

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO**  
**INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS**  
**DEPARTAMENTO DE LETRAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS DA**  
**LINGUAGEM**

**ESCRITA QUE SE FAZ COM O CORPO:**  
**a produção literária periférica de Nívea Sabino**

**Mikaela Gabriele Elias da Costa**

MARIANA - MG

2024

Mikaela Gabriele Elias da Costa

**ESCRITA QUE SE FAZ COM O CORPO:  
a produção literária periférica de Nívea Sabino**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudo da Linguagem da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Linha de pesquisa: Linguagem, Prática Social, Processo Educativo.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Corrêa Martins Silva Machado

Coorientadora: Profa. Dra. Carolina Anglada de Rezende

MARIANA- MG

2024

SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

C837e Costa, Mikaela Gabriele Elias da.  
Escrita que se faz com o corpo [manuscrito]: a produção literária  
periférica de Nívea Sabino. / Mikaela Gabriele Elias da Costa. - 2024.  
158 f.: il.: color..

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Corrêa Martins Machado.  
Coorientadora: Profa. Dra. Carolina Anglada De Rezende.  
Dissertação (Mestrado Acadêmico). Universidade Federal de Ouro  
Preto. Departamento de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras:  
Estudos da Linguagem.  
Área de Concentração: Estudos da Linguagem.

1. Performance. 2. Literatura periférica. 3. Sabino, Nívea, 1980-  
Crítica e interpretação. 4. Negras na literatura. I. Machado, Rodrigo  
Corrêa Martins. II. Rezende, Carolina Anglada De. III. Universidade  
Federal de Ouro Preto. IV. Título.

CDU 821.134.3(81).09(043.3)

Bibliotecário(a) Responsável: Iury de Souza Batista - CRB6/3841



## FOLHA DE APROVAÇÃO

**Mikaela Gabriele Elias da Costa**

### “Escrita que Se Faz com o Corpo: a Produção Literária Periférica de Nívea Sabino”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos da Linguagem.

Aprovada em 26 de fevereiro de 2024

Membros da banca

Prof. Dr. Rodrigo Corrêa Martins Machado - Orientador - Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP

Profa. Dra. Carolina Anglada de Rezende - Coorientadora - UFOP

Profa. Dra. Ivanete Bernardino Soares - Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP

Prof. Dr. Marcos Antonio Alexandre - Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG

Prof. Dr. Rodrigo Corrêa Martins Machado, orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito no Repositório Institucional da UFOP em 26/02/2024.



Documento assinado eletronicamente por **Rodrigo Corrêa Martins Machado, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 06/03/2024, às 09:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [http://sei.ufop.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **0657257** e o código CRC **76606F48**.

a bênção meus mais velhos, a bênção meus mais novos

## AGRADECIMENTOS

às irmãs pretas e aos irmãos pretos que, diante de todo racismo à brasileira, estão de pé, construindo uma comunidade preta e traçando caminhos possíveis de existência na diáspora

à minha mãe, Dalva e aos meus irmãos, Wesley, Kulwa, Renato Ítalo e Walmir. É por vocês essa gesta

aos amigos da academia, em especial, Alisson, Maria Isamara, Beatriz, que tenho muito apreço

aos meus orientadores, Rodrigo Machado e Carolina Anglada, pelos ensinamentos e leituras cuidadosas

à Ana Carolina, por ser partilha, amor e leveza

à Nívea Sabino, celebro a sua existência, irmã

à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo financiamento desta pesquisa e a Universidade Federal de Ouro Preto pela aposta.

**RESUMO:** este estudo tem como objetivo investigar o uso da palavra falada e da palavra escrita pela autora Nívea Sabino, poeta-performática, dramaturga, cuja obra pode ser entendida como uma *escrita que se faz com o corpo*, isto é, uma escrita eminentemente *performativa*. O que almejamos, em síntese, no percurso dessa pesquisa, é acentuar que, tal produção periférica também pode ser lida como *letramento de reexistência*. Para tanto, foi analisada a segunda edição da obra *Interiorana* dessa autora. A dissertação desdobrou-se em dois momentos, nos quais procuramos tecer um diálogo teórico-crítico com pensadores precursores da literatura periférica, vertente em que a autora investigada se insere. E, ainda, à medida que avançamos teoricamente, entrelaçamos as nossas reflexões com poemas e relatos de Nívea, os quais evocamos para a análise. Por isso, reivindicamos uma abertura dos Estudos Literários para a enunciação de pretos(as) e periféricos(as) e, para tal, estamos inscritos dentro dos estudos do *Mulherismo Africana* proposto por Cleonora Hudson-Weens, do *Letramento de Reexistência* proposto por Ana Lúcia Silva Souza e dos *Estudos de Performances* proposto por pensadores importantes como Paul Zumthor, Richard Schechner, Barbara Cassin e Graciela Ravetti. Tecemos, também, diálogos entre Nívea Sabino, Leda Maria Martins e Érica Peçanha do Nascimento, dentre outros pensadores e pensadoras imprescindíveis que compõem essa escrita marcada pela tessitura do fazer africano em diáspora. Portanto, consideramos que o uso da palavra escrita ou falada pelos sujeitos periféricos vem modificando a forma de entendermos o que é considerado literário ou não na contemporaneidade.

**Palavras-chave:** Performance; Corpo; Literatura Periférica; diáspora africana.

**ABSTRACT:** this study aims to investigate the use of the spoken word and the written word by the author Nívea Sabino, poet-performist, playwright, whose art can be understood as writing that is done with the body, that is, an eminently performative writing. What we aim to do, in short, in the course of this research, is to emphasize that such peripheral production can also be read as literacy of re-existence. To this end, the second edition of this author's work *Interiorana* was analyzed. The text unfolded in two moments, in which we sought to weave a theoretical-critical dialogue with thinkers who were precursors of peripheral literature, the aspect in which the investigated author is inserted. And yet, as we advance theoretically, we intertwine our reflections with poems and stories by Nívea, which we evoke for the speech. Therefore, we demand an opening of Literary Studies to the enunciation of black and peripheral people and, to this end, we are enrolled within the studies of African Womanism proposed by Cleonora Hudson-Weens, of Reexistence Literacy proposed by Ana Lúcia Silva Souza and Performance Studies proposed by important thinkers, such as Paul Zumthor, Richard Schechner, Barbara Cassin and Graciela Ravetti. We also weave dialogues between Nívea Sabino, Leda Maria Martins, Érica Peçanha do Nascimento, among other essential thinkers who make up this writing marked by the fabric of African work. Therefore, we consider that the use of the written or spoken word by peripheral subjects has been changing the way we understand what is considered literary or not in contemporary times.

**Keywords:** Performance; Body; Peripheral Literature; African diaspora.



## LISTA DE FIGURA

Figura 1: Nívea Participando de um sarau.....	30
Figura 2: Roda BH de Poesia, Nívea Sabino.....	69
Figura 3: Capa da segunda edição do livro Interiorana.....	76
Figura 4: Capa da primeira edição do livro Interiorana.....	78

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	11
ESCRITA QUE SE FAZ COM O CORPO .....	30
NÍVEA SABINO: DA BOCA AO TEXTO.....	32
CONCEITUANDO A LITERATURA PERIFÉRICA .....	38
Primeiro período (2000 a 2005): Literatura Marginal.....	47
Segundo Período (2005 aos dias atuais): Literatura Periférica .....	56
Slam.....	61
Lírica de uma favelada: o papel das mulheres na literatura periférica.....	64
A OBRA .....	75
INTERIORANA .....	76
INTERIORANA: PRIMEIRA EDIÇÃO (2016) .....	77
INTERIORANA: SEGUNDA EDIÇÃO (2018).....	80
Não creia em perfeito .....	84
Nova Lima em pressa.....	97
Pra mãe e pro pai: ausência sentida.....	112
Conto de Piquitita – Pititu – Pi .....	119
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	130
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	134
ANEXO .....	140



1

---

<sup>1</sup> Foto: Júlio César Almeida/ Fundo Brasil disponível em <https://brasilledireitos.org.br/atualidades/como-nvea-sabino-usa-poesia-para-discutir-direitos-humanos>. Acesso em: 26/07/2023.

## INTRODUÇÃO

A literatura periférica surge como uma ‘pulga atrás da orelha’ dentro do campo dos estudos literários. Essa vertente literária reivindica uma abertura a enunciações que se mantiveram fora do que chamamos cânones, tendo em vista que tais enunciações vêm dos espaços de silêncios, ainda vigentes, como o escravismo e a marginalização econômico-social. Assim, o surgimento de uma escrita e uma oralidade descomprometida com “contratos de fala” dominantes ganha um sentido político. Nesse sentido, alguns objetivos ressaltaram este trabalho, acrescidos por outros que, ao longo do processo de pesquisa e formulação da escrita, fizeram-se necessários. O primeiro foi investigar, através de uma perspectiva africano-referenciada, o uso da palavra falada e da palavra escrita pela autora Nívea Sabino. Em seguida, buscamos investigar como tal produção periférica pode ser lida como letramento de reexistência. Elegemos, para tanto, a segunda edição da obra *Interiorana*<sup>2</sup> dessa autora como objeto de análise dessa dissertação.

Na primeira edição, lançada em 2016, pela Padê Editorial, o livro foi pensado e produzido só por mulheres, em homenagem a *Yamonjá*, na *Cole-sã Odojá* junto a mais quatro autoras que fizeram parte desta coleção. A obra resulta em um apanhado de processos pelos quais Nívea começa com publicações em seu *blog*, depois esses poemas ganham corpo tornando-se poemas falados nos palcos, saraus de poesias, slams, muros, e, posteriormente, ganham forma de livro, mas, como adverte a própria poeta, “a poesia falada não vive presa na livraria”,<sup>3</sup> *ela começa pela boca*. Trataremos sobre isso mais detalhadamente nas próximas seções desta pesquisa. No ano de 2018, a autora lançou a segunda edição do livro, de forma independente, com o apoio do coletivo *Aqui também é meu quilombo*. A obra conta com 146 páginas, com tiragem de 750 exemplares. Nessa edição, assim como na primeira, a obra divide-se em quatro seções: “Não creia em perfeito”; “Nova Lima em pressa”; “Pra mãe e pro pai: ausência sentida”; e “Conto de Piquitita – Pititu – Pi”.

---

<sup>2</sup> Acesse o livro on-line disponível em: <http://niveasabino.com/index.php/interiorana/>. Acesso em 13/09/2023.

<sup>3</sup> Sabino. *Interiorana*, p.19.

Dito isso, para realizarmos a leitura dessa obra, foi fundamental pensarmos como que irmãos e irmãs pretas<sup>4</sup> escrevem e se inscrevem no campo literário. Sob essa perspectiva, destacamos algumas contribuições africanas que ressaltaram do texto e os modos dessa autora estar na linguagem que, transformados em representação e em formas estéticas, teceram a escritura e recontaram os modos de ser e estar no mundo por uma perspectiva preta. Para isso, se fez necessário recuperarmos a noção de *narrativa performática*, salientada por Graciela Ravetti (2002).<sup>5</sup> Conforme Ravetti, narrativa performática é a performance na escrita, isto é, “tipos específicos de textos escritos nos quais certos traços literários compartilham a natureza da performance, recorrendo à acepção desse termo, em sentido amplo, no âmbito cênico e no político-social”.<sup>6</sup> Ravetti reitera que essas são narrativas capazes de transgredir a ordem vigente e sugere que trazer narrativas pessoais para o espaço público de forma performática é um ato de reexistência, entrelaçando, aqui, ao conceito de *letramento de reexistência*, proposto Ana Lúcia Silva Souza (2011),<sup>7</sup> que será discutido mais à frente. Sendo assim, percebemos tais traços dessa narrativa performática na fala da autora investigada:

É isso, quem volta pra me ouvir falar poesia tá apaixonado pela maneira como eu falo poesia, sabe? É um encantamento que a gente vai criando. Eu só não me envaideço, porque é isso, isso me tira do lugar? Não tira. Não tira porque o sistema é cruel, ele é racista, ele não permite, mas o nosso movimento é outro. A gente elabora as artes nesse país, historicamente, com muita qualidade e, é isso, a galera fica de cara. Cê estava onde? Tava lá na periferia, na pobreza. Que é incrível, a gente surgiu do lixo mesmo, véi, e eles fazem o quê? Ficam de cara, quer estudar a gente.<sup>8</sup>

Como podemos observar, o uso do signo linguístico constitui-se também através de seu corpo, dando lugar à performance: “*quem volta pra me ouvir falar poesia tá apaixonado pela maneira como eu falo poesia*”. Nívea, por meio do discurso, gera um

---

<sup>4</sup> Nessa dissertação, faço uso da palavra preta como sinônimo da palavra negra, que seria a soma de negros e pardos de acordo com o IBGE.

<sup>5</sup> Graciela Inés Ravetti de Gómez, conhecida como Graciela Ravetti, nasceu em Tostado, na província de Santa Fé, Argentina. Foi professora titular em Estudos Literários na Faculdade de Letras da UFMG. É especialista em teoria e crítica da literatura da América Latina e Literatura Argentina. Faleceu no dia 23 de março de 2021.

<sup>6</sup> Ravetti. *Narrativas performáticas*, p.47.

<sup>7</sup> Ana Lúcia Silva Souza, conhecida como Analú, é uma irmã preta, doutora em Linguística Aplicada pela Universidade de Campinas (2009), mestra em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1996), graduada em Ciências Políticas e Sociais pela Escola de Sociologia e Política do Estado de São Paulo (1988). É professora adjunta da Universidade Federal da Bahia. Seus estudos e projetos se concentram na área da Linguística, com ênfase em letramentos e relações raciais.

<sup>8</sup> Sabino, 2023.

encantamento em seu público, sobretudo o seu público preto. E, como atesta a autora, tal encantamento não a envaidece porque, para a poeta, trazer o discurso performático para os espaços públicos tem um intuito político e, diante de um sistema cruel e racista, sua prática de encantamento subverte esse sistema. Outro ponto discutido por Nívea que é preciso destacar é quando a autora fala sobre a elaboração da arte no país. Há uma parcela da população que elabora arte no país com muita qualidade, porém esses artistas ficam de fora dos holofotes. É o caso da autora investigada, mulher preta e periférica, que produz literatura com a sua escrita e performance periférica, bem como o de Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo, dentre outras. Dessa maneira, Eduardo de Oliveira<sup>9</sup> define esse olhar encantado como:

O olhar encantado não cria o mundo das coisas. O mundo das coisas é o já dado. O Olhar encantado re-cria o mundo. É uma matriz de diversidade dos mundos. Ele não inventa uma ficção. Ele constrói mundos. É que cada olhar constrói seu mundo. Mas isso não é aleatório. Isso não se dá no nada. Dá-se no interior da forma cultural. O encantamento é uma atitude diante do mundo. É uma das formas culturais, e talvez uma das mais importantes, dos descendentes de africanos e indígenas. O encantamento é uma atitude frente à vida.<sup>10</sup>

Como vemos, o olhar encantado recria o mundo. No caso de Nívea, as pessoas se apaixonam pela maneira com que a poeta performa os seus poemas, e isso tem a ver com a forma com a qual a autora percebe o mundo. A literatura, portanto, testemunha o percurso singular dessa autora, que se utiliza da escrita e do corpo como veículo de representação e afirmação enquanto poeta. O uso da palavra pela poeta, nesse sentido, tem uma espécie de esperança: *“a gente surgiu do lixão mesmo”*. Sendo assim, esse encantar o mundo é, de certa maneira, encantar uma certa concepção de palavra, da palavra encantada, como foi explicado por Oliveira. A autora nos indica várias possibilidades de sentidos do encantar, isto é, podemos recuperar o canto ritualístico, o encantar pelo gesto, pelo corpo, como percebemos no trecho do poema “Na saga das Evaristo”:

[...]  
são muitas vozes

---

<sup>9</sup> Eduardo David Oliveira, conhecido como Eduardo de Oliveira, é filósofo, antropólogo e possui doutorado em Educação. É especialista em Culturas Africanas e relações interétnicas.

<sup>10</sup> Oliveira. *Filosofia do encantamento*, p.162

para ecoar congado  
são muitas vozes  
nesta marujada  
são muitas vozes  
nesse nosso soul  
deixa eu te funk mostrar  
deixa eu sambar  
[...]<sup>11</sup>

Nas religiões de matrizes africanas, é através do canto encantado que se iniciam os ritos. Como evidenciado pelo poema, esse canto é representado pelo ritual dos “congados” e das “marujadas” e também do funk, do samba: “deixa eu te funk mostrar/ deixa eu sambar”. Os congados são cerimônias que festejam santos católicos africanamente, isto é, nesses festejos, ocorre um deslocamento sógnico que possibilita traduzir a devoção de um santo católico por meio de uma *gnosis* ritual eminentemente africana em sua concepção. Nesses rituais, é através do canto que as palavras têm um poder de ação, de encantamento. Não é à toa que o poema enfatiza que “são muitas vozes”, pois para se ter um congado ou uma marujada é preciso um grupo de pessoas. Assim, a palavra nessa concepção de encantamento ultrapassa seu conteúdo semântico racional para ser instrumento condutor de força, de atitude, isto é, um elemento condutor de poder de realização que recria mundos encantados. Sob tal perspectiva, concordamos novamente com Oliveira e sua concepção de encantamento, visto que, em sua perspectiva, o encantamento é da ordem do acontecimento e, como atitude, está na ordem da escolha. “A escolha não é infinita, mas também não se dá de maneira absoluta. Ela sempre se dá dentro de uma forma cultural”<sup>12</sup>. Dessa maneira, a identificação das pessoas com a autora reflete a escolha do modo de narrar em sua performance textual ou corporal, pois a linguagem falada está indissoluvelmente ligada a dos gestos, às expressões corporais e às escolhas discursivas e semânticas.

Em Adibênia Machado,<sup>13</sup> o encantamento é o que sustenta quaisquer ações:

---

<sup>11</sup> Sabino. *Interiorana*, p.136.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p.5.

<sup>13</sup> Aldibênia Freire Machado, mais conhecida como Adibênia Machado, é professora adjunta da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. É filósofa, mestre e doutora em Educação. Concentra suas pesquisas na área de Filosofias Africanas, Filosofia da ancestralidade e do encantamento, saberes ancestrais feminino, dentre outras.

O encantamento é aquilo que dá condição de alguma coisa ser sentido de mudança política e ser perspectiva de outras construções epistemológicas, é o sustentáculo, não é objeto de estudo, é o que desperta e impulsiona o agir, é o que dá sentido. É esse encantamento que nos qualifica no mundo, trazendo beleza no pensar/fazer implicado, posto que pensar desde o corpo é produzir conhecimento usando todos os sentidos.<sup>14</sup>

Esses pesquisadores, portanto, vão salientar que o encantamento é a força motriz que dá condição ao movimento de sujeitos que, assim como assinala Machado, são atravessados por outras epistemologias, isto é, usam do corpo para também produzir conhecimento. Dessa maneira, é do encantamento que surge o corpo-tela e o corpo-poema de Nívea. É importante destacar o uso desse termo pela autora, porque quando pensamos na construção da linguagem nesse contexto periférico, a linguagem tem significações diversas, vem marcada por uma performance cultural e corporal. Quando a autora está produzindo literatura, por exemplo, o seu corpo fala. Sendo assim, a sua obra “coloca o corpo, e o corpo em movimento, num lugar central”.<sup>15</sup>

Nesse sentido, como escolha estética, política e metodológica, iremos trazer ao longo da dissertação o corpo de Nívea Sabino através de suas falas transcritas de entrevistas realizadas ou coletadas do *Youtube* no decorrer dessa pesquisa, visto que ao observá-la e acompanhá-la nos movimentos sociais, nos slams e saraus de poesias de Belo Horizonte, em que ela se apresenta, não é possível dissociar sua produção literária de seu corpo, configurando, assim, o que podemos chamar de corpo-tela. No entanto, cabe destacar que iremos transcrever a sua fala tal como foi gravada, preservando as suas marcas linguísticas.

O conceito de corpo-tela, elaborado por Leda Maria Martins,<sup>16</sup> é usado para descrever um corpo-imagem. Para essa pesquisadora, quando os corpos se colocam em cena, eles o fazem enquanto um gesto que não opera somente no campo poético, mas, também político, não apenas estético, mas, como também, ético. O corpo, assim, produz pensamento.

A experimentação com linguagens transdisciplinares e transversais revela atitudes e mudanças de protocolos e de valores estéticos e éticos. Nessas poéticas, a corporeidade negra como subsídio teórico, conceitual e performático, como episteme, fecunda as cenas expandindo os escopos do corpo como lugar e ambiente de produção e inscrição de conhecimento, de

---

<sup>14</sup> Machado. *Ancestralidade e encantamento como inspirações formativas: filosofia africana e práxis de libertação*, p.59.

<sup>15</sup> Garramuño. *A experiência opaca: literatura e desencanto*, p.71.

<sup>16</sup> Leda Maria Martins é uma grande poeta brasileira, ensaísta, acadêmica e dramaturga. Lecionou na Universidade Federal de Minas Gerais e também na *New York University*, como professora convidada. Suas pesquisas e livros se concentram na cultura africana e na cultura do povo preto nas diásporas.



memória, de afetos e de ações. Um corpo pensamento. [...] Um corpo político, autofalante, arauto do ainda não dito ou repetido, porque antes interditado, censurado, excluído [...].<sup>17</sup>

Assim, o corpo-tela seria esse corpo-imagem que produz pensamentos ou questionamentos. É um corpo ideograma, hieróglifo, que, conforme Martins, é complexo, poroso, investido de múltiplos sentidos e disposições. Esse corpo é o lugar e ambiente de inscrição de grafias do conhecimento, dispositivo e condutor, portal e teia de memórias e de idiomas performáticos, emoldurados por uma engenhosa sintaxe de composições.<sup>18</sup>

No contexto da autora investigada, seu corpo fala poeticamente e politicamente, convidando o seu público, para além de a escutar declamar um determinado poema, os convida a ver o seu corpo, provocando olhar, como assinala Martins, que é o que acontece nos saraus, nos slams, dentre outros eventos em que a autora participa. Por isso, tal conceito auxilia-nos a pensar como a obra *Interiorana* de Nívea e o seu corpo em performance estão sendo articulados no seu fazer poético. A maneira como a autora gesticula enquanto declama o poema evidencia o seu corpo-tela, evidencia o seu corpo em ação. Na concepção do corpo-tela, como já assinalado, o corpo da autora é elemento fundante de sua narrativa, pois

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. Engloba movimentos, sonoridades e vocalidades, coreografias, gestos, linguagens, figurinos, pigmentos ou pigmentações, desenhos na pele e no cabelo, adornos e adereços, grafismos e grafites, lumes e cromatismo, que grafam esse corpo/*corpus*, estilisticamente como *locus* e ambiente do saber e da memória.<sup>19</sup>

Estabelecendo, assim, um corpo pulsante, clivado de discontinuidades, de giras temporalizantes e de ondas de expressões sonoras e rítmicas. O corpo-tela da autora, por exemplo, traz à tona modos africanos que ressaltam na sua escrita ou em sua performance, como por exemplo, no movimentar o corpo, na contação de história, no ritmo (amansar a voz ou acelerar), dentre outros. Esses modos funcionam como elementos fundantes da sua narrativa performática, como a poeta mesma diz: “*quem volta pra me ouvir falar poesia tá apaixonado pela maneira como eu falo poesia*”. A autora, assim, elabora a sua existência como material de sua escrita, de sua poética. Em última análise, o corpo-tela

---

<sup>17</sup> Martins. *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*, p. 162

<sup>18</sup> Martins, 2021.

<sup>19</sup> Martins. *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*, p.79.

de Nívea, em inúmeros modos de realização, tem na corporeidade preta, subsídio teórico, conceitual e performático, como episteme. É um corpo-pensamento.

Nesse fio da meada, o conceito de *letramento* também se fará importante para a pesquisa, pois tanto a obra como a autora, em performance, autorizam uma dimensão política, inscrevendo-se no tempo e no espaço. Trata-se de pensarmos nas dimensões políticas e de poder presentes nas relações sociais aqui implicadas, pois, saber e poder, domínio e discurso, são complementares. Ana Lúcia Silva Souza (2009) explica que *letramento* – no caso do *letramento de reexistência*, como ela nomeia – constitui-se como um fortalecimento nas comunidades em que ele se inscreve. Conforme assinala,

Os letramentos de reexistência mostram-se singulares, pois, ao capturarem a complexidade social e histórica que envolve as práticas cotidianas de uso de linguagem, contribuem para a desestabilização do que pode ser considerado como discursos já cristalizados em que as práticas validadas sociais de uso da língua são apenas as ensinadas e aprendidas na escola formal.<sup>20</sup>

Além disso, o conceito de *letramento de reexistência* elaborado por essa pesquisadora convida-nos a pensar esse uso de forma a validar as práticas sociais exercidas pelos movimentos culturais literários e periféricos e o papel da linguagem dentro deles. Conforme a pesquisadora reitera, estar na e ser da cultura significa, acima de tudo, disseminar as narrativas do cotidiano ao mostrar como vivem as pessoas, quais são seus sonhos, necessidades e formas de enfrentar os problemas, individual ou coletivamente. No entanto, *letramentos de reexistência* “atribuem importância à perspectiva sociocultural das práticas de usos da linguagem”.<sup>21</sup> Ou seja,

[...] as práticas de letramentos são voltadas para a concretude da vida dos ativistas, relacionando-se às questões culturais e políticas e visando, de alguma maneira, ampliar suas possibilidades de inserção em um lugar de crítica, contestação e de subversão no qual, como sujeitos de direitos e produtores de conhecimentos, possam forjar espaços e atuar dentro e fora da comunidade em que vivem.<sup>22</sup>

Também adoto para escrever sobre o *corpo-poema*<sup>23</sup> de Nívea o paradigma do *Mulherismo Africana*, por entender que essa perspectiva africano-referenciada nos ajudará a compreender a sua escrita neste momento histórico em que estamos inseridos,

---

<sup>20</sup> Souza. *Letramentos de reexistência: poesia grafite, música, dança: hip-hop*, p.32.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p.23.

<sup>23</sup> Faço o uso o termo *corpo-poema* para me referir aos poemas produzidos por Nívea Sabino, presentes ou não na obra investigada.

e por dar-nos base para, de forma metodológica, direcionar as poéticas feitas por mulheres africanas em diáspora, pois incide sobre as experiências singulares, lutas, desejos e necessidades dessas mulheres. Cabe ressaltar que a perspectiva africano-referenciada que abordo nessa dissertação se refere a conhecimentos e textos, sobretudo aos que foram publicados pela Editora Filhos da África,<sup>24</sup> que li ao longo da vida e para esse mestrado. Portanto, nunca fui ao continente africano, mas, ainda assim, estou interpretando e usando dessas perspectivas africanas para pensar sobre como isso se aplica a nós, aqui na diáspora, e como podemos aplicar tais perspectivas nas nossas análises, considerando que somos descendentes de povos africanos diversos.

De acordo com Cleonora Hudson-Weems,<sup>25</sup> *Mulherismo Africana* é um conceito teórico concebido para todas as mulheres africanas e suas descendentes.

Seu principal objetivo é criar seus próprios critérios para avaliar as suas realidades, tanto em pensamento quanto em ação. A primeira parte da nomenclatura, Africana, identifica a origem étnica da mulher que está sendo considerada, faz referência a etnia, estabelecendo a sua identidade cultural, relacionando-a diretamente com a sua ancestralidade e terra ancestral que é a África. A segunda parte do termo, Mulherismo, além de nos levar de volta ao rico legado da feminilidade africana, lembra o poderoso discurso improvisado de Sojourner Truth: “E não sou eu uma mulher”; em que ela luta com as forças alienantes dominantes em sua vida como uma mulher africana em dificuldades, questionando a ideia aceita de feminilidade.”<sup>26</sup>

O conceito se baseia em dezoito princípios: terminologia própria, autodefinição, centralidade da família, genuína irmandade no feminino, fortaleza, colaboração com os homens na luta de emancipação, unidade, autenticidade, flexibilidade de papéis, respeito, reconhecimento pelo outro, espiritualidade, compatibilidade com o homem, respeito pelos mais velhos, adaptabilidade, ambição, maternidade e sustento dos filhos. Não irei me ater a todos esses princípios, mas os trouxe para materializar o conceito que será abordado ao longo da pesquisa.

Sendo assim, tal conceito é fundamental para guiar o nosso olhar para uma direção matriarcal, coletiva e africana, pois muitas vezes, no ocidente, desenvolvemos práticas que são afastadas dos nossos espelhos de valores, o que nos prejudica enquanto povo. O

---

<sup>24</sup> Ver mais em <https://www.facebook.com/editorafilhosdaAfrica/> acessado em 17/11/2023.

<sup>25</sup> Cleonora Hudson-Weems é uma intelectual e acadêmica africana-americana que atualmente atua como professora de inglês na Universidade do Missouri. Hudson-Weems critica o eurocentrismo dominante na academia. Cunhou o conceito filosófico de Mulherismo Africana no final da década de 1980, para dar conta das especificidades das mulheres pretas.

<sup>26</sup> Hudson-Weems. *Coleção Pensamento Preto: Epistemologias do Renascimento Africano*, p.166.

*Mulherismo Africana*, por ser centrado na família, é um conceito coletivo e, portanto, podemos dizer que está na base das comunidades pretas. Não estamos afirmando que a autora investigada seja mulherista africana, mas que na estrutura de sua obra, sobretudo nos seus poemas, há elementos que podemos recuperar do mulherismo. Afinal, “o bom da literatura é isso, ela suspende, ela te faz refletir sobre o seu mundo, o mundo à sua volta e olhar por perspectivas que talvez você não tenha parado para ver ainda”,<sup>27</sup> como afirma a autora a que nos destinamos a pesquisar.

A escolha por analisar a obra *Interiorana* se justifica pelo fato de que acredito que a escrita da periferia, sobretudo feita por homens pretos e mulheres pretas, assume um compromisso de grafar os rastros de uma origem africana que foi quase dizimada vítimas do holocausto africano. Essa escrita tem o compromisso de registrar o seu próprio tempo, nos seus próprios termos, valendo-se desse tempo e espaço para criar uma realidade periférica por meio da linguagem, compensando aquilo que falta – justamente por esse apagamento – tornando existente o que não existia antes. Depois, porque acompanhei as andanças de Nívea. Desde o meu primeiro contato, quando a via recitar nos *slams*, nos saraus de poesias e nos bares de Belo Horizonte, foi sempre um encontro de aprendizagem, que refletia nos modos de existirmos enquanto povo preto. A partir desses encontros, percebi que “é pela oralidade que estudamos a vida”.<sup>28</sup>

Somos um povo excluído de muitas coisas, principalmente dos nossos símbolos de poder. Ver e acompanhar a escrita dessa autora, portanto, é recuperar um pouco desse poder, recuperar a nossa autonomia de produção, de nos fazermos existir, no caso da autora, através da literatura. Como a própria autora diz no prefácio da primeira edição do livro, sobre “o quanto é necessário celebrar: ser e livrar! Livrar de mim o que eu não posso calar. Livrar Cláudias e Amarildos de não serem lembrados. Livrar toda palavra preta de não ser lida, vista.”<sup>29</sup> Além disso, o corpo-poema de Nívea diz sobre Minas Gerais, sobretudo Nova Lima, sua cidade natal, reverenciando a importância de nunca esquecermos de onde viemos, para saber para onde vamos ou o porquê de estarmos aqui. Por fim, a sua escrita, a meu ver, é uma escrita contracolonialista em que fala da realidade a partir da realidade preta.

De acordo com Antônio Bispo dos Santos, quilombola e pensador, residente no Quilombo Saco Curtume, no município de São João do Piauí, conhecido como Nego

---

<sup>27</sup> Sabino, 2023.

<sup>28</sup> Nego Bispo, 2023.

<sup>29</sup> Sabino. *Interiorana*, s/p.

Bispo, “o contracolonialismo é um modo de vida diferente do colonialismo”, conforme relata,

O contracolonialismo praticado pelos africanos vem desde a África. É um modo de vida que ninguém tinha nomeado. Podemos falar do modo de vida indígena, do modo de vida quilombola, do modo de vida banto, do modo de vida iorubá. Seria simples dizer assim. Mas se dissermos assim, não enfraquecemos o colonialismo. Trouxemos a palavra contracolonialismo para enfraquecer o colonialismo. Já que o referencial de um extremo é o outro, tomamos o próprio colonialismo. Criamos um antídoto: estamos tirando o veneno do colonialismo para transformá-lo em antídoto contra ele próprio.<sup>30</sup>

Assim, Nêgo Bispo demonstra que o modo de vida preto vivenciado por sujeitos na diáspora brasileira, que são maneiras africanas de estar no mundo – como por exemplo, nas práticas medicinais curativas, na escrita marcada pela fala, na fabricação de tecidos, utensílios, nas formas arquitetônicas, na textura narrativa da voz, dentre outros – que por si só já é um ato contracolonialista. Além do mais, usar os nossos próprios termos, como menciona o pensador, oferece-nos uma ferramenta poderosa para romper com a violência racial que sofremos diariamente.

É nesse caminho de encontro que assumo, neste momento, enquanto mulher africana nascida na diáspora brasileira, um compromisso ético com o meu povo, de compartilhar, no âmbito acadêmico, a poética dessa irmã que também é descendente de povos africanos, colocando-se como resposta ao apagamento literário brasileiro e de vidas nas periferias, sobretudo vidas pretas e, também, ao apagamento das nossas histórias e modo de existir enquanto povo preto. Em suas palavras, a sua obra serve como um convite “poético, para que as pessoas conseguissem entrar no meu universo que era poético. A militância, a luta, ela tá em mim, em tudo que eu faço. Quando eu acordo, quando eu vou pra rua eu já estou lutando, né, querendo existir”.<sup>31</sup>

Em relação à fala acima da autora, durante a minha trajetória acadêmica, estudando na graduação a literatura através de uma perspectiva europeia, me dei conta de que, em certa medida, a maioria da literatura produzida por homens e mulheres pretas é feita para *desmercantilizar o saber*.<sup>32</sup> O saber, assim como a literatura, é de direito de

---

<sup>30</sup> Bispo dos Santos. *A terra dá, a terra quer*, p.59.

<sup>31</sup> Sabino, 2023.

<sup>32</sup> Este termo foi discutido na live *Cosmofobia, uma doença colonial* com Nego Bispo e Ariane Kwanza Tena, realizada no dia 30 de março de 2023, no canal do Youtube, minutagem 55:43. Nego Bispo discute que o saber foi mercantilizado de uma forma violenta e discorre sobre as implicações que essa mercantilização repercute nos modos de produção e disseminação desses saberes. Disponível em:

todos, como defendeu Antonio Cândido em seu texto “O direito à literatura”, em 1988. No âmbito da literatura preta, essa desmercantilização é operacionalizada dentro do mercado literário quando se tem literaturas que desenvolvem a nossa autonomia e auxiliam-nos a reconstruir a nossa história. Assim, as ciências da linguagem, nesse contexto, são postas em xeque, porque enquanto sujeitos pretos, temos publicado de forma independente, autoeditado e temos feito circular outros tipos de literatura que não circulavam nesses espaços, como é o caso da autora investigada. Trata-se de criar outros clássicos.

Conceição Evaristo,<sup>33</sup> no prefácio da obra da célebre Carolina Maria de Jesus, *Casa de Alvenaria*, republicado no ano de 2021, pela Companhia das Letras, defende que precisamos ter em mente que o processo de escrita de muitos dos nossos

[...] precisa ser pensado para além do que a gramática, os dicionários, os livros escolares, os mestres da língua portuguesa, o sistema de ensino da língua e a escola permitem e oferecem. É preciso considerar fundamentalmente que estamos diante de um registro literário produzido por sujeitos cuja construção do processo de letramento se deu como reivindicação de existência. Grupos minorizados pelo poder se apossam da leitura e da escrita como parte de sua luta pelo direito de autorrepresentação, autorizando assim os textos de suas histórias, na medida em que agenciam uma autoria própria. O ato de escrever empreendido por sujeitos pretos amplia seu gesto para o de se inscrever no sistema literário brasileiro.<sup>34</sup>

Evaristo nos lembra que a maneira como lidamos com as palavras, o que ela nomeia como ‘gramática do cotidiano’, diz respeito aos modos como construímos as frases, nossos modos clássicos de linguagem, nossas pertencas a lugares de fala periféricos, nossos acentos regionais, nosso estilo de pontuação, nossa entonação durante a fala, que intencionamos transportar para o texto e, por fim, a nossa fala nos moldes do “pretuguês” – termo cunhado e defendido por Lélia Gonzalez, usado para assinalar que a

---

[https://www.youtube.com/watch?v=0CXjKgE8G\\_I&t=1303s&ab\\_channel=ArianeKwanzaTena](https://www.youtube.com/watch?v=0CXjKgE8G_I&t=1303s&ab_channel=ArianeKwanzaTena), acessado em 05 de agosto de 2023.

