamente. Grafar o saber era, sim, sinônimo de uma experiência corporificada, de um saber encorpado, que encontra no corpo em performance seu lugar e ambiente de inscrição. Dançava-se a palavra, cantava-se o gesto e, em todo movimento, ressoava uma coreografia da voz, uma partitura da dicção, uma pigmentação grafitada da pele, uma sonoridade de cores (Martins, 2021, p. 36).

Nessa perspectiva, “o ato performático ritual não apenas nos remete ao universo semântico e simbólico da dupla repetição de uma ação rerepresentada, mas constitui, em si mesmo, a própria ação” (Martins, 2021, p. 47).

Na figura 3, podemos observar esses aspectos. A performance é o elemento primordial. O *orí* — a cabeça — pode ser interpretado como uma cabeça física e interior. Isso é evidenciado pelos galhos que dela emergem. Conforme Beniste, *orí* (yorubá) significa cabeça física, denominada *orí òde*, e também *orí inú*, a cabeça interior (Beniste, 1997). O *orí* representa todo o *àse*⁷ que uma pessoa pode ter. O *orí òde* cumpre a função de suporte às obrigações iniciáticas, e o *orí inú* é a essência da personalidade, da alma, que retorna após a morte (Beniste, 1997). “A cabeça é a parte mais proeminente, porque na vida real é a parte mais vital do corpo humano” (Beniste, 1997, p. 128).

Para Zumthor,

A ideia de performance deveria ser amplamente estendida; ela deveria englobar o conjunto de fatos que compreende, hoje em dia, a palavra recepção, mas relaciono-a ao momento decisivo em que todos os elementos cristalizam em e para uma percepção sensorial — um engajamento do corpo (Zumthor, 2007, p. 18).

De certa forma, é isso que ocorre na obra investigada, sobretudo nas ilustrações. A performance enraíza-se não só no que é dito nos poemas, mas também no que é evocado pelas imagens, como a presença do feminino, da mulher, da ancestralidade, da fertilidade, do estranho, do caos. Para o crítico, “cada performance nova coloca tudo em causa. A forma se percebe em performance, mas a cada performance ela se transmuda” (Zumthor, 2007, p. 33).

⁶O cauri é uma espécie de molusco gastrópode marinho pertencente à família *Cypraeidae*. No Brasil é nomeado como búzio. É também conhecido por ser usado como moeda no continente Africano e na Ásia Austral. É muito comum, como na arte aqui analisada; encontramos os búzios em esculturas produzidas por sacerdotes afro-brasileiros.

⁷*Àse* é entendido por Juana Elbein dos Santos como princípio e poder de realização, sendo a força que assegura a existência dinâmica, que permite o acontecer e o devir (Santos, 2012, p. 40).

Figura 3 – Ilustração de Raíssa Angrisano.

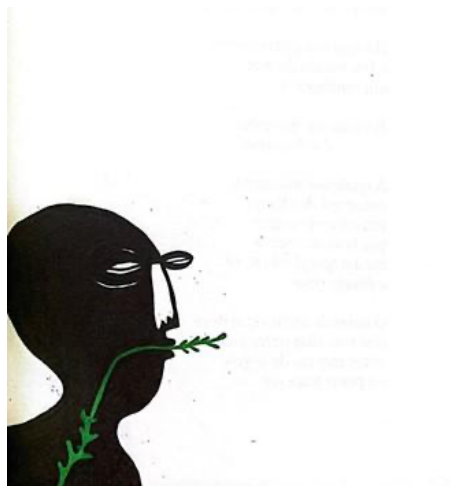


Fonte: Sabino (2018, p. 8).

Por exemplo, na ilustração acima, a performance relaciona-se ao feminino e à fertilidade, representada pelos seios pingando, gotas que podem ser sangue ou leite, elementos que evocam a fertilidade da mulher. O sangue é elemento fundamental para a gestação e a vida, e o leite, símbolo da maternidade e abundância, representa alimento. Na ilustração, aparecem como uma dádiva e oferenda. Assim, essa imagem é arte performativa, pois evoca movimento, representado pelos galhos que se fundem com o *orí* interno e externo, e pelas gotas caindo dos seios, sugerindo continuidade, movimento.