<sup>33</sup> Maria da Conceição Evaristo de Brito, conhecida como Conceição Evaristo, nasceu em Pindura Saia, na Região Centro-Sul de Belo Horizonte. É escritora, ficcionista, poetisa, romancista e ensaísta além de Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense. Possui uma vasta produção literária. Dentre suas obras destacam-se os romances *Becos da Memória*, *Ponciá Vicêncio* e *Canção para Ninar Menino Grande*, os livros de contos *Olhos D’água*, *Insubmissas lágrimas de Mulheres: conto*, *História de Leves Enganos e Parecenças*, além da obra de poesia *Poemas da recordação e outros movimentos*. Seu último lançamento foi a obra *Macabéa: flor de Mulungu*. Na quinta-feira, do dia 15 de fevereiro de 2024, a escritora foi eleita imortal da Academia Mineira de Letras (AML), e passa a ocupar a cadeira 40, deixada pela romancista e poeta Maria José de Queiroz.

<sup>34</sup> Evaristo *apud* Jesus. *Casa de Alvenaria*, p.13.

língua falada no Brasil tem forte influência das línguas faladas por africanos que chegaram no território brasileiro, em consequência da escravização.

Dito isso, é importante trazer, neste contexto, figuras como Allan da Rosa<sup>35</sup>, Alexandro Buzo<sup>36</sup>, Ferréz<sup>37</sup>, Sacolinha<sup>38</sup>, Sérgio Vaz<sup>39</sup>, para ilustrar a materialidade dessa produção periférica e, também, dizer que por meio de suas narrativas ficcionais ou não esses escritores estão trazendo para o campo literário, coletivamente, a partir dos anos 2000, temas, termos, personagens e linguajares que remetem à periferia. Não só esses escritores, mas também Dinha<sup>40</sup>, Elizandra Souza<sup>41</sup>, Jenyffer Nascimento<sup>42</sup>, Mel Duarte<sup>43</sup>,

---

<sup>35</sup>Allan da Rosa é um editor, educador e escritor. Nasceu na cidade de São Paulo. Graduou-se em História pela Universidade de São Paulo e possui mestrado em Cultura e Educação. No campo da literatura, criou o selo "Edições Toró". É autor de diversas obras como o livro de poemas *Vão*, a peça teatral *Da Cabula*, dentre outros.

<sup>36</sup>Alessandro Buzo é escritor, organizador de coletâneas literárias, ativista social, repórter e cineasta. Nasceu no bairro Itaim Paulista, em São Paulo. Sua primeira obra é nomeada *O trem – Contestando a Versão Oficial* livro, lançada de forma independente, além de *Guerreira*, *Hip-Hop: dentro do movimento*, *Favela toma conta* e *A literatura e hip-hop transformaram minha vida*.

<sup>37</sup>Ferréz é contista, romancista e poeta. Considerado precursor da Literatura Marginal, com a sua obra *Capão Pecado*, de 2000. Além de o livro *Manual prático do ódio*, *Amanhecer Esmeralda*, *Deus foi almoçar*, *Ninguém é inocente em São Paulo*, *Os ricos também morrem*, *O demônio de Frankfurt*, dentre outros.

<sup>38</sup>Ademiro Alves de Sousa, conhecido como Sacolinha, nasceu em São Paulo. Possui graduação em Letras pela Universidade de Mogi das Cruzes (UMC). É autor do livro *Graduado em Marginalidade, 85 letras e um disparo*, o romance *Estação Terminal*, além de organizar a Revista Trajetória Literária, que reúne escritores inéditos e participou da antologia *Cadernos Negros*, vol. 29.

<sup>39</sup>Sérgio Vaz é poeta, cronista e produtor cultural. É idealizador da Semana de Arte Moderna da Periferia, da Cooperifa (Cooperativa Cultura da Periferia e do Sarau da Cooperifa, dentre outros projetos). Autor da obra *Subindo a ladeira mora a noite*, *A margem do vento*, *Pensamentos vadios*, *Cooperifa: antropofagia periférica*, *Literatura Pão e Poesia*, dentre outros e contribuiu com dois poemas na edição da Revista Caros Amigos, a coletânea de poemas *Colecionador de pedras*.

<sup>40</sup>Maria Nilda de Carvalho Mota, conhecida como Dinha, é poeta, editora independente. Possui doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa e pós-doutorado em Literatura e Sociedade. É autora de várias obras, entre elas *De passagens mas não a passeio*, *Zero a Zero: 15 poemas contra o genocídio da população negra*, *Onde escondemos o ouro*, *Gado cortado em milprantos*, *Maria do Povo/María Pepe Pueblo*, dentre outros.

<sup>41</sup>Elizandra Souza é escritora, poeta, jornalista, editora e técnica em Comunicação Social. É idealizadora do fanzine Mjiba e do Coletivo Mjiba em Ação. A sua primeira obra é nomeada como *Águas da cabaça*, lançada em 2012. Foi coautora do livro de poesia *Punga*, em parceria com Akins Kintê, além disso, publicou mais recente a obra *Filha do fogo: doze contos de amor e cura* e também o livro de poesia *Quem pode acalmar esse redemoinho de ser mulher preta?*

<sup>42</sup>Jenyffer Nascimento nasceu em Pernambuco. É produtora de arte, poeta e escritora. Autora de *Terra fértil*, publicado em 2014 e *Pretextos de Mulheres Negras*, de 2013.

<sup>43</sup>Mel Duarte é escritora, poeta, slammer e produtora cultural. Possui graduação em Comunicação Social. É autora da obra *Fragmentos Dispersos, Negra, nua e crua*. Foi vencedora do Rio Poetry Slam.

Luz Ribeiro<sup>44</sup>, Raquel Almeida<sup>45</sup>, dentre outras, que se encarregam de trazer para jogo e problematizar a presença e a participação das mulheres nessa cena literária.<sup>46</sup>

O irmão Allan da Rosa, que é um escritor literário de várias vertentes, como prosa, poesia e dramaturgia, assim como as irmãs citadas, assumem também esse compromisso, ao trazer para a literatura um outro olhar para a periferia, promovendo diversas atividades de leitura e literatura. Rosa, em 2002, participou da coordenação da “Semana de Arte e Cultura do Galpão, Jardim João XXIII”; em 2005, organizou junto com outros irmãos o “Primeiro Encontro de Escritores da Periferia”; em 2006, fundou o “Núcleo de Literatura Periférica do Centro de Juventude e Educação Continuada”. No campo literário, criou o selo “Edições Toró”, sobre o qual falarei mais detalhadamente no próximo capítulo. A sua escrita incorpora saberes africanos ancestrais, como podemos observar em seus livros: *Vão* (2005), *Da Cabula* (2006), *Morada* (2007), dentre outros.

Ao ingressar no mestrado, inicialmente meu tema de pesquisa era sobre as produções periféricas de sujeitos pretos que auxiliavam na manutenção e na fortificação da periferia no período pandêmico. Estava com a intenção de acompanhar o trabalho que o coletivo Sarau da Onça, que acontece no bairro Sussuarana, em Salvador, Bahia, estava fazendo no período da pandemia, dando continuidade à investigação que comecei na graduação. Porém, por questões de “fim”, entre muitas aspás, da pandemia, resolvi mudar o rumo da pesquisa, tendo em vista que o foco seria acompanhar o trabalho realizado por esse grupo em tempo real e de forma on-line. Em conversa com Nívea Sabino, sobre o período pandêmico e os desafios que enfrentamos enquanto produtoras de arte, fui provocada a refletir sobre as formas que lidamos em comunidade para sobreviver. E com muita alegria, acabei, na época, trazendo a Nívea enquanto autora para dialogar comigo, o que resultou nesta pesquisa.

No percurso deste trabalho, a escrita numa perspectiva africano-referenciada evoca a terceira pessoa do plural, porque diz sobre uma escrita feita de pensamentos

---

<sup>44</sup>Luz Ribeiro é escritora, atriz, narradora e slammer. Possui diversas obras, como *Eterno contínuo*, *Espanca/estanca*, *Novembro [pequeno manual de como fazer suturas]*, além de participar de diversas antologias, dentre elas *Querem nos calar: poemas para serem lidos em voz alta*, *As 29 poetas hoje*, dentre outras.

<sup>45</sup>Raquel Almeida é cantora, arte-educadora e produtora cultural. Possui formação em Música pela Faculdade Carlos Gomes. Sua primeira obra é intitulada *Minha cor*, além de *Sagrado sopra: do solo que renasço*, *Contos de Yōnu*. Foi coautora da obra *Duas gerações sobrevivendo no gueto*, em parceria com Soninha Mazo, em 2008 e participou de diversas antologias poéticas, entre elas *Cadernos Negros 30: contos afro-brasileiros*, *Cadernos Negros 41: poemas afro-brasileiros*, *Negrafias*, *Sarau Perifaticidade II*, dentre outras.

<sup>46</sup> Nascimento, 2018.



coletivos, de várias vozes vivas – meus orientadores e pesquisadores os quais leio – e não vivas – meus ancestrais – que fazem parte de cada vírgula que contém aqui, e como também pensamentos individuais, que estarão na primeira pessoa do singular.

Assim, a partir da obra *Interiorana*, dos referenciais teóricos e dos materiais dispostos nas redes sociais (audiovisual, disponível no *Youtube* e gravações dos slams, saraus de poesias, Roda BH de Poesia), assumo o compromisso de ler a sua obra e apresentá-la ao campo acadêmico da melhor forma possível, evidenciando a sua “potência mundo”, como diz a artista e performer, Michelle de Sá, no prefácio da obra.

É válido destacar que os primeiros passos da nossa investigação se deram no final do período de isolamento social, ocasionado pelo COVID-19. Este motivo fez com que as entrevistas realizadas com a autora, as conversas e trocas, se dessem de forma remota. Dessa maneira, em todos os momentos desta pesquisa, o corpo e a escrita de Nívea irão confluír, pois tive a honra de ter a autora me acompanhando de pertinho. Assim, o corpo como primazia fundante da sua escrita se fará presente na minha escrita. Conforme a autora aponta, esse movimento “diz muito dessa necessidade de querer existir, existir enquanto poeta, [...] uma presença, um acontecimento que se instaura, eu acho que a palavra se instaura ali e o meu corpo ele ajuda neste ato, é um ato político também.”<sup>47</sup>

No período pandêmico, a poeta, assim como vários e várias artistas, tiveram dificuldades para se manter financeiramente através da arte. Viver da arte neste país nem sempre assegura as condições básicas de sobrevivência. Vive-se o aqui e o agora. Vive-se tirando do almoço para ter na janta. Assim, o corpo-tela,<sup>48</sup> em performance, de Nívea, assim como do povo preto em geral, tornou-se, nesse período, mas não só, um corpo-resistência. Primeiro, por se manter de pé, longe da doença, segundo por acreditar “na maneira como a gente vibra a nossa existência”, conforme Nívea sinaliza.

Portanto, a escrita desse trabalho está em confluência com a produção literária da poeta e as impressões dos contatos que tive em diferentes temporalidades com a autora, pelas andanças da vida e os encontros registrados por outrem em entrevistas escritas, gravadas no *Youtube*, além das entrevistas realizadas por mim em 2023. Momento em que me senti grata pela vida unir nossos caminhos, não só agora durante esse bordado acadêmico, mas de outrora, nos encontros culturais da vida.

---

<sup>47</sup> Sabino, 2023.

<sup>48</sup> Faço uso deste conceito para referir ao corpo em performance de Nívea Sabino.

Vale ressaltar que, nessa pesquisa, trazemos a palavra, enquanto significante, como um corpo atravessado por infinitos significados que vão se moldando historicamente. Portanto, escolher este livro como objeto de pesquisa não só revela o meu compromisso ético em descrever as nuances do corpo preto tentando, de certa maneira, repensar outras formas de leitura das poéticas realizadas por pretos, mas, também, traduzir as “inter-relações entre corpo, tempo, performance, memória e produção de saberes”,<sup>49</sup> considerando a representação da linguagem, bem como das performances como palavras corporificadas.

A ideia de palavras corporificadas defendida nesta dissertação dialoga com o pensamento de Martins (2021) que busca compreender “a memória em um de seus outros ambientes, nos quais também se inscreve, se grafa e se postula: a voz e o corpo, desenhados nos âmbitos das performances da oralidade”.<sup>50</sup> Entende-se que o ato de narrar as experiências e declamá-las nos *slams* nas periferias e grandes centros pode ser apreendido como lugares possíveis nos quais a palavra e o corpo se inscrevem juntos, e têm um papel fundamental no que tange os processos educativos e de resgate identitário dentro das comunidades em que esses eventos acontecem. Dessa forma, o conhecimento corporificado para nós, pretos, é o que garante a nossa sobrevivência nas diásporas.

Para Paul Zumthor, medievalista citado nesta pesquisa, para se pensar a performance e a literatura oral “o corpo é ao mesmo tempo o ponto de partida, o ponto de origem e o ponto referente de um discurso.” Zumthor argumenta ainda que “o corpo dá a medida e as dimensões do mundo; é pelo corpo que o sentido é percebido”.<sup>51</sup> Assim, para o desenvolvimento desta dissertação, lançamos mão das noções de corpo-tela, performance, letramento de reexistência e de mulherismo africana como pano de fundo para se pensar as práticas linguísticas e literárias dos poetas periféricos, sobretudo da obra *Interiorana*, de modo que nunca se perca de vista como os poemas nascem do corpo, seja do corpo da linguagem, seja do corpo da poeta.

Na primeira parte da pesquisa, buscamos apresentar Nívea Sabino em diálogo com as discussões que a sua produção evoca, sobretudo as discussões sobre a função estética e política, trazendo para a conversa os paradigmas do *letramento de reexistência* e do *mulherismo africana*. Discorreremos também sobre suas andanças no campo da dramaturgia, e seus modos de produzir para existir. A partir dessas discussões, buscamos

---

<sup>49</sup> Martins. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*, p.22.

<sup>50</sup> Martins. *Performances do tempo e da memória: os congados*, p.63.

<sup>51</sup> Zumthor. *Performance, recepção, leitura*, p.77.

tratar sobre os caminhos que a literatura periférica contemporânea tomou desde os anos 2000 até os dias atuais, seu contexto histórico, político, seu projeto estético e seu propósito de mostrar a realidade periférica através de um olhar interno.

Cabe destacar que, como Nívea ainda é uma autora ‘pouco conhecida’ no campo acadêmico, não foram encontrados muitos textos produzidos pela crítica literária. O que se tem de produções publicadas dessa autora são as várias entrevistas escritas e orais no canal do *Youtube*, algumas publicadas em revistas on-line e suas próprias performances disponíveis no *Youtube*, e dois artigos, “Favorite game ou a poesia não cabe mais dentro da vulva do poema”, de Marina Baltazar Mattos e Rogério Meira Coelho, publicado em 2019 e “Entre a performance e a escrita: um olhar sobre a literatura expandida contemporânea na poesia marginal-periférica de Nívea Sabino”, de Luiz Eduardo Rodrigues e Rogério Meira Coelho, publicado em 2020.

Isso evidencia um ponto positivo, pois nos possibilita mergulhar em diferentes interpretações sobre a escrita dessa autora, bem como em seu universo produtivo. Assim, tornamos essa pesquisa uma pesquisa pioneira, não por falar sobre os aspectos da literatura periférica, mas por colocar a obra *Interiorana* para dialogar dentro do espaço acadêmico, para que futuramente, ocorram mais discussões que englobem o universo de alunos e alunas pretas e periféricas ocupantes desses espaços.

Na segunda parte da pesquisa, dedicada à análise da obra, recuperamos as noções de *corpo-tela*, *performance*, *letramentos de reexistência*, *corpo corporificado* e *mulherismo africana* para fazer a leitura de alguns poemas selecionados. Para isso, fizemos uma descrição minuciosa e situada da obra e da experiência poética da autora.

Que essas leituras abram caminhos de *àçê*!

Neste trabalho, o que desejo, afinal, é que encontremos várias possibilidades de leituras literárias que desnudam esse racismo encoberto pela democracia e essa cordialidade à brasileira que vivemos. Colocando a produção de Nívea para jogo. Assim, procuro contribuir para que nosso povo tenha acesso a sua obra em todos os espaços que forem necessários.

Quanto à metodologia, essa compôs-se de uma revisão de escritos, vídeos, gravações, dentre outros produtos audiovisuais relacionados à Nívea Sabino e suas leituras poéticas disponíveis no *Youtube*. Depois, acompanhamos as lives, eventos, postagens da autora em suas redes sociais e conversas com a autora via Google Meet e

*WhatsApp*. Concomitantemente, realizamos a leitura analítica desse material, tentando de forma preliminar, conectar todos os processos descritos acima aos textos nela presente.

Como primeira impressão, a literatura periférica, proferida e performada por Nívea Sabino, na obra *Interiorana*, como conceito, se assemelha a esta representação do povo preto, por decodificar um modo de vida diferente do que está posto nos compêndios da literatura brasileira hegemônica. A saber, a escrita literária periférica é eminentemente marcada por uma *escrevivência*, conceito elaborado por Conceição Evaristo, porque escreve-se sobre experiências e modos de vida específicos de uma determinada comunidade onde ocorre a valorização do ser periférico.

Evaristo usa esse termo em diversos momentos de sua fala e em diversos textos de sua autoria com sentidos sempre relacionados aos relatos de experiências. Segundo a escritora, em entrevista à TV PUC-Rio, em maio de 2017,

a minha produção literária ela é profundamente marcada pela minha condição de mulher negra, quer dizer, essa minha condição de mulher negra na sociedade brasileira, de mulher negra e mundo das classes populares, essa é minha condição ela vai interferir no que eu quero narrar, na medida (sic) como eu quero construir essas personagens, o que eu quero levar para o texto, o que eu acho que deve levar para o texto. Então, isso é muito é (sic) uma escolha que está muito relacionada com a minha vida, com a minha experiência pessoal, com a minha subjetividade. Isso não significa que tudo que eu escreva eu vivi, até porque eu teria de ser múltipla né, se eu fosse viver tudo que eu escrevi, eu seria uma mulher multifacetada né, seria homem, seria criança, seria velho né, seria hétero, seria homo. Então, não quer dizer que [...] tudo isso eu tenho vivido. Agora, a vida é realmente a vida, o cotidiano, os acontecimentos, as histórias que eu escuto, algumas experiências que eu vivi, isso é realmente o arcabouço da minha literatura, de meu texto literário.<sup>52</sup>

Conforme Maria Nazareth Soares Fonseca,<sup>53</sup>

a afirmação da escritora quanto aos sentidos dados por ela ao termo reforça o fato de sua escrita literária poética e ficcional estar, desde sempre, envolvida com vivências e experiências do eu que se enuncia em seus poemas ou de narradores de seus contos e romances. Muitas das vivências que se deslocam para a sua literatura advêm da escuta de histórias contadas por mulheres e do contado com experiências vividas por negras na luta contra a discriminação e a violência.<sup>54</sup>

---

<sup>52</sup> Evaristo, 2017.

<sup>53</sup> Maria Nazareth Soares Fonseca é uma intelectual dedicada às literaturas africanas de língua portuguesa. Possui doutorado em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais.

<sup>54</sup> Fonseca apud Duarte, Nunes. *Escrevivência: a escrita de nós reflexões sobre obra de Conceição Evaristo*, p.60.

O uso desse conceito nessa dissertação é importante para compreendermos a performance textual de Nívea como escrita que assim como o termo preenche uma lacuna na literatura de vivências não contadas. Como a própria Evaristo diz: “nossa escrevivência não pode ser lida como histórias para ‘ninar os da casa-grande’, e sim para incomodá-los em seus sonos injustos”.<sup>55</sup>

Sendo assim, a produção literária dessa autora não é apenas singular, mas diz sobre todos e todas que, por meio das experiências performatizadas pelos poemas, falam sobre modos coletivos de *reexistência*. O jogo entre o eu e o outro reconstrói o universo de valores que permeia a existência desses sujeitos dentro dessa literatura. Portanto, conforme observa Zumthor “o poema assim se ‘joga’: em cena (é a performance) ou no interior de um corpo e de um espírito (a leitura)”,<sup>56</sup> e “a língua passa ser aqui um vasto campo de jogo, um pretexto para o prazer de inventar, de suscitar atos de linguagem.”<sup>57</sup>

Esperamos analisar os poemas de Nívea dentro da lógica africano-referenciada. Ou seja, objetivamos pensar a literatura preta sobre outro prisma teórico, tendo como baliza a perspectiva crítica-teórica do povo preto como ênfase, na busca de trazer para jogo o que há muitos anos foi encoberto pela nossa sociedade colonialista.

---

<sup>55</sup> Evaristo, 2007.

<sup>56</sup> Zumthor. *Performance, recepção, leitura*, p. 61.

<sup>57</sup> Sodré. *A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil*, p. 197.

PARTE I:

## LITERATURA PERIFÉRICA

*Agora, aqui prá nós, quem teve a culpa? Aquela  
neguinha atrevida, ora. Se não tivesse dado com a  
língua nos dentes... Agora ta queimada entre os  
brancos. Malham ela até hoje. Também quem mandou  
não saber se comportar? Não é a toa que eles vivem  
dizendo que “preto quando não caga na entrada, caga  
na saída”...*

(LÉLIA GONZALEZ, 1984, p. 223)

*“Cala a boca, negro e pobre aqui não tem vez!  
Cala a boca! Cala a boca uma porra, agora agente fala,  
agora agente canta, e na moral agora agente escreve.*

(FERRÉZ)

## ESCRITA QUE SE FAZ COM O CORPO

Figura 1: Nívea participando de um sarau.



Fonte: Zi Reis<sup>58</sup>

Nesta primeira parte da pesquisa, apresentaremos a autora Nívea Sabino, evidenciando os seus modos de escrita e as práticas poéticas que ressaltam em sua produção, sobretudo as discussões sobre a função estética e política de sua obra, trazendo para o diálogo as perspectivas do *letramento de reexistência*. Também discorreremos sobre suas andanças no campo da dramaturgia e seus modos de produzir para existir se valendo dos paradigmas do *mulherismo africana*.

---

<sup>58</sup> Reis, Zi. 30 de jun. 2022. Fotografia. Disponível em: <https://www.obeltrano.com.br/portfolio/da-casa-grande-a-senzala/>. Acesso em: 30 jun. 2022.

A partir dessas discussões, buscaremos traçar os caminhos que a literatura periférica contemporânea tomou desde os anos 2000 até os dias atuais, o contexto histórico e político, os projetos estéticos e o propósito de mostrar a realidade periférica através de um olhar interno. Para tanto, serão verificados aspectos referentes i) às conceitualizações do termo ‘literatura periférica’, evidenciando suas características; ii) ao primeiro período de formação dessa vertente literária conhecido como literatura marginal; iii) ao segundo período nomeado como – até os dias atuais – literatura periférica; iv) à importância dos *slams* como forma mais contemporânea de expressão da literatura oral; v) ao lugar da mulher na literatura periférica.

Sendo assim, propomo-nos a fazer uma reflexão sobre a realidade brasileira/mineira/novalimense tendo a poética de Nívea Sabino como suporte de tradução dessa literatura periférica que vem representando o Brasil como ele é. Buscaremos também uma possibilidade futura de responder a algumas questões, tais como: é possível pensar os conceitos de *performance* (Zumthor, 2007), de *letramento de reexistência* (Souza, 2009) e *Mulherismo Africana* (Hudson-Weems, 1945) como conceitos que propõem uma outra leitura de obras literárias periféricas? Quais são as características da escrita periférica e como tais práticas linguísticas e literárias podem funcionar como agências de produções de saber na comunidade? Qual a relação que se estabelece entre política e estética com a obra *Interiorana*? Que relações a performance mantém com a voz e com a escrita e como o conceito de performance se situa relativamente a uma obra (Zumthor, 2007, Martins, 2021)?

São questões, ao meu ver, que estão surgindo dentro das universidades e nos cursos de literaturas e de línguas quando se têm outras formas de letramentos sendo incorporadas por alunos e alunas pretas para tratar das literaturas e linguagens diversas. Assim, a produção literária dessa autora não é apenas singular, mas diz sobre todos e todas que, por meio das experiências performatizadas pelos poemas, falam sobre modos coletivos de *reexistência*.



## NÍVEA SABINO: DA BOCA AO TEXTO

Nívea Sabino é uma poeta mineira que publica primeiro pela boca. É significativo que a poeta enfatize esse publicar pela boca, pois é a boca que imprime o poeta. É a boca que o escreve, que o publica! Ou seja, a boca não serve apenas para falar, para comunicar.<sup>59</sup> Dito isso, pegamos emprestada a ideia de corpo falante, de Colette Soler,<sup>60</sup> pesquisadora e psicanalista, para compreender como que o corpo de Nívea fala antes mesmo de seus poemas serem proferidos.

A abordagem psicanalítica de Soler evidencia a importância do corpo como um elemento fundante. O corpo falante e autofalante vai além da linguagem simbólica através da experiência corporal. Ao colocar o foco no corpo como um agente de expressão, a pesquisadora destaca que a fala não está ligada apenas ao sujeito, mas também ao corpo. É por meio do corpo que é possível experienciar os poemas da autora, por exemplo.

Para a psicanalista, o corpo falante é uma expressão que marca uma fronteira com relação a todas as técnicas da fala. De acordo com essa pesquisadora, “isso desloca o campo da linguagem do Simbólico para o Real, pois o corpo do qual se trata não é o do estádio do espelho, o corpo da imagem, da forma. É o corpo substância que “se goza” e se situa no espaço da vida.”<sup>61</sup> Soler ainda afirma que “a própria noção de ‘corpo falante’ faz a conexão entre o verbo de um lado, precedentemente referido ao sujeito, e de outro lado, o corpo de gozo, pois ‘para gozar é necessário um corpo’, não um sujeito.”<sup>62</sup>

Essa perspectiva amplia nossa compreensão sobre a linguagem e a comunicação, sobretudo proposta pela obra *Interiorana* e pelo corpo-tela de Nívea, mostrando que o corpo tem uma voz própria que se manifesta antes mesmo das palavras serem proferidas ou até em contradição com o que falam as palavras. Dessa forma, o corpo da autora investigada se revela como uma fonte de conhecimento e expressão tão fundamental quanto a linguagem verbal.

Grada Kilomba<sup>63</sup> defende que a boca é um órgão muito singular, pois

---

<sup>59</sup> Anglada, 2023.

<sup>60</sup> Colette Soler é uma psicanalista que leciona em Paris. Será citada, nesta pesquisa, apenas para falar de sua perspectiva em relação ao conceito de corpo falante, que se faz muito conveniente.

<sup>61</sup> Soler. *O “corpo falante”*, p.11.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p.11.

<sup>63</sup> Grada Kilomba é uma mulher preta, escritora, psicóloga, teórica e artista interdisciplinar portuguesa.

No âmbito do racismo, a boca se torna o órgão da opressão por excelência, representando o que as/os brancas/os querem – e precisam – controlar e, conseqüentemente o órgão que, historicamente, tem sido severamente censurado.<sup>64</sup>

Nesse cenário específico, a boca também seria uma metáfora para a posse. A boca emite palavras capazes de tudo, de construir ou de reconstruir, de manter ou mudar, de abençoar ou amaldiçoar. Na obra, se repararmos nas ilustrações que acompanham alguns poemas, as bocas têm um formato côncavo, demonstrando uma não linearidade do discurso. É significativo que a boca esteja nesse formato na obra, pois representa o modo com que a pessoa poética vê o mundo e o projeta para fora.

Não foi à toa que iniciamos essa seção com duas epígrafes que evidenciam a boca, o oral. Na primeira, o “dar com a língua nos dentes”, da antropóloga Lélia Gonzalez,<sup>65</sup> questiona a forma como que os brancos veem os pretos quando esses falam. Isso é, a pesquisadora chama atenção para os discursos que colocam os pretos como “atrevidos” quando esses resolvem falar, saindo do lugar de silenciados. Na segunda citação, Ferrez, assim como Nívea, traz a boca sem a mordança, pois a boca que antes era silenciada, como assinalou Grada Kilomba, agora é a boca que fala: “*Cala a boca uma porra, agora agente fala, agora agente canta.*” Nas palavras de Nívea: “e o que nos move até aqui é só a voz. E voz é o que não se cala. Não mais. Ergo a voz e a palavra na busca de ser contemplada. Ergo a voz, a palavra!”<sup>66</sup>

Preta, lésbica, poeta-performer e periférica, Nívea nasceu em 1980, em Nova Lima, onde reside atualmente. É autora da antologia poética nomeada *Interiorana* – que já se encontra em sua segunda edição –, e duas peças de teatro, dedicadas a pensar a cultura, em especial a cultura preta. A primeira peça é nomeada como *Ópera operária*, criada para a formatura dos alunos do CEFART – Palácio das Artes, no ano de 2022, em Belo Horizonte. E a segunda peça é intitulada como *Ex-imagination*, concebida através de uma parceria com a atriz e performer Michelle de Sá, de Belo Horizonte, e encenada

---

<sup>64</sup> Kilomba. *Memórias da plantação*, p. 34.

<sup>65</sup> Lélia Gonzalez foi uma irmã preta e intelectual, além de escritora, foi ativista, professora, filósofa e antropóloga brasileira. É uma referência nos estudos e debates de gênero, raça e classe no Brasil, América Latina.

<sup>66</sup> Sabino. *Interiorana*, p. 90.

nos espaços pretos, tais como na casa de Sérgio Pererê, importante músico que resgata as origens africanas, no Reinado 13 de maio, no Samba do Kaká e nos terreiros da capital.

Nívea, espalha a sua poesia pelos saraus de poesias, pelos *slams* e pelos muros de Belo Horizonte, capital de Minas Gerais. Graduiu-se em Comunicação Social e possui Especialização em Juventudes Contemporâneas. Seu corpo-tela resulta numa importante trajetória de ativismo poético no que se refere ao enfrentamento ao racismo, à lesbofobia, ao sexismo e a outras formas de opressão, através das palavras, pelos *slams*, rodas de poesia e saraus de poesias nas periferias. Como dissemos, publica seus textos primeiramente pela boca e muros das cidades, sendo uma das articuladoras do “Roda BH de Poesia”<sup>67</sup> e é pioneira nas competições de poesia falada, os *slams*, em Minas Gerais.

Além disso, é membra e sócio-fundadora da Academia Nova-Limense de Letras, ocupando a cadeira de número 1. Fundada em 2019, a Academia Nova-Limense de Letras tem o objetivo de dar visibilidade à vida e às obras de importantes nomes da literatura local. Contou com o apoio da Secretaria Municipal de Cultura, funcionando no Centro Cultural. A sua estrutura foi elaborada seguindo os moldes da Academia Mineira de Letras e é composta por 40 cadeiras, que são ocupadas por escritores nova-limenses ou que residem na cidade e tenham, no mínimo, um livro publicado. Assim, segue alguns nomes de alguns escritores/as que atualmente ocupam as cadeiras: Adriana Lopes Barbosa, André Luís de Araújo, Bárbara Morais, Else Dorotéa Lopes, José Leite, Luiz Carlos de Souza, Mariana Carneiro Tibo, Paulo Henrique Moreira, dentre outros escritores.

Em 2019 foi cocuradora do FLIBH – Festival Literário Internacional de Belo Horizonte, com a temática Narrativas Vivas; integrou a corpo de jurados do Prêmio Jabuti 2020, na categoria “Poesia” e participou da “Mostra de Poesia Mineira – Confluências Poéticas” em Barcelona, na Espanha, em março de 2022. Por fim, desenvolve trabalhos em diversas linguagens como Dramaturgia e Canto-poema.<sup>68</sup>

A literatura que produz resgata muitos valores africanos que, por mais que estejamos em lugares diferentes – refiro a nós pretos africanos nascidos em diáspora –, são valores que nos irmanam, como a autora mesma diz: “Cada pessoa vai ter a sua

---

<sup>67</sup> Evento organizado por Nívea Sabino, Juliana Pacheco, Luana Costa e Pedro Bomba. Ver mais em: <https://www.instagram.com/rodabhdepoesia/?hl=pt-br> Acessado em: 03/11/2023.

<sup>68</sup> Os cantos-poemas foram poemas musicados por Luiza D’aiola e Nívea Sabino. Acesse os cantos-poemas no Spotify: <https://open.spotify.com/artist/3BPIEZPhDHC0HGKT4733au?si=CUBFaNrCR3-EPN9RZgb6OA>.

caminhada de um jeito, mas vão ter subjetividades que vão fazer com que a gente se reconheça.”<sup>69</sup> O poema “Herança dourada” é exemplar, nesse sentido. Nele, lê-se:

[...]  
Essa gente  
come quieto e sofrida  
carrega  
no peito a certeza  
  
Herdam  
seus filhos  
a maior das grandezas  
  
Não se extrai  
de si  
a bondade  
  
honestidade  
A velha e  
boa vontade  
[...]<sup>70</sup>

Como podemos ver, essa “bondade”, “honestidade” e essa “boa vontade” são valores herdados de geração em geração. Daí o título “herança dourada”! Não é por acaso que Nívea elege esses valores, pois encontramos-nos muito nas comunidades e quilombos, como herança dos africanos que foram aportados aqui no Brasil. Não é à toa que a autora começa este poema com “Foi meu vô/ quem contou:”. Quando a voz poética assinala que essa honestidade e a bondade não se extrai de si, trata-se de afirmar que por mais que se extraia o minério, o ouro, o nome, a cultura, esses valores permanecerão.

Essa “boa vontade” também pode ser lida, numa perspectiva africano-referenciada, com base na hospitalidade africana. A hospitalidade no continente africano vai muito além da saudação, mas inclui a oferta de comida, de alojamento, de abrigo, de companhia, de ideias, de conselhos, de conversas, de proteção, isto é, uma atmosfera de inclusões generosas aos pioneiros e aos espíritos dos ancestrais. Dessa maneira, ter boa vontade com os visitantes cria e recria um senso de pertencimento ao lugar, no caso do poema, de Nova Lima, cidade a que o eu-lírico se refere. Além disso, a hospitalidade e a boa vontade revelam, no poema, uma valorização da relação e sugerem como que a comunidade deseja que essa relação continue. Trata-se da mais alta manifestação de solidariedade em meio à luta pela sobrevivência.

---

<sup>69</sup> cf. Sabino, 2023.

<sup>70</sup> Sabino. *Interiorana*, p.81

Não é por acaso que Nívea faz questão de afirmar o caminho que trilhou da publicação pela boca ao livro – as diversas estratégias, os caminhos distintos. A boca testa o poema. Testa a honestidade do poema, sua boa vontade para ser ouvido e lido. Nesse contorno, a autora se coloca enquanto uma poeta preta num universo marginalizado e periférico. De acordo com o que ela afirma,

é muito difícil você se constituir poeta num universo assim, porque já tinham muitas perspectivas ali em torno de mim, da minha pessoa e do meu trabalho, antes mesmo de eu ter publicado [...] por eu ter falado no sarau e tudo mais. Então, eu falo muito que eu publiquei primeiro pela boca e, aí, depois, que eu fui colocar na plataforma do livro.<sup>71</sup>

A sua literatura subverte certos padrões de leitura do corpo preto aos quais Nívea estava acostumada a ser lida pela sociedade, e chega a lugares inimagináveis. Isto é, a autora tinha receio de que sua literatura chegasse nos lugares limitados pelo racismo, onde as pessoas sempre a colocavam: de mulher raivosa, que vai para o *slam* gritar sua poesia. Sendo assim, a proposta de levar esses poemas para o livro e complementando com mais poemas de outros formatos fazia com que a recepção do senso comum fosse expandida, “não era só um poema que você ouviu”,<sup>72</sup> principalmente para quebrar aqueles lugares que as pessoas supõem de uma mulher preta estar. *Interiorana*, nesse sentido, seria um esforço da autora para mostrar que a sua poética era expandida e, neste lugar de expansão, existe uma poeta e que a sua escrita pode falar de tudo.

Conhecida em muitos lugares, sobretudo em diversas regiões da capital mineira, Nívea vive e vende sua arte no boca-a-boca, cada venda realizada tem um propósito. Percebemos isso quando a autora diz:

É isso, o meu livro talvez não vai ser encontrado numa livraria, eu faço questão de ir ao encontro, e tem a coisa da performance, que é a poesia falada, então, tem outras leituras, que é isso, talvez a literatura não tenha dado conta de abarcar é... e, aí, essa leitura que é corporal desse sujeito, dessa poeta que além de escrever faz a questão de se afirmar, e se afirmar com a fala, com o corpo, de inscrever no espaço é uma presença. E aí pra mim é um recado pra literatura. Do que não foi abarcado, é... num cabe, e talvez é porque extrapole.<sup>73</sup>

Atualmente, Nívea vem publicando pela boca nos saraus de poesias e nos eventos que é convidada. No momento da escrita desta dissertação, a autora está escrevendo vários

---

<sup>71</sup> cf. Sabino, 2023.

<sup>72</sup> Sabino, 2023.