O corpo-tela, nesse sentido, como “corpo-imagem faz-se também como imagem mental, alinhando a aparência do ser às suas vibrações, portando e postulando pensamentos” (Martins, 2021, p. 78). O corpo-tela também, como afirma Leda Maria Martins (2021, p. 107) é um tecido policromático, iluminado por cores quentes e cores frias, tons vibrantes intercalados ou sobrepostos a matizes suaves, numa gramática de combinações inusitadas, ora com descontinuidade e assimetrias de tons e de padrões de desenhos, ora geograficamente concebidas e alinhadas. Como demonstrado na imagem abaixo:

Figura 4 – Ilustração de Raíssa Angrisano.



Fonte: Sabino (2018, p. 53).

A ilustração enfatiza o verde como elemento referencial à Nova Lima, cidade da autora. A obra dedica um capítulo inteiro para tratar das complexidades do tecido narrativo envolvidos nessa terra. O galho verde passando pela boca performa e evidencia a urgência de os sujeitos que ali habitam falar sobre o crime de desmatamento que é, muitas vezes, silenciado pelas autoridades. É como se o galho estivesse silenciando o sujeito e impossibilitando a denúncia, o protesto. A “descoberta” da Mina de Morro Velho, por volta de 1720, trouxe para o local mudanças significativas, para as quais a autora chama a atenção em seu poema “Silenciada a ouro”, como podemos ler a seguir:

O ciclo do ouro
que se esvai
e nada fica
pra gente contar

Extração de saúde
gerações marcadas
vidas minadas

De pulmões cheios
falta fôlego no peito
pra conseguir gritar

Filhos de Nova Lima
a observar
(Sabino, 2018, p. 88).

O poema apresenta uma dimensão política da história do município, representada na ilustração da figura 4; relata que os moradores acompanharam a chegada das mineradoras, tanto de ouro quanto de ferro. Conforme a Prefeitura de Nova Lima (2023), “a Mina de Morro Velho começou a ser explorada por volta de 1725 pela família Freitas. Em 1830, o Padre Antônio de Freitas, sem tecnologia para explorá-la, vendeu-a para o ex-superintendente de da Mina de Congo Soco e em 1834, foi adquirida pela mineradora inglesa Saint John Del Rey Mining Company, que a dirigiu até 1958. [...] Algum tempo depois, o controle da Mina da Morro Velho foi transferido para acionistas brasileiros, que criaram a Mineração Morro Velho”. Logo após, o município torna-se alvo da mineração do ferro. Conforme o site da prefeitura, a exploração em larga escala começou por volta de 1958, pela Mineração Brasileira Reunidas - MBR — hoje VALE. Atualmente, a Vale administra as jazidas de ferro da antiga MBR, tendo também outras mineradoras atuando no município. De lá pra cá, a cidade transformou-se, tornando-se destaque no cenário mineiro e nacional. Portanto, a ilustração, com maestria, convida-nos a refletir sobre a história da cidade que é atravessada por esse desmatamento ambiental.

Conforme Leda Maria Martins, essa arte pode ser considerada um corpo que cose e emana cores, pois “as formas artísticas que daí emergem são tecidos de memória, escrevem história” (Martins, 2021, p. 107). Tal ilustração também nos evoca a pensar na relação que estabelecemos com a natureza. Conforme aponta a dramaturga,

A educação com a natureza assenta-se no pensamento de que tudo à natureza se liga, de que tudo nela se transfere, pois dela advêm alimentos e remédios, aromas curativos, os incensos, os perfumes, os lumes e todos os sabores. A relação com a natureza é, assim, também uma postura ética. Daí o cuidado com a ecologia, o que significa reverência ao natural e desejo de equilíbrio. Não é de causar estranheza, portanto, que os terreiros negros sejam habitados por árvores de várias espécies, arbustos, plantas, altas, plantinhas, jardins, canteiros (Martins, 2021, p.108).