<sup>73</sup> Ibidem.

poemas e performando-os nos espaços em que frequenta. Conforme Nívea relata, está querendo lançar o seu próximo livro. Como publicou muitos poemas desde 2018 pela boca, que já estão circulando pela cidade, mas não constam no livro, a autora pretende lançar o próximo com poemas editados até esse momento. A ideia é fazer um apanhado desses poemas e escrever textos mais longos. O nome da nova obra seria, a priori, *A prosa à beira*, porque, conforme ela revela, terão poemas, mas, também, contos. A autora deseja “contar as histórias absurdas que a gente vive e que se a gente contar ninguém acredita.”<sup>74</sup>

Por fim, a poeta publica com a ajuda de amigos e colaboradores, possui um perfil ativo na rede social *Instagram*, @niveasabino, e página do *Facebook*, voltados para a divulgação de suas produções, sua atuação, recepção e distribuição de livros. Também, participa de *Podcasts* com seus canto-poemas e dezenas de vídeos e entrevistas na plataforma *YouTube* e entrevistas escritas em diversos *sites*. Esse movimento é de grande importância para não deixar que seu corpo-poema e seu corpo-tela fiquem engessados apenas nos meios de circulação próximo a autora, mas que ganhe ‘potencial mundo’.

---

<sup>74</sup> cf. Sabino, 2023.

## CONCEITUANDO A LITERATURA PERIFÉRICA

*Pretinha, periférica, fudida, não tem nem emprego nesse momento, mas existo na literatura. E a literatura quer que eu existo? Nem me conhece.*

(Nívea Sabino, 2023)

O que é mesmo Literatura Periférica?

Como espaço de potência, a literatura periférica tem a possibilidade de transcender, de recriar e de colocar a própria escrita em novas configurações. É importante frisar que o texto literário não representa as coisas: é a coisa. Nessa concepção de literatura, “em tudo que fazemos, expressamos o que somos, o que nos pulsiona, o que nos forma, o que nos torna agregados a um grupo, conjunto, comunidade, cultura e sociedade.”<sup>75</sup> Portanto, a literatura periférica soa como uma *dobra de linguagem*, porque sujeitos produtores dessa concepção literária subvertem a literatura tradicional, não estando somente no lugar de escritores e leitores, mas, sobretudo, no de agentes de múltiplas textualidades, de fazedores e produtores de efeitos. Dessa forma, se na literatura tradicional esses sujeitos não existem – como dito na epígrafe por Nívea Sabino – por outro lado, na literatura periférica, se tornam elemento fundante.

Luiz Rufino<sup>76</sup> compreende por *dobra de linguagem* uma “astúcia daquele que enuncia para não ser totalmente compreendido, não pela falta de sentido, mas pela capacidade de produzir outros que transgridam as regras de um modo normativo.”<sup>77</sup> Um tipo de escrita em que a boca fala, corpo falante e autofalante, que não depende da comunicação ou do sentido, mas dos efeitos produzidos. Um exemplo disso, na obra *Interiorana*, é a ideia de linguagem engendrada que se constrói a partir da rua, ‘da boca’, como a autora mesma diz em entrevistas, possibilitando a dobra para o interior. Desde já, é possível identificar em alguns de seus textos, os movimentos pretos, os saraus, os *slams*. Além disso, o próprio movimento da organização das frases possibilita a dobra, isto é, a

---

<sup>75</sup> Martins. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*, p. 21.

<sup>76</sup> Luiz Rufino nasceu no Rio de Janeiro, filhos de pai e mãe cearenses, é escritor, pedagogo e professor da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Tem cinco livros publicados, entre eles o *Pedagogia das Encruzilhadas* (2019), que uso nessa dissertação.

<sup>77</sup> Rufino. *Pedagogia das encruzilhadas*, p.117.

sua escrita rompe com ideias canônicas e acadêmicas de se fazer e existir na literatura, como podemos observar no trecho deste poema:

À margem bem no centro da sede da nossa cidade.  
Em Nova Lima, a borda, é no centro.  
Bem no centro onde emerge  
um, apenas filho  
Neste feito (grande feito) pipocar de sarau

Um salve para todos os Sarau que resistem,  
principalmente nas periferias.

Sarau dos Vagal: contemplando aqui o artista, o vagabundo, o marginal.

Me diz, enfim  
Quem são os vilões!?  
Num domingo, recusando ir à missa  
Oramos em atos de representatividade  
oportunidade  
justiça

Sem desejar sair apenas pra comer uma pizza  
Regurgitando os velhos hábitos, as tradições  
Fazemos poesia pra fugir da rotina  
e da sina

de invisível  
ser.<sup>78</sup>

Nessas estrofes, podemos notar que a dobra de linguagem se dá no intuito de frisar que os “atos de representatividade” e “oportunidade” de o sujeito “fugir da rotina/ e da sina/ de invisível/ser” é uma forma de se fazer e de existir no campo literário. O início desse trecho, por exemplo, traz a “margem” em contraste com o “centro”, isto é, “bem no centro onde emerge” e onde acontecem os sarau. O poema, nesse sentido, faz da margem uma noção ativa e produtiva. Para Florencia Garramuño,<sup>79</sup>

Certa zona da vanguarda concebera a margem como uma forma histórica de consolidação de um lugar de autorização, com certo glamour. Fundada principalmente na noção de autonomia, estar à margem era estar fora; e, desse fora, era possível construir a arte – mesmo quando se quisesse aproximá-la da “vida” – no lugar a partir do qual criticar, à maneira da dialética negativa, a sociedade e a história. A nova noção de margens não apela a um fora, mas, pelo contrário, a uma porosidade e a uma instabilidade, a uma errância radical que interrompe essas oposições.<sup>80</sup>

---

<sup>78</sup> Sabino. *Interiorana*, p. 91.

<sup>79</sup> Florencia Garramuño é PhD em Romance, *Languages and Literatures* pela Princeton University e pós-doutora pelo Programa Avançado de Cultura Contemporânea da UFRJ. É professora na Universidad de San Andrés, Buenos Aires. É Doutora pela Universidade de Princeton, concentrando seus estudos na literatura contemporânea do Brasil, Argentina e Uruguai.

<sup>80</sup> Garramuño. *A experiência opaca: literatura e desencanto*, p.88.



Garramuño ainda explica que

a noção de margem moderna, concebida em relação a um centro único, não só pode servir, em muitos casos, como forma de consolidar a identidade do centro, como também sustentava a postulação da cultura – a alta cultura – como discurso eminentemente antidisciplinatório, o que resultava numa ideologização da margem, que pressupunha para a cultura – ali situada – uma espécie de transcendência a-histórica definida por um conceito de valor transcendental.<sup>81</sup>

Nesse sentido, ao colocar a margem em contraste com o centro no poema, a autora rompe com essa ideia de que esses espaços não podem ser ocupados. Assim como a margem pode estar fora de si mesma, fora de uma referência ao centro, de uma referência à comunicação como central da linguagem.

Assim, os saraus são abordados pela pessoa-lírica como eventos centrais desse tipo de literatura que dobra e subverte o espaço público que, quase ou exclusivamente, é privado de ocupação popular: “Um salve para todos os Saraus que resistem, /principalmente nas periferias.”<sup>82</sup> Érica Peçanha, importante antropóloga social, pesquisadora e dedicada às temáticas sobre literatura periférica concorda com isso, em uma roda de conversa realizada na USP, intitulada “Centralidades Periféricas: Reflexões Sobre Literatura Periférica e Universidade”<sup>83</sup>, ao afirmar que “os saraus se tornam também importantes instâncias para comercialização dos livros de escritores da periferia” e ainda complementa que “os saraus não formam somente leitores, mas dos saraus formam também espectadores e consumidores de performances poéticas.”<sup>84</sup>

É importante ressaltar que em Nova Lima os saraus ocorrem no centro, como diz o poema. Na capital mineira eles também ocorrem nas áreas centrais. Ou seja, os saraus e os *slams*, ao saírem da margem e deslocarem-se para o centro, isto é, ao se ocupar o centro, a literatura periférica desorienta o que é margem e o que é periferia.

---

<sup>81</sup> Ibidem, p.89.

<sup>82</sup> Sabino. *Interiorana*, p.91.

<sup>83</sup> Centralidades Periféricas são diálogos entre docentes, técnicos, estudantes, artistas, intelectuais e ativistas das periferias brasileiras. Sobre o tema geral 'Democracia, Artes e Saberes Plurais', foram estimulados diálogos e interações que contribuem para aproximar a universidade e as periferias, reconhecer suas produções e ampliar os meios para a maior representação dos sujeitos e experiências periféricas na Universidade de São Paulo. Veja mais em: [https://www.youtube.com/watch?v=qdKdDVyG3jM&t=3327s&ab\\_channel=InstitutoEstudosAvan%C3%A7adosdaUSP](https://www.youtube.com/watch?v=qdKdDVyG3jM&t=3327s&ab_channel=InstitutoEstudosAvan%C3%A7adosdaUSP)

<sup>84</sup> Cf. Nascimento, 2018.

No entanto, a respeito da literatura periférica, quando se tem uma experiência concreta transportada para a linguagem, os fatos quase sempre sofrem mudanças, recria-se a própria realidade e dispõe-se a realidade e a ficção num jogo de forças que se complementam, daí a sua marca contestatória e questionadora, configurando, também, um possível lugar de existir para essa população que é posta “à margem”.

Essa noção de “lugar”, aqui, embora admita sentidos diferentes, vai ao encontro da noção de território defendida por Muniz Sodré,<sup>85</sup> em seu livro *O Terreiro e a Cidade: a forma social negro-brasileira*. Sodré é um importante jornalista, sociólogo e tradutor brasileiro para nos ajudar a pensar na cultura preta no Brasil. Lugar, nesse contexto, é o espaço marcado por um jogo, entendido em sentido amplo como a protoforma de toda e qualquer cultura. Trata-se de um espaço de inventividade e resistência.

Nessa mesma perspectiva, para se pensar o lugar, voltando à pesquisadora Érica Peçanha, em seu artigo “Literatura e periferia: considerações a partir do contexto paulistano”, esclarece-se que um primeiro ponto a ser discutido para entender o que é essa literatura que tem se costurado nas periferias é considerar os significados que estão sendo mobilizados quando nós falamos ‘periferia’. Segundo a estudiosa, ancorada em Frúgoli Jr., “o próprio uso desse termo remete a uma série de reflexões acadêmicas e ações públicas que foram elaboradas nos anos 1970 acerca do processo urbano brasileiro,<sup>86</sup> e ainda afirma que esse conceito foi usado em

substituição às ideias de ‘subúrbio’ e ‘bairro pobre’ que figuravam no vocabulário de intelectuais e gestores; ‘periferia’ surgiu para nomear áreas produzidas no processo de expansão das cidades nos anos 1940 e que foram ocupadas por migrantes, trabalhadores de baixa renda, desempregados e negros, a partir da constituição de loteamento irregulares e casas autoconstruídas de maneira precária.<sup>87</sup>

Em suma, a respeito da literatura, a antropóloga observa que o cenário contemporâneo é marcado por uma profusão de ficções, relatos pessoais, blogs, selos editoriais, saraus de poesias, batalhas de rima, *slams*, letras de rap e funk que trazem à tona as vozes autorais de periferias e criam outras possibilidades discursivas, estéticas e

---

<sup>85</sup> Muniz Sodré de Araújo Cabral é um jornalista, sociólogo e tradutor brasileiro, professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro, na Escola de Comunicação. Suas pesquisas se concentram nos estudos da cultura africana e cultura preta diaspórica no Brasil.

<sup>86</sup> Frúgoli Jr., 2005. *apud* Nascimento. *Literatura e periferia: considerações a partir do contexto paulistano*, p.17.

<sup>87</sup> *Ibidem*, p.17.

políticas de representação desse lugar. Concordando com ela, Antonio Eleilson Leite<sup>88</sup> defende que essa literatura parece gozar de uma certa originalidade, mas isso não a isenta de ter influências estrangeiras, como é o caso das influências do Rap.

O RAP (*rhythm and poetry*), gênero musical criado nos Estados Unidos na década de 1970, um dos elementos da cultura hip hop. Presente no Brasil desde a segunda metade da década de 1980, o RAP se espalhou pelas periferias estimulando a criação poética entre os jovens e é, a meu ver, o fator mais importante de resignificação positiva da periferia, base sobre a qual podemos hoje falar de cultura de periferia e, por extensão, de uma literatura periférica.<sup>89</sup>

De fato, associados a esse conjunto de obras e práticas projetam-se produtores culturais originários das camadas populares e majoritariamente identificados como pretos, que, por meio de suas narrativas ficcionais e (auto)biográficas, trazem para o campo literário temas, termos, personagens e linguajares a partir de perspectivas forjadas nas margens do urbano.<sup>90</sup> O rap e o funk, nesse sentido, podem ser considerados *letramentos de reexistência* e derivações de ações das comunidades pretas de aglomerar na contemporaneidade. Práticas herdadas do modo de ser africano na diáspora e isso respinga na literatura feita por homens e mulheres pretas. Nesse sentido, para Nascimento,

a cultura da periferia seria, então, a junção do modo de vida, de comportamentos coletivos, valores, práticas, linguajares e vestimentas dos membros das classes populares situados nos bairros tidos como periféricos. E dela ainda fazem parte manifestações artísticas específicas, como as expressões do funk, do rap, da literatura marginal-periférica, entre outras, que reproduziram tal cultura no plano artístico não apenas por retratarem suas singularidades, mas por serem resultados da manipulação de códigos culturais periféricos.<sup>91</sup>

Quanto a esses entrelaçamentos culturais citado pela antropóloga, Leite aborda que os modelos externos à cultura brasileira são umas das chaves para entender a cultura periférica, mas alerta que não é a única. No Brasil, conforme este pesquisador, a base da cultura periférica é a própria cultura africana, pois “os sambas de terreiro, sambas de partido alto que remetem aos batuques dos escravos nas senzalas, tocados nas rodas de samba atualmente, assim como os DJs de RAP sampleando sons de todos os tipos a partir

---

<sup>88</sup> Antonio Eleilson Leite é mestre do Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo. Suas pesquisas dedicam ao estudo da Literatura Periférica, sobretudo de São Paulo.

<sup>89</sup> Leite. *Marcos fundamentais da literatura periférica em São Paulo*, p.3.

<sup>90</sup> Nascimento, 2019.

<sup>91</sup> Nascimento. *Literatura e periferia: considerações a partir do contexto paulistano*, p.19.

de um notebook conectado ao mixer das pick-ups.”<sup>92</sup> Leite ainda complementa citando Bosi (1994, p.55) que “a cultura do povo é localista por fatalidade ecológica, mas na sua dialética humilde é virtualmente universal: nada refuga por princípio, tudo assimila e refaz por necessidade.”<sup>93</sup> Segue-se argumentando que, de certa forma, toda originalidade e vigor da cultura da periferia e, posteriormente, da literatura periférica reside nessa força africana, posto que, como Nascimento também já colocou, é uma produção simbólica emanada das classes consideradas baixas, sobretudo as comunidades pretas.

Nessa mesma esteira, em Stuart Hall<sup>94</sup> lemos o seguinte:

O papel do “popular” na cultura popular é o de fixar a autenticidade das formas populares enraizando-as nas experiências das comunidades populares das quais elas retiram o seu vigor e nos permitindo vê-las como expressão de uma vida social subalterna específica, que resiste a ser constantemente reformulada enquanto baixa e periférica.<sup>95</sup>

Cabe ressaltar que o que os autores citados referem como “popular”, entendo como um conjunto de saberes e modos de vidas trazidos para o continente diaspórico pelos povos africanos que em contato com outras culturas se modificou e tornou-se o que entendemos hoje como ‘cultura popular’.

Outra influência que podemos considerar são as reuniões artísticas que foram muito disseminadas nos salões das elites: os saraus de poesias. Os saraus foram trazidos para o Brasil no século XIX. Ficando fora de moda por muitos anos, o sarau de poesia ressurgiu num boteco da quebrada da Zona Sul de São Paulo, através dos poetas da Cooperifa em 2001. Nessa via de raciocínio, Hall discorre que “a cultura popular negra tem permitido trazer à tona, até nas modalidades mistas e contraditórias da cultura popular *mainstream*, elementos de um discurso que é diferente – outras formas de vida, outras tradições de representação.”<sup>96</sup> É o que podemos encontrar no poema “Um sonho de rima”:

[...]

Quiseram uma primavera de  
flores  
mulheres negras  
a brotar na janela

---

<sup>92</sup> Leite. *Marcos fundamentais da literatura periférica em São Paulo*, p. 4.

<sup>93</sup> *Ibidem*, p.4.

<sup>94</sup> Stuart Hall foi um teórico cultural e sociólogo britânico tendo como foco de pesquisa a área dos Estudos Culturais, raciais e de identidade.

<sup>95</sup> Hall. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*, p. 323.

<sup>96</sup> Hall. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*, p. 380.

de quem nunca me tomará como  
bela

Sou eu  
Criola  
Neguinha  
Donzela  
Milhares de mim pelos  
aglomerados  
iluminando a favela

Construo identidade  
com base na minha vontade  
Resistência fortificada em  
vivência

O sonho é rimar negro sem dor  
ou qualquer que seja a violência<sup>97</sup>

A cor, numa primeira instância, aparece no poema como sinônimo de violência colonial, a excluir o corpo preto do prisma da beleza: “mulheres negras/ a brotar na janela/de quem nunca me tomará como bela”. O jogo de forças entre o ser belo e não ser é, de certa forma, rompido na próxima estrofe, quando a pessoa poética constrói a identidade com base na sua vontade de existir, ou melhor, reexistir: “sou eu/ Criola/ Neguinha/ Donzela/ Milhares de mim pelos aglomerados/ iluminando a favela.” Desse modo, ao se falar sobre periferia nos dias atuais, para esses autores é importante ponderar que “o termo pode remeter a conjunturas diversificadas nos níveis conceitual e empírico, além de mobilizar múltiplas representações sociais, práticas e identidades.”<sup>98</sup>

De acordo com Flávia Bergamin,<sup>99</sup> em seu artigo “Literatura Periférica: contribuições para o fazer literário e a sociedade”,

a literatura sendo destacada como expressão e retrato, nos deixa a pergunta sobre a quem ela se destina e quem ela representa. Ou, dito de outra forma, a quem ela não se destinou e quem deixou de representar, uma vez que, havendo divisões de classe, gênero e raça na sociedade, é possível esperar que o mesmo aconteça em outros espaços, como na cultura.”<sup>100</sup>

Como ainda sinaliza a pesquisadora, “a Literatura Periférica se propõe a abrir e criar espaço para a periferia se expressar, como uma forma de mudança literária e social,

---

<sup>97</sup> Sabino, *Interiorana*, p.105

<sup>98</sup> Frúgoli Jr., 2005. *apud* Nascimento. *Literatura e periferia: considerações a partir do contexto paulistano*, p.17.

<sup>99</sup> Flávia Bergamin é graduada em Ciências e Humanidades. Suas pesquisas se concentram nos estudos da Literatura Periférica.

<sup>100</sup> Bergamin. *Literatura Periférica: contribuições para o fazer literário e a sociedade*, p.2.

trazendo um olhar interno sobre a periferia, mostrando a cultura para além dos centros.”<sup>101</sup>  
Assim, é importante pensarmos quando estamos falando de literatura periférica que

a noção de cultura da periferia produz mudanças não apenas no modo como seus moradores são rotulados, como também no modo como esses moradores – na posição de produtores culturais e ativistas, mas não apenas esses – pensam a si mesmos e se relacionam com o contexto urbano mais amplo.<sup>102</sup>

Vale destacar que esse discurso da periferia, dos marginalizados e dos marginais – fazendo alusão ao uso dos termos por Nascimento –, é considerado por alguns pesquisadores como iniciado na Semana de 22. Como relata a pesquisadora Bergamin:

Com um caráter de renovação literária e mudança de discursos, o movimento modernista da Semana de 22 colocou-se como um novo espaço de expressão, sem a pressão das formas e de certas características fixas das escolas anteriores. Abriu, assim, espaço para os personagens marginalizados, os periféricos, e para diferentes formas de escrever. Idealizado cem anos após a independência do país, o movimento modernista possuiu um caráter nacionalista e crítico, disposto a discutir o que havia sido produzido e como o povo brasileiro era retratado. [...] As obras de Oswald de Andrade e Mário de Andrade não pouparam críticas aos mais abastados, o que se seguiu para as gerações modernistas posteriores, que consolidaram o modernismo e trouxeram outros personagens para o plano principal: os marginalizados.<sup>103</sup>

No entanto, entendemos o ponto de vista da pesquisadora, mas defendemos – junto com muitos outros pesquisadores – que a literatura periférica no Brasil tem se firmado através de obras como a de Carolina Maria de Jesus, nos anos 1960, sobretudo com a publicação de *Quarto de Despejo*. Consideramos esse recorte espacial para definir essa aproximação da literatura com a realidade brasileira, resultando nessa literatura que hoje entendemos como literatura periférica. Com isso, voltamos a dizer que Carolina Maria de Jesus nos mostrou com essa obra que a literatura muitas vezes representa modos de vidas diferentes dos que estamos acostumados a ler ou que sequer sabíamos que existiam. Bergamin, recuperando Cleber José de Oliveira (2017) confirma essa defesa ao dizer que

Carolina de Jesus marca o início da Literatura Periférica com *Quarto de Despejo* (1960) – ou, pelo menos, abriu espaço para que outras histórias periféricas surgissem, além de inúmeras discussões sobre o papel da literatura, quem pode ou não escrever e como isso deve chegar ao público. A partir dos

---

<sup>101</sup> Ibidem, p.1.

<sup>102</sup> Nascimento, 2011. *apud* Nascimento. *Literatura e periferia: considerações a partir do contexto paulistano*, p.20.

<sup>103</sup> Bergamin. *Literatura Periférica: contribuições para o fazer literário e a sociedade*, p.2.

anos 2000, novos autores periféricos passaram a surgir e conquistar espaço, como Sérgio Vaz, criador da Cooperifa e autor de *Flores de Alvenaria* (2016).<sup>104</sup>

Dessa maneira, a própria pesquisadora compreende que a representação feita pelos modernistas não foi suficiente se considerarmos que um olhar de fora vem carregado de estereótipos, estes que contribuem para a marginalização de grupos da sociedade que, ao invés de potencializar os sujeitos, colocam-lhes como objetos. Ainda que muitos autores dispuseram da preocupação de transmitir a realidade em suas histórias, como é o caso de Jorge Amado com a obra *Capitães de Areia*, tal representação não era o suficiente para essa camada da população, marginalizada em vários âmbitos sociais, como na saúde, na moradia, na alimentação etc. No entanto, esses sujeitos que antes eram assujeitados passaram a escrever sobre si e suas realidades, passaram a *reexistir* na literatura, fazendo valer as “suas produções, linguagens e atuações aos modos de ser e viver em regiões periféricas”,<sup>105</sup> como é o caso da obra *Interiorana*, aqui investigada.

Após este período, a chamada literatura marginal começa a tomar força, sendo produzida por pessoas de periferia consideradas à margem das cidades, tendo como marco contemporâneo, além do livro de Carolina Maria de Jesus, o livro *Capão Pecado* (2000), publicado por Ferréz, dentre outros. Porém, a denominação dada por este autor se confundia com a geração mimeógrafo da década de 1970, movimento realizado por universitários e intelectuais da elite que distribuía poemas às margens do mercado editorial tradicional da época. Atualmente o termo ‘periferia’ é mais usado, pois abrange as produções culturais de sujeitos periféricos. Mas cabe mencionar, como aponta Érica Peçanha do Nascimento, que

alguns poetas e escritores retomam o uso da expressão ‘literatura marginal’ para caracterizar as suas produções, mas outros escritores e poetas preferem a designação literatura periférica, a fim de enaltecer esse pertencimento, a fim de uma conotação positiva também para o espaço da periferia, e que além desses termos, literatura marginal e literatura periférica, a gente tem outros termos que são mobilizados também para pensar essa produção literária, como por exemplo, literatura suburbana, literatura, dentre outros.<sup>106</sup>

Dessa forma, a pesquisadora defende que essas são algumas classificações possíveis adotadas por parte dos escritores como meio de caracterização das suas produções, mas afirma, no entanto, que não há um termo correto ou mais adequado para

---

<sup>104</sup> Bergamin, *Literatura Periférica: contribuições para o fazer literário e a sociedade*, p.4.

<sup>105</sup> Nascimento, *Literatura e periferia: considerações a partir do contexto paulistano*, p.18.

<sup>106</sup> Nascimento, 2018.

se referir a essas produções. Porém, cada uma dessas classificações pode aglutinar uma série de produções literárias e uma série de autores. Ainda complementa que, por vezes, as pessoas podem tomar essas categorias como sinônimas, mas cada uma delas mobiliza autores e obras diferenciados.<sup>107</sup>

Portanto, podemos entender a literatura periférica como uma literatura marcada por dois contextos históricos. O primeiro pela atuação do escritor, poeta Ferréz, autor de *Capão Pecado* (2000). Esse foi um agitador da produção literária de escritores e poetas marginais e marginalizados no mercado ao lançar mão de iniciativas culturais supletivas para a literatura marginal, publicando a Revista *Caros Amigos*. E depois o contexto refere-se ao surgimento dos saraus de poesias, movimento literários que cresceu a partir de 2005, tendo a Cooperifa como precursor, no Brasil, em 2001. Que é o que veremos detalhadamente a seguir.

### Primeiro período (2000 a 2005): Literatura Marginal

Conta-se que o processo inicial da literatura marginal foi através das publicações de três números da revista *Caros Amigos*, publicadas em 2001, 2002 e 2004, com o tema “Literatura Marginal: a cultura da periferia”, por meio de uma parceria com o escritor Ferréz. Conforme a antropóloga Peçanha documentou, foi Ferréz quem idealizou, organizou e editou os textos, contando com a participação de dez autores em dezesseis desses textos. Nos anos de 2002 e 2004, outras duas edições de literatura marginal foram organizadas por Ferréz e veiculadas pela revista *Caros Amigos*, aglutinando textos de outros trinta e oito autores. Ao todo foram 80 textos de 48 autores de diferentes estados brasileiros, sendo 13 rappers.<sup>108</sup> Os textos publicados geralmente eram de crônicas, contos, letras de rap e, principalmente, poemas. Cabe destacar que dentre todos esses autores havia apenas 8 mulheres. É um ponto que vamos discutir mais a frente, quando formos falar da predominância masculina no movimento da literatura periférica.

Ainda conforme Peçanha, a revista foi criada em 1997 pela Editora Casa Amarela, com a proposta de apresentar entrevistas com personalidades de opiniões “críticas” e “independentes” sobre o meio em que se destacam. Os conteúdos temáticos abordados são classificados como de interesse geral, mas privilegiam as áreas política, econômica e

---

<sup>107</sup> Nascimento, 2018.

<sup>108</sup> Nascimento, 2009.



artística. Com circulação nacional e periodicidade mensal, a tiragem média produzida é de cinquenta mil exemplares.<sup>109</sup> O que podemos notar é a abrangência que o projeto tomou e a importância dessa amplitude para a divulgação dessa vertente literária que naquela época era, então, desconhecida. Essa ação foi fundamental para a retomada do termo ‘literatura marginal’, mas dessa vez, conforme Érica Peçanha afirma, o termo retomou para caracterizar a produção literária de um conjunto de escritores originários da periferia”, e ainda complementa dizendo que essas publicações foram a primeira oportunidade de publicação impressa de boa parte desses escritores que se reconhecem como produtos literário da periferia e foi também a primeira oportunidade de circulação nacional dos textos desses escritores.<sup>110</sup>

Ferréz, citado por Érica Peçanha, numa palestra realizada em 20 de julho de 2004, no CEU Pêra Marmelo/SP, relata que a expressão literatura marginal foi utilizada pela primeira vez através da sua publicação do livro *Capão Pecado*, lançado em 2000, para referir-se ao tipo de literatura que produzia e a de escritores com semelhante perfil sociológico, que publicaram entre o final os anos 1990 e o começo do novo século:

Quando eu lancei o Capão Pecado me perguntavam de qual movimento eu era, se eu era do modernismo, de vanguarda... e eu não era nada, só era do hip hop. Nessa época eu fui conhecendo reportagens sobre o João Antônio e o Plínio Marcos e eu conheci o termo marginal. Eu pensei que era adequado ao que eu fazia porque eu era da literatura que fica à margem do rio e sempre me chamaram de marginal. Os outros escritores, pra mim, eram boyzinhos e eu passei a falar que era literatura marginal (Ferréz em fala no evento “450 anos de Paulicéia Desvairada”, realizado em 20 de julho de 2004 no CEU Pêra Marmelo/SP).<sup>111</sup>

É importante destacar que a literatura marginal se caracteriza por ser uma literatura produzida por uma ação coletiva de escritores que moram na periferia e que são ou estão marginalizados – sejam marginalizados pela sua condição socioeconômica, seja pela sua condição racial. É uma literatura produzida à margem dos núcleos centrais do saber e da cena cultural nacional, como defende Ferréz. Cabe destacar que, “para além de pensar essas revistas como marco, os saraus da periferia também são fundamentais para a expansão e para a consolidação de toda essa movimentação literária a partir da periferia.”<sup>112</sup>

---

<sup>109</sup> Ibidem, 2009.

<sup>110</sup> Nascimento, 2018.

<sup>111</sup> Nascimento. *Vozes marginais na literatura*, p.43.

<sup>112</sup> Nascimento, 2018.

Quanto às características estéticas dessa literatura,

parece muito significativo que desde o começo dos anos 2000 ou no limiar do século 21 a gente tenha um conjunto de autores ou a gente tenha uma ação coletiva de autores que se reconhecem como parte de um projeto estético de retratar aquilo que é particular aos espaços e sujeitos periféricos.<sup>113</sup>

Para Érica Peçanha, com relação aos textos literários podemos identificar um projeto de ação estética que se fundamenta em recriar vivências, trajetórias, práticas e valores com o espaço social da periferia. Os textos aparecem, portanto, em sua maioria sobre forma de poemas, e quando prosa, esses textos são predominantemente contos e crônicas. Para essa estudiosa,

as temáticas dessa produção literária foram se diversificando para além das questões relacionadas à violência, à pobreza e ao cotidiano da periferia. A gente tem nessa produção literária a tematização, também, dos conflitos de classe, a gente tem o protesto social, a gente tem o erotismo, a gente tem as questões raciais e a gente tem lido mais recentemente uma espécie de feminismo periférico.<sup>114</sup>

Ainda trazendo Érica Peçanha, “essa ampliação temática nos remete a possibilidade de pensar que o que caracteriza essa produção literária da periferia é a oportunidade de pensar o ponto de vista dos sujeitos periféricos sobre todo e qualquer tema sobre o qual ele queira falar.”<sup>115</sup>

Através de alguns trechos do poema “Sem medir a fala”, da obra investigada nesta dissertação, podemos inferir que a sua linguagem é mais distante do português culto: “Que ocê não esperava/ (fez de mim escrava).”<sup>116</sup> Em suma, de acordo com essa pesquisadora, esses textos são marcados por um tom informativo – “vim dizer” –, com estratégias persuasivas:

Vim dizer que  
você fraquejou no  
plano  
de oprimir a  
negrada<sup>117</sup>

---

<sup>113</sup> Ibidem, 2018.

<sup>114</sup> Nascimento, 2018.

<sup>115</sup> Ibidem, 2018.

<sup>116</sup> Sabino. *Interiorana*, p.119.

<sup>117</sup> Ibidem, p.119.

Aproximando-se do que seria a linguagem – conhecida também como gírias, como por exemplo: “mano!” – falada por membros de determinados segmentos que estão situados nas periferias urbanas brasileiras: “Eu sangro, mano! / Faça-me o favor!”.<sup>118</sup> Ainda, como reitera Nascimento, “são os menos escolarizados ou ligados ao movimento hip hop”,<sup>119</sup> porque “para muitos ativistas, o hip hop mostra-se como espaço de produção cultural e política em que uma série de práticas de uso social da linguagem são mobilizadas em função de suas necessidades”.<sup>120</sup> Além disso, “traz a possibilidade de aproximação com práticas discursivas que permitem conseguir pistas, informações para saber da própria vida, da vida de seu grupo de pertença.”<sup>121</sup>

Nesse cenário, a escrita periférica representa não só recuperação do discurso de sujeitos que sempre foram silenciados geograficamente e linguisticamente, mas também propõe uma reflexão responsiva desse modo de existir. Baseando-nos na perspectiva de Ana Lúcia Silva Souza (2011), podemos dizer que a literatura marginal não seria só um mero movimento estético da escrita, mas seria o pulsar desses sujeitos nesse lugar que é a periferia. Dessa forma, a escrita periférica, portanto, é eminentemente marcada por um letramento de reexistência, isto é, por um modo de existir que não só descreve o Brasil, mas sobretudo o interroga através de suas práticas.

É fundamental destacar que,

essas características podem ser compreendidas como um produto de formação escolar desses escritores e das condições materiais de existência desses escritores, mas essas características também podem e devem ser entendidas como um esforço de valorização das formas de falar das periferias ou das manifestações linguísticas não hegemônicas.<sup>122</sup>

Quando pensamos na literatura marginal como uma literatura que se constrói através de uma língua rizomática, termo cunhado por Deleuze e Guattari (2000),<sup>123</sup> entendemos que essa trata de escritas que se constroem através de alianças entre culturas que foram historicamente silenciadas: africanas, por exemplo. Para esses pesquisadores franceses, “um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente

---

<sup>118</sup> Ibidem, p. 119.

<sup>119</sup> Nascimento. *Vozes marginais na literatura*, p. 61.

<sup>120</sup> Souza. *Letramentos de Reexistência: culturas e identidades no movimento hip-hop*, p.22.

<sup>121</sup> Ibidem, p.55.

<sup>122</sup> Nascimento, 2018.

<sup>123</sup> Nessa pesquisa recupero Gilles Deleuze e Félix Guattari, dois filósofos franceses, apenas para falar do rizoma, pois tal termo é essencial quando pensamos em língua periférica que se deu através da união de várias culturas num determinado espaço.

aliança.”<sup>124</sup> Ou seja, a compreensão da língua a partir da perspectiva rizomática nos proporciona um imenso salto na relação com os saberes, na maneira como esses se apresentam e esta mudança não isenta o processo formativo do ser humano. Nesse sentido, “quando estamos falando de um tipo de produção literária, como costuma dizer Sérgio Vaz, “com menos pontuação, com menos crase”, é um tipo de produção que também apresenta as suas próprias regras de concordância verbal e do uso do plural.”<sup>125</sup>

Por outro lado, podemos pensar que tais narrativas literárias não só descrevem, biografam o real, conforme a antropóloga aponta, mas também modificam e criam uma realidade própria, tendo em vista que a linguagem não necessariamente só denuncia esse real, mas também pode ter esse caráter denunciativo de forma performativa, justamente trazendo outros mundos possíveis para jogo. Além disso, trata-se de uma produção literária que explora as gírias da periferia e de uma produção literária que se aproxima de uma linguagem cotidiana, alinhando-se a uma perspectiva trabalhada por Bárbara Cassin (2010),<sup>126</sup> especialista na tradição helênica, sobre o prazer de falar por falar. Como podemos observar no trecho a seguir:

Vem cá,  
*cola ni mim,*  
vão dar um rolezinho pro cê sentir:  
- Sentir na cara,... a negligência!  
- Sentir na cara,... a indiferença!  
- Sentir na cara,... a violência!

Olha bem  
se eu tenho cara,  
de quem viria aqui fazer versinhos pra te divertir.  
Direitos iguais é o que eu vim pedir.<sup>127</sup>

No trecho do poema podemos perceber esse momento em que a língua se volta para si mesma, características que nos fazem concordar com a filóloga quando essa diz respeito a usos performativos na poesia! Concordando, Roland Barthes diz que “a tagarelice do texto é apenas essa espuma de linguagem que se forma sob o efeito de uma simples necessidade de escritura”<sup>128</sup> e ainda complementa “a escritura é isto: a ciência das fruições da linguagem.”<sup>129</sup>

---

<sup>124</sup> Deleuze & Guattari, *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, p. 37.

<sup>125</sup> Nascimento, 2018.

<sup>126</sup> Bárbara Cassin é Filóloga e filósofa francesa, nasceu em 1947, em Boulogne-Billancourt, no subúrbio de Paris, suas pesquisas caminham pelo campo da performance, por isso, cito-a nesse texto.

<sup>127</sup> Sabino. *Interiorana*, p.113.

<sup>128</sup> Barthes. O prazer do texto, p.9.

<sup>129</sup> Ibidem, p. 11.

O texto de fruição, para esse pensador, é

aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem.<sup>130</sup>

No trecho supracitado, o poema se performa num corpo convidativo “cola ni mim” que chama o outro para o sentir, sentir o prazer e o desconforto, e no momento que a pessoa-lírica elenca esses sentires, nós, leitores, sentimos juntos, porque ao falar, no nosso caso ler, performamos juntos com a pessoa poética.