O sagrado habita em toda natureza. Ainda citando Martins, o que se retira da natureza deve ser respeitado e repostado, numa relação de correspondência, de mútua troca de substâncias, energias e insumos que garantem não apenas a sobrevivência alimentar, mas a própria possibilidade plena da existência cósmica. A estudiosa, citando Eduardo de Oliveira, reitera que “a natureza se constitui como fonte da vida. A relação entre o sagrado e a natureza é simbiótica. Como diz um velho provérbio africano: *‘Kosi ewé, kosi orisá’*, isto é, ‘Sem ervas (leia-se natureza) não há orixás’” (Oliveira, 2003 *apud* Martins, 2021, p. 109). Portanto, tal ilustração é fundamental para refletirmos sobre as palavras abordadas no poema “Silenciada a ouro” citado.

Dançar o tempo: poética do gesto

Figura 5 — Ilustração de Raíssa Angrisano.



Fonte: Sabino (2018, p. 61).

Outro ponto fundamental para a análise das ilustrações presentes nesta obra é a perspectiva do gesto:

O gesto, a expressão do movimento, é código cultural e significa socialmente. Como todo signo, em seu estatuto simbólico, o gesto, independentemente de sua natureza, é uma convenção, um signo interpretante em qualquer produção semiótica de uma cultura e, por extensão, de todos os processos de construção cognitiva que essa mesma cultura opera, nos domínios social, estético, filosófico, etc (Martins, 2021, p. 85).

Segundo Jean Galard, professor de estética no Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, e atual chefe do Serviço Cultural do Museu do Louvre,

O gesto nada mais é que o ato considerado na totalidade de seu desenrolar, percebido enquanto tal, observado, captado. [...] O gesto se revela, mesmo que sua intenção seja prática, interessada. [...] passa como uma prosa que transmitiu o que tinha a dizer. O gesto é a poesia do ato (Galard, 2008, p. 27).

Nesse sentido, na figura 5, o gesto, conforme esse pensar, “além de suas funções ditas exteriores, descritivas, ilustrativas e, mesmo, expressivas, pode e deve ser pensado como um “em si mesmo” interior e anterior, uma condensação significativa, síntese performática por excelência, em toda gama extensiva de sua natureza” (Martins, 2021, p. 85). No campo das alturas, “o gesto não é apenas uma representação mimética de um aparato simbólico, veiculado pela performance” (Martins, 2021, p. 86), mas institui e instaura a própria performance, “Ou ainda, o gesto não é apenas narrativo ou descritivo, mas, fundamentalmente, performativo” (Martins, 2021, p. 86). Assim, “Trata-se, antes, de uma criação de gestos, isto é, da liberação de movimentos ainda não percebidos, devido ao deslocamento da sequência que os continha (Galard, 2008, p. 36).

O corpo-tela observado na ilustração performa-se ao estabelecer uma relação com a natureza evocada pelo pássaro acima do *orí*, que está em movimento, e não apenas indica visualmente uma ideia de liberdade, mas a performa por meio dos braços abertos, evidenciando uma gesticulação, uma ação. O corpo-tela, nesse sentido, desprende-se de toda e qualquer possibilidade de

enquadramento, o que torna o gesto, nesse contexto, constituinte da própria arte – o gesto, assim, seria a arte em si mesma, “O gesto se mostra. Ele tem sentido, ao marcar um tempo pausa no encadeamento dos atos. Há, em qualquer gesto, algo suspenso que dá margem à repercussão simbólica” (Galard, 2008, p. 59).

Quanto à performance, nesse contexto, como aponta Paul Zumthor, “em termos antropológicos e não históricos – relativos, por um lado, às condições de expressão e, por outro, à percepção – performance designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente” (Zumthor, 2007, p. 50). A ilustração, portanto, representa a presença concreta do corpo-tela implicado nesse gesto de maneira imediata, “Nesse sentido, não é falso dizer que a performance existe fora da duração” (Zumthor, 2007, p. 50). No entanto, o autor também observa que “a recepção contempla uma duração mais longa” (Zumthor, 2007, p. 51) – o que podemos perceber na imagem seguinte.

Figura 6 – Ilustração de Raíssa Angrisano.



Fonte: Sabino (2018, p. 89).

A figura 6 solicita-nos uma pausa mais longa para observação. Nela, o corpo não apenas se volta a uma outra temporalidade – representada pelo gesto de girar do pescoço –, como também se performa por meio da curvatura côncava da coluna, indicando-nos um tempo espiralar: morada das experiências atemporais que perpassam “tanto em nossos rituais do cotidiano quanto nas produções culturais que as manifestam” (Martins, 2021, p. 22). Conforme Leda Maria Martins, o tempo espiralar

pode ser ontologicamente experimentado como movimentos de reversibilidade, dilatação e contenção, não linearidade, descontinuidade, contração e descontração, simultaneidade das instâncias presente, passado e futuro, como experiências ontológica e cosmológica que têm como princípio básico do corpo não o repouso, como em Aristóteles, mas, sim, o movimento. Nas temporalidades curvas, tempo e memória são imagens que se refletem (Martins, 2021, p. 23).

Além disso, a ilustração é acompanhada pelo poema “Silenciada a ouro”. Vejamos um trecho:

O homem branco
junto a seu bando
admirado ao avistar
Congonhas de Sabará
Fez sua
toda a riqueza
que a natureza
escolheu nos dar

Filhos de Nova Lima
a observar

[...]

(Sabino, 2018, p. 88).

O poema chama a atenção para a agressividade da mineração. O verbo “observar” é repetido diversas vezes, criando uma paisagem de desconfiança e indignação dos filhos de Nova Lima diante da invasão do branco. Nesse contexto, eles não concordam com as ações dos invasores, mas os observam, atentos até onde a ganância mineradora chegará. Essa ação de observar também é ressaltada na ilustração, cuja feição expressa a vulnerabilidade do oprimido diante do opressor. A mineradora, nesse sentido, detém o poder de minerar vidas.

Outras figuras da obra apresentam bocas e olhos em formato côncavo, indicando um certo “comodismo espiralar” em todas as instâncias da vida. É significativo que a boca e os olhos estejam nesse formato, pois representam o modo como vemos o mundo e o projetamos em palavras.

As ilustrações observadas implicam, então, uma anterioridade a todas as oposições, inclusive a de tempo e espaço, em que cada elemento se constitui a partir do traço do outro. A figura dos ancestrais evocada na imagem é relevante, pois diz desse fazer do tempo uma dança. As ervas ilustradas evocam a presença dos curandeiros, que representam a “cuia de sabores, temperos, cheiros e aromas” (Martins, 2021, p. 110). É igualmente significativo evocar tais curandeiros no poema “Silenciada a ouro”, pois esse olhar para o passado diz de uma cura de si. Para Leda Maria Martins:

Nos quintais das casas e terreiros, o corpo se integra em uma paisagem verdejante, pintada pelas múltiplas cores e propriedades dos alimentos, das folhas, ervas e raízes. Sejam em seu estado natural ou cozido e condimentos. Os cheiros e odores dos incensos e essências de plantas, frutas e flores, limpam e restauram o corpo, predispõem a pessoa para a função ritual e, como canais de reverberação, impregnam os espaços e ambientes como portões de entrada e de irradiação das forças vitais (Martins, 2021, p. 110).

Por outro lado, na figura 7, temos uma performance de uma feição que molda e esculpe o corpo. Na obra, tal imagem ilustra o poema “Resiste Izidora”.

Figura 7 – Ilustração de Raíssa Angrisano



Fonte: Sabino (2018, p. 106).