Nessa perspectiva, “a palavra é antes de mais nada um poder de agir, isto é, enunciar a frase não é nem descrever o que faço nem afirmar que o faço, “é fazê-lo”<sup>131</sup> percebemos isso quando o eu-lírico do poema “Sem medir a fala” enuncia: “Não passará enquanto eu não passar!”. Cassin ainda afirma que “o ato de fala, entende-se, não é o ato de falar, mas o ato em que se fala, o ato que se enuncia. É ele que é atuado, executado, quando o enunciamos”.<sup>132</sup> Como podemos observar, no poema, esse enunciado anuncia o ato de resistência contra a morte de mulheres no país, sobretudo mulheres pretas:

[...]  
    Não passará  
enquanto eu não passar!  
Passar gritando,  
    denunciando  
o mundo tosco  
que nós criamos  
  
A cada uma hora e meia  
uma mulher é morta  
  
Minha poesia  
não mede a fala  
que põe na cara:  
  
O Brasil é o país que mais mata:  
    mulher preta  
    transexual  
    e viada.<sup>133</sup>

---

<sup>130</sup> Ibidem, p. 22.

<sup>131</sup> Cassin. A performance antes do performativo, ou a terceira dimensão da linguagem, p.13.

<sup>132</sup> Ibidem, p.13.

<sup>133</sup> Sabino. *Interiorana*, p.119

Dito isso, a escolha de colocar Lélia Gonzalez na epígrafe desta primeira parte da pesquisa, para compor uma linha de reflexão, foi para pensarmos na marca linguística fortemente produzida por esses sujeitos periféricos no Brasil. Se deslocarmos esse pensamento para a construção da língua falada nas periferias, o que se chama de ‘erro ortográfico’ seria, em certa medida, uma “estratégia” de resistência, um “desregramento”, para manter a marca da oralidade presente, ou melhor, da *oralitura*.

O termo ‘oralidade’, vem sendo matizado por Leda Maria Martins através da perspectiva da oralitura desde 1997. Conforme a dramaturga e ensaísta, o termo oralitura alude a alguns modos e meios pelos quais, no âmbito das práticas performáticas, o gesto e a voz modulam no corpo a grafia dos saberes de várias ordens e de naturezas as mais diversas, incluindo-se aí um saber filosófico, em particular uma concepção alternativa do tempo, de suas reverberações e de suas impressões e grafias em nosso modo de ser, de proceder, de atuar, de fabular, de pensar e de desejar etc.

Para essa pesquisadora,

oralitura designa a complexa textura das performances orais e corporais, seu funcionamento, os processos, procedimentos, meios e sistemas de inscrição dos saberes fundados e fundantes das epistemes corporais, destacando neles o trânsito da memória, da história, das cosmovisões que pelas corporeidades se processam. E alude, ainda, a grafia desses saberes, como inscrições performáticas e rasura da dicotomia entre a oralidade e a escrita.<sup>134</sup>

A oralitura, portanto,

é do âmbito da performance, seu agenciamento, e nos permite abordar, teórica e metodologicamente, os protocolos, códigos e sistemas próprios da performance, assim como o *modus operandi* de sua realização, de sua recepção e afetações, assim com suas técnicas e convenções culturais, como inscrição e grafia de saberes.<sup>135</sup>

Dessa forma, a marca da oralidade e da oralitura nas periferias, como também percebemos na obra de Nívea, diz sobre esse fazer acontecer que se instaura em uma temporalidade marcada pelo passado, pelo presente e pelo futuro. Nesse sentido, movimentos como o da literatura marginal surgem para ressignificar essa escrita culta, não só trazendo o cotidiano para jogo, como, também, o corpo dos poetas.

Portanto, concordo com Nascimento quando ela diz:

---

<sup>134</sup> Martins. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*, p.41.

<sup>135</sup> *Ibidem*, p.41.

Quando eu penso nos textos que são produzidos e transmitidos nos saraus e nos slams, por exemplo, eu posso considerar que na maior parte dos casos o suporte privilegiado dessa produção não é o livro, mas sim o próprio corpo desses poetas. Então quando a gente olha para a produção advindas dos saraus, a gente deve considerar que a linguagem e a escrita também ganham voz por meio da performance. Nesse sentido, a mensagem poética é transmitida e percebida e projetada num cenário. Os textos ganham cores, odores, formas móveis e imóveis formando um conjunto sensorial em que a visão, o olfato e o tato são igualmente componentes para se desfrutar essa produção literária da periferia. E quando eu falo isso, eu não estou desconsiderando o papel do impresso ou do físico, mas eu estou lembrando a própria importância do corpo para a análise estética dessa produção literária da periferia. Então, ainda que seja preciso considerar que alguns poetas e escritores tem conseguido publicar os seus textos autorais, para produção literária desses saraus, o suporte privilegiado não é necessariamente o livro, o impresso, mas o próprio corpo. É por meio das performances que esses textos acabam ganhando visibilidade e se tornam públicos.<sup>136</sup>

É o que acontece com a autora investigada, Nívea Sabino, quando relata que seus livros não ficam presos na livraria ou que são publicados primeiramente pela boca, como já mencionamos. Ao serem publicados pela boca, os textos ganham outra dimensão, pois resgatam as tradições africanas no Brasil, nas suas mais diversas formas, seja no sarau, no *slam* ou nos muros onde eles são primeiramente publicados. Na cultura africana, os valores culturais e os saberes são passados pela boca. Não é raro ouvirmos alguém falar que quando morre um ancião, morre uma biblioteca. Dessa maneira, é significativo que a poeta faça essa escolha.

A língua periférica nessa perspectiva é usada como ferramenta de reexistência de uma cultura. É aí que podemos pensar nessa língua como efeito e modo de ser produzida coletivamente. Quer dizer, para entender como se dá a língua falada no país, que aqui vou nomeá-la como língua periférica, recupero a ideia da antropóloga sobre o termo *pretuguês*, que, se por um lado, pauta-se em sujeitos pretos do continente brasileiro, por outro, nela podemos incluir os sujeitos periféricos pretos e não pretos, que também recuperam grande parte desses falares. Tratam-se de falares que se formam através de várias enunciações, assumindo assim um carácter multilinguístico e coletivo.

Portanto, pensando nessa elaboração, o termo *pretuguês* será usado para se referir à língua portuguesa falada ou produzida nas periferias, que é onde se encontra majoritariamente a população preta do Brasil. Lélia González (2018) em seu texto “A categoria Político Cultural de Amefricanidade”, outorga às línguas africanas e indígenas

---

<sup>136</sup> Nascimento, 2018.

um tipo específico de uso no Brasil; o pretuguês nada mais é do que uma marca de africanização do português falado no Brasil. Um exemplo é a troca de fonemas do L pelo R. Essa troca tem um carácter tonal e rítmico das línguas africanas que foram trazidos para as diásporas, mas que são pouco explorados quando se pensa a influência africana na formação histórico-cultural do continente. Pensando por essa via apontada pela pesquisadora, recupero aqui os dizeres de Sérgio Vaz, que afirma: “quando nós dizemos ‘nóis vai’ é porque nós vamos.” Quer dizer, o uso do pretuguês nas periferias assume uma função que vai além da função linguística, mas assume um carácter identitário e político. Sérgio Vaz assinala que

Às vezes as pessoas acham que nós não falamos a norma culta porque nós não queremos, na verdade, eles não deixam a gente falar a norma culta. Nós queríamos o prazer de todos nós estudarmos nas universidades e depois falarmos a língua que nós quiséssemos. Nós falamos a língua do que sobrou para nós. Quando a gente escreve com menos vírgula ou com menos crase, ali está dizendo quem é o povo brasileiro e como ele vive.<sup>137</sup>

Através dessa fala de Sérgio Vaz e através do poema “Roda d’água ou moinho”, de Nívea, podemos novamente pensar no conceito de *pretuguês*, por ser um conceito que traduz um jogo duplo da língua periférica, quer dizer, traduz essa estratégia que a língua assume como forma de reexistência, tendo a língua falada e marcada pelos rastros da fala como efeitos produzidos socialmente. A construção deste estilo, portanto, é uma construção permeada pelo simples, e sendo uma linguagem simples torna-se potente, porque tem-se nela uma generosidade gramatical:

Começar o dia bem faz a gente considerar um pouco mais as coisas. E bom humor faz a gente respirar fundo e pensar: “o que custa dar atenção a uma pobre velhinha? Coitada, vai que a bicha é sozinha, só fala com passarinhos, com plantinha no apartamento... Não praticar o ato da conversa dá nisso: trivialidades!”. Enfim, mesmo com todos esses pensamentos, permiti que ela prolongasse a conversa, pra minha sorte e satisfação naquela manhã.<sup>138</sup>

No trecho acima, retirado do único conto que compõe a obra *Interiorana*, o narrador se expressa de forma simples, como se tivesse conversando consigo mesmo. Ao escrever de forma simples, a construção do sentido que a autora quis passar não danifica

---

<sup>137</sup> Vaz, 2018.

<sup>138</sup> Sabino, *Interiorana*, p.130.



a sua marca oral, como em “coitada, vai que a bicha é sozinha”; ‘bicha’ aqui remete ao modo que se fala em determinadas regiões para se referir a alguém ou a alguma coisa.

Evidentemente, no Brasil, quando pensamos na construção da história literária, temos que pensar nas questões de linguagem que a atravessam. Portanto, na obra, a sujeita pretende se comunicar com os termos dos seus pares. Notamos, também, no conto, marcas de uma temporalidade, aspecto muito importante nas culturas africanas, o que transforma tal escrita em um lugar de memória, como aponta muito bem Martins (2021), “poesia é tempo”. Outro ponto é o uso da preposição ‘pra’ na língua falada ao invés de ‘para’. O ‘pra’ aqui evidencia essa proximidade com a comunidade, que, inclusive, aparece com frequência em boa parte dos poemas da obra. Não queremos dizer que está errado, mas, sim, evidenciar essas marcas da fala em seus textos, como a autora mesma diz: “Um ouvido escuta, um ouvido atento, uma escuta que faz com que eu elabore e traga protesto e traz, né, a coisa da oralidade.”<sup>139</sup> Portanto, como podemos observar, a obra *Interiorana* está permeada de marcas de uma escrita falada, fundadora de um movimento literário potente, que é o que vamos apresentar na próxima seção, na segunda fase desse movimento literário periférico.

## **Segundo Período (2005 aos dias atuais): Literatura Periférica**

O segundo momento, justamente o meu interesse de pesquisa, começa a ficar mais efervescente por volta de 2005, através dos movimentos dos saraus literários, tendo a Cooperifa como o precursor dessa vertente. A Cooperifa, desde de 2001, organizava encontros semanais no Bar Garajão em Taboão da Serra, município da Região Metropolitana de São Paulo, dois anos depois mudou-se para o Bar do Zé Batidão, que fica no Bairro Chácara Santana, periferia da Zona Sul de São Paulo. Criada pelos poetas Sérgio Vaz e Marco Pezão, a Cooperifa até 2004 era o único sarau literário que acontecia regularmente nesta comunidade, em horários posteriores à jornada de trabalho. Resultante desse movimento, “dezenas de saraus que se multiplicaram copiando esse modelo, e se multiplicando não só em botecos, mas também em escolas, centros comunitários, ONGs.”<sup>140</sup>

---

<sup>139</sup> Sabino, 2023.

<sup>140</sup> Nascimento, 2018.

No ano de 2005, surge, também, a *Edições Toró*, editora independente destinada à publicação de autores de periferia. De acordo com Paulo Roberto Tonani do Patrocínio, doutor em letras e especialista em literatura periférica, citando Allan da Rosa,

o nome do projeto “vem da chuva que alaga ruas e barracos e porque chegou a hora de fazer chover livros”. Este depoimento foi recolhido da reportagem publicada na Revista *Época*, em 18 de setembro de 2007. Nesta mesma reportagem o autor apresenta uma instigante definição e destino dos livros lançados pela editora: “livro pra quem não sabe ler”. Apesar do aparente paradoxo, as publicações editadas pela Toró favorecem este objetivo.<sup>141</sup>

Conforme ainda relata, os títulos lançados por essa editora, sem exceção, recebem um tratamento editorial específico, provocando um diálogo entre a forma de apresentação e o plano temático, resultando na criação de uma identidade própria para cada livro que refletisse aquilo que o autor desejava. Além disto, podemos perceber que nas publicações feitas pela editora *Edições Toró*, há um formato artesanal que orienta a concepção dos livros, tornando-os exemplares únicos. Ou seja, a originalidade deste projeto editorial utiliza a ousadia como escape da falta de recursos e torna o livro um objeto mais próximo do público-alvo da editora.

Pela *Edições Toró*, Allan da Rosa publicou *Vão* (2005), *Da Cabula* (2006) e *Morada* (2007). Além desses, Rosa também assina *Gazaia* (2007), texto infanto-juvenil, lançado pela Difusão Cultural do Livro – CDL. É importante destacar que a tal editora lançou outros livros chegando ao ano de 2010 com 16 títulos em catálogo.

É importante dizer que o livro de poemas *Vão*, de Allan da Rosa, assim como *Interiorana*, de Nívea Sabino, teve um projeto editorial que não só resgata elementos da periferia, como também elementos que fazem alusão à cultura africana. “Os poemas, em si, carregam a consciência da característica paradoxal de buscarem a representação algo efêmero, que não se pode deter por completo, e que está, por outro lado, sujeito à natureza estática e totalizadora do papel e do livro.”<sup>142</sup> Quer dizer, os textos presentes nessas obras surgem dentro do contexto da literatura periférica, publicados por editoras pouco reconhecidas, independentes, editoras menores que trabalham em parcerias, isto é, geralmente, são editoras que zelam e prezam por uma questão gráfica. *Vão*, por exemplo, apresenta esteticamente essa ideia, bem como a primeira edição de *Interiorana*.

---

<sup>141</sup> Do Patrocínio. Allan Santos da Rosa, um outro olhar sobre a periferia, p.61.

<sup>142</sup> Bicalho. Cortes abissais e costuras periféricas nos textos de Allan da Rosa, p.4.

Através dessa movimentação literária dos saraus de poesia, dos *slams*, os escritores da periferia se conscientizam a publicar os seus próprios livros e é o que Laetícia Jensen Eble<sup>143</sup> defende em seu artigo “Confrontação dos espaços e resistência na Literatura marginal/periférica”, publicado no livro *Literatura e Periferias*, organizado por Regina Dalcastagnè<sup>144</sup> e Lucía Tennina.<sup>145</sup> Conforme Eble aponta, “a compreensão de si mesmos como parte de uma história em processo e o desenvolvimento da capacidade de uma visão crítica mais elaborada sobre a situação social, tal como dados pela literatura, são essenciais para essa tomada de consciência.”<sup>146</sup> No entanto, quando os autores começaram a ter consciência da potência que era a autopublicação e a publicação de seus livros, em boa medida, a literatura periférica começou a ser firmada como também pertencente ao campo literário.

Não podemos deixar de citar, nessa breve trajetória da literatura de periferia, que no ano de 2007, em novembro, tivemos um evento coletivo organizado por mais de 40 grupos que se juntaram motivados pela ideia de fazer um contraponto à Semana da Arte Moderna de 1922 que naquela ocasião comemorava 85 anos. Essa efemeridade inspirou a criação de um manifesto redigido pelo poeta Sérgio Vaz, chamado *Manifesto da Antropofagia Periférica* numa alusão direta ao *Manifesto Antropófago* escrito por Oswald de Andrade em 1928. A Semana de Arte Moderna da Periferia, portanto, com sua abrangência e seus manifestos, contribui de forma significativa com o movimento da literatura periférica, sendo fundamental ao afirmar propósitos estéticos das práticas culturais que existem nas favelas, periferias e aglomerados.

Desde então, cada vez mais encontramos produções periféricas nos compêndios literários. Em Belo Horizonte, capital do Estado de Minas Gerais, por exemplo, e cidade vizinha à da poeta investigada, temos como resposta a esses primeiros movimentos literários mencionados o Coletivo Sarau de Periferia, considerado um dos precursores da capital, criado a partir do contato com o Sarau da Cooperifa, no bairro Independência, no ano de 2009. Foi idealizado por Rogério Coelho, Carla Pimenta e Jessé Duarte, filhos

---

<sup>143</sup> Laetícia Jensen Eble é uma importante pesquisadora sobre literatura periférica. Suas pesquisas dedicaram-se à literatura brasileira contemporânea, nas linhas de pesquisa “Literatura e outras artes” e “Representação na literatura contemporânea”.

<sup>144</sup> Regina Dalcastagnè é uma pesquisadora, escritora e crítica literária brasileira em teoria literária pela Universidade Estadual de Campinas e professora titular livre de literatura brasileira na Universidade de Brasília.

<sup>145</sup> Lucía Tennina é professora de Literatura Brasileira na Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires e tradutora. Tem vários estudos sobre Literatura Periférica, sobretudo com o foco nas literaturas produzidas em São Paulo.

<sup>146</sup> Eble. Confrontação dos espaços e resistência na Literatura marginal/periférica, p. 48.

de trabalhadores assalariados da região de Contagem. Conforme Brant, citado por Rogério Coelho,

A maioria dos saraus periféricos de poesia que surgiram em Belo Horizonte teve origem no Coletivo. E de um ano para cá, pipocaram por vários bairros e cidades. Houve necessidade de se criar referências em outros espaços geográficos da cidade. Muitos dos criadores de saraus que estão espalhados por BH e Região Metropolitana saíram daqui. [...] É muito importante você ir em um lugar onde sua voz é ouvida, se sentir um agente construtor”, comenta um dos articuladores do Coletivo, Rogério Coelho. (sic)<sup>147</sup>

De acordo com Otacílio de Oliveira Junior, doutor em psicologia e estudioso da temática, “os saraus seriam o espaço de valorização da identidade periférica, dos corpos e das vozes que suportam e ressignificam a especificidade trágica de sua posição social.”<sup>148</sup> Ainda complementa que

os saraus de periferia têm sido interpretados como expressão singular determinada por uma posição social específica – há a favela ou periferia urbana – e suas identidades correlatas – o pobre, o periférico, o da quebrada, entre outras. Essas posições e identidades seriam o ponto de partida interpretativo que conferiria inteligibilidade a práticas, textos, e apresentações dos saraus.<sup>149</sup>

Nessa mesma perspectiva, Lucía Tennina afirma que “o eixo comum nos saraus passa pela insistência e reflexão em torno da ideia de ‘ser periférico’, mas essa identidade assume diferentes posicionamentos com base em decisões de grupo, biografias, características dos bairros.”<sup>150</sup> Além disso, como ainda afirma a pesquisadora,

O sarau está pensando não apenas como um encontro de artistas, mas como uma comunidade afetiva cujos vínculos são estreitos a partir de uma biografia em comum. Vale a pena notar que a caracterização desse “povo” é realizada ligando-o de uma maneira irônica a uma linguagem de guerra, embora não para destacar sua violência, mas sua resistência. [...] Nem todos os participantes de saraus declamam, e isso não significa que eles não contribuem: o fato de estar no espaço em si é uma forma de fazer parte do sarau, uma vez que não é apenas a dimensão artística que estrutura esses projetos, mas a sociabilidade do que ao exercício cultural.<sup>151</sup>

---

<sup>147</sup> Brant *apud* Souza, Coelho. Entre a performance e a escrita: um olhar sobre a literatura expandida contemporânea na poesia marginal-periférica de Nívea Sabino, p.132.

<sup>148</sup> Júnior. Partilhas de sentido em torno de um sarau na periferia de Belo Horizonte, p. 176.

<sup>149</sup> *Ibidem*, p.176.

<sup>150</sup> Tennina. Saraus das periferias de Brasília: uma literatura fora do eixo, p.109.

<sup>151</sup> *Ibidem*, p.110.

Voltando ao cenário de Belo Horizonte, três anos depois do surgimento do Coletivoz, surgiu o Sarau Vira-lata, que fazia uma atuação itinerante nas praças centrais da capital, formando junto com o Coletivoz a primeira geração mineira dessa nova vertente literária periférica e inspirando as novas gerações que surgiram a frente, como aponta Rogério Coelho:

Dos saraus Coletivoz e Vira-Lata, formou-se uma primeira geração mineira dessa nova cena literária marginal, em saraus como: dos Vagal (2012), do Ribeirão (2012), Comum (2013), Apoema (2013), das Cachorras (2014), dos Lanternas (2014), Nosso Sarau (2014), Terra Firme (2015), dentre outros na região metropolitana e no interior do estado.<sup>152</sup>

Isso também se confirma nas palavras da autora investigada, Nívea Sabino:

Já tem um tanto de poetas aí, uma geração de poetas, popularizou. O Sérgio Vaz fala muito sobre a democratização, principalmente do acesso. Nada mais é, que esses movimentos fazem, de democratizar o acesso. O Cândido falava isso, democratizar a literatura como um direito. Então, se é um direito nosso, como que as periferias historicamente se reinventam para acessar os seus direitos? Então, isso é um tapa na cara dos clássicos literários que ficaram durante tanto tempo não encontrando estratégias de possibilitar o acesso da população, da maior parte da população brasileira à leitura, ao conhecimento, ao acesso ao livro, porque que o livro é tão caro?<sup>153</sup>

A literatura periférica, nesse sentido, vem em conjunto com o processo político do Brasil. Os integrantes dessa vertente afirmam esse caráter político quando veem “a poesia como ferramenta de conscientização e mobilização.”<sup>154</sup> Tal literatura é produzida por pessoas que se propõem a contar a sua própria história do ponto de vista da periferia. Para Nívea, os saraus são movimentos que têm vários braços, pois possibilitam a inserção de novos escritores, outras narrativas, outros personagens, o que para ela seria uma “oxigenação no movimento literário”. Nesse sentido, o surgimento dos saraus, para a poeta, teria vários responsáveis. Quando as periferias se movimentam para querer ler e desse movimento surgem as bibliotecas comunitárias, criam-se os espaços de leitura e escrita, dentre eles os saraus e os *slams*.

Dessa forma, assim como Nívea, entendemos que o surgimento dos saraus e dos *slams* são um movimento contrário, porque o mercado literário está defasado, possui faltas, o que não significa que o que tem sido produzido de literatura tradicional não valha,

---

<sup>152</sup> Souza, Coelho. Entre a performance e a escrita: um olhar sobre a literatura expandida contemporânea na poesia marginal-periférica de Nívea Sabino, p.132.

<sup>153</sup> Sabino, 2023.

<sup>154</sup> Tennina. Saraus das periferias de Brasília: uma literatura fora do eixo, p.182.

“mas falta e falta muita coisa”, como a autora diz. Nesse sentido, produções periféricas que têm se engendrado são frutos dessa movimentação apontada por Nívea, de quem estava elaborando literatura e performando em seu cotidiano, escrevendo não necessariamente dentro do *mainstream* ou aos moldes do que se espera, mas os sujeitos, coletivamente, estão se reinventando através do campo literário.

## Slam

Os *poetry slams*, ou simplesmente *slams*, são batalhas de poesia falada que surgiram na década de 1980 nos Estados Unidos e hoje se estabeleceram como uma das mais democráticas formas de poesia performática em todo o mundo. Esse gênero foi idealizado por Marc Kelly Smith, operário da construção civil apaixonado por poesia. Nesse contorno, o *slam* nasceu em 1986 como um show, o *Uptown Poetry Slam*, em um bar na periferia de Chicago, e rapidamente se espalhou por outras cidades, despertando a atenção a atriz Roberta Estrela D’Alva, que foi a responsável por trazer o movimento para o Brasil.

Assim como os saraus, a ideia do *slam* também é a de popularização e democratização da poesia, tendo em vista que “a performance revela aquilo que, muitas vezes, os textos silenciam.”<sup>155</sup> No entanto, para acontecer este evento performático, há algumas regras de funcionamento, isto é, os poemas devem ser autorais, com duração de três minutos; caso se exceda os minutos, a cada dez segundos é retirado meio ponto; os poemas devem ser lidos ou recitados e os participantes não podem usar de maneira nenhuma adereços, devem se apresentar somente com o corpo e a voz. Os jurados são selecionados no dia, aleatoriamente em meio ao público, para atribuírem nota de zero a dez aos poetas participantes que performaram.

Conforme Roberta Estrela D’Alva chama a atenção, esse movimento não só tem um caráter subversivo, mas também educativo. Os participantes presentes aprendem através das regras e do jogo, mecanismo de socialização coletiva, além disso, muitos ali presentes não são alfabetizados e acabam se alfabetizando de forma não convencional:

O que o *slam* tem é essa educação não-convencional, um aprende com os outros, as linguagens, as ideias e você não está na escola, mas você está. As pessoas têm uma noção de que estão se educando, senão a praça Roosevelt não

---

<sup>155</sup> Martins. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*, p.47.

bateria 800 pessoas em uma segunda à noite para ouvir poema. E foram para ouvir com seu próprio dinheiro, não tem incentivo, não tem propaganda, não tem nada. O que é isso? Se isso não for revolução eu não sei o que é. Em um mundo em que as pessoas não se falam mais, parar para se ouvir, olhar outro ser humano falar o que ele acredita, falar um poema... Acho muito revolucionário esse poder.<sup>156</sup>

No Brasil, o slam chegou em 2008, por meio do ZAP! – Zona Autônoma da Palavra, idealizado por Roberta Estrela D’Alva, realizado pelo coletivo artístico Núcleo Bartolomeu de Depoimentos. Roberta Marques do Nascimento, popularmente conhecida como Roberta Estrela D’Alva, nasceu em Diadema, São Paulo. É pesquisadora, atriz, produtora cultural e poeta brasileira. Fundou o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, primeira companhia de teatro e hip hop do Brasil. Teve influência também no SLAM BR – Campeonato Brasileiro de Poesia Falada, organizado pelo Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, evento que acontece anualmente desde 2014, em São Paulo. O campeonato recebe poetas que foram campeões e campeãs de todo o Brasil, cujos vencedores e vencedoras tornam-se representantes brasileiros na Copa do Mundo de Poesia Slam, que ocorre em Paris, entre os meses de maio e junho. Outro evento em que houve participação do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos é o Rio Poetry Slam, que também acontece desde 2014 no contexto da FLUP – Festa Literária das Periferias.

Tendo como inspiração os acontecimentos poéticos do ano de 2014, em Minas Gerais, nasce o primeiro *poetry slam*, em Belo Horizonte, o Slam Clube da luta, que acontece toda última quinta-feira do mês com apoio do Coletivo Sarau de Periferia, em parceria com o Teatro Espanca. Depois,

nasceram novas comunidades de slams em Belo Horizonte e Minas Gerais, configurando uma segunda geração da cena, como: Slamternas, Slam da Estação, Slam das Manas, Slam Trincheira, Slam Valores, Slam A Rua Declama (Timóteo/MG), Slam Avoa Amor, Slam para Carolina (Sacramento/MG) etc.<sup>157</sup>

Como se vê, os saraus foram se multiplicando nas comunidades brasileiras, o que confirma a sua força dentro desses espaços. Roberta Estrela D’Alva, sobre esses movimentos, relata que eles

têm sido utilizados como ferramenta para reunir as comunidades e criar oportunidades, visando à formação, à educação, o entretenimento e a expressão intelectual e a artística. À medida que vão surgindo, têm se distinguido uns dos

---

<sup>156</sup> D’alva, 2008, s/p.

<sup>157</sup> Souza, Coelho. op. cit., p.132.

outros, e suas características seguem definidas de acordo com a necessidade de cada grupo envolvido.<sup>158</sup>

Nesse sentido, a proliferação dos *slams* em grande progressão tem organizado vozes que emanam, agora, em vozes coletivas. Vozes conscientes de seu espaço no campo literário e na produção de saberes. Vale destacar que a trajetória de muitos poetas começa pelos saraus e pelos *slams*; é o que ocorreu com a autora que estudamos na presente dissertação.

Conforme Luiz Eduardo Rodrigues de Almeida Souza e Rogério Meira Coelho relatam, “a trajetória de Nívea Sabino, por sua vez, tem um vínculo com o Sarau dos Vagal, realizado na cidade de Nova Lima (MG), que surge em 2012, e com o Coletivo, Sarau de Periferia de Belo Horizonte (MG), desde 2008, precursor dessa cena literária marginal.”<sup>159</sup> De acordo com esses autores, esses espaços literários foram primordiais tanto para o desenvolvimento das performances, quanto para a difusão de seus textos, posteriormente publicados. Como Nívea relata:

quando eu chego no Sarau, eu fiquei anos sem falar um texto antes de eu falar um primeiro texto. Eu ficava só ouvindo. Era um espaço de escuta. E naquele momento as coisas que eu estava escutando no sarau era... eu conheci, por exemplo, Manoel de Barros no sarau, não tinha lido Manoel de Barros, se eu não tivesse frequentado o Sarau sequer tinha chegado pra mim, sabe? Marcelino Freire, primeira vez que eu conheci textos de Marcelino Freire foi num sarau. Então, assim, é um equívoco achar que o sarau não é um espaço de leitura, que não é um espaço de escrita. Porque durante muito tempo era Drummond, sabe, era Guimarães Rosa, e aí a gente era os seres encantados que iam pra ali ler esses textos que são os clássicos que a galera vive falando que a gente não celebra, pra mostrar pro colega um texto lindo que a gente tinha achado e que talvez ele não conhecia. Então, quando eu me faço poeta eu tava ouvindo e conhecendo a escrita de muita gente que já tava aí há muito tempo, a diferença é que tavam lendo pra mim estavam me fazendo o convite que eu acho que é o principal diferencial é esse convite. Me fizeram um convite para entrar no universo literário, me fizeram um convite que foi um convite confortável, que eu me reconheci. A maneira como que a literatura foi me apresentada nesses espaços fez eu me encantar e me apaixonar, tanto que fez eu querer escrever e olhar pra mim e reconhecer no meu texto uma literatura, uma poesia, sabe?<sup>160</sup>

A fala da autora é muito importante para pensarmos “a disputa de poder na construção do espaço literário”,<sup>161</sup> que determina quem será legitimado ou não. No caso

---

<sup>158</sup> D'alva. *SLAM: voz de levante*, p.272.

<sup>159</sup> Souza, Coelho, op. cit., p.128.

<sup>160</sup> Sabino, 2023.

<sup>161</sup> Souza, Coelho. op. cit., p.132.



da autora investigada, como vimos, a leitura e a escuta de clássicos nos espaços literários fizeram com que ela se encontrasse enquanto poeta. No entanto, ainda temos que desmistificar que somente esses textos literários sejam considerados literatura. De acordo com Regina Dalcastagnè, professora de literatura brasileira da Universidade de Brasília,

O campo literário reforça esta situação, através de suas formas de consagração e de seus aparatos de leitura crítica e interpretação. Afinal, “todo julgamento de valor repousa num atestado de exclusão. Dizer que um texto é literário subentende sempre que outro não é”, ou seja, a valoração sistematicamente positiva de uma forma de expressão, em detrimento de outras, faz da manifestação literária o privilégio de um grupo social. A exclusão das classes populares não é, obviamente, algo distintivo da literatura, mas um fenômeno comum a todos os espaços de produção de sentido na sociedade.<sup>162</sup>

Com isso, podemos pensar que, nas últimas décadas, o Brasil vivenciou uma emancipação literária no que tange aos movimentos de poesia falada e, automaticamente, isso tem surtido um impacto direto no aumento do número de leitores, bem como em bibliotecas comunitárias nas periferias no país. Ou seja, se o campo literário reforça esses espaços de exclusão, a periferia se reinventa e cria outras formas de existir na literatura, sem pedir benção para ocupar esse lugar, como é o caso das mulheres na literatura periférica, como veremos a seguir.

## Lírica de uma favelada: o papel das mulheres na literatura periférica

*Na hora que eu falo "há marias" é justamente para trazer essas mulheres, que é pra coletivizar esse olhar e dizer que nunca amou, né? Que querendo ou não é pra dizer também de como na subjetividade esse amor, essa afetividade é muito negada para essas mulheres, quase que desumanizadas na perspectiva de amar. E, aí, esse verso é muito nesse sentido, de querer humanizar essas existências e nesse lugar vai ser coletivo mesmo, bem proposital assim. Para fazer esse trocadilho, pra poder... pra pessoa ter essa percepção de que não é*

---

<sup>162</sup> Dalcastagnè. A autorrepresentação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea, p.21.

*uma Maria, uma Joaquina ou uma Francisca, são as  
Mulheres, principalmente as mulheres negras que,  
enfim, né? têm esses raios que atravessam e fazem a  
vida da gente ficar fudida.*  
(Sabino, 2023)

Em recente entrevista com Nívea Sabino, percebemos que alguns recursos narrativos foram usados em sua obra para não oferecer somente um lugar de conforto, mas de confronto, incômodo e questionamento. Através de uma leitura cuidadosa, percebemos em seus poemas um apelo pela preservação da vida de um povo que é discriminado simplesmente por causa de suas diferenças, sobretudo raciais, sendo privados de direitos plenos como o de vivenciar o amor, o lazer, a educação e tantas outras facetas que compõem a vida: “milhões de negras/ que há (Marias)/ e nunca amou.”<sup>163</sup> Trata-se também daquele gozo restituído pela boca, pelo corpo editor, por um fazer que pode ser também falar por falar e falar para se fazer ouvir, corpo autofalante. Essa narrativa é muito comum dentro das periferias, das comunidades pretas. Além do mais, é comum encontrarmos nos textos escritos por sujeitos periféricos, “a palavra e a dicção do outro como medida de sua própria escritura.”<sup>164</sup> A opressão advinda do processo de colonização deixou como herança para essa comunidade uma desestruturação familiar, psicológica e financeira.

No entanto, é importante para nós, sobretudo mulheres pretas, entendermos o nosso lugar na sociedade e a potência desse lugar. Temos nos organizado de diferentes maneiras para resgatar formas pretas de constituir famílias, cuidar do dinheiro, acessar a educação, dentre outras questões. No fragmento do poema “Universalizar o amor”, citado acima, a autora chama a atenção para uma carência afetiva amorosa específica, gerada pelo sistema colonial que, quase exclusivamente, está reservada às mulheres pretas. Portanto, lanço mão do conceito filosófico de *Mulherismo africana*, cunhado por Cleonora Hudson-Weems (1945), para dar conta das especificidades das mulheres pretas na diáspora brasileira tanto no âmbito familiar, afetivo amoroso, espiritual quanto no âmbito de luta pela sobrevivência do povo preto.

Em seu artigo “Mulherismo Africana: o outro lado da moeda”, originalmente publicado como “Africana Womanism: the flip side of a coin”, em 1945, Cleonora

---

<sup>163</sup> Sabino, *Interiorana*, p.97.

<sup>164</sup> Martins, op. cit., p.196.

Hudson-Weems, que atua como professora de inglês na Universidade do Missouri, defende que o *Mulherismo Africana* “emergiu como um antídoto para os conflitos atualmente enfrentados por mulheres pretas entre si e nas relações entre as mulheres pretas e os homens pretos.”<sup>165</sup> Conforme defende, o

Mulherismo Africana é uma ideologia criada e projetada para todas as mulheres da ascendência africana. Baseia-se na cultura africana, e, portanto, necessariamente incide sobre as experiências singulares, lutas, necessidades e desejos das mulheres africanas. Tece uma crítica endereçada à dinâmica de conflito entre: as feministas tradicionais, as feministas pretas, as feministas africanas e as mulheristas africanas.<sup>166</sup>

Hudson-Weems, portanto, afirma que na perspectiva do mulherismo africana a agenda é separada dos demais movimentos de lutas citados. A intelectual aponta que muitas vezes o *mulherismo africana* é mal interpretado como sendo o mesmo que o Mulherismo defendido por Alice Walker,<sup>167</sup> assinalado em sua coleção de ensaios, *Em busca dos Jardins de Nossas Mães*. Enquanto o Mulherismo africana oferece uma agenda política totalmente diferente, como um conjunto completamente diferente de prioridades para as mulheres africanas, o Mulherismo é apenas uma diferença de tonalidade entre feminista preta e mulherista. Isto é,

Em vez de um enfoque centralizado na família africana mulherista, essa centralização feminina do feminismo, que informa a ordenação das questões que giram em torno da centralidade e da exclusividade da feminilidade, coloca sérios problemas para a mulher africana.<sup>168</sup>

Outro aspecto importante para destacar sobre esse conceito é que as prioridades das mulheres africanas são diferentes das prioridades das mulheres brancas, portanto, o *Mulherismo africana* é centrado na família, enquanto o feminismo ou Mulherismo, defendido por Walker, é centrado na mulher. O que temos de prioridade central enquanto *mulherismo africana* é a raça, classe e gênero, enquanto o feminismo concentra em questões de gênero.

---

<sup>165</sup> Hudson-Weems, *Mulherismo Africana o outro lado da moeda*, p. 191.

<sup>166</sup> *Ibidem*, p. 194.

<sup>167</sup> Alice Malsenior Tallulah-Kate Walker, conhecida como Alice Walker, é uma intelectual, romancista, ensaísta, poetisa e ativista política pelos direitos do povo preto, focando nas mulheres pretas. Criou a filosofia nomeada como Mulherismo para atender as demandas históricas e políticas e culturais das mulheres pretas.

<sup>168</sup> Hudson-Weems. *op. cit.*, p. 130.

Hudson-Weems, ancorada em Mary Church Terrel, uma importante presidente da Associação Nacional de Mulheres de Cor, afirma que “não somos apenas mulheres de cor... prejudicadas por causa do sexo, mas somos perplexamente ridicularizadas por causa de nossa raça. Não só porque somos mulheres, mas porque somos mulheres de cor.”<sup>169</sup> No entanto, ao contrário da mulher branca, no sistema em que vivemos, a mulher preta nunca foi colocada num lugar de privilégio ou protegida e apoiada. Podemos observar isso no trecho do poema da obra investigada:

Seguimos na trilogia do não faz mal:  
- mulher, negra e pobre!  
Ei, me diz, fala pra mim: Qual é a dor que te  
comove!?

O aborto ilegal só mata pobre!  
Prende quem pretende sobreviver.  
É muito lindo, você fingir que não quer ver:  
a filha do patrão na clínica, com direito a  
inseminação.

Há um genocídio direcionado à cor da pele, meu  
irmão.

Quem insiste no “não”:  
- “Não há machismo”,  
- “Não há racismo...”  
Não há é na sua rotina, de ir e vir, vivência pra te  
mostrar!  
Vem cá,  
*cola ni mim,*  
vão dar um *rolezinho* pro cê sentir:  
- Sentir na cara,... a negligência!  
- Sentir na cara,... a indiferença!  
- Sentir na cara,... a violência!<sup>170</sup>

Através desses versos, podemos pensar que quando as ‘mulheres’ estão no centro dos nossos pensamentos, recuperamos uma matriz histórica e cultural ocidental na qual as mulheres reivindicam autonomia de agir e decidir sobre suas próprias vidas, como muito bem expõe o poema. No caso das mulheres pretas, tal autonomia não pode ser alcançada em condição da opressão racial: “Há um genocídio direcionado à cor da pele”. Em suma, a luta feminista das mulheres brancas é pautada no empoderamento das mulheres. Para as mulheres pretas, a igualdade, enquanto poder, não pode ocorrer, a menos que a coletividade de sua comunidade tenha recuperado e resgatado a autonomia

---

<sup>169</sup> Terrel *apud* Hudson-Weems, op. cit., p. 200.

<sup>170</sup> Sabino. *Interiorana*, p. 112.

e a integridade racial e cultural. É justamente o que o poema evidencia: “Qual é a dor que te comove!?” e convida a “Sentir na cara... a violência”.

Ainda no poema, podemos pensar na negação abordada pela voz poética como afirmações cinicamente carregadas de afirmativas. Ou seja, no contexto brasileiro, o opressor machista e racista recuperado pelo eu-lírico nega a existência do machismo e do racismo. Nega-se que tais violências existam. Para Sigmund Freud, a negação é “um modo de tomar conhecimento do reprimido, na verdade já é um levantamento da repressão, mas naturalmente não a aceitação do reprimido”<sup>171</sup>, pois, conforme a psicanálise, “negar algo no juízo no fundo significa: isto é uma coisa que eu preferiria reprimir.”<sup>172</sup> Ou seja, o eu lírico ao dizer “não há racismo”, “não há machismo”, está reprimindo essas violências ao passo que as tornando existentes para, assim, denunciá-las. Como se lê: “Quem insiste no “não” :- “Não há machismo”, / - “Não há racismo...” / Não há é na sua rotina, de ir e vir, vivência pra te/ mostrar!”<sup>173</sup>

Já no poema “Sobre os solos férteis da igualdade” a questão racial aparece de forma mais explícita:

Ainda que persiste o olhar  
que a mim difere  
que profundo fere  
que segregar prefere  
por questão de tom  
de cor  
de pele<sup>174</sup>

O eu-lírico retrata não uma igualdade de gênero, mas faz sobressair um apelo para a igualdade racial: “que segregar prefere/ por questão de tom/ de cor/ de pele”. Para as mulheres pretas, a igualdade de gênero, o empoderamento, não pode acontecer se não se dissipar quaisquer possibilidades de racismo antes. Na comunidade preta e periférica podemos perceber a igualdade de gênero por um outro viés.

Um exemplo disso é que desde a colonização, durante a escravidão, os escravizados sendo homens africanos ou mulheres africanas, exerciam os mesmos papéis sociais e braçais. No entanto, os pretos descendentes transformaram esse exemplo de igualdade eminentemente negativo em uma qualidade positiva dentro das comunidades

---

<sup>171</sup> Freud. *A negação*, p. 7.

<sup>172</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>173</sup> Sabino, *Interiorana*, p. 112.

<sup>174</sup> Sabino. *Interiorana*, p. 98.

pretas, tendo um igualitarismo nas suas relações sociais. Em certa medida, isso começa a ser atravessado quando pretos e pretas na diáspora são cooptados pelo sistema machista e ocidental e começam a reproduzir comportamentos que não são de heranças africanas e que não fazem parte dos papéis sociais vivenciados pelos ancestrais.

Hudson-Weems ainda assinala que não é que as questões de gênero não sejam importantes, pois as questões de gêneros são preocupações reais para todas as mulheres, inclusive as mulheres africanas, tendo em vista que ainda estamos operando dentro de um sistema racista patriarcal e, portanto, devemos confrontar com essa questão de frente. Trata-se de sabermos sobre quais perspectivas vamos operar, isto é, se vamos nos apoiar dentro da lógica ocidental, ou se, em certa medida, vamos nos ancorar dentro de uma lógica africana.

\*

Figura 2: Roda BH de Poesia, Nívea Sabino.



Fonte: Roda BH de Poesia: Nívea Sabino<sup>175</sup>

A imagem acima ilustra o corpo-tela da autora investigada nesta dissertação. Nívea Sabino está recitando um poema de seu livro *Interiorana*: “Sobre os solos férteis da igualdade” – o trecho que foi mencionado no parágrafo acima –. Podemos perceber que o corpo-tela dessa autora carrega inquietações, as quais são demonstradas pelo tocar

<sup>175</sup> Ver mais em: RodaBHdePoesia, Nívea Sabino. Teatro Espanca, Belo Horizonte, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-L2QSNd0j7s> (0:33 min). Acessado em 04/09/2022.

de seus dedos em seu próprio braço, quando está pronunciando os versos: “que segregar prefere/ por questão de tom/ de cor/ de pele”, ilustrado pela gesticulação do corpo acompanhando o ritmo exigido pela performance. Isto é, não bastou para a poeta apenas proferir a palavra, mas demonstrá-la ao tocar o próprio corpo, porque, ao demonstrá-la, a autora propôs para quem estava escutando-a e/ou vendo-a um sentir: “sentir na cara... a negligência!”, “sentir na cara... a indiferença” e, por fim, “sentir na cara a... violência”. Trata-se de uma tentativa de encantamento pela palavra, de sensibilização do público também pelo gesto.

Além disso, a poeta começa o poema cantando “ainda que persiste o olhar que a mim difere.” Enquanto canta esse trecho, Nívea dá tapas em seu corpo e continua: “que profundo fere”, e segue mudando o tom da voz: “que segregar prefere, por questão de tom de COR.” Nesse momento, a poeta faz uma pausa e dá um tapa em seu próprio braço e, depois, dá a sequência “de pele”, e segue declamando até o final do poema. O volume da voz usado pela poeta, seguindo com as pausas, solicita chamar a atenção da plateia. São táticas de performances que dão corpo ao poema. Para Martins, “o convite a ver é precedido pelo convite a escutar, pois também nos revelam a formação e o registro de imagens; nas imagens que se apresentam aos nossos olhares e à nossa escuta.”<sup>176</sup> Nesse sentido, quem ali estava a escutando, primeiramente teve que observá-la para, assim, compreender o poema como um todo ou vivenciá-lo para além das palavras.

Conforme Richard Schechner, especialista em Estudos da Performance,

fazer performance é um ato que pode também ser entendido em relação a: ser, fazer, mostrar-se fazendo e explicar ações demonstradas. Ser é a existência em si mesma. Fazer é a atividade de tudo que existe, mostrar-se fazendo é performar: apontar, sublinhar e demonstrar a ação. Explicar ações demonstradas é o trabalho dos Estudos da performance.<sup>177</sup>

Dessa forma, o corpo para esse tipo de ação é fundamental, pois os “movimentos do corpo são portadores de significados.”<sup>178</sup> Martins, tal corpo em performance “é o lugar do que curvilineamente ainda já é, do que pôde e pode vir a ser, por sê-lo na

---

<sup>176</sup> Martins, op. cit., p. 77.

<sup>177</sup> Schechner. O que é performance? p. 1.

<sup>178</sup> Galard. *A Beleza do Gesto: uma estética das condutas*, p. 11.

simultaneidade da presença e da pertença. Um já ter sido no em vir, no revir e no em ser.”<sup>179</sup> Gesticular é uma ação típica dos performers.

No entanto, “é preciso entender, aqui, o “gesto” na maior extensão do termo: não só no sentido próprio (os movimentos do corpo, os usos corporais), mas também na acepção figurada”<sup>180</sup>, como na imagem capturada do vídeo, por exemplo. Conforme Diana Taylor<sup>181</sup> aponta,

O vídeo de uma performance não é a performance, apesar de frequentemente vir a substituí-la por uma coisa em si mesma (filme, documentário). A memória do corpo, por ser “viva” e incapturável, excede o arquivo. Mas isso não significa que a performance – como uma ação ritualizada, formalizada, ou reiterada – desapareça. Múltiplas formas de atos corporificados estão sempre presentes, apesar de estarem em estado de um constante refazer-se. Eles se constituem na transmissão das memórias coletivas, histórias, e valores de um grupo ou geração para os seguintes. Atos corporificados e performados, apesar de pertencerem ao repertório, em si mesmos gravam e transmitem conhecimentos, por meio do movimento físico.<sup>182</sup>

De acordo com a linha de raciocínio de Taylor, o vídeo gravado de Nívea não seria a performance em si, pois a memória do corpo em si seria algo incapturável, mas como alerta a pesquisadora, isso não significa que não haja performance. Diante disso, podemos pensar, também, no conceito de performance como “comportamento restaurado”, apontado Leda Maria Martins recorrendo a Richard Schechner,<sup>183</sup> que “implica a ideia de uma repetição permanente, mas efêmera e que nunca se dá a conhecer ou se repete da mesma maneira.”<sup>184</sup> Nesse sentido, ao recitar o seu poema, a autora recria-o e restaura-o, modulando-o com gestos em performances que em si mesma já estão restauradas.

Para Schechner, as performances enquanto comportamento restaurado,

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

---

<sup>179</sup> Martins, op. cit., p. 213.

<sup>180</sup> Galard. *A Beleza do Gesto: uma estética das condutas*, p. 22.

<sup>181</sup> Diana Taylor é uma acadêmica americana. É professora de estudos da performance e espanhol na Tisch School of the Arts da Universidade de Nova York e diretora fundadora do Instituto Hemisférico de Performance e Política.

<sup>182</sup> Taylor. Encenando a memória social: Yuyachkani, p. 18.

<sup>183</sup> Richard Schechner é professor de Estudos da Performance na Tisch School of the Arts da Universidade de Nova York. Schechner é considerado um dos iniciadores do programa de Estudos da Performance e fundador do The Performance Group, um grupo de teatro experimental.

<sup>184</sup> Martins, op. cit., p. 39.



performadas que as pessoas treinam para desempenhar, que têm que repetir e ensaiar.<sup>185</sup>

Schechner argumenta que toda experiência do sujeito pode ser compreendida como performance. Nessa via de pensamento, toda ação, não importa quão pequena, consiste em comportamentos duplamente exercidos. O duplo consiste, aqui, em comportamentos rearranjados e modelados de modo a produzir um efeito determinado. Em Rufino, dobrar seria a astúcia daquele que enuncia para não ser totalmente compreendido, não pela falta de sentido, mas pela capacidade de produzir outros que transgridam as regras de um modo narrativo.<sup>186</sup>

Notamos, assim, essa performance duplicada através do corpo-tela da autora, pois, provavelmente, para essa performance acontecer houve um ensaio, uma preparação, que, possivelmente, se difere da performance apresentada. Além disso, a performance aborda ações cotidianas do contexto da autora. Graciela Ravetti, concordando, reitera que “a performance ajuda a imaginar formas possíveis de intervenção social, intervenções simbólicas, de restauração, mas também de construção, sobre os retalhos que a memória consegue reerguer e que a vontade projeta.”<sup>187</sup>

A palavra de Nívea, como tal, ecoa na reminiscência performática do seu corpo, ressoando como voz, numa sintaxe expressiva contígua que fertiliza a luta por direitos iguais e o parentesco entre pretos e pretas vivos, os ancestrais e os que ainda vão nascer.<sup>188</sup> Desse modo, “o corpo em performance restaura, expressa e, simultaneamente, produz esse conhecimento, grafado na memória do gesto. Performar nesse sentido, significa inscrever, repetir transcribando, revisando, e representa ‘uma forma de conhecimento potencialmente alternativa e contestatória.’”<sup>189</sup>

Dito isso, nessa dissertação, é fundamental pensarmos nas produções que estão sendo tecidas pelos próprios agentes marginalizados e nos propósitos que elas possuem. Como se vê, através de sua obra, Nívea sugere-nos outras formas de leituras, de saberes e de entendimento do que é o corpo, sobretudo o corpo preto no campo literário. A escrita performática, nesse sentido, é acionada pelo corpo da autora. Para Paul Zumthor, “um corpo que fala está aí representado pela voz que dele emana, a parte mais suave deste corpo e a menos limitada, pois ela ultrapassa, em sua dimensão acústica muito variável,

---

<sup>185</sup> Schechner. O que é performance? p. 2.

<sup>186</sup> Rufino. *Pedagogia das encruzilhadas*, p. 117.

<sup>187</sup> Ravetti. *Narrativas performáticas*, p. 62.

<sup>188</sup> Martins, 2021.

<sup>189</sup> Martins. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*, p. 130.

permitindo todos os jogos.”<sup>190</sup> Nesse sentido, o corpo-palavra da autora convida-nos a refletir sobre os múltiplos saberes que muitas vezes não são figurados pela escritura, no entanto, “o que no corpo e na voz se repete é também uma episteme.”<sup>191</sup>

No âmbito da literatura periférica, Carolina Maria de Jesus é referência para pensarmos sobre essas violências sentidas e que atravessam o corpo preto na comunidade preta. Mulher, pobre, mãe solteira, e, também, favelada, foi um dos grandes nomes que temos como marco da Literatura Periférica. Através de sua obra *Quarto de Despejo*, lançada em 1960, abriu caminhos e possibilidades para outras mulheres se inserirem no campo literário, contribuindo de forma significativa para o ativismo das mulheres pretas.

Conforme Conceição Evaristo e Vera Eunice de Jesus, no prefácio do livro *Casa de Alvenaria*, “Carolina Maria de Jesus, produzindo a partir de uma capacidade adquirida por processos autodidáticos, cria uma tradição literária em que sujeitos da escrita, tendo ou não certificados escolares, mas sempre letrados, fazem da leitura e da escrita práticas sociais que lhes possibilitam se colocar na sociedade em que vivem e inclusive criticá-la”.<sup>192</sup> Essa reflexão proposta pelas autoras nos autoriza a afirmar que a presença da mulher preta na literatura, nos *slams* e nos saraus é resultado de muita luta. Portanto, a presença da mulher na literatura periférica ocupa esse espaço de reivindicação pautado muitas vezes nos direitos civis, nos direitos de ser mãe, esposa, irmã, no direito de existir.

Pilar Lago e Lousa, mestre e doutora em Literatura, em seu artigo “O corpo e a voz da mulher periférica: a (auto)representação feminina na poética de Elizandra Souza e Luiza Romão”, conclui que as mulheres da literatura periférica escrevem não apenas por que querem ser vistas, conforme essa autora, as mulheres escrevem por que querem ser ouvidas. Escrevem para romper décadas de silenciamentos em que eram subalternizadas nas relações patriarcais.<sup>193</sup> Vale destacar que, ainda que mulheres periféricas compartilhem experiências com outras mulheres, para as mulheres pretas o “quebrar o silêncio” ou “encontrar a voz” é marcado não somente por questões de gênero, mas, também, ou exclusivamente, é marcado pela questão racial. As mulheres pretas não têm ficado caladas e sem voz. Elas vêm reagindo há anos contra a colonização e escravização. A batalha das mulheres pretas, ao nosso ver, não seria somente para conquistar direitos iguais aos homens, mas conquistar o direito de viver enquanto povo,

---

<sup>190</sup> Zumthor. *Introdução à poesia oral*, p. 12.

<sup>191</sup> Martins, op. cit., p. 23.

<sup>192</sup> Evaristo, Eunice apud Jesus, *Casa de alvenaria*, p. 13

<sup>193</sup> Lousa. O corpo e a voz da mulher periférica: a (auto)representação feminina na poética de Elizandra Souza e Luiza Romão, p. 2.

enquanto raça. Nesse sentido, isso vai reverberar nas escritas das mulheres pretas. Se há, como diz o poema a trilogia “mulher, negra e pobre” o papo será diferente.

Ainda dialogando com Lago e Lousa, só foi possível começar a ouvir as vozes das mulheres, sobretudo mulheres pretas, na literatura periférica, através da criação de coletivos artísticos e literários femininos e com o crescimento da participação e do protagonismo dessas mulheres em saraus e de ações para publicações e difusão de suas obras. Nesse sentido, a estudiosa cita um dos primeiros nomes importantes de coletivos criados para pensar e problematizar a questão da mulher nas produções periféricas que é o Coletivo Mjiba, fundado em 2004, por Elizandra Souza, Elisângela Souza e Thais Vitorino. Essas mulheres se movimentam para a conscientização de mulheres negras e periféricas com o Mjiba em ação, em homenagem ao Dia da Mulher Negra/Afro-latina e caribenha. Outro projeto importante para pensarmos na ação ativista dessas mulheres é o Sarau das Pretas.

No entanto, como afirma Érica Peçanha do Nascimento (2018), é fundamental lembrar que a produção literária periférica ainda é muito masculina. É predominante a presença e a participação dos homens nos saraus, por exemplo. A pesquisadora ainda aponta que a publicação autoral por gênero masculino é maior, pois é menor o número de mulheres que se assumem escritoras, sendo também menor o número de mulheres que conseguem publicar os seus trabalhos autorais. Dessa forma, esse é um ponto em que esse fenômeno literário precisa se ajustar.

Nesse sentido, concordando com essa pesquisadora, toda produção literária pode trazer à tona importantes debates e tensões sobre o ponto de vista de quem fala, nesse caso, as/os escritores periféricos, e do lugar de onde se ouve, nesse caso, o público leitor, o mercado cultural e a academia. Daí a importância de ler a obra *Interiorana* através da perspectiva do *Mulherismo africana*, pois tal perspectiva pode relevar na obra suas múltiplas facetas, trazendo possibilidades de enxergar a presença das mulheres nesse movimento literário através de uma agenda africana. Sendo assim, é através desse viés e dessas múltiplas formas de se produzir os saberes que, no próximo capítulo, iremos tratar da produção, da publicação e da circulação dos livros literários produzidos na e pela periferia. As mulheres, bem como os outros sujeitos que vivem nas periferias estão fazendo, estão produzindo e estão gestando um olhar diferente de existir na literatura.

## PARTE II:

### A OBRA

*É isso, é uma poesia muito viva da... (...). A minha poesia é muito capturada do cotidiano mesmo, da vida, sabe? Nas coisas que estão ao nosso redor, nas histórias que nos são contadas, nas histórias que a gente vive*

(Nívea Sabino, 2023)

*Eu acho que é ao contrário, a gente tem que perguntar para os clássicos se eles conhecem os clássicos da literatura falada. Risos.*

(Nívea Sabino, 2023)

## INTERIORANA

Figura 3: Capa da segunda edição do livro *Interiorana*.



Fonte: Arquivo pessoal.

No que se segue, nesta segunda parte da pesquisa, abordaremos os desafios da publicação independente e sua capacidade inventiva, configurando-se como letramento de reexistência, isto é, “mostra-se como espaço de produção cultural e política em que uma série de práticas de uso social da linguagem são mobilizadas em função de suas necessidades.” (sic)<sup>194</sup> Tal definição importa sobretudo por essa capacidade inventiva de usos da linguagem como ato de manifestação da existência. Para sujeitos periféricos, assim como para a autora investigada, Nívea, a palavra tem *asè*, força vital que marca a sua reexistência.

---

<sup>194</sup> Souza. *Letramentos de Reexistência: culturas e identidades no movimento hip-hop*, p. 22.

Para tanto, iremos abordar a obra *Interiorana* através de uma perspectiva africana, tendo como parâmetro os estudos dos *letramentos de reexistência* (Souza, 2009, 2011), da *performance* (Schechner, 2003, Zumthor, 2010, Martins, 2021), da *narrativa performática* (Ravetti, 2002) e do *mulherismo africana* (Hudson-Weems, 1945). Desse modo, nas seções seguintes, iremos discutir a autopublicação e como esse modo de publicar reverbera no fazer periférico da comunidade preta, tendo em vista que para os autores periféricos estar na literatura é criar meios para reexistir. Assim, iremos abordar como foi para a autora publicar as duas edições de *Interiorana*. Esses tipos de letramentos representam a capacidade da poesia dessa autoria de recriar os modos de produção, circulação e distribuição poética. Para isso, iremos analisar nos tópicos seguintes os poemas do livro em sua segunda edição.

#### INTERIORANA: PRIMEIRA EDIÇÃO (2016)

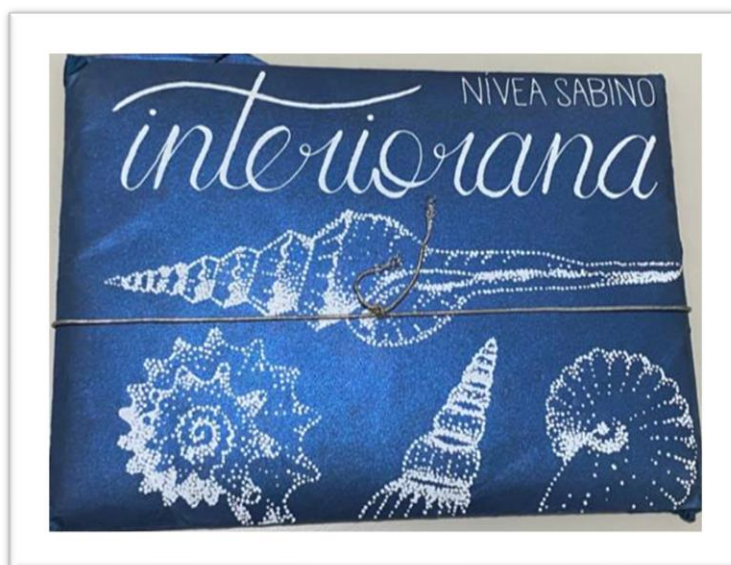
Na primeira edição, lançada em 2016, o livro teve 300 cópias, com 95 páginas. É uma edição artesanal em parceria com a Padê Editorial. De acordo com a autora, “a Padê Editorial surge nesse momento, que é a Bárbara Esmenia e a Tatiana Nascimento. Então, elas montam a editora publicando os próprios livros e o meu, o meu é o primeiro tirando o delas.”<sup>195</sup> Trata-se de uma ação literária em prol de fomentar a circulação de livros escritos por mulheres, ou seja, esse movimento surge com intuito de estabelecer uma aliança feminina dentro do mercado literário, tendo em vista que o mercado periférico é majoritariamente masculino.

O livro é formado por uma costura de três pontos na encadernação e miolo composto por folhas de impressão com apenas uma dobra, resultando em duas folhas que formam quatro páginas, além de uma capa em dobradura de papel, com desenhos de conchas por toda a sua extensão e amarrado por uma corda prateada. Acreditamos que com isso, a obra contesta a forma já a começar pela sua encadernação e, também, por deslocar a apresentação do miolo e colocá-la dentro do papel que envolve o livro, como podemos observar na imagem:

---

<sup>195</sup> Sabino, 2023.

Figura 4: Capa da primeira edição do livro Interiorana.



Fonte: Arquivo pessoal.

As características dessa encadernação nos remetem a uma busca por revelar o interior, aqui, representado pelo interior do mar. Não são as ondas que nos chamam a atenção para esse mar, mas, sim, o seu interior, isto é, a encadernação do livro chama a atenção para o que está dentro do mar. Dessa forma, foi imprescindível trazer em sua capa as ilustrações das conchas. As conchas contêm em seu interior uma estrutura semelhante a um espiral, que concentra e amplifica os sons. Elas produzem um som parecido com o barulho do mar, quando colocadas ao ouvido. Em alguns casos, consegue-se ouvir vozes. Isso ocorre porque a estrutura espiral da concha funciona como uma caixa de ressonância e amplifica o som ambiente, capturando o som da voz do ambiente. Assim, a autora aponta, ao trazer as conchas na capa, que não é porque Minas Gerais não tem mar que uma poeta mineira não possa referenciar esse mar. Temos, inclusive, os nossos mares de montanhas, morros etc. Sendo assim, a capa dessa edição inicial marca o corpo-tela da obra como um convite a vê-la e também a escutá-la – escutar através das conchas –, levando-nos ao seu interior.

Cabe também destacar sobre a amarração do livro e sua relação com as conchas. A obra é fechada por uma corda prateada em contraste com a cor do título e do traço do desenho. A escolha da autora em amarrar o livro nos indica que os poemas estão guardados, tal como as conchas guardam os sons do ambiente. Para acessá-los devemos retirar a corda com cuidado, pois a amarração não é feita com nó, tampouco com laços,

mas, é enlaçada de modo que, para retirá-la do livro, devemos descer a corda cuidadosamente. Isso demonstra o cuidado que a autora propôs que tenhamos com os seus poemas. Além disso, através de uma perspectiva do mulherismo africana, a escolha por amarrar o livro foi fundamental para que relembremos que, enquanto povo preto, temos a capacidade de criar, de diagramar sob nossos moldes. Ainda, a própria construção gráfica, totalmente artesanal, evidencia a uma performance da materialidade do livro. Portanto, podemos dizer que tudo isso que foi destacado acima é parte desse efeito de sentido poético construído do projeto gráfico, que buscou valorizar essa escrita que se faz com o corpo.

Quanto aos poemas selecionados para o livro, retratam um corpo-tela performando a subjetividade da autora registrada ao longo de anos e um corpo-poema político, preocupado em revelar vozes que não são só a sua. Como podemos perceber em sua declaração:

Na hora que eu vou publicar, além do que eu já tinha na caminhada com o sarau, inclusive os textos que estão no Interiorana, eles vêm de um período de 2006, 2007, até o período que é publicado e, assim, meu blog inclusive tem o tempo de que eles foram escritos, tudo mais, dá pra ver que foram desses escritos ao longo de quase dez anos da minha vida, assim, quando eu vou publicar eu tenho um cuidado, primeiro de que me incomodava muito a maneira como que as pessoas estavam me vendo, essa coisa de “ai, linda, maravilhosa, poderosa, lá, lá, lá, tem uma preocupação de que minha poesia não era algo que me pertencia só, sabe?”<sup>196</sup>

De certa maneira, o caráter autobiográfico dos poemas representa as múltiplas faces da escrita dessa autora, sobretudo no que se refere à temática da mulher preta. No entanto, houve várias intervenções no processo de produção do livro que eram do olhar da editora. Isso ocorreu porque, conforme o relato, na época a poeta não possuía recursos financeiros para publicar de forma independente e teve que se submeter a algumas restrições impostas pela editora. Sendo assim, a capa com a cor azul e as conchas do mar foram porque era uma edição especial em homenagem a *Odojá* e a *Yemanjá*, da Coleção *Odojá*. Conforme a regra da editora, Nívea precisava escolher a cor da capa e um elemento do mar. Assim, escolheu o azul marinho e as conchas. As ilustrações foram feitas por Jupiter Coroada.

E o porquê do título?

---

<sup>196</sup> Sabino, 2023.



Conforme a autora relata, sobre o termo interiorana, o nome foi justamente para questionar sobre o acesso ao conhecimento, à cultura que não chega em determinados lugares, soando quase como um apelo para que as pessoas não enxerguem só o que é produzido nos grandes centros, mas para que possam mudar os seus pontos de vistas, no caso aqui, para o interior, seja ele geográfico ou o interior do sujeito.

No interior não é o que vocês estão lendo por fora, não é o que chega no centro e o que é celebrado, é que minha poesia fosse dela sair do que sequer as pessoas imaginassem o que estava ali dentro. E aí, *Interiorana* para mim é muito isso, é um revelar também um sujeito poeta que é possível, que existe, que está em mim, e o tempo inteiro é esse grito, sabe? Na hora que eu falo dessas mulheres que nunca amou, é isso, você já olhou pra mim com esse olhar? É uma maneira de amar e reconhecer o que a pessoa é, o que ela tem, essa poética.<sup>197</sup>

O seu grito evidencia a palavra desarticulada. Aponta para uma escrita que desarticula a forma como a sua escrita é lida. Ou seja, a sua escrita poética ocuparia esse lugar do não previsível: “você já olhou pra mim com esse olhar?” Como a autora mesma diz na citação acima, a sua escrita revela um sujeito poeta que é possível em outras formas do uso da língua. Assim, esse grito, colocado por Nívea, chama atenção para a palavra sem ser palavra, a palavra antes da palavra, pura expressividade.

## INTERIORANA: SEGUNDA EDIÇÃO (2018)

Na segunda edição do livro, Nívea reúne na íntegra todos os poemas da primeira edição. No entanto, foram acrescentados alguns textos que foram produzidos ao longo desses dois anos, entre uma edição e outra. A obra conta com o mesmo prefácio de Rogério Coelho, mas agora possui uma apresentação de Michelle de Sá. Nessa nova edição, o livro foi elaborado por uma produção coletiva e colaborativa, contando com ilustrações de Raíssa Angrisano e um projeto gráfico e de diagramação de Alexandre de Sena.

Nívea afirma que nessa edição conseguiu se expressar de forma mais autêntica e direta, explorando questões pessoais e experiências vividas que a ajudaram a moldar sua identidade como escritora. Destaca, também, a importância de sempre se reinventar e evoluir como artista. A poeta acredita que a segunda edição do livro é um reflexo dessa

---

<sup>197</sup> Sabino, 2023.

evolução. Cabe destacar que as obras foram publicadas em diferentes contextos. No entanto, ressalta que cada uma de suas obras possui uma parte de si e que todas são importantes em sua trajetória como autora. Como podemos perceber através de seu relato:

Eu considero que o livro que é a minha cara é o branco, sabe? Embora eu goste muito e amei essa edição quando ela saiu. É uma capa linda, é o que me trouxe, é o primeiro livro, nesse sentido de ter o primeiro livro da gente, cê sabe como é que é ter o primeiro livro que difícil que é, mas é isso, e cê vai achar uma diferença principalmente nos textos que no branco vai ter e nesse não vai ter, um ou outro que acho que talvez eu tirei na hora de fazer o branco, sabe? O segundo.<sup>198</sup>

Sabemos que publicar um livro não é fácil. A autora revela que a publicação dessa segunda obra foi realizada inteiramente de forma independente. Ao nosso ver, tal ação configura um agenciamento político-cultural da autora de fortalecimento da escrita periférica, fazendo-a circular, “pra eu ir mais”, como ela mesma relata. Dessa forma, tanto a feitura artesanal dos seus livros, quanto esta, independente, exhibe a sua preocupação por um circuito paralelo de produção e de distribuição.

Publiquei independente com os próprios recursos, é isso, as minhas publicações são todas independentes, a minha caminhada que me fez poeta, faz eu conseguir ir mais, só publiquei essa segunda edição porque o Arte da Palavra, que é uma instituição, né, que é o SESC tem um programa de leitura de circulação e é isso, passa a me enxergar, então, esse mercado para quem eu sequer existia passa a me procurar, risos. E aí é isso, na hora que eu ando o Brasil todo com a minha poesia a convite do SESC, no meio do ano eu pego o meu dinheiro e publico a segunda edição, pra eu ir mais. Risos. E aí é isso, é no nosso movimento que a gente cria essas possibilidades que é isso, se eu não posso existir, se eu não existo, a gente cria maneiras de existir de outras formas.<sup>199</sup>

Nesse depoimento, Nívea revela que escritores periféricos têm se adentrado e ocupado os espaços de maneira política. Nesse processo, eles se colocam no lugar de sujeitos de suas ações. As concepções de aprendizado e ensino nessa perspectiva são características do que Souza chama de letramentos de reexistência (Souza, 2009), em que se estabelece a relação entre escrita e vida.

Quanto às ilustrações, Raíssa Angrisano relata que as ilustrações foram feitas através das leituras dos poemas de forma coletiva e, em alguns momentos, de forma

---

<sup>198</sup> Sabino, 2023.

<sup>199</sup> Sabino, 2023.

individual. Segundo o relato, algumas ilustrações, apesar de serem baseadas na palavra escrita ou falada pela autora, não necessariamente ilustram um único poema, mas vários. Conforme ainda descreve, as ilustrações foram realizadas em um período de três meses de trabalho. É importante ressaltar que as ilustrações foram feitas em tamanho A3, com tinta nanquim preta ou caneta posca vermelha e verde.

A ilustradora nos revela, também, que buscou alguns elementos de representação da imagem através de sentimentos que ela teve com a leitura e outros foram pontuados junto com leituras coletivas, que, mesmo não riscando o papel traziam pontos importantes para o seu processo criativo e a ajudavam a desenhar as ilustrações em pensamentos. Dessa forma, os desenhos tentam trazer o feminino, a mulher preta, a solidão, a resistência, o caos, a calma, os amores, a parceria etc.<sup>200</sup>

No que diz respeito à diagramação e ao projeto gráfico, Alexandre Sena<sup>201</sup> elaborou uma estrutura de forma singular, alternando espaços em branco, espaços em pretos, ilustrações e poemas. Alexandre Sena escolheu cada ilustração para um determinado poema, possibilitando que as ilustrações crescessem e tomassem corpo. A sua leitura de cada ilustração junto com os poemas ampliou o sentido das ilustrações.<sup>202</sup> Quando o sujeito põe a máscara em seu rosto, como observamos na imagem, ele não é mais apenas um sujeito, humano, mas, torna-se um espírito, um ancestral.

É interessante pensarmos nesses espaços brancos e espaços pretos como um reflexo e uma experiência das imagens, que, simultaneamente, fundam atos de leitura, interrogando o leitor para outras dimensões que o livro aborda, como, por exemplo, as políticas raciais. Este pensamento nos possibilita rever a *forma-força* dos poemas da referida obra como difusora de linguagens artísticas, que vai muito além do texto poético. Tal conceito, elaborado por Zumthor, nos indica que ainda que haja uma “forma”, ela não é fixa ou estável. De certo modo, isso nos permite retomar a ideia de performance como comportamento restaurado ou como processo duplo. A performance, desse modo, coloca a forma poética sempre por se fazer. Não há dúvidas de que, ao trazer esses espaços brancos e pretos, Nívea interroga o fazer literário, dando espaço para a performance em sua obra, abrindo caminho para que seu corpo-tela entre para jogo.

---

<sup>200</sup> Esta reflexão vem de uma menção de Raíssa Angrisano.

<sup>201</sup> Alexandre Sena é graduado em Artes Cênicas pela UFMG. É ator, dj e diagramador. Atualmente mora em Belo Horizonte.

<sup>202</sup> Esta reflexão vem de uma menção de Raíssa Angrisano.

Sendo assim, tanto nesta edição quanto na primeira, a obra possui uma escrita singular, os poemas são regados por uma escrita periférica, que dão aberturas para criar e recriar um senso de pertencimento, característica desse fenômeno da literatura periférica, e isso possibilita-nos a sentir a *forma-força*, não por se enquadrar no que diz respeito ao estilo, à métrica e à forma, mas por retratar o ponto de vista da periferia através do olhar de dentro, alterando o modo como lemos tais obras literárias.

A obra, nessa segunda edição, é esteticamente bem elaborada, em que podemos observar nas superfícies dos poemas a presença absoluta de um eu-lírico que não se cala diante do mundo, isto é, é um eterno *erguer a voz*, aqui aludindo à obra ilustre de bell hooks. A *forma-força* da obra, assim, está intrinsecamente ligada ao corpo e à expressividade da autora. Ou seja, essa *forma-força* possui um poder de influenciar profundamente o receptor, transmitindo mensagens além do mero conteúdo verbal. Não é à toa que ao publicar o seu livro primeiramente pela boca, a autora influencia sua comunidade e outros lugares em que chega. De modo que sua obra alcance lugares em que nem ela mesma sonhava que chegaria.

Quanto à estrutura da obra, a autora manteve a divisão das seções em quatro partes, pois tal divisão aborda diferentes temas e expressa estilos de escritas distintos, a serem observados na análise das seções nas próximas páginas. Cabe destacar, também, que a sucessão dos poemas se organiza seguindo a mesma ordem na qual foram publicados originalmente na primeira edição, alterando-se apenas pelos acréscimos de novos poemas em algumas seções.

## Não creia em perfeito

Essa primeira seção, intitulada “Não creia em perfeito”, reúne 43 poemas que contemplam vários pontos. Em uma conversa com Nívea, a autora revela que queria falar de outros conteúdos que mudassem a forma como ela era vista na sociedade: “queria expandir isso, sabe, é isso, falar de mexerica, falar de amor, falar de muita coisa que eu acho que me faria ser lida como poeta.”<sup>203</sup> Daí a sua escolha política em conjugar a maioria de seus poemas na primeira pessoa do singular, o “eu”. Evidenciando o que Cassin defende: o ser como um efeito do dizer, isto é, falar por falar. Na leitura que fizemos desse tópico, escolhemos focar na presença do amor abordado nos poemas.

Em *Tudo sobre o amor: novas perspectivas*, bell hooks<sup>204</sup> explica que esse sentimento demonstrado pela autora revela os problemas que temos a respeito do gênero em nossa sociedade. Quando as mulheres falam sobre o amor e sobre temáticas correlatas quase nem sempre ganham credibilidade, mas “quando os homens se apropriam do gênero das narrativas românticas, suas obras são muito mais reconhecidas que a escrita das mulheres.”<sup>205</sup> É evidente que a autora também está questionando, além do lugar de mulher escritora, o lugar de escritora preta e escritora lésbica, quando nos dá o seu depoimento. Muitas vezes, como ela mesma revela, poetas como ela são reconhecidas apenas no âmbito da poesia de combate, por ser poeta e *slammer*, ou na pior das hipóteses por ser uma “escritora menor”, numa perspectiva editorial e mercadológica. Aqui se faz notar a importância de um falar por falar, de um direito ao gozo da palavra, de uma experiência da palavra que não seja exclusivamente militante ou comunicativa, de uma experiência da palavra que não seja deslegitimada por causa de seu gênero.

---

<sup>203</sup> Sabino, 2023.

<sup>204</sup> Gloria Jean Watkins, mais conhecida como bell hooks, foi uma irmã preta autora, professora, teórica feminista, artista e ativista antirracista estadunidense. Gostava que grafássemos o seu nome em letra minúscula, por ser um pseudônimo em homenagem à sua avó, além disso, defendia que ao grafar em minúsculo prestaríamos atenção em suas obras e escritas e não em sua pessoa.

<sup>205</sup> hooks. *Tudo sobre o amor: novas perspectivas*, p. 37.

De acordo com a socióloga nigeriana de origem iorubá Oyèrónké Oyewùmí (2004)<sup>206</sup>, “gênero é antes de tudo uma construção sociocultural.”<sup>207</sup> E se o gênero é socialmente construído, este não pode se comportar da mesma maneira no tempo e no espaço. Segundo essa estudiosa, “se o gênero é uma construção social, então devemos examinar os vários locais culturais/arquitetônicos onde foi construído, e devemos reconhecer que vários atores localizados (agregados, grupos, partes interessadas) faziam parte da construção” e ainda complementa que, “se o gênero é uma construção social, então houve um tempo específico (em diferentes locais culturais/arquitetônicos) em que foi “construído” e, portanto, um tempo antes do qual não foi.”<sup>208</sup>

Um exemplo disso está presente através de um relato das autoras Catherine Cymone Foushey<sup>209</sup>, Rhonda M. Gonzales<sup>210</sup> e Christine Saidi<sup>211</sup>, em suas pesquisas publicada no livro *África Bantu: de 3500 a.C até o presente*, que revela que, de acordo com a tradição oral importante dos povos *Kikuyu*, que são uma comunidade considerável de povos de língua Bantu, oriundos do Quênia,

houve um período em que as mulheres eram muito mais poderosas do que os homens e governavam a sociedade. Os homens se cansaram dessa situação e, então, tramaram para alterar a organização social. Para fazer isso, a tradição afirma que eles fizeram uma festa e seduziram todas as mulheres. Todas as mulheres *Kikuyu* que foram à festa ficaram grávidas. Segundo a narrativa, na fase tardia da gravidez, as mulheres não eram mais capazes de reagir. Os homens aproveitaram a oportunidade e se valeram da sua condição de gestantes para assumir o controle. Eles tentaram mudar os nomes dos antepassados originais do clã, de mulheres para homens, no registro histórico oral. Em contrapartida, as mulheres se recusaram a ter mais filhos caso os homens mudassem os nomes das antepassadas para nomes masculinos. A demanda das mulheres prevaleceu. Assim, até os dias de hoje, embora os *Kikuyu* observem uma descendência e herança patrilineares, os ancestrais dos clãs *Kikuyu* são lembrados como tendo sido mulheres.<sup>212</sup>

---

<sup>206</sup> Oyèrónké Oyewùmí é uma intelectual e pesquisadora nigeriana. É grande crítica da epistemologia feminista branca e ocidental. Tem seus estudos voltados para o campo de gênero através de sua tese de doutoramento de 1997, *A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero*.

<sup>207</sup> Oyewùmí. Conceituando o gênero: os fundamentos eurocêtricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas, p. 292.

<sup>208</sup> Oyewùmí, op. cit., p. 38.

<sup>209</sup> Catherine Cymone Foushey nasceu no Condado de Marin, na Califórnia. É professora associada de História e Relações Internacionais na Universidade de Bucknell.

<sup>210</sup> Rhonda M. Gonzales também nasceu na Califórnia, em Long Beach. É professora de História Africana e Diáspora Africana na Universidade do Texas, em Santo Antônio.

<sup>211</sup> Christiane Saidi nasceu na Califórnia, em Los Angeles. É professora associada de História Mundial e História da África na Universidade de Kutztown.

<sup>212</sup> Fourshey, Gonzales, Saidi. *África Bantu: de 3500 a.C até o presente*, p. 80.

Através do exemplo acima, conforme as pesquisadoras, o que indica na tradição é que, em algum momento histórico, ocorreu uma mudança de uma tradição matrilinear de descendência e herança, característica de eras anteriores, para um sistema de organização patrilinear, provavelmente devido a uma mudança na cosmopercepção do grupo. Ou seja, se antes a organização era matrilinear com essas intervenções culturais, passou a ser patrilinear, colocando o homem como centro. Confirmando, assim, que gênero é uma construção social e funciona como uma instância de poder.

Na obra *Interiorana*, podemos perceber exemplos de como o sistema patriarcal a todo momento tenta sobrepor-se aos valores matriarcais. Em diversos poemas são abordados os problemas advindos do machismo, da homofobia, da lesbofobia e do sexismo. Estamos construindo, nesse sentido, todo um modo de vida baseado no modo de vida do nosso opressor, que também tem problemas, como, por exemplo, podemos perceber no relacionamento amoroso das personagens descrito no poema “O Tesão e a Graça”:

A Graça parecia dispersa  
enquanto o Tesão  
concentrado  
só pensava em amá-la

E a cada declaração que fazia  
a Graça sorria

Enquanto o Tesão  
se enfurecia

Não sabia ele  
que a cada riso da Graça  
feito gozo em si ecoava

E o Tesão  
louco de raiva  
saía à francesa e brochava

Deixando a Graça  
toda sem graça.<sup>213</sup>

Os nomes das personagens trazem uma ideia do que move cada um deles: o Tesão é movido pelo prazer, pelo desejo, concentrando-se apenas no falo. O verso “só pensava em amá-la” é um eufemismo que suaviza a real intenção que é possuir o corpo da Graça. Já o Gozo da Graça era ser cortejada, “E a cada declaração que fazia a Graça sorria”.

---

<sup>213</sup> Sabino. *Interiorana*, p. 29.

Sendo assim, é possível observarmos a força da antítese nas rimas “sorria” e “enfurecia”, demonstrando a diferença entre os dois novamente, bem como na rima entre “ecoava” e “brochava”. Esse poema provoca em nós certos questionamentos, como por exemplo, o que seria um gozo ecoando no corpo vibrando? Ressoando? A escolha lexical da autora, portanto, é imprescindível para colocar o corpo no texto, bem como para percebermos como o amor é articulado na relação dos personagens. Pois, apesar de ecoar em si o gozo sua personagem não cede ao seu tesão e nem ao Tesão. A segunda rima, “brochava”, demonstra a frustração do Tesão em cortejá-la e não conseguir o que queria. O poema, então, nos coloca questões: o personagem queria amá-la ou submetê-la ao seu desejo? Ou só usar o corpo da Graça? Por isso, como já assinalamos acima, amá-la é um eufemismo para sua verdadeira intenção. Portanto, através da leitura do poema, podemos notar que a intenção da autora ao construir essas camadas foi nos provocar para vários caminhos interpretativos. Notamos isso, também, no poema “Amor de casal”:

Compasso de amar  
 Desanda  
 antes  
 do amor terminar  
           vai um  
 pra cá  
                   outro  
                           pra lá  
 fica o amor sem saber  
 em qual dos dois se (re)encontrar<sup>214</sup>

Uma leitura detida desse poema permite-nos pensar em como Nívea trabalhou com o horizonte da configuração do amor ocidental sem deixar de estabelecer uma relação entre o corpo e o poema. A presença do corpo nesses poemas é fundamental. Nos versos de “Amor de casal”, como lemos, é enfatizado o descompasso do amor, que desanda antes mesmo de terminar. A falta de conexão espiritual e equilíbrio no relacionamento dos personagens é representada no texto pelos movimentos de vaivém, de um lado para o outro das margens da página, como se estivessem se afastando constantemente. Nesse sentido, a existência se torna material nesse poema. Daí a performance no discurso!

Na cultura dos povos Dagara, encontrados na região de Burkina Fasso, Gana e Costa do Marfim, por exemplo, entende-se que “duas pessoas se unem porque o espírito as quer juntas. Assim, é importante ver o relacionamento como algo movido pelo espírito,

---

<sup>214</sup> Sabino, *Interiorana*, p. 28.



e não pelo indivíduo.”<sup>215</sup> De acordo com essa cultura, “o papel do espírito é o de guia que orienta os nossos relacionamentos para o bem. Seu propósito é nos ajudar a ser pessoas melhores, a nos unir de forma a manter nossa conexão não apenas com nós mesmos, mas também com o além.”<sup>216</sup> O que Sobonfu Somé nos diz é que quando um relacionamento íntimo é tirado de seu contexto espiritual, fica exposto a muitos perigos, ocasionando esses descompassos, como indicado no poema, o amor fica perdido, sem saber “em qual dos dois ele pode se (re)encontrar.”<sup>217</sup>

Concordando com bell hooks, essa representação do amor frágil e desencontrado reforça a ideia de que, dentro de uma cultura patriarcal, o amor é visto como algo transitório e instável. As relações amorosas são marcadas por desafios e dificuldades, especialmente para pessoas pretas, que enfrentam o racismo estrutural. O poema sugere que essa realidade dificulta a formação de relações sólidas e duradouras, fazendo com que o amor seja constantemente ameaçado pelo desencontro. Percebemos, portanto, que tanto no poema “Amor de casal” quanto no poema “O Tesão e a Graça”, a relação entre o corpo e o poema é utilizada para expressar as dificuldades enfrentadas na configuração do amor em uma sociedade patriarcal, isto é, a forma de se relacionar uns com os outros nessa cultura é mediada pelo crivo do poder, seja do sistema patriarcal, do racismo ou de outras violências, como podemos perceber em: “E o Tesão/louco de raiva/saia à francesa/ e brochava”, contrariado pela reação da Graça preferiu abandoná-la. Conforme hooks aponta, em seu artigo, “Vivendo de amor”,

Muitas mulheres negras sentem que em suas vidas existe pouco ou nenhum amor. Essa é uma de nossas verdades privadas que raramente é discutida em público. Essa realidade é tão dolorosa que as mulheres negras raramente falam abertamente sobre isso. Não tem sido simples para as pessoas negras desse país entenderem o que é amar.<sup>218</sup>

No poema “O Tesão e a Graça”, a vulnerabilidade e a fragilidade do amor são ressaltadas, sobretudo a partir das ações do personagem Tesão, deixando claro como a cultura patriarcal afeta as relações amorosas. No poema, o personagem masculino não se importava com as demandas da personagem feminina, querendo apenas possuí-la. O

---

<sup>215</sup> Some. *O Espírito da Intimidade: ensinamentos ancestrais africanos sobre relacionamentos*, p. 25.

<sup>216</sup> Ibidem, p. 25.

<sup>217</sup> Sabino. *Interiorana*, p. 28.

<sup>218</sup> hooks. *Vivendo de amor*, p. 188.

amor, aqui, se reduz apenas ao desejo sexual: “A Graça parecia dispersa/ enquanto o Tesão/ concentrado/ só pensava em amá-la”.

A questão do amor e de Eros é fundamental em vários poemas, pois auxilia-nos a pensarmos como que a obra traz o corpo, sobretudo o corpo da mulher preta que não é desejado: “Via a si como antes não se vira”.<sup>219</sup> Já nos poemas “Meu dengo”, “FaltAr” e “Ah quente!”, os sujeitos líricos revelam uma outra perspectiva de experienciar a paixão, o desejo, colocando o corpo em novas configurações, estabelecendo uma relação de parceria entre corpo e desejo. Como podemos ler no trecho do poema “Meu dengo”:

[...]  
sorrir à toa  
sentir garoa  
com as mãos laçadas  
prometer nada  
doar-se à amada.<sup>220</sup>

Diferentemente do Tesão, o sorrir aqui é uma reação “esperada”, “recompensada”, não só isso, mas também as mínimas coisas, as coisas sutis, como no sentir a garoa, as mãos laçadas. Tudo no amor é gesto para nada, sem finalidade. Lembremos aqui o depoimento da autora, quando ela nos informou sobre o seu desejo de escrever sobre mexericas. Ou seja, para a autora, importa escrever sobre o que geralmente não tem importância. Defende-se o direito de poder falar de nada. Fazer da língua amparo do gozo. O gozo é o que não serve para nada! Daí a sua escolha lexical em falar de gozo, e não de prazer.

Já no poema “Ah quente!”, o sujeito lírico desenha uma cena que, ao sugerir o movimento de se estreitar, evoca em nós, leitores, todos os sentidos, o tatear do dedo, o odor, o aquecer, o amparar da língua... A forma do verso, além disso, desenha a materialidade do corpo, suas curvas. Vejamos:

Que há  
paredes  
seu dedo  
morno  
seu cheiro  
o gozo  
sua epiderme  
me aquece

---

<sup>219</sup> Poema “Diante do trono”, na página 31.

<sup>220</sup> Sabino. *Interiorana*, p. 43.

a língua  
ampara  
ao passo  
que dispara  
seu amolecer  
tateando  
o mapa  
das trilhas  
inesperadas  
em que esfrego  
a púbis  
na sua cara<sup>221</sup>

Nos versos, os verbos “tatear” e “esfregar” ressaltam e dão movimento ao corpo-poema, isto é, realizam a performance. Mas não se trata só disso, trata-se também das disposições de todas as palavras, como podemos observar, que criam um corpo para o poema, performando a própria ação nele descrita. O poema faz um corpo para si. As palavras colocadas de forma empilhada umas sobre as outras nem sempre na mesma linha, mas, sim, dispersas, performam e trilham o mapa dos corpos entrelaçando-se. Escrever é fazer, como nos lembra Cassin.

A proposta poética é deslocar a poesia periférica daquele lugar comum que só retrata sobre a violência, ou os conflitos do amor heterossexual, como, por exemplo, dos personagens Tesão e Graça, dando lugar a uma construção do texto pautada em outras maneiras de ler o desejo e o corpo, colocando-os em outros lugares. De acordo como bell hooks

Quando nós, mulheres negras, experimentamos a força transformadora do amor em nossas vidas, assumimos atitudes capazes de alterar completamente as estruturas sociais existentes. Assim poderemos acumular forças para enfrentar o genocídio que mata diariamente tantos homens, mulheres e crianças negras. Quando conhecemos o amor, quando amamos, é possível enxergar o passado com outros olhos, é possível transformar o presente e sonhar o futuro. Esse é o poder do amor. O amor cura.<sup>222</sup>

Cabe ressaltar que o erotismo, aqui, não se limita apenas à atividade sexual, mas ao potencial dessas mulheres de transmitir o amor e o desejo através de outros lugares, abordando sempre um pensamento crítico, compartilhando através do amor um valor social, pois o amor é um conceito também construído em nossa sociedade. Concordamos com Nívea: “sem cafuné a vida é seca”.<sup>223</sup> Dessa maneira, o tesão e o desejo subvertem a lógica do desamor.

---

<sup>221</sup> Sabino. *Interiorana*, p. 49.

<sup>222</sup> hooks. *Vivendo de amor*, p. 198.

<sup>223</sup> Poema “Amor de Jatobá”, na página 34.

Ainda na cultura dos povos Dagara, por exemplo, sexo é bem mais do que apenas um ato de prazer. Para a maioria dos homens, representados por Tesão nesse poema, sexo é só a penetração, o jogo de sedução já faz parte do universo feminino, ilustrado no poema assinalado por Graça. Dessa forma, contrariando essa lógica, para os povos Dagara, o sexo é um ato sagrado.

Somé<sup>224</sup> relata que ao contrário do ocidente, nessa cultura os povos não se definem pela orientação sexual, pois essa forma destruiria o espírito dos guardiões. “Os guardiões são pessoas que vivem no limite entre dois mundos – o mundo da aldeia e o mundo do espírito.”<sup>225</sup> Essa estudiosa nos explica que “os guardiões estão na divisa entre os dois sexos. São mediadores entre os dois. Eles garantem que haja paz e harmonia entre mulheres e homens”, isto é, “se os dois sexos estão em conflito toda a aldeia se envolve, os guardiões trarão a paz de volta.”<sup>226</sup>

No nosso contexto brasileiro, esses sujeitos são alvo de homofobia e lesbofobia, pois essa parte do mundo não compreende o papel social desses sujeitos. Em contrapartida, na aldeia dos povos Dagara, conforme a burquinense relata, esses sujeitos não são vistos como diferentes. Não são forçados a criar uma comunidade separada para sobreviver. Não é colocado um rótulo nesses sujeitos. As crianças, por exemplo, nascem guardiões, com propósitos específicos e são estimuladas a cumprir o papel para o qual nasceram, no interesse da comunidade (Somé, 2003). Aqui, essas crianças sofrem violências, punições e no pior dos casos, são abandonadas, crescendo negando quem realmente são.

Outro exemplo que podemos recuperar para pensar na categoria do gênero é na cultura dos povos Iorubá. Nessa cultura, a família tradicional pode ser descrita como uma família não generificada. Conforme Oyèrónké,

É não-generificada porque papéis de parentesco e categorias não são diferenciados por gênero. Então, significativamente, os centros de poder dentro da família são difusos e não são especificados pelo gênero. Porque o princípio organizador fundamental no seio da família é a antiguidade baseada na idade relativa, e não de gênero, as categorias de parentesco codificam antiguidade, e

---

<sup>224</sup> Sobonfu Somé nasceu na aldeia de Dano, de linhagem dos povos Dagaras, em Burkina Fasso. É uma grande filósofa e escritora africana. Seus estudos se concentram na área da Espiritualidade, do renascimento africano e da ancestralidade africana.

<sup>225</sup> Somé, op. cit., p. 139.

<sup>226</sup> Ibidem, p. 139.

não gênero. Antiguidade é a classificação das pessoas com base em suas idades cronológicas.<sup>227</sup>

Nessa concepção a idade é o que marca a autoridade. Quanto mais velhos os homens e as mulheres, mais eles serão respeitados. A idade, portanto, e não o gênero, é que tem importância. Em contrapartida, na perspectiva ocidental, a mulher sempre ocupará um lugar de inferioridade em relação ao homem. Conforme Oyewùmí, no ocidente, “as explicações biológicas parecem ser especialmente privilegiadas em relação a outras formas de explicar diferenças de gênero, raça ou classe. A diferença é expressa como degeneração”, isto é, “quem é diferente é visto como geneticamente inferior e isso, por sua vez, é usado para explicar sua posição social desfavorecida.”<sup>228</sup>

No poema, o personagem Tesão reflete o que nossa cultura ocidental impõe: “a sensação física de masculinidade e feminilidade é central para a interpretação cultural do gênero.”<sup>229</sup> Ou seja, “o gênero masculino é (entre outras coisas) uma certa sensação na pele, certas formas e tensões musculares, certas posturas e modos de se movimentar, certas possibilidades no sexo.”<sup>230</sup> Se por um lado, esse poema aborda a sensação física pautada na masculinidade por outro, no poema “Ah quente!” já citado, a autora aborda essa sensação não da pele, mas da epiderme, que promove a sensação de tato. Assim, a epiderme surge, aqui, como direito da mulher, inclusive, como direito de ser amada: “sua epiderme/ me aquece/ a língua/ ampara.”<sup>231</sup> Ou seja, o uso do termo epiderme evidencia as camadas mais profundas da pele que possibilita o sentir ou, ainda, que aguça o desejo, marcando a sua diferença do termo pele. Já a pele é o órgão que se vê por fora, é o todo.

Voltando ao poema “O tesão e a graça”, o eu-lírico indaga as possibilidades do povo preto corrigir os nossos ‘mal entendidos’, causados por interferências do colonialismo e outras interrupções, pois, como exemplifica a socióloga, abordando a cosmo percepção da cultura africana de origem iorubá, do sudoeste da Nigéria,

a sociedade era concebida para ser habitada por pessoas em relação umas com as outras. Ou seja, a “fiscalidade” da masculinidade ou feminilidade não

---

<sup>227</sup> Oyèrónké. Conceituando o gênero: os fundamentos eurocêtricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas, p. 296.

<sup>228</sup> Oyewùmí. *A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero*, p. 27.

<sup>229</sup> Oyewùmí, op. cit., p. 34.

<sup>230</sup> Ibidem, p. 34.

<sup>231</sup> Sabino. *Interiorana*, p. 49.

possuía antecedentes sociais e, portanto, não constituía categorias sociais. A hierarquia social era determinada pelas relações sociais.<sup>232</sup>

Em última análise, a obra *Interiorana* reconstrói significados e elabora outros, é repleta de interditos e mesmo de um certo questionamento explícito quanto aos papéis que as mulheres ocupam na sociedade. Em uma era em que o desamor é a ordem do mundo contemporâneo, a voz poética traz o amor como ética da vida, apesar de abordá-lo através de suas problemáticas advindas da colonização. Assim, “o compromisso com uma ética amorosa transforma nossa vida ao nos oferecer um conjunto diferente de valores pelos quais viver.”<sup>233</sup> Estes modos de amar e seus efeitos são maneiras que a voz poética utiliza para falar das mulheres, das mulheres pretas, da família e para falar dos amigos que a cercam e, também, para construir sua realidade, inclusive de interiorana.

A questão dos papéis sociais dos homens e das mulheres, como podemos observar, se esbarra por toda obra. Através da leitura do poema “A vida de repente”, podemos recuperar o ponto de vista do eu-lírico em relação aos homens. Aqui o eu-lírico se volta para um problema comportamental nas relações entre homem e sociedade: “Feto homem/feto feito/ feito louco.” O que o poema gera é uma reflexão sobre tais comportamentos:

De repente é feto  
De fato  
cresce  
o feto  
    de repente  
É gente,  
de repente pai,  
    ai!  
Feto homem  
    feto feito  
    feito louco  
        de repente<sup>234</sup>

A repetição da expressão “de repente” não só assinala o ato de impulso, como também uma certa ruptura da lógica de sentido “feito louco/ de repente”. A economia dos versos evidencia a urgência de falarmos sobre esses problemas sociais que acometem as comunidades. A escrita deixa no ar uma interrogação sobre a forma como as mulheres

---

<sup>232</sup> Oyewùmí. *A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero*, p. 43.

<sup>233</sup> hooks. *Tudo sobre o amor: novas perspectivas*, p. 124.

<sup>234</sup> Sabino. *Interiorana*, p. 25.

estão criando os fetos, mas não só as mulheres, o que o poema questiona é como podemos pensar nos problemas da instituição família.

O uso do vocábulo “feto” indica que há um corpo sem identidade. O feto pode ser qualquer sujeito. No entanto, considerando-se uma perspectiva africana referenciada, essa narrativa não pode ser aplicada aos homens pretos. Os homens pretos, assim como nós mulheres, também são frutos da violência colonial e das violências advindas do comércio de africanos escravizados.

Conforme Angela Davis<sup>235</sup>, em seu livro *Mulheres, raça e classe*, “na história dos Estados Unidos, a acusação fraudulenta de estupro se destaca como um dos artifícios mais impiedosos criados pelo racismo.”<sup>236</sup> No Brasil não foi diferente. Conforme ela defende, “o mito do estuprador preto tem sido invocado sistematicamente sempre que as recorrentes ondas de violência e terror contra a comunidade preta exigem justificativas convincentes.”<sup>237</sup> O resultado disso, segundo a pesquisadora, é mulheres pretas sendo sistematicamente abusadas e violentadas por homens brancos e os homens pretos sendo mutilados e assassinados devido à manipulação racista das acusações de estupro.

No entanto, quando recuperamos a história da invasão da América e da construção do Brasil, sabemos que foi por meio de estupros e saqueamentos que homens brancos criaram este país e se fizeram “feto feito/feito louco”, como diz o poema. Conforme Davis ainda defende, “impulsos sexuais excessivos, existentes ou não entre os homens brancos como indivíduos, não tinha nenhuma relação com essa verdadeira institucionalização do estupro. A coerção sexual, em vez disso, era uma dimensão essencial das relações sociais entre o senhor e a escrava.”<sup>238</sup> Dessa forma, “a representação dos homens pretos como estupradores reforça o convite aberto do racismo para que os homens brancos se aproveitem sexualmente do corpo das mulheres pretas.”<sup>239</sup> Sendo assim, esse poema é fundamental para refletirmos sobre esses imaginários perpetuados, desde o período colonial do Brasil, que ainda são colocados sobre os homens pretos na nossa sociedade atual, sobretudo nas comunidades periféricas brasileiras, fomentando um auto-ódio dentro desses espaços. “Por mais ilógico que seja, o mito não se trata de uma aberração espontânea. Ao contrário, o mito do estuprador preto era uma invenção obviamente

---

<sup>235</sup> Angela Yvonne Davis, conhecida como Angela Davis, é uma intelectual, professora e filósofa preta africana-americana que tem dedicado a vida na luta contra o racismo, machismo e o capitalismo.

<sup>236</sup> Davis. *Mulheres, raça e classe*, p. 177.

<sup>237</sup> Davis, op. cit., p. 178.

<sup>238</sup> Ibidem, p. 180.

<sup>239</sup> Ibidem, p. 186.

política.”<sup>240</sup> É claro que, de acordo com Angela Davis, houve alguns casos de homens pretos que estupram mulheres brancas, mas o número de estupros que de fato aconteceram era desproporcional às alegações implicadas no mito.<sup>241</sup>

Assim, nessa seção, “Não cria em perfeitos”, temos muitos caminhos para refletirmos sobre como funcionam as comunidades periféricas. Não iremos nos ater a todos, mas, para finalizar e evidenciar os aspectos positivos que a obra recupera da periferia, gostaríamos de ressaltar o teor da coletividade, pensando aqui nos paradigmas do *mulherismo africana* e do amor coletivo, como evidenciado em “Faz junto”:

pra sempre  
e mesmo  
se houver tristeza

não virá  
todo mundo

o viver  
lhe ap(r)onta  
com quem vai junto.<sup>242</sup>

Ou seja, “estar numa comunidade nos obriga a cultivar um sentimento maior de intimidade para reconhecermos uns aos outros e valorizar os talentos de cada um”,<sup>243</sup> e mesmo na tristeza, como assinala o poema, para quem está junto haverá esperança. Na perspectiva da coletividade não somos vistos uns como inimigos dos outros, mas somos vistos como irmãos. Não é à toa que nas periferias os sujeitos se chamem e se identifiquem como “mano”, “mana”. Conforme a poeta, no poema “Irmãos de outro lar”

Vem de sangue  
no olhar  
da sangria (meu guia)  
de amar  
amigo é família

que cresceu  
noutro lar<sup>244</sup>

---

<sup>240</sup> Ibidem, p. 188.

<sup>241</sup> cf. Davis, 2016.

<sup>242</sup> Sabino. *Interiorana*, p. 45.

<sup>243</sup> Somé. *O Espírito da Intimidade: ensinamentos ancestrais africanos sobre relacionamentos*, p. 29.

<sup>244</sup> Sabino. op. cit., p. 27.



Dessa maneira, quando se tem uma escrita periférica trazendo esses temas para o debate, seja publicado em livros, em muros, sendo apresentados em eventos, movimentam e desmascaram o discurso de que dentro desses espaços só existe violência. É fundamental pensarmos sobre isso, porque traz à tona outros pontos de vista que estão sendo operacionalizados nas periferias. É importante trazer esse discurso também porque, na maioria das vezes, nós, sendo os oprimidos, assumimos o discurso do opressor e colocamos a nossa própria comunidade em maus lençóis, porque nos foi ensinado a nos odiarmos enquanto povo. Sendo assim, essa seção da obra buscou abordar o amor e o amor preto dentro da periferia.

## Nova Lima em pressa

*Somente o escravizado pode abolir a escravidão. Se alguém está nas suas costas, você tem que se curvar um pouco para movê-lo. Agora, o melhor movimento, se quiser tirá-lo de suas costas, é se erguer.*

Dr. John Henrik Clarke<sup>245</sup>

Nesta seção da obra, intitulada “Nova Lima em pressa”, objetivamos analisar a relação da poeta com a mineração, abordando pautas políticas e sociais presente nos poemas e buscamos evidenciar a preocupação da autora com o rumo que a sua cidade natal tem tomado após a implementação das minas de ouro e, depois, de mineração de minério, desde o período colonial até os dias atuais. Além de refletir sobre a sua inquietação acerca do destino dos “filhos de Nova Lima”, que desde então “aspirou minério”. A escrita dos poemas assume a dimensão da experiência de Nívea enquanto moradora desse município que é minerado. Dessa maneira, a obra joga com as perspectivas do “eu” como forma de demonstrar a preocupação da poeta com o “nós”.

Nova Lima, atualmente, responde por uma população de 93.577 pessoas. A cidade se formou a partir da chegada do bandeirante paulista Domingos Rodrigues da Fonseca Leme, que buscava ouro nos ribeirões dos Cristais e do Cardoso. Inicialmente a cidade se chamava Campos de Congonhas, mas com a expansão do ouro e com a chegada dos mineiros para trabalharem nas minas da região, passou-se a chamar Congonhas das Minas de Ouro, posteriormente se tornando distrito subordinado ao município de Sabará, recebendo o nome de Congonhas de Sabará. Essa narrativa se confirma no poema “Silenciada a ouro”:

O homem branco  
junto a seu bando  
admirado ao avistar  
Congonhas de Sabará<sup>246</sup>

---

<sup>245</sup> Epígrafe inspirada na fala do professor e filósofo Dr. Jonh Henrik Clarke, na palestra “A great and mighty walk”. Dr. Clarke foi um grande historiador, intelectual, panafricanista, nacionalista preto, jornalista, crítico literário e professor universitário.

<sup>246</sup> Sabino. *Interiorana*, p. 88.

Na primeira estrofe do poema, o eu-lírico descreve a chegada dos brancos em Nova Lima, antiga Congonhas de Sabará. A escolha lexical do primeiro verso, ao nosso ver, foi intencional, pois descreve os processos de violência e silenciamento da colonização advindos dessa “chegada” do homem branco. O branco “junto a seu bando”, “admirado ao avistar” a cidade remete aos mesmos europeus que no passado chegaram admirados para colonizar as américas. O processo de apropriação dos bens coletivos da terra se repete, como podemos observar, na segunda estrofe do poema:

Fez sua  
toda a riqueza  
que a natureza  
escolheu nos dar  
Filhos de Nova Lima  
a observar<sup>247</sup>

Como se vê, essa admiração foi tamanha que o branco tomou as terras e as riquezas dos que ali viviam, os Filhos de Nova Lima, não deixando nada além dos problemas de saúde, dentre outros, ocasionados pela mineração:

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<sup>248</sup>

O poema chama a atenção para o quanto a mineração é agressiva. Nesses versos, o verbo ‘observar’ é repetido várias vezes, criando uma paisagem de desconfiança e indignação dos filhos de Nova Lima diante da invasão do branco. Os Filhos de Nova Lima, nesse contexto, não estão em concordância com as ações dos brancos, mas estão observando até onde a ganância da mineração chegará. Esse observar também pode ser lido como a vulnerabilidade do oprimido diante do opressor. A mineradora, nesse contexto, tem o poder de minerar vidas em suas mãos. Nívea escolhe semanticamente

---

<sup>247</sup> Sabino. *Interiorana*, p. 88

<sup>248</sup> Sabino. *Interiorana*, p. 88.

muito bem as palavras para trabalhar a mineração em relação aos sujeitos, assinalando como o homem branco valoriza mais os bens, o minério, do que as pessoas, tornadas “vidas minadas”.

No ano de 1893, Congonhas de Sabará tornou-se Villa Nova de Lima, em homenagem ao historiador e poeta político Augusto de Lima. Depois, em 1923, a cidade novamente é renomeada, recebendo o nome que ainda vigora: Nova Lima. No poema “Herança dourada”, podemos observar a história dessa transição dos nomes da cidade através das lembranças do eu-lírico:

Foi meu vô  
quem contou:

Que por essas terras,  
entre congonhas e serras  
habitam,  
imersos às neblinas

filhos de Nova Lima

Das riquezas das Minas  
Ipês e trilhas  
qualidade de vida

Essa gente  
come quieto e sofrida  
carrega  
no peito a certeza  
Herdam  
seus filhos  
a maior das grandezas

Não se extrai  
de si  
a bondade

honestidade

A velha e  
boa vontade

Mora nos filhos de Nova Lima  
Retidão pra seguir a vida  
Gerações floresceram  
das profundezas das Minas<sup>249</sup>

Como observado anteriormente, além das mudanças de nomenclatura, no poema acima podemos notar uma certa indignação do eu-lírico, pois, diferentemente do poema

---

<sup>249</sup> Sabino. *Interiorana*, p. 80.

“Silenciada a ouro”, esse trata de memórias de sua cidade antes das intervenções da mineração, em que se tinha “qualidade de vida”. A narrativa do poema, como podemos observar, descreve a vasta riqueza que esse território tem, com ipês, trilhas e montanhas.

Nova Lima viveu por muitos anos da produção do ouro. A descoberta da Mina de Morro Velho, por volta de 1720, trouxe para o local mudanças significativas, para as quais Nívea chama atenção em seu poema “Silenciada a ouro”, já citado, quando menciona que o ciclo do ouro nada deixou para a população: “O ciclo do ouro/que se esvai/e nada fica/prá gente contar”, deixando apenas a herança de uma população doente, “De pulmões cheios/falta fôlego no peito/prá conseguir gritar”. Se no poema “Silenciada a ouro” fala-se da “Extração de saúde/gerações marcadas”, neste, o eu-lírico deixa evidente que “Não se extrai/de si/a bondade”. Essas gerações marcadas que aparecem no poema anterior, neste “floresceram/das profundezas das Minas”.

Os poemas acima apresentam uma dimensão política da própria história da constituição do município, nos quais relata-se o ponto de vista dos moradores sobre a chegada das mineradoras no local, sejam mineradoras de ouro, sejam de minério de ferro. Conforme a prefeitura de Nova Lima<sup>250</sup>, 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 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 se torna alvo da mineração do ferro. Conforme o site informa, “a exploração em larga escala começa por volta de 1958, pela Minerações Brasileira Reunidas - MBR (hoje VALE). Atualmente a Vale administra as jazidas de ferro da antiga MBR, tendo também outras mineradoras atuando no município.

A obra *Interiorana*, assim, interroga a ideia de progresso, sobretudo no poema “Nova lima nova”, que denuncia além do falso progresso, a chegada dos brancos e as consequentes mudanças geográficas advindas da mineração. O título é o bordão que a cidade usa para falar do “progresso”:

Sr. Bernadino de Lima  
nem de longe imaginaria  
o quanto cresceria  
a nossa Nova Lima

---

<sup>250</sup> Disponível em: <https://novalima.mg.gov.br/historia-da-cidade> Acessado em: 02/11/2023.

A MG-30  
antes estreita e mata fechada  
hoje, duplicada<sup>251</sup>

A MG-30, como vemos, performa-se no poema como exercício duplicado. A duplicação aumenta a exploração, facilita a extração, dobra a quantidade de minério. Se antes a estrada era estreita e com a mata fechada, hoje, a estrada facilita esse movimento performático do falso progresso, que promove uma “Nova Lima Nova”.

Nessa seção, “Nova Lima em pressa”, são distribuídos 28 poemas, sendo que 8 tratam da questão da mineração na cidade (“Minas são fósseis”, “Raízes novalimenses”, “Herança dourada”, “Aqui jaz”, “Nessa Nova Lima”, “Nova Lima Nova”, “Sorriso de ouro” e “Silenciada a ouro”). Além disso, inicia-se com dois poemas isolados, intitulados “Minas no peito” e “Minas são fósseis”, descrevendo o ponto de vista da pessoa poética quanto ao processo cruel de “minerar vidas” exercido pelas mineradoras em Minas Gerais. O que também se faz notar nos versos: “a mão que invade terras são posses/ a mão que emprega/ me torna/ fósseis/ melancolia, / minerar vidas, / Minas é cegar/ Ser / tão / Gerais.”<sup>252</sup>

Em “Sorriso do ouro”, o eu-lírico questiona a cidade: “o que fizeste Nova Lima, dos teus tesouros” e impulsiona seus moradores para se libertarem: “Precisamos nos libertar, / pra respirar um ar sem condomínios/ pequenos e eternos domínios/ que ingleses plantaram e seguimos a cultivar.”<sup>253</sup> Dito isso, a voz poética evoca a importância do lugar e a constituição da identidade do nova-limense. Sua poética questiona as mudanças que foram ocorrendo desde o “ciclo do ouro”. Como se lê em “Silenciada a ouro”: “Extração de saúde/gerações marcadas/vidas minadas.”<sup>254</sup>

É interessante notar que, tal como Nívea, há uma linhagem de escritores mineiros sensíveis a essa extração. Podemos citar, como exemplo, Carlos Drummond de Andrade. Em seu livro *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*, José Miguel Wisnik explora a relação deste escritor com a mineração em sua cidade natal, Itabira do Mato Dentro, que desde o início do século XX vem sofrendo com a extração do minério. Como Wisnik reitera,

---

<sup>251</sup> Sabino, *Interiorana*, p. 84.

<sup>252</sup> *Ibidem*, p. 74.

<sup>253</sup> Sabino. *Interiorana*, p. 86.

<sup>254</sup> *Ibidem*, p. 88.

Tanto nos seus aspectos textuais como nos contextuais, na poesia, na crônica ou no debate jornalístico, a obra de Carlos Drummond de Andrade tocou pioneiramente uma ferida que está aberta hoje: a degradação do ambiente e da vida nas áreas afetadas pela mineração cega às suas próprias consequências. Esses sinais gritam na catástrofe de Mariana, gemem abafos em tantos lugares do território de Minas Gerais, alguns deles sujeitos a uma nova tragédia comparável, entranham-se como pó corrosivo nas estátuas de Aleijadinho em Congonhas, escondem-se por trás da serra do Curral, postada hoje como um cenário de biombos minerais no horizonte de Belo Horizonte.<sup>255</sup>

O que esse escritor concluiu, nesse contexto, é que as paisagens de Minas Gerais são desde sempre decompostas pela mineração. “Em Itabira [por exemplo] a exploração mineradora sentiu-se à vontade para abolir a serra e anular o horizonte sem maior necessidade de manter as aparências.”<sup>256</sup> Trata-se de uma mercantilização das paisagens mineiras e os poetas que moram entre as montanhas acabam incorporando isso em suas escritas, como também o fez Nívea Sabino, nesta seção da obra. Assim, configura-se no movimento que Wisnik nomeia como *geoliteratura mineira*. Para esse pensador, “os pontos culminantes da literatura mineira estão entranhados na geografia física, e em Minas a geografia física, entranhada na experiência individual e coletiva, é geografia humana.”<sup>257</sup> Assim, Nívea, bem como outros autores impactados por essa devastação, trazem isso para seus poemas.

Dessa seção, também, podemos destacar o poema “Lírica de favelada”:

Eu gasto muito  
é com passagem  
  
coração selvagem  
animalia de mais valia  
que me convida  
a ousar ser nós  
transformando o  
engasgo  
num fuzilo  
  
Só!  
  
Resolvi lutar  
com o que não tive  
acesso  
  
Eu, réu!?  
- confesso:  
me negou os versos!

---

<sup>255</sup> Wisnik. *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*, p. 20.

<sup>256</sup> Wisnik. *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*, p. 36.

<sup>257</sup> Wisnik. *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*, p. 72.

Me ouvindo assim  
(des)faço um outro  
seu meu olhar

Quiçá  
em ti  
encanto provocar

E desmontar  
o ódio e  
a aversão à cor  
que chegam primeiro  
do que quem eu sou

Li livros  
ouvi discos  
folheei jornais, me  
formei ao gosto  
do que tanto faz

O meu grito é o mesmo  
dos meus ancestrais  
de um Amarildo  
que não volta mais

Cairão mais!  
(... e quantos mais!?)

N'zinga, não deixa que  
(oh!) corram  
socorro!

Nenhum  
ao meu redor  
impediu o metrô  
de seguir viagem

Havia um corpo  
negro  
estendido no trilho  
e ninguém  
desviou o caminho

Salve e lembrem Dandara  
esposa de Zumbi  
quem soube?

Toda periferia sangra  
que nem Manguinhos  
criança preta  
não é bandido  
Cê pede paz,  
Mais um negro jaz!  
Aqui jazz  
sambando endosso  
te funk na cara  
melodia rara  
negra graduada(mente)  
dominando a fala e a palavra



Neste poema, agora citado na íntegra, o sujeito lírico legitima o seu lugar de fala que se interpõe entre um fora e um dentro, velando o seu interior. O eu-lírico reivindica esse lugar de periférica. Quando a voz poética diz “resolvi lutar com o que não tive acesso”, está, justamente, exprimindo o seu desejo de transgressão da sua condição estabelecida pela deformidade da classe social-econômica. Também vemos isso quando o eu lírico diz: “eu gasto muito é com passagem”, “coração selvagem” que transita pelos espaços mesmo sem ser convidada.

Há também um desejo de transgressão no que tange às desigualdades raciais. Podemos perceber isso em: “e desmontar/ o ódio e/ a aversão à cor/ que chega primeiro do que quem sou.”<sup>259</sup> O eu-lírico, nesse poema, evoca os seus ancestrais como suporte para a continuação da luta pelo fim das desigualdades raciais: “O meu grito é o mesmo/ dos meus ancestrais/ de um Amarildo/ que não volta mais.”<sup>260</sup> Amarildo era um pedreiro, desaparecido depois de uma ação policial, desde o dia 14 de julho de 2013, na cidade do Rio de Janeiro. Os ancestrais a que se refere são todos os ancestrais, como no verso “conta meu avô”, a voz ancestral é valorizada; Dandara dos Palmares, esposa de Zumbi dos Palmares, ambos responsáveis pela criação de um dos maiores Quilombos que existiu no Brasil, localizado na região Serra da Barriga, na zona da mata de Alagoas: “Salve e lembrem Dandara/ esposa de Zumbi/ quem soube?”<sup>261</sup> são simbologias que o eu-lírico recupera para dizer dos que vieram antes.

Quando o eu-lírico pergunta “quem soube?” está questionando a forma como a cultura preta é apagada no país. Além do mais, essa pergunta é fundamental, porque ela se dirige não só a uma massa de não pretos que sequer conhece a nossa cultura, mas se dirige, também, à comunidade preta, que por causa da colonização da mente que viemos sofrendo, não sabe quem são nossos líderes pretos e não conhecem a nossa História.

Evidentemente, Nívea usa de seus poemas para fazer o seu ato político: “Cairão mais!/ (... e quantos mais!?)”, contra a violência cometida ao povo preto. É um grito de “socorro” diante do massacre e do sangue derramado cotidianamente nas periferias

---

<sup>258</sup> Sabino. *Interiorana*, p. 115.

<sup>259</sup> Sabino, *Interiorana*, p. 114.

<sup>260</sup> *Ibidem*, p. 115.

<sup>261</sup> *Ibidem*, p. 115.

brasileiras, “toda periferia sangra/ que nem Manguinhos/ criança preta/ não é bandido.”<sup>262</sup> Nesse trecho, o eu-lírico elucida as várias crianças pretas que morrem nas periferias de balas perdidas, que, no entanto, não tem nada de perdida, defendemos, aqui, que são balas achadas. No Brasil, sobretudo nas periferias, as balas quase sempre acham corpos de crianças, adolescentes, jovens ou adultos pretos. São esses sujeitos que estão constantemente sob a mira do Estado.

Nesse sentido, o poema demonstra o desejo de mudar esse cenário. E para essa mudança ocorrer, como o eu-lírico diz, “negra graduada(mente)” teve que dominar “a fala e a palavra” para fazer “denúncias líricas/ de uma favelada”, isto é, usar o termo do opressor para que, assim, ele entenda que há pretos se levantando para a luta. De acordo com Souza,

dentro de um processo em que a palavra escrita é europeia e responde às teorias racistas vigentes, é preciso embranquecer. As leituras de negros e mestiços, marcadamente influenciadas pela tradição oral desvalorizada, juntamente com seu corpo de descendência africana, não têm lugar, valor algum se comparadas aos valores de leitura e da escrita ensinados na escola, ou fora dela.<sup>263</sup>

Portanto, esse movimento apontado pelo eu-lírico de os pretos se graduarem, se informarem nos termos dos brancos, é um mecanismo de resistência para fazer valer os seus direitos enquanto seres humanos. Podemos observar mais desses movimentos também no poema a seguir em que o eu-lírico engendra sua resistência, armando-se pela palavra:

Seguimos na trilogia do não faz mal:  
- mulher, negra e pobre!  
Ei, me diz, fala pra mim: Qual é a dor que te  
comove!?

O aborto é ilegal só mata pobre!  
Prende quem pretende sobreviver.  
É muito lindo, você fingir que não quer ver:  
a filha do patrão na clínica, com direito a  
inseminação.

Há um genocídio direcionado à cor da pele, meu  
irmão.

Quem insiste no “não”  
- “Não há machismo”,  
- Não há racismo....”

---

<sup>262</sup> Ibidem, p. 115.

<sup>263</sup> Souza. *Letramentos de Reexistência: poesia, grafite, música, dança: HIP-HOP*, p. 40.

Não há é na sua rotina, de ir e vir, vivência pra te  
mostrar!  
Vem cá,  
*cola ni mim,*  
vão dar um rolezinho pro cê sentir:  
- Sentir na cara, .... a negligência!  
- Sentir na cara... a indiferença!  
- Sentir na cara, ... a violência!

Olha bem  
se eu tenho cara,  
de quem viria aqui fazer versinhos pra te divertir.  
Direitos iguais é o que eu vim pedir.

É que Rosa Parks se recusou sentar pra eu chegar aqui,  
onde estou.  
Carolina de Jesus, escreveu sua rotina em papéis e  
revistas que sequer ela os tinha, resistiu da maneira que  
consequia.  
Cláudia, não houve quem não viu o que o homem arrastou.

Eu,  
eu permaneço de pé  
Armada pela palavra  
Reverenciando gerações passadas  
Representando milhões de minorias diariamente  
silenciadas.

Minha poesia hoje pede passagem é pra mulherada  
que não pede o direito à fala,  
vai pra rua e ocupa  
escarra tudo embrulhado à arte  
pra ver se atinge  
a meta máxima:

o dia em que TODAS SERÃO LIVRES.<sup>264</sup>

Quando a poeta traz a “trilogia”, “mulher, negra e pobre”, está evidenciando sua autorrepresentação e de suas irmãs pretas como forma de transgredir os significados que esses termos possuem na sociedade. Nota-se que no poema o corpo aparece em vários momentos para reivindicar o direito da mulher. O corpo da mulher preta, por exemplo, é abordado quando o eu-lírico traz a problemática do aborto ilegal, que só mata mulher pobre. No país, como é sabido, a grande massa que morre por aborto ilegal é a mulher preta. De acordo com Vilma Reis, ativista do Movimento de Mulheres Negras e do Movimento Negro, “o Brasil tem no aborto sua quarta causa de mortalidade materna, com aproximadamente 67 mil óbitos anuais devido a complicações que ocorrem após esse processo”. Isto é, “as mulheres jovens, de baixa renda, estão morrendo em maior escala,

---

<sup>264</sup> Sabino. *Interiorana*, p.113.

dadas as condições desfavoráveis de clandestinidade e insegurança as quais se submetem.”<sup>265</sup>

“Há um genocídio direcionado à cor de pele” sem dúvida! Dessa maneira, o eu-lírico deixa claro que ele não está fazendo “versinhos” para “divertir” o leitor, mas para, ao nosso ver, exigir que se concedam direitos iguais para as mulheres. O poema relembra o caso de Rosa Louise McCauley, conhecida como Rosa Parks, irmã preta, ativista nos Estados Unidos que recusou a ceder o seu lugar num ônibus a um homem branco, na época da segregação racial. Relembra, também, a irmã Carolina Maria de Jesus, conhecida por publicar vários livros retratando a realidade da periferia em que morava. E, por último, traz Cláudia, irmã que foi brutalmente arrastada num carro de polícia. Sendo assim, trazer essas mulheres é dizer que os nossos corpos estão sendo marcados, fuzilados por esse sistema racista e misógino, mas que temos resistido. Como o eu-lírico mesmo diz: “eu permaneço de pé/ Armada pela palavra/ reverenciando gerações/ representando milhões de minorias” que “diariamente” são “silenciadas”.

Não é à toa que, nessa seção, está presente também o poema “Sem medir a fala”:

Digo que a revolução  
será debochada

Segue comigo  
vai ser rimada  
poetizada

Te apresento em versos  
- a maior luta armada -  
Negra dominando a fala  
e a palavra

por essa eu sei  
Que ocê não esperava  
(fez de mim escrava)  
Filha da... empregada!  
que procurava vaga  
na escola “fraca”  
que não era paga

Vim dizer que  
você fraquejou no plano  
de oprimir a negrada

Lá na minha quebrada  
a gente rima “favelada”  
com “empoderada”

---

<sup>265</sup> Reis. Mulheres: pelo direito de decidir, a prática do feminismo no Debate sobre o aborto legal, p. 137.

Sapatão é as minas  
que irão te mostrar  
que o seu “liliu” na mão  
diante do meu “não”  
é uma piada (... e criminosa!)

Ei, macho alfa!  
- sofre não! Sofre não... viu?

Nenhuma mulher mais  
independente da cor  
ficará calada  
enquanto houver outras violentadas

Violeta é a cor  
que marca a luta  
de resistência ao roxo  
que ocê deixou

Preta nagô, nagôôô...  
Vamos dizer do tanto  
que Dandara lutou

Cê acha mesmo que só barbado  
resistiu ao escracho!?

Eu sangro, mano!  
- Faça-me o favor!

Não passará,  
enquanto eu não passar!  
Passar gritando,  
denunciando  
o mundo tosco  
que nós criamos

A cada uma hora e meia  
uma mulher é morta

Minha poesia  
não mede a fala  
que põe na cara:

O Brasil é o país que mais mata:  
mulher preta  
transsexual  
e viadA.<sup>266</sup>

Esse poema aborda a palavra também como ferramenta de luta. A revolução, aqui, “vai ser rimada/ poetizada”. É nesse poema que Nívea apresenta, em versos, “a maior luta

---

<sup>266</sup> Sabino. *Interiorana*, p. 119.

armada”, que é, justamente, quando pretos estão “dominando a fala e a palavra”. A voz poética avisa que lá na minha quebrada/ a gente rima “favelada” / com “empoderada.”<sup>267</sup> Dominar a fala, para essa autora, não parece ser só saber as leis da gramática ou da norma padrão. Dominar, aqui, tem a ver com saber criar, inventar, rimar. O próprio título do poema indica que, nesse contexto, a palavra, a fala, não tem padrões, não tem medidas.

No poema, a autora também fala de diversos lugares, como por exemplo, do lugar da “filha da.... empregada”, que “procurava vaga/ na escola “fraca” / que não era paga”, isto é, da mulher preta que estava fadada à condição de doméstica, seguindo os passos da mãe. O poema é construído do lugar da mulher, que “irão te mostrar/ que o seu “liliu” na mão/ diante do meu “não” / é uma piada (... criminosa!)”. É sabido que para as mulheres é muito perigoso andar sozinhas na rua e, sobretudo em locais com muitos homens, pois o risco de serem estupradas aumenta por viverem em uma cultura machista. Sendo assim, quando lemos o trecho: “Cê acha mesmo que só barbado/resistiu ao escracho!?!/ Eu sangro, mano! / - Faça-me o favor!” estamos diante de uma reivindicação desse lugar da mulher, isto é, da condição do eu-lírico de ser mulher. Nesse lugar em que o gênero é evidenciado, o corpo da mulher toma outros ângulos de luta, pois também se está falando sobre o corpo da mulher preta, da mulher transexual e “viada”, que são os corpos que mais são assassinados no Brasil. Numa perspectiva africana referenciada, “o corrimento menstrual representa o poder de gestação”, isto é, “o vermelho representa o poder de realização, o *àse* de gestação, humana, animal, vegetal, mineral; o *àse* da terra também simbolizando por suas águas que o veiculam. A gestação significa abundância, riqueza.”<sup>268</sup> Nesse sentido, a autora está falando sobre essa condição de respeito, de *àse* que as mulheres têm e que é representada pelo sangue menstrual.

Dessa maneira, esse poema “vem problematizar a acomodação dos olhares em relação às contradições sociais, além de mostrar outras formas de pensar o lugar de saberes, de conhecimentos e de valores como solidariedade e coletividade”,<sup>269</sup> pois como o eu-lírico mesmo diz “Nenhuma mulher mais/ independente da cor/ ficará calada/ enquanto houver outras violentadas.”<sup>270</sup> Não ficar calada significa usar a voz em todos os sentidos: para gritar, para falar por falar, para falar para reivindicar uma mudança, para não falar!

---

<sup>267</sup> Sabino. *Interiorana*, p. 118.

<sup>268</sup> Santos. *Os Nagôs e a morte: Pàde, Àsèsè e o culto Égun na Bahia*, p. 94.

<sup>269</sup> Souza, op. cit., p. 54.

<sup>270</sup> Sabino, op. cit., p. 119.

Nívea revela que fez questão de trazer esses poemas que declamava nos eventos culturais para o livro. De acordo com a poeta, a militância está com ela e em tudo o que ela faz. A sua voz poética é também uma voz de luta, como podemos observar em seu relato:

Eu fiz questão de trazer as poesias que eu falava na rua, que eu falei no slam, que eu falei no sarau [...] é intencional, porque eu queria primeiro fazer um convite que fosse poético, para que as pessoas conseguissem entrar no meu universo que era poético. A militância, a luta, ela tá em mim, em tudo que eu faço. Quando eu acordo, quando eu vou para rua já estou lutando, querendo existir. Então, eu fiz questão de que isso tivesse no livro, mas assim: calma, sabe, eu sou uma poeta, tem outras coisas que eu quero dizer e eu vou dizer da luta também. Então, eu faço questão de que este capítulo esteja, sabe, lá na frente, tenho mais coisas pra dizer procê. Lê isso aqui. Conhece a minha voz poética, o que eu sinto, e aí daqui a pouco a gente conversa do que você tá esperando que eu diga.<sup>271</sup>

Sendo assim, essa seção nos mostrou que a palavra falada ou escrita é fundamental para a luta da comunidade, sobretudo da comunidade preta. É através da palavra que recuperamos a nossa história, que reverenciamos nossos ancestrais, que falamos para os menos favorecidos. A palavra como luta é capaz de erguer o silenciado e denunciar as mazelas que ocorrem nas periferias, que são estimulados politicamente, e denunciar a exploração das mineradoras nos interiores.

A palavra também, como mostrou os poemas aqui analisados, foi capaz de evidenciar as coisas boas da periferia, ou seja, os poemas recuperam outros traços da comunidade, como a valorização da ancestralidade, a resistência, a forma de se organizar em comunidade, a unidade, a autenticidade, o reconhecimento do outro, dentre outros aspectos do *mulherismo africana*. É muito importante que os poemas tragam isso, pois para a autora a sua obra vem para “humanizar essas existências e nesse lugar vai ser coletivo.”<sup>272</sup> Para Nívea, sua obra é importante porque possibilita esses encontros com as pessoas da comunidade, com o que tem melhor desse espaço, pois

na rua a gente se encontra e faz com que a gente se reconheça e com que a gente ganhe mais forças para requerer os nossos direitos, sabe, aí no universo da literatura é isso, esses movimentos fizeram total diferença pra que pessoas como eu reconhecesse que o que escrevia era literatura, e que sabe, que poderia existir também e que não, necessariamente, precisava ficar ali batendo na porta pedindo pra entrar, que a gente poderia abrir outra porta, outro, sabe, independente daquele cercadinho.<sup>273</sup>

---

<sup>271</sup> Sabino, 2023.

<sup>272</sup> Sabino, 2023.

<sup>273</sup> Sabino, 2023.

Esse relato da autora é fundamental, porque através dele também recuperamos aspectos do *mulherismo africana*, que preza pela autodeterminação das mulheres africanas. A autora, assim como muitos outros autores, não ficou esperando ser legitimada por essa literatura posta, canônica, mas, sim, criou seus mecanismos de se fazer na literatura, respeitando, antes de tudo, seus valores e a sua forma de existir nesse espaço. Nesse sentido, a sua obra é essencial porque questiona esse lugar de passividade em que a literatura hegemônica nos coloca. Na próxima seção iremos abordar sobre um aspecto importante do *mulherismo africana* presente na obra, que é a centralidade na família, pois Nívea fez questão de trazer sua família para o *Interiorana*.



## Pra mãe e pro pai: ausência sentida

*Interiorana traz os meus pais. Tem um capítulo pra minha mãe e para meu pai que já tinham falecidos. São duas pessoas que nem me conheceram. Meu pai é um homem negro que eu acho que pra eu e os meus a gente ter passado pela universidade num período que sequer tinha ações afirmativas, é o meu pai que possibilitou as cotas pra eu passar, né? E o fato deles terem se esforçado tanto, tanto a minha mãe quanto meu pai para ter esses quatro filhos formados na universidade, homens e mulheres justos na sociedade, né, honrados, eles tiveram que morrer muito cedo. Então, eles tinham que estar ali, porque é parte da minha poesia.*

(Sabino, 2023)

A epígrafe acima revela a quem se dedica o corpo-poema dessa seção, intitulada “Pra mãe e pro pai: ausência sentida”, que, embora seja curta, aborda uma imensidão de afeto, composta por poemas carregados de afetividade, sendo uma homenagem aos pais falecidos da autora. É muito comum nas comunidades africanas as pessoas celebrarem os membros de sua comunidade ao longo de sua vida. Nívea recupera muito disso nessa parte da obra. Além disso, esse momento da obra reconfigura a palavra “afeto” dentro da periferia e ressignifica a palavra “ausência” modalizando-a com a noção de presença quando se tem no título “ausência sentida”. Nessa parte da obra temos a referência essencial dos pais de Nívea, que foram “tirar férias”. Segundo o Dr. Fu-Kiau (2009)<sup>274</sup>, na cosmologia Bantu-Kongo, ancestrais são pessoas especiais. Eles fizeram a passagem. Já na perspectiva ocidental, eles estão mortos. Mas, na cultura Kongo, diz-se para não chamar os Ancestrais de “mortos”. A palavra “morto” não é usada quando alguém se vai.

---

<sup>274</sup> Kimbwandende Kia Bunseki Fu-Kiau, conhecido popularmente como apenas Fu-Kiau, nasceu no Kongo e foi um reconhecido pesquisador das áreas da antropologia cultural, educação, biblioteconomia e desenvolvimento comunitário. Foi autor de diversas obras e artigos, e sacerdote (iniciado) em tradições dos povos Bantu-Kongo.

No Kongo dizem “aqueles que estão de férias”. Os “mortos” não estão mortos, mas sim de férias.<sup>275</sup>

A seção contém apenas 3 poemas. O primeiro poema “Sentindo” revela o sentimento do eu-lírico sobre o Dia dos Finados, comemorado anualmente aqui no Brasil no dia 02 de novembro. A pessoa poética desagrada desse dia, pois a presença dos pais ainda é sentida através do cheiro que “ainda está no armário”. Ao negar o dia dos finados, o eu-lírico alimenta uma esperança de ver seus pais:

Hoje, finados  
de comum, não agrado  
ofertamos flores  
gesto educado  
perpetuado  
pra aqueles  
que o fim

Não mais quando tardo  
Ardo  
se ofereço flores  
neste finados

É que o cheiro  
ainda está no armário  
não mais exala  
perfume ou cume

Lembrança  
gesto após gestos  
que é herança  
numa esperança  
de ver  
como criança  
que crê  
sem ver

Hei de crer  
que há vida  
nessa presença  
do que não se vê<sup>276</sup>

Por meio da epígrafe utilizada neste subcapítulo, podemos entender que o significado da morte presente nos poemas, de certa maneira, aparece como um sacrifício, mas sacrifício não em termos ocidentalizados, mas, sim, em termos espirituais, em que o indivíduo se sacrifica em prol de um bem maior, de um coletivo, como podemos perceber

---

<sup>275</sup> Trecho parafraseado da palestra “Fu-kiau: Os Ancestrais”, de 2009. Ver a palestra completa disponível em: <https://www.blackflix.com.br/post/fukianc2009> Acesso em: 03/11/2023, na plataforma BlackFlix.

<sup>276</sup> Sabino. *Interiorana*, p. 125.

na jornada dos pais da autora: “para ter esses quatro filhos formados na universidade, homens e mulheres justos na sociedade, né, honrados, eles tiveram que morrer muito cedo.”<sup>277</sup>

Em seu livro *A verdade seduzida*, Muniz Sodré assinala que “o ancestral (morto), pai ou mãe, está sempre no grupo como um aliado, parceiro essencial da troca: ele é dado e recebido pelo vivo no ritual de iniciação, ela dá terra (donde vem a alimentação), que é simbolicamente restituída através do sacrifício.”<sup>278</sup> O pesquisador ainda reitera que na cultura Nagô, o sacrifício é uma operação imprescindível: a oferenda (*ebó*) transportada por *Èsù*, dinamiza a relação entre vivos e ancestrais ou princípios cósmicos (os *òrìsàs*), reequilibrando ou reparando o circuito coletivo das trocas, e assim, permitindo a expansão do grupo. O sacrifício, portanto, funciona como um movimento de redistribuição, de troca, também entre o visível e o invisível, o sagrado e o profano, a moeda e o bem, a crença e a existência.

No segundo poema, “Comercializador”, por exemplo, o Dia dos Finados está relacionado à entrega de flores como troca de sentimentos de saudade:

Compraria flores para vocês  
nesse finados, confinada  
na ausência de ver vocês  
Compraria flores  
Nem “Violeta na Janela”  
me fariam crer  
no que eu não posso ver

Compraria flores  
pra quê?

Vida após a morte  
é perfume que não se exala  
gestos hereditários  
lembrança involuntária  
presença sentida  
ausência definitiva

Compraria flores para vocês  
mas hoje, as flores  
colho no meu jardim do peito  
flores regadas por lágrimas  
gotejo de saudade

Compraria flores  
se pudesse ver  
mais uma vez vocês<sup>279</sup>

---

<sup>277</sup> Sabino, 2023.

<sup>278</sup> Sodré. *A verdade seduzida*, p. 128.

<sup>279</sup> Sabino. *Interiorana*, p. 126.

Podemos observar que o verbo “comprar” é muito importante no poema. Essa ação se relaciona, ao nosso ver, ao pensamento crítico da autora que, numa perspectiva capitalista, comercializa-se até a dor, portanto, comercializar está relacionado a comprar. O título ‘comercializador’, nesse sentido, assume a função de trocadilho, comercializar o que não tem preço, o sofrimento humano, implica um tipo de venda com que nem todos consentem.

A poeta utiliza-se ainda do verbo comprar no futuro do pretérito, “compraria”, para indicar que ainda que comprasse flores de nada valia; o eu-lírico ainda assim não veria os seus pais: “Nem “Violetas na Janela” / me faria crer/ no que eu não posso ver”. Portanto, “compraria flores/ pra quê?”. Esse questionamento da pessoa poética pode ser lido como uma angústia por sentir saudade daquilo que não pode mais acessar. Há uma crença na vida após à morte: “Vida após a morte/ é perfume que não se exala”. Afirma-se que a “presença” sempre será “sentida”, mas que a “ausência” é “definitiva”. Presença e ausência compõem um ciclo, partes dependentes: você só sente a ausência do que foi presente, e nesse sentimento o ausente torna-se presente novamente, mesmo que por meio dos rastros de “lembrança involuntária”, de “gestos hereditários”, do “perfume que não se exala”.

Compraria flores para vocês  
mas hoje, as flores  
colho no meu jardim do peito  
flores regadas por lágrimas  
gotejo de saudade

Nessa estrofe o eu-lírico sente a partir do corporal, por meio dos sentidos do corpo: “meu jardim do peito” e “regadas por lágrimas”. Na cultura Kongo, como já mencionamos, acredita-se que os mortos estão de férias e vão voltar. Já para a cultura dos povos Nagôs, considera-se que todo renascimento está relacionado aos ancestrais, isto é, quando uma criança nasce, está retornando um ancestral. Dessa forma, “os ancestrais são a garantia da continuidade, da evolução, da prosperidade. A própria vida aqui na terra depende deles.”<sup>280</sup> Morrer, portanto, para essa estudiosa, baseando-se na cultura Nagô, é uma mudança de estado, de plano de existência e de *status*, não significa absolutamente a extensão total. Sabe-se perfeitamente que a Morte devolverá a *Ìyà-nlá*, a terra, a porção símbolo de matéria de origem na qual cada indivíduo fora encarnado. Mas, como aponta

---

<sup>280</sup> Santos, 2012.

a estudiosa Juana Elbein do Santos, cada ser humano ao nascer traz consigo o seu *orí*, seu destino.<sup>281</sup> De acordo com Santos, *Ikú* significa Morte. “*Ikú*, Morte, é sua representação coletiva. Concebido como um homem, Morte é um símbolo masculino. O aspecto masculino de *Ikú*, claramente explícito na linguagem cotidiana, aparece em numerosas histórias.”<sup>282</sup>

No Brasil, por exemplo, a morte é muito temida e aparece carregada de crenças advindas do cristianismo. Falar da morte é geralmente um tabu, sobretudo com as crianças. É muito comum falar que quando uma pessoa morre ela desapareceu. No entanto, um dos rituais para celebrar os mortos, aqui no país, é comemorar o Dia dos Finados, levando flores nos cemitérios. Essa ação é considerada como uma forma carinhosa de lembrar que a pessoa fez parte de nossas vidas.

Sendo assim, o eu-lírico transforma essa negação de comprar as flores em algo maior, ao se colocar as flores no campo do ritual movido pelo espírito, em que colhe-as do seu “jardim do peito”. São “flores regadas por lágrimas” e “gotejo de saudade”. Diferentemente do Dia dos Finados capitalizado, seu próprio corpo é a oferenda aos ancestrais. Por lembrar-se dos mortos no dia comercial, isso não significa não lembrar deles em outros dias; para o eu-lírico, essa lembrança é cotidiana e está regada em seu corpo, não totalmente ausente, não totalmente presente. A voz poética tem noção disso, mas ainda sim dói a saudade por isso a vontade da materialidade, da forma física. Assim, afirma-se que no campo real, “compraria flores/ se pudesse ver/ mais uma vez vocês”. É quase que um apelo mediado por uma certa chantagem para seus ancestrais aparecerem apenas uma vez em forma física.

No último poema da seção, “Contornando”, ao nosso ver, o eu-lírico ressignifica a saudade:

O difícil  
agora  
era virar a curva

Pois depois da curva  
havia mais estrada

E a estrada cansa, é longa, muitas vezes  
sem surpresas...

Então ela parou  
pensou  
e caminhou

---

<sup>281</sup> cf. Santos, 2012.

<sup>282</sup> Santos. *Os Nagôs e a morte: Pàde, Àsèsè e o culto Égun na Bahia*, p. 113.

E concluiu que difícil mesmo  
era desistir de caminhar<sup>283</sup>

Ao ler o poema, podemos pensar na potência do luto. De acordo com Sobonfu Somé, “entregar-se à tristeza tem o poder de curar as feridas mais profundas”<sup>284</sup> ao passo que explica a origem desse sentimento para o povo Dagara:

Para o meu povo, a tribo Dagara de Burkina Fasso, na África Ocidental, reconhecemos que na vida é necessário lamentar as coisas que não nos servem mais e deixá-las partir. Quando sofro, sou cercada pela minha família, que me assegura que o luto é válido e que posso sofrer o quanto precisar [...]. É extremamente importante ter formas de liberar essas dores para que possamos continuar nos curando. Agarrar-se à dor antiga apenas faz com que ela cresça, sufocando nossa criatividade, alegria e habilidade de nos conectar com os outros. Ela pode até mesmo nos destruir. Com frequência, minha comunidade utiliza rituais de luto para curar feridas e abrir ao chamado do Espírito.<sup>285</sup>

Somé ilustra muito bem a forma como nós, aqui no ocidente, passamos pelo luto. Conforme a burquinense, no ocidente é ensinado que devemos ser fortes e sofrer esse luto sozinhas, sem compartilhar com outras pessoas. É ensinado, desde muito cedo, a não sentir dor. Expressar nossos sentimentos ou chorar na frente de outras pessoas é considerado fraqueza. Conforme o psicanalista Sigmund Freud,

O luto, via de regra, é a reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela, como pátria, liberdade, ideal etc. Sob as mesmas influências, em muitas pessoas se observa em lugar do luto uma melancolia, o que nos leva a suspeitar nelas uma disposição patológica. É também digno de nota que nunca nos ocorre considerar o luto como estado patológico, nem encaminhá-lo para tratamento médico, embora ele acarrete graves desvios da conduta normal da vida. Confiamos que será superado depois de algum tempo e consideramos inadequado e até mesmo prejudicial perturbá-lo.<sup>286</sup>

Como vimos em Freud, no ocidente a pessoa que está passando pelo luto é isolada, é quase que prejudicial perturbar a sua dor. No entanto, de acordo com Somé, precisamos começar a enxergar o luto não como uma entidade ou como alienígena a ser contido ou enjaulado, mas como um processo natural em que devemos passar para nos curar. Para

---

<sup>283</sup> Sabino. *Interiorana*, p. 127.

<sup>284</sup> Somé, op. cit., p. 160.

<sup>285</sup> Somé, op. cit., p. 161.

<sup>286</sup> Freud. *Luto e melancolia*, p. 28

essa pesquisadora, “o luto comunitário oferece algo que não podemos obter quando sofremos sozinhos. Através da validação, do reconhecimento e do testemunho, o luto comunitário nos permite experimentar uma cura profunda e essencialmente libertadora.”<sup>287</sup>

Portanto, ao trazer os seus pais como centro dessa seção, Nívea ressignifica o seu sentir, o seu luto, colocando-o no jogo, para que os leitores, junto com ela, sofram de seus próprios lutos ou dos próprios pais da autora. Os poemas mostram que podemos sofrer o luto, sim, de forma coletiva, até porque muitas das mortes dos povos pretos é uma questão política e pública. Na próxima seção, como veremos, a autora nos apresenta um conto-prosa que também perpassa nesse campo da coletividade.

---

<sup>287</sup> Somé. op. cit., p. 164.

## Conto de Piquitita – Pititu – Pi

*Eu ando de ônibus, então, assim,  
paciência tá na minha vida.*  
(Sabino, 2023)

A última seção da obra, nomeada como “Conto de Piquitita – Pititu – Pi”, apresenta um texto em prosa, “No ponto de ônibus”, seguido de uma frase provocativa, “te apresento em versos a maior luta armada”<sup>288</sup> que abre espaço para mais dois poemas: “Na saga das Evaristo” e “Nos braços de Oyá”.

A respeito do título que abre a seção, a autora revela que era o seu apelido de infância, como podemos ler em suas próprias palavras:

É meu apelido, cê sabe, né? Então, quando eu era pequena minha avó era surda, e aí ela não entendia a minha mãe falando que meu nome ia ser Nívea. E aí, como eu nasci prematura, eu nasci de seis meses, e aí minha mãe contava que eu era um bebê toquinho, cabeludo, não tinha nem formado as orelhas direito de tão miudinha que eu era, e aí minha avó deu o apelido na hora que ela me viu, assim, de Piquitita. E aí, ficou Piquitito. Na minha infância o povo me chamava de Pitito e, aí, por isso, que eu fiz essa brincadeira que foram as maneiras que me chamaram ao longo da vida. Piquito, Pitito, e aí os meus sobrinhos hoje em dia eles me chama de tia Pi. Dentro da minha família eu sou Pi, todo mundo me chama de Pi, ninguém me chama de Nívea. Risos. Aí por isso que eu pus esse nome. Que pra mim a sonoridade dele estava meio coisa parecendo coisa indígena, sabe? Meio Tupi, assim. Aí eu falei “Ahhh, vou fazer isso, porque eles vão achar que é chique”, risos.<sup>289</sup>

Conforme Érica Peçanha (2018), autores da periferia em sua maioria, quando escrevem prosa, é predominantemente contos e crônicas. O que nos leva a refletir sobre o porquê dessa escolha, se está relacionada ao perfil da escrita periférica, por ser uma escrita do cotidiano. Como já mencionado, o projeto editorial de trabalhos periféricos assume um compromisso maior, pois retrata a subjetividade e personalidade do autor. Nesse sentido, é interessante esse relato da autora, pois, quando pensamos na sua produção literária, podemos recuperar o que já assinalamos anteriormente sobre o projeto

---

<sup>288</sup> Sabino. *Interiorana*, p. 135.

<sup>289</sup> Sabino, 2023.



de ação estética da periferia, que consiste em recriar as vivências, trajetórias, práticas e os valores presentes na comunidade.

O conto “No ponto de ônibus”, em certa medida, recupera essa experiência vivenciada pela autora, que uniu a experiência do ponto de ônibus, pois o conto inteiro perpassa por esse cenário, à lembrança de seus apelidos de infância, estabelecendo uma “inter-relação entre o corpo, tempo, performance, memória e produção de saberes.”<sup>290</sup> Vejamos o início do conto: “Aproxima-se uma mulher e pede informação a uma velhinha que estava sentada ao meu lado. Queria saber ela se um determinado ônibus já havia passado.”<sup>291</sup> A anedota de um conto, conforme o argentino Ricardo Piglia, tende a desvincular a história narrada e a história vivenciada pelo autor. Essa cisão, conforme aborda, é a chave para definir o carácter duplo da forma do conto. Para esse pensador, o conto sempre conta duas histórias.<sup>292</sup> A narradora-personagem, de início, não menciona em palavras que está sentada num ponto de ônibus, mas suas escolhas lexicais nos indicam tal cenário, que logo imaginamos. Esse tipo de construção possibilita que os leitores criem o cenário na medida em que o texto acontece. A respeito dessa escrita viva e performática, a autora nos relata que:

Isso aconteceu comigo. Realmente teve essa cena no ponto de ônibus. E aí eu fiz questão de escrever assim, sabe? É isso, é uma poesia muito viva da... a minha poesia é muito capturada do cotidiano mesmo, as vidas, sabe? Nas coisas que estão ao nosso redor, nas histórias que nos são contadas, nas histórias que a gente vive. E aí esse tempo, eu acho, que é uma associação muito com o que a obra da Leda Maria Martins me impacta muito, porque na hora em que eu leio as coisas que ela escreve eu consigo ver relação com as coisas que eu tô fazendo, sabe? Igual eu acho que tem muito a ver com a coisa do tempo espiralar, dessa coisa que visita esse passado numa presença, sabe, que está sempre contínuo ali, e diz desse cotidiano da gente, o nosso cotidiano está cheio desse tempo, risos, o tempo de viver preto é muito esse, vêi, se a gente não tiver uma calma, primeiro para esperar, porque é isso, nunca é a nossa vez, os direitos nossos têm que sempre que esperar, lutar pra ter, tudo nosso não é pra agora, é pra daqui a pouco. Mas ao mesmo tempo, na hora que a gente olha para o nosso passado, a gente já acessou, a gente não tá mais naquele lugar, a gente já é outros pretos vivendo com mais dignidade.<sup>293</sup>

A lógica do pensamento de Nívea, sobretudo no seu projeto literário, revela que a construção de seus personagens é situacional. “A arte do contista consiste em saber cifrar

---

<sup>290</sup>Martins, op. cit., p. 22.

<sup>291</sup> Sabino. *Interiorana*, p. 129.

<sup>292</sup> Piglia. *Teses sobre o conto*, p. 89.

<sup>293</sup> Sabino, 2023.

a história 2 nos interstícios da história 1.”<sup>294</sup> Conforme Piglia ainda assinala, um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentário. Dessa maneira, através da experiência de vida da autora e do seu encontro com uma senhora no ponto de ônibus, surgiu o conto. Não é à toa que a autora organiza o conto iniciando-o com uma narradora-personagem observadora.

Nesse conto, para quem não conhece a autora, pode-se não associá-la à narradora, no entanto, para quem a conhece dos eventos, como eu, identifica-se marcas de sua subjetividade em cada palavra, como em tratar a idosa como “velinha”, usar adjetivos como “bicha”, dentre outras cenas marcadas pela oralitura que veremos mais adiante. Nesse sentido, voltando à questão da aproximação da experiência ao conto, não foi em vão que a autora começou o texto indeterminando as personagens, podendo ser qualquer mulher. Isso revela, em termos de experiência periférica, que esses encontros são corriqueiros no cotidiano da comunidade, sobretudo para esses sujeitos que em sua maioria usam o transporte público, “gastam muito com passagem”.

Na realidade, como analisamos, ambas as personagens não ganham nome na narrativa, porém, a personagem idosa ganha carinhosamente o adjetivo de “velinha”, no diminutivo, demonstrando uma aproximação afetuosa, ou até mesmo uma certa preocupação da narradora com essa personagem, que em um primeiro momento parecia distraída, embaraçada, como podemos notar em suas observações:

Distraída, percebo o embaraço lento da velinha em responder algo à mulher. De certo procurava compreender se havia sequer ouvido a informação que a mulher desejava. Estava aérea, distante. A pergunta soa como uma interrupção em seus pensamentos, trazendo-a subitamente de volta à realidade do instante.<sup>295</sup>

É interessante também pensarmos sobre o relato de Nívea quando ela recupera a pensadora Leda Maria Martins, sobretudo para pensar o tempo espiralar. A relação de tempo estabelecida pela autora no conto, inicia-se no exato momento em que o texto começa e vem acompanhado do movimento corporal presente no verbo “aproximar”, pois quem se aproxima, aproxima-se de alguma coisa ou de alguém. Daí o movimento indistinguível do corpo e do verbo. Nesse sentido,

---

<sup>294</sup> Piglia. *Teses sobre o conto*, p. 90.

<sup>295</sup> *Ibidem*, p. 129.

o tempo pode ser ontologicamente experimentado como movimentos de reversibilidade, dilatação e contenção, não linearidade, descontinuidade, contração e descontração, 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.<sup>296</sup>

No conto, por exemplo, as concepções de temporalidades são alternadas. Isto é, o tempo da personagem “velinha” é diferente do tempo da narradora-personagem, que também é diferente do tempo da mulher que se aproxima para pedir a informação. O tempo da personagem velhinha é o tempo que nos paralisa, alterando nosso estado de percepção; é um tempo curvilíneo, caminhando em direção às concepções de tempo africano. De acordo com Martins,

As concepções africanas de tempo, por exemplo, potencializam a palavra proferida como *locus* de expressão da experiência temporal, mas a incluem em um amplo prisma de elaboração fônica e sonora das linguagens que se processam pelo corpo, alinhadas e composta por outras percepções que no e pelo corpo as traduzem. A filosofia africana leva em conta toda gama de conhecimentos da performance oral como significativa para a inscrição das experiências de temporalidade e para sua elaboração epistêmica (Martins, 2021, p. 32).

No conto, a experiência temporal e corporal da “velinha” é recuperada pela narradora-personagem nessa perspectiva da oralidade assinalada por Martins. Contar histórias é algo que, inclusive, Nívea pratica muito, como ela menciona em seus relatos. Em *Afrografias da Memória*, essa pesquisadora revela que atos de fala e de performance, como, por exemplo, os praticados por Nívea, seria o que ela nomeia como oralitura. Conforme diz:

[...] matizando nesse termo a singular inscrição do oral que, como littera, letra, grafa o sujeito no território narratário e enunciativo de uma nação, imprimindo, ainda, no neologismo, seu valor de litura, rasura da linguagem, alteração significante, constituinte da diferença e da alteridade dos sujeitos, da cultura e das suas representações simbólicas.<sup>297</sup>

Isto é, conforme Martins, “a voz da narração, articulada no momento evanescente da enunciação, presentifica o narrado e os narradores antepassados, mas também

---

<sup>296</sup> Martins, op. cit., p. 23.

<sup>297</sup> Martins. *Afrografias da Memória*, p. 21.

singulariza o *performer* atual.”<sup>298</sup> No caso do conto, a narradora-personagem assume essa função de narrar a história que lhe foi contada. E “nesse ritual de apropriação e execução, a questão da autoria não se coloca e só pode ser abordada de forma secundária. Singular é a performance da fala, pois a fala é coletiva, legada pelos ancestrais.”<sup>299</sup> Dessa maneira, a narradora-personagem reconta a história que a “velinha” lhe contou, assumindo o seu lugar na narradora, como podemos ler:

Diz-me ela que, se no seu tempo houvessem já classificado (diagnosticado, né?) as crianças como “hiperativas”, seria ela uma dessas crianças, de tão ativa que é. Contou que, desde nova, sempre possuía muita energia e resistência à dor. Chegando inclusive a ficar certa vez com o pé quebrado, sem engessar, por que precisava acompanhar o marido que havia sido recém-operado. Acompanhante com o pé quebrado em pleno hospital. Bem que isso parece papo de pescador, mas a conversa estava boa.<sup>300</sup>

Na perspectiva africana, o contador de história tem um papel fundamental. Os mitos à medida que são passados de geração em geração, através da contação de histórias, são alterados em termos de vocabulário, mas o enredo principal permanece. “A narração é, pois, sempre movediça, ponte entre o individual e o coletivo, o plural e o singular.”<sup>301</sup> Sendo assim, a função social do mito não é alterada, que é manter viva a cultura e os valores de determinado povo. Ao dizer “bem que isso parece papo de pescador” a narradora recupera um pouco desse valor mitológico que tem a história, que parece ser mentira, pelo caráter lúdico, por estar em outra temporalidade, como podemos ver quando este continua o seu relato:

Contou que criança sua mãe a achava uma criança impossível de tão levada. Que sua mãe, sentido se perdida por não saber mais como controlar o que hoje chamamos de hiperatividade da filha de todas as suas travessuras, certa vez colocou-a a catar feijão. Para que a menina demorasse mais tempo na atividade, tratou de misturar o milho ao feijão e pôs a filha a catar. Certa de que aquela atividade lhe renderia algumas horas de sossego e paz. Mais antigamente do que hoje, era bastante comum nas casas pelos interiores do país afora possuírem alguma criação. Geralmente criam-se porcos, galinhas! Ops! Galinha!!! Num é que vendo o milho misturado ao feijão a menina lembrou-se das galinhas que havia no galinheiro que ficava no terreiro enorme da casa da sua avó? A atividade que deveria durar horas terminou em fração de segundos.<sup>302</sup>

---

<sup>298</sup> Martins, *Afrografias da Memória*, p. 63.

<sup>299</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>300</sup> Sabino, *op. cit.*, p. 131.

<sup>301</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>302</sup> Sabino. *Interiorana*, p. 132.

Como podemos observar, o tempo da narradora-personagem é o tempo do conto, que quando se inicia a história, começa e termina aproximando ao tempo *Chronos*, da mitologia grega.

Chronos, na mitologia grega é o tempo da partição, o tempo que se divide em agora e antes, em hoje e amanhã, em instantes e devires, abrindo caminho para a ascensão de Zeus, seu sucessor-usurpador, seu amanhã, mas que continua a ser também seu passado ôntico.<sup>303</sup>

É uma relação temporal de um tempo determinado. No entanto, quando a narradora-personagem recupera o tempo do presente, ela, ao mesmo tempo, lança-se para o tempo curvilíneo, tempo africano, porque de acordo com a ação da senhora, ao desaparecer a narradora, perde-se em seu tempo real e volta-se para o tempo da narrativa que lhe foi contada, como podemos notar neste trecho do final do conto:

Enquanto eu achava graça e sorria simpática, admirada, louca por mais histórias, a velinha se levantou para embarcar no ônibus que havia parado. E sumiu... tão rápido como imagino terem desaparecido os milhos, em meio ao feijão, que as galinhas cataram.<sup>304</sup>

O conto, assim, promove esse mergulho temporal, estabelecendo uma relação indeterminada entre o corpo e o tempo. O leitor, dessa forma, ao ler o conto, precisa mudar a sua percepção de tempo e espaço. Além disso, a autora usa uma espécie de metáfora em relação ao tempo de menina da “velinha”, relacionando a capacidade da menina de reverter o castigo de catar o milho misturado ao feijão, criando subcamadas simbólicas, o que na cultura africana, nomeamos como mandingas, que são formas corporais e discursivas de reverter os padrões vigentes. Sendo assim, só percebemos essas subcamadas numa segunda leitura, pois chegamos em novos lugares e achamos novos elementos e movimentos, como em “sumir”. Sumir no conto não significa apenas entrar no ônibus, mas de sumir no tempo e espaço: “sumiu... tão rápido como imagino terem desaparecido os milhos, em meio ao feijão, que as galinhas cataram.”<sup>305</sup> Não se sabe se a idosa era uma entidade, pela capacidade de sumir, desaparecer subitamente, ou se era uma moradora de seu bairro. O conto deixa isso como ambiguidade. Isso quer dizer que as

---

<sup>303</sup> Martins. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*, p. 25.

<sup>304</sup> Sabino. op. cit., p. 132.

<sup>305</sup> Sabino. *Interiorana*, p. 132.

subcamadas estão por trás da camada mais óbvia no conto. E, ainda, as subcamadas moldam o que há de secreto no conto. De acordo com Piglia,

O conto é um relato que encerra um relato secreto. Não se trata de um sentido oculto que dependa de interpretação: o enigma não é outra coisa senão uma história contada de outro modo enigmático. A estratégia do relato é posta a serviço dessa narração cifrada. Como contar uma história enquanto se conta outra? Essa pergunta sintetiza os problemas técnicos do conto. Segunda tese: a história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes.<sup>306</sup>

Conforme esse estudioso, o mais importante no conto é o que nunca se conta. Trata-se de uma história construída com o não dito, com o subentendido e a alusão. A arte da elipse faz com que notemos a ausência do outro relato. Assim, Piglia conclui que “o conto é construído para revelar artificialmente algo que estava oculto. Reproduz a busca sempre renovada de uma experiência única que nos permite ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta.”<sup>307</sup>

Outro ponto que podemos observar é a repetição da palavra “trivialidades”. Tal repetição elenca uma cena na outra, pois a palavra ecoa em todas as camadas que o conto constrói, desde o seu início até o final, quando as histórias triviais da personagem “velinha” passam da negatividade – pois o significado de trivial é algo que é familiar por todos; algo comum, banal – para “conversa estava boa”, como diz a narradora.

Nos trechos destacados, podemos notar como o uso da palavra foi se performando e se restaurando ao longo do conto: “Quando alguém, principalmente em pontos de ônibus, fila de banco, supermercados, se dirige a nós com assuntos voltados a essas *trivialidades*, sempre me acomete uma vontade enorme de ter poderes extraterrenos e, subitamente, desaparecer”,<sup>308</sup> ou em: “Conversar *trivialidades* desse tipo é, pra mim, a maneira mais cruel de se “matar o tempo.”<sup>309</sup> Ou ainda, “Não praticar o ato da conversa dá nisso: *trivialidades!*”<sup>310</sup>

Como já mencionamos, a performance como comportamento restaurado implica na ideia de uma repetição permanente, mas efêmera, que nunca se dá a conhecer ou se repete da mesma maneira. São comportamentos duplamente repetidos. No conto, a

---

<sup>306</sup> Piglia. *Teses sobre o conto*, p. 91.

<sup>307</sup> Piglia. *Teses sobre o conto*, p. 94.

<sup>308</sup> Sabino. *Interiorana*, p.130. Grifo nosso.

<sup>309</sup> *Ibidem*, p. 130. Grifo nosso.

<sup>310</sup> *Ibidem*, p. 130. Grifo nosso.

narradora-personagem, em um primeiro momento, repulsa o ato da conversa passageira no ponto de ônibus, na busca pelo silêncio total,

Eu sorrio de maneira fria e leve. Apenas em sinal de “tudo bem”, “não há problema” e, principalmente, querendo evitar que se prolongasse aquela conversa que, da maneira como começara, não haveria de ser das mais agradáveis, pensava eu enquanto ajeitava os fones no ouvido e franzia a testa na tentativa de repulsa-la.<sup>311</sup>

Como podemos perceber, a narradora-personagem afasta-se dos valores africanos, em um primeiro momento. Na cultura africana, de modo geral, uma conversa com um mais velho tem cunho fundamental de aprendizado. É através do diálogo que na cultura africana se passa o conhecimento. No entanto, a palavra trivialidade ecoa e se restaura de forma tão insistente que a narradora se rende, pois, como ela mesma diz, “começar o dia bem faz a gente considerar um pouco mais as coisas” e “mesmo com todos esses pensamentos, permiti que ela prolongasse a conversa, pra minha sorte e satisfação naquela manhã.”<sup>312</sup> Ou ainda em, “E nos poucos minutos que ficamos juntas, naquele banco de ponto de ônibus, pude me deliciar com suas histórias breves e engraçadas”, tal como a estrutura do conto, “tão boas quanto as contadas pelos personagens do Sítio”<sup>313</sup>, que é quando a palavra se restaura, performando-se na narrativa através de uma outra perspectiva, agora, positiva.

Portanto, o movimento que a poeta fez foi justamente de experimentar outras configurações do trivial em seu texto. O conto é justamente esse lugar da experimentação, por conta da sua brevidade. A autora joga exatamente com essa forma estrutural do gênero ao trazer para o conto um tratamento do tempo e do espaço diferenciado ancorado na conversa da personagem “velinha” com a narradora-personagem. “Nessa perspectiva o ato performático ritual não apenas nos remete ao universo semântico e simbólico da dupla repetição de uma ação re-apresentada, mas constitui, em si mesmo, a própria ação.”<sup>314</sup>

Quando falamos em tempo e espaço, não estamos falando de um tempo psicológico, das mudanças do tempo na narrativa, mas, além disso, como a autora articulou a estrutura desse tempo. Em sua narrativa identificamos um tempo diferente do tempo ocidental, identificamos o que Martins nomeia como tempo espiralar.

---

<sup>311</sup> Sabino, op. cit., p. 129.

<sup>312</sup> Sabino. *Interiorana*, p. 130.

<sup>313</sup> *Ibidem*, p. 131.

<sup>314</sup> Martins. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*, p. 47.

Conforme essa pensadora, o tempo espiralar é “[u]m tempo que não elide a cronologia linear, mas que a subverte. Um tempo curvo, reversível, transverso, longo e simultaneamente inaugural, uma *sophya* e uma cronosofia em espirais.”<sup>315</sup> Ou seja, o tempo espiralar é aquele que gira em torno do centro – o centro é vazio na espiral, é nada! – mas que não retorna a seu ponto inicial, isto é, aquele que movimenta sempre em expansão, nunca de forma linear, “tempo e espaço tornam-se, pois, imagens mutualmente espelhadas.”<sup>316</sup>

Portanto, podemos dizer que em seu conto não ocorrem divagações de cenas, que não ajudem na construção e no desenvolvimento de novos enredos ou não têm a ver com a centralidade da narrativa, mas, como podemos observar, todos os elementos articulados por Nívea têm uma semântica simbólica, seja o tempo, que se faz muito presente, seja as personagens, os objetos ali agenciados, pois, no texto as cenas não diluem a densidade do conto.

Dessa forma, esse movimento de subversão, que podemos observar na escolha estética de Nívea no que se refere ao conto, encontramos também nos próximos textos. A autora abre as próximas páginas com a frase: “TE APRESENTO EM VERSOS A MAIOR LUTA ARMADA.”<sup>317</sup> Armar-se de palavras é o meio do qual a autora se vale para resistir às violências que sofre, sobretudo sendo uma mulher lésbica e preta. No entanto, a autora não se arma sozinha. Busca sua ancestralidade para se apoiar nessa luta, além de amparar-se na língua. Como podemos observar no poema “Na saga das Evaristo”:

A força que pisa aqui  
a força que eu vim mostrar  
não passa por uma só  
perpassa as minhas ancestrais  
[...]<sup>318</sup>

Conforme o poema, Evaristo grita através da escrita e nos convida a nos erguermos, nos levantarmos e revidarmos as violências. O eu-lírico adverte para que não repitamos a história que nos assassina, que não aceitemos mais essa sina. Cabe ressaltar que Evaristo aparece não apenas como a escritora e romancista Conceição Evaristo, mas, se performa significando todas as mulheres e irmãs guerreiras que enfrentaram batalhas

---

<sup>315</sup> Ibidem, p. 42.

<sup>316</sup> Martins, op. cit., p. 79.

<sup>317</sup> Sabino. *Interiorana*, p. 135.

<sup>318</sup> Ibidem, p. 136.



para hoje estarmos aqui, pois “são muitas vozes/ para ecoar congado/ são muitas vozes/ nessa marujada/ são muitas vozes/ nesse nosso soul.”<sup>319</sup> O caminho que a pessoa poética indica, para valorizar essas muitas vozes como espelhos que temos de luta, é “beba da fonte/ erga a frente/ Negra: afronte!”<sup>320</sup>

É interessante notar que nesse poema a performance acompanha não só um corpo, mas vários. Quando a pessoa poética diz “Negra: afronte!”, diz sobre um coletivo-individual. Diz sobre todo um povo preto adormecido. No entanto, o poema vem dizer dessa força coletiva que vem de seus ancestrais que tornaram possível no passado a luta e que no presente também pode acontecer, basta acordarmos para a batalha. Esse movimento também é percebido no último poema da obra “Nos braços de Oyá”, como podemos ler na íntegra:

No chão  
de terras que andei  
difícil foi plantar dendê  
plantei,  
vim quilombar o seu rolê  
dizer que eu não desanimei  
nos braços de Oyá deitei  
adormeci  
e acordei mais eu  
rainha feito minha mãinha  
sozinha é quem não tem suas guias  
me encantei, quando ao sorrir  
te desarme!<sup>321</sup>

Como lemos, o eu-lírico fala no poema sobre a dificuldade que é para o povo preto se reestabelecer, tendo em vista que a sociedade brasileira é uma sociedade marcada por um racismo institucional e estrutural. O racismo é tão perverso que faz com que o povo preto aqui, na diáspora, concorde que seja impossível realizar ou criar algo. No poema, o eu lírico demonstra que tudo é possível, basta lutar: “no chão de terras que andei/ difícil foi plantar dendê/ plantei”. Esse plantar referido no texto é para mostrar ao povo preto as possibilidades que ele possui. A pessoa poética está destinada a “aquilombar”, dizer que a luta não acabou. O Eu africano, assim, é recuperado como mecanismo de luta e de autodeterminação.

Quando o eu lírico diz que veio “aquilombar” está dizendo, também, que enquanto povo preto, precisamos recuperar os nossos espaços de potência. O povo preto não perdeu

---

<sup>319</sup> Sabino. *Interiorana*, p. 136.

<sup>320</sup> *Ibidem*, p. 136.

<sup>321</sup> *Ibidem*, p. 137.

apenas a forma de educar as crianças e jovens, a forma de curar, a forma de se alimentar, a forma de organizar os negócios e lidar com o dinheiro, organizar a família; o povo preto perdeu, além disso, o senso de si próprio e de sua identidade.

Nesse sentido, quando a voz poética recupera a figura de *Oya*,<sup>322</sup> *òrìsà* da cultura Yorubá, no poema, é para dizer de onde viemos: “acordei mais eu/ rainha feito minha mãe”. É para dizer que precisamos nos reconectar com o nosso Eu Africano, pois o que perdemos de mais fundamental com o racismo criado pela cultura branca e através do holocausto africano operacionalizado por essa cultura foi a nossa crença em criar por nossa própria conta, sem depender do suporte de outra cultura, outra nação. Assim, o que se quer dizer é que a nossa autodeterminação está em jogo. Não por acaso o eu lírico adverte: “Negra: afronte!”. Nesse sentido, recupero a ideia de *letramento de reexistência* de Ana Lúcia Silva Souza, para dizer dessa possibilidade de nos reinventar, de criarmos espaços possíveis de existência plena. Assim,

Letramentos de reexistência aqui será a reinvenção de práticas que os ativistas realizam, reportando às matrizes e aos rastros de uma história pouco contada, nos quais os usos de linguagem comportam uma história de disputa pela educação escolarizada ou não. Para os rappers [assim como para os poetas], a educação e a posse da palavra são marcadas pelo esforço de reconhecimento de si, desafiando, de diferentes maneiras e em diferentes formatos, a sujeição oficialmente imposta, ainda materializada no racismo, nos preconceitos e discriminações.<sup>323</sup>

Portanto, nessa seção, o que propomos foi analisar a forma como Nívea construiu o seu projeto estético e literário para a obra *Interiorana* como um todo, que, como vimos, foi a maneira que a autora encontrou de dizer da sua luta, de seu eu africano, de suas potências enquanto mulher, africana em diáspora, que resiste num país marcado por um racismo que insiste em rir da nossa cara diariamente. E nesse jogo de sorrisos cordiais, a gente finge que retribuimos, mas, na realidade, estamos é usando os versos, assim como Nívea, para organizar a maior luta armada. É essa a dominação que lhe interessa!

---

<sup>322</sup> Oya é o *òrìsà* conhecido como *Yánsàn*, na cultura Yorubá, presente no Brasil, na modalidade religiosa do Candomblé de Ketu.

<sup>323</sup> Souza. *Letramentos de Reexistência: poesia, grafite, música, dança: HIP-HOP*, p. 37.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

### **Plantio**

o tanto que o meu  
pranto  
regar

eu só,  
plantação.<sup>324</sup>

A poética de Nívea, como vimos, pode ser lida no fenômeno da literatura periférica. A partir as análises que fizemos nesse trabalho, é possível perceber que *Interiorana* reescreve e reorienta a experiência periférica a partir da perspectiva dos favelados como sujeitos. O poema “Plantio” revela a sua força em semear um devir poético: “o tanto que o meu pranto regar”. Nessa lógica, sua escrita ecoa numa intenção sem fim de “plantar” a palavra. Foi intencional, dessa forma, que esse poema viesse no final do livro, estabelecendo, no entanto, o seu começo. Plantar a palavra seria essa palavra cíclica, infinita, espiralada. Assim, boa parte considerável da poesia dessa autora pertence ao campo da poesia-resistência.

Dessa maneira, ainda analisando o título, Plantio, podemos sugerir uma alusão em contraposição ao sistema da *Plantation*, sistema de exploração colonial implantado entre os séculos XV e XIX, principalmente nas colônias europeias nas Américas. Trata-se de um sistema que se caracterizava em uma estrutura social de dominação centrada na figura do senhor, proprietário que regia tudo e todos(as).<sup>325</sup> Assim, o uso da palavra Plantio no título ressignifica o sentido do uso da terra, não mais como forma de exploração escravocrata, mas sim uma exploração da palavra.

Os poemas analisados e seus entrelaçamentos com as teorias têm por base provocar um questionamento no campo literário, sobretudo a respeito do uso da linguagem. Como vimos, os poemas da obra investigada, nos convida a pensar na palavra como possibilidade de leitura do corpo, das corporeidades, no caso aqui, corporeidades pretas.

---

<sup>324</sup> Sabino. *Interiorana*, s/p.

<sup>325</sup> Kilomba, 2019.

Dessa maneira, a pesquisa procurou remodelar a forma como lemos e recebemos as literaturas, pois a literatura produzida por sujeitos periféricos, no caso da autora investigada, contém uma tessitura performática que perpassa o texto escrito e encontramos isso no corpo-poema de Nívea. Em outras palavras, o que é subversivo é que a poeta, ao trazer os seus poemas para o livro, passa, através do seu corpo-texto revestido pelo seu corpo-tela, de um estado “em representação” para o de “escrito”, quando lido e performado em *slams*, *saraus* e eventos diversos.

A ideia de trabalhar com o conceito de *mulherismo africana* elaborado por Cleonora Hudson-Weems, *corpo-tela*, elaborado por Leda Maria Martins, *performances*, elaborado por Richard Schechner e Paul Zumthor e *narrativas performáticas*, elaborado por Graciela Ravetti, foi para auxiliar nessa leitura através de pensamentos e epistemologias africanas. Trata-se de pensamentos e reflexões que nos auxiliam a entender, em certa medida, a forma que a autora escreveu a sua obra.

A partir da leitura de Cleonora, pudemos ter base para trazer para perto de nós as perspectivas africanas, que também foram bem ressaltadas por Leda Maria Martins, como lemos ao longo da pesquisa. Essas teóricas foram importantes, porque, além de trazer em escrito esses modos de vida africanos, nos deu sustento para reconhecermos outras formas africanas na diáspora, como por exemplo, a maneira com que Nívea constrói a sua escrita.

Entendo que a leitura que realizei da obra, sob uma perspectiva africana, não é algo comum dentro dos estudos da linguagem. No entanto, o que se pretende com essa pesquisa é apontar outros caminhos para a construção de conhecimentos, para que futuramente possamos basear os nossos conhecimentos nos conhecimentos de nossos ancestrais e começemos a usar as nossas próprias terminologias, como bem pontua o princípio do *mulherismo africana*. Não iremos resolver todos os problemas estruturais da diáspora que tivemos no passado, mas podemos mudar nosso comportamento para as próximas gerações. No entanto, os poemas de Nívea, de certo modo, apontam para práticas africanas da diáspora que podemos mudar. Aponta para fazermos o movimento de *sankofa*, de olhar para trás pensando num futuro.

Dessa maneira, as ciências da linguagem são postas em xeque, porque enquanto sujeitos pretos, temos outros propósitos e outras formas de conceber a escrita e disseminá-la pelo mundo – lembremos aqui que temos o compromisso de fazer valer a proposta do *pretuguês* elaborada por Lélia Gonzalez que, assim como outras irmãs, vem construindo espaços para fazer nossos modos de vida se sobressaírem também na linguagem. Como sabemos, língua é poder, isto é, a língua tem o poder de controlar, pois, *nomear é dominar*.

Conforme Leda Maria Martins adverte, citando Derrida, “não há racismo sem uma linguagem que o veicule. Os atos de violência racial não se restringem à expressão verbal, mas, necessariamente, exigem uma linguagem que os expresse e os faça circular.”<sup>326</sup>

Na obra *Interiorana*, dessa maneira, podemos notar “a incorporação da experiência como material literário”,<sup>327</sup> ou seja, nos poemas de Nívea recuperamos experiências suas e de seus amigos, pais, conhecidos e desconhecidos, como é o caso de Amarildo, por exemplo. E é justamente essa incorporação da experiência que garante a sobrevivência desses autores e sujeitos-personagens periféricos. Sendo assim, as práticas de uso da linguagem em *Interiorana* dizem muito sobre os *letramentos de reexistência* existentes nos espaços, isto é, as práticas de letramento dentro da obra são voltadas para a concretude das vidas nas periferias, relacionando com as questões culturais e políticas. O que temos em *Interiorana*, portanto, é o papel indistinguível do corpo e da voz como portais de inscrição de saberes.

Nessa pesquisa, propusemos mostrar como o corpo de Nívea é articulado na obra, porque, como já assinalado, a autora fala com o corpo, isto é, o seu corpo fala poeticamente nos saraus, nos slams e etc., confirmando, assim, a sua *escrita performática*. Segundo Ravetti (2002), essa escrita é acionada pelo corpo do autor, nesse sentido, sua poesia se constrói a partir de suas experiências periféricas.

O que tenho acompanhado no campo das ciências, dos estudos da cultura, é a perda da capacidade de nós pretos criarmos, de fazermos. Estamos absorvendo cada vez mais práticas anti-africanas de conceber. Nívea, portanto, vem para dizer que temos motivos para reerguer e recuperar o nosso Eu Africano, a nossa própria forma de ler, de escrever e de viver na literatura através de uma perspectiva africano-referenciada.

Assim, tratamos sobre o local em que se insere essa obra, abordando os conceitos da literatura periférica, bem como sua trajetória no campo literário. Esse percurso foi necessário, pois marca a temporalidade espiralada da obra. Na cultura africana, ninguém inventa a roda, baseamo-nos nos saberes que nos são passados pelos mais velhos. Portanto, traçar o caminho em que a literatura periférica se formou é pedir benção para os que o construíram, e dizer que seus passos serão passados adiante. Para isso, apresentamos alguns poemas para ilustrar como se dá essa obra em diálogo com alguns pensadores usando os paradigmas africanos e, em alguns momentos, de não africanos, para fazer a leitura dos poemas.

---

<sup>326</sup> Martins. *A cena em sombra*, p. 36.

<sup>327</sup> Garramuño, op. cit., p. 233.

De modo geral, essa dissertação traz contribuições valiosas para futuras reflexões a respeito da construção de linguagem, sobretudo no campo literário. Há muito que os cânones estão sendo interrogados, dessa maneira, demos um passo e, agora, não podemos mais recuar. Além disso, este trabalho apresenta subsídio para trabalhar as relações raciais no contexto da Lei 10.639/2003, que torna obrigatório a inclusão nos currículos de ensino o ensino da Cultura e História Afro-brasileira, como caminho de combate ao racismo estrutural da sociedade. Além do mais, denota a necessidade de ampliação sobre a cultura africana nos espaços de construção dos saberes.

Que mais Níveas Sabinos entrem para o diálogo dentro das universidades.

A você, Nívea, minha mais velha, peço a sua benção.

*Asè.*

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, R. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BICALHO, Gustavo. *Cortes abissais e costuras periféricas nos textos de Allan da Rosa*. Literafro, Belo Horizonte, v. 7, 2018.
- BISPO, Antônio dos Santos. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu Editora. 2023.
- BERGAMIN, Flávia et al. Literatura Periférica: contribuições para o fazer literário e a sociedade. *ÂNDÉ: Ciências e Humanidades*, v. 6, n. 1, p. 1-14, 2022.
- CASSIN, Barbara. *A performance antes do performativo, ou a terceira dimensão da linguagem*. Revista Letras, Curitiba, n. 82, p. 11-46, set./dez. 2010.
- D'ALVA, Roberta Estrela. *SLAM: voz de levante*. Rebento, n. 10, p. 268-286, 2019.
- DALCASTAGNÈ, Regina. A autorrepresentação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 18-31, dez. 2007.
- DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Tradução Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. Mil Platôs. *Capitalismo e Esquizofrenia*, Vol.1, Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2000.
- DO PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani. *Allan Santos da Rosa, um outro olhar sobre a periferia*. Ipotesi, v. 15, p. 57-69, 2011.
- EBLE, Laeticia Jensen. Confrontação dos espaços e resistência na Literatura marginal/periférica. In: DALCASTAGNÈ, Regina, TENNINA, Lucía (organizadoras). *Literatura e Periferias*. Rio Grande do Sul: Zouks, 2019. p.39-53.
- EVARISTO, Conceição. A “escrevivência” na literatura feminina de Conceição Evaristo: entrevista. Entrevistador: Bruno Barros. Tv Puc-Rio, maio 2017. Disponível em:

[https://www.youtube.com/watch?v=z8C5ONvDoU8&ab\\_channel=TVPUC-Rio](https://www.youtube.com/watch?v=z8C5ONvDoU8&ab_channel=TVPUC-Rio). Acesso em 10 nov. 2023.

FREUD, Sigmund. *A negação*. Editora Cosac Naify, 2014.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Editora Cosac Naify, 2014.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Escrivivência: sentidos em construção In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosada. *Escrivivência: a escrita de nós reflexões sobre obra de Conceição Evaristo*; ilustrações Goya Lopes. 1ed. Rio de Janeiro, Mina Comunicação e Arte, 2020, p. 58-73.

FOURSHEY et al. *África Bantu: de 3500 a.C. até o presente*. Tradução Beatriz Silveira Castro Filgueiras. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.

GALARD, Jean. *A Beleza do Gesto: uma estética das condutas*. Tradução Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

GARRAMUÑO, Florencia. *A experiência opaca: literatura e desencanto*. Tradução Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. (1988) In: *Coletânea Organizada e editada pela União dos Coletivos Pan-Africanistas (UCPA)*. Diáspora Africana, 2018.

HALL, Stuart, *Da diáspora: identidades e mediações culturais*, Organização Liv Sovik; Tradução Adelaine La Guardia Resende, Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, p.131, 2003.

HOOKS, bell. Vivendo de amor. In: WERNECK, Jurema. *O livro da saúde das mulheres negras: nossos passos vêm de longe*. Organização: Jurema Werneck, Maisa Mendonça, Evelyn C. White. Tradução: Maisa Mendonça, Marilena Agostini e Maria Cecília Mac Dowell dos Santos. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Pallas/ Criola, 2002, p. 188-198.

hooks, bell. *Tudo sobre o amor: novas perspectivas*. Tradução Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2021.



hooks, bell. Escolarizando homens pretos. In: *Coleção Pensamento Preto: epistemologias do renascimento africano*. Volume 3. Organizadores: União dos Coletivos Pan-Africanos. Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2019, p. 214-226.

HUDSON-WEEMS, Cleonora. Mulherismo Africana o outro lado da moeda