Bebendo de Paul Zumthor, para ler a arte acima, percebemos que ela vibra; o leitor a estabiliza, integrando-a àquilo que é ela própria. Então é ela que vibra, de corpo e alma. Porque a imagem com um tom de cor vibrante, que representa o sangue a vida tem a expressão de um sujeito em angústia que não cabe em si e começa a perfurar o corpo? É possível um corpo vivo sem cabeça, ou a cabeça viver sem corpo? Mesmo arrancada o elemento da vida ainda está enraizado no corpo (Zumthor, 2007). Conforme esse pensador,

O que produz a concretização de um texto dotado de uma carga poética são indissolúvelmente ligadas aos efeitos semânticos, as transformações do próprio leitor, transformações percebidas em geral como emoção pura, mas que manifestam uma vibração fisiológica. Realizando o não-dito do texto lido (leia-se ilustração) o leitor empenha sua própria palavra às energias vitais que a mantêm (Zumthor, 2007, p. 53).

Dessa forma, podemos sentir o sangue pulsando pela cor vermelha ou podemos sentir o sangue correndo pelas veias representadas pelas raízes. Conforme afirma Leda Maria Martins,

No âmbito das performances rituais negras, o gesto, além de suas funções ditas exteriores, descritivas, ilustrativas e, mesmo, expressivas, pode e deve ser pensado como um “em si mesmo” interior e anterior, uma condensação significante, síntese performática por excelência, em toda a gama extensiva de sua natureza, como hábito, conduta, léxico, ideograma e hieróglifo (Martins, 2021, p. 85).

Assim, toda arte poética é, nesse sentido, performativa, na medida em que sentimos, e não de maneira metafórica, aquilo que ela nos comunica (Zumthor, 2007). A ilustração dialoga com os versos do poema por meio da curvatura da personagem, como nos versos:

Frágeis tetos erguidos
por entre mãos de mulheres
que se recusam
a recuar em vida

Resistem pela garantia
do direito à moradia
(Sabino, 2018, p. 107).

É como se o eu-lírico representado na imagem estivesse reexistindo, isto é, performando sua existência. A Ocupação Izidora surgiu no ano de 2013, quando milhares de famílias construíram suas casas em uma área na zona norte de Belo Horizonte (Camargo, 2019).⁸ Tornou-se um símbolo de luta para os sujeitos que nela “resistem pela garantia/ do direito à moradia” (Sabino, 2018, p. 107).

A feição representada na figura 7, diferentemente da figura 6, demonstrado na imagem, aponta um olhar cansado, mas que está em luta. O gesto dos olhos baixos, com as mãos segurando a cabeça, que foi brutalmente retirada do corpo, evoca esse movimento de resistência e de continuidade. Como já foi mencionado por Galard (2008), esse gesto é a poesia do ato.

A imagem representa, portanto, na obra, as milhares de famílias que vivem na ocupação: “Representam muito mais do que 8.000 famílias” (Sabino, 2018, p. 107), como afirma a autora. Estar sentado no chão, nesse sentido, indica esse movimento de resistir. Por outro lado, o chão representa a ligação do corpo com as raízes, com a terra. Daí a importância de a ilustradora colocar raízes vermelhas saindo do interior do corpo simbolizando a luta pelo direito à terra.

Considerações finais

Este artigo pretendeu abordar os aspectos do corpo-tela (Martins, 2021) por meio da análise das ilustrações de Raíssa Angrisano, presentes na poética de Nívea Sabino. A leitura crítica, fundamentada nas reflexões de Leda Maria Martins, Richard Schechner, Paul Zumthor e Jean Galard, permitiu compreender as ilustrações como elementos constitutivos de um processo poético intersemiótico, em que palavra e imagem se entrelaçam performativamente.

⁸ A Ocupação Izidora é uma das maiores ocupações urbanas da América Latina, localizada na zona norte de Belo Horizonte, Minas Gerais, surgida em 2013 como luta pelo direito à moradia.

A presença do corpo-tela nas ilustrações não se limita à representação visual: ela instaura uma linguagem própria, que atua como extensão e, ao mesmo tempo, como provocação dos poemas. O gesto desenhado é também gesto dito. O corpo que se mostra nas imagens é o mesmo que pulsa nos versos. Ao inserir trechos poéticos ao longo da análise, buscou-se evidenciar essa interlocução sensível, onde os sentidos se multiplicam.

As ilustrações não apenas acompanham os poemas, elas os interrogam, prolongam-nos, reformulam-nos. Essa soma cria uma nova camada estética: o corpo-tela, híbrido entre signo verbal e visual, que performa uma poética de resistência, ancestralidade e subjetividade negra. Assim, ao reconhecer esse diálogo profundo entre imagem e texto, somos levados a perceber o fazer poético de Sabino como uma proposta de transgressão formal e política.

A poeta mineira parece nos colocar uma nova forma de leitura, de olhares e percepção dos saberes. Percebemos isso através da ilustração abaixo, em que se tem a figura do sujeito com pássaros em sua barriga invertendo a lógica do coração. A ação de o sujeito abrir a barriga para que os pássaros saiam pode ser lido como esse movimento que sua poética faz para nos propor outras vias, outras formas de conceber e receber a sua poética. É o seu movimento pulsante.

Figura 8 – Ilustração e Raíssa Angrisano.



Fonte: Sabino (2018, p. 133).

Portanto, nenhum traço ilustrado na obra é aleatório. As artes visuais e os poemas entrecruzam-se num gesto ritualístico que dá lugar à performance — não só do corpo, mas da palavra-imagem. A palavra torna-se gesto. A imagem, voz. O corpo-tela do eu lírico, como disse Jean Galard, pode ser entendido como “tradução infiel da realidade interior, e a que se refere à tradução fiel de uma realidade inconfessável” (Galard, 2008, p. 45).

Referências

- BENISTE, José (1997). *Òrun Áiyé: o encontro de dois mundos: o sistema de relacionamento nagô-yorubá entre o céu e a Terra*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- CAMARGO, Cristina (2019). Ocupação Izidora, um caso emblemático de resistência em Belo Horizonte. *Fundo Brasil*. 26 mar. 2019. Disponível em: <https://www.fundobrasil.org.br/noticia/ocupacao-izidora-um-caso-de-resistencia-em-belo-horizonte/> Acesso em: 30 jul. 2025.
- GALARD, Jean (2008). *A beleza do gesto: uma estética das condutas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- MARTINS, Leda Maria (2021). *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó.
- PREFEITURA DE NOVA LIMA (2023). *Natureza, diversificação e inovação*. Disponível em: <https://novalima.mg.gov.br/historia-da-cidade> Acesso em: 9 abr. 2023.
- SABINO, Nívea (2018). *Interiorana*. 2. ed. Nova Lima. [publicação independente].
- SABINO, Nívea (2024). [Entrevista concedida a] Mikaela Gabriele Elias da Costa. In: COSTA, Mikaela Gabriele Elias da. *Escrita que se faz com o corpo: a produção literária periférica de Nívea Sabino*. 2024. 159f. Dissertação (Mestre em Letras). Pós-Graduação em Estudo da Linguagem da Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto. p. 140-158. Disponível em: <https://www.repositorio.ufop.br/server/api/core/bitstreams/cf50cd6b-6aac-4cc8-92b8-7dcde0e81761/content> Acesso em: 30 jul. 2025.
- SANTOS, Juana Elbein dos (2012). *Os nagô e a morte: Pàde, Àsèsè e culto Égun na Bahia*. 14. ed. Petrópolis: Vozes.
- SCHECHNER, Richard (2003). O que é performance. Tradução de Dandara. *Revista O Percevejo*, v. 12, n. 12, p. 25-50.
- ZUMTHOR, Paul (2007). *Performance, recepção e leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify.

Declaração de Disponibilidade de Dados

Os dados de pesquisa só estão disponíveis mediante solicitação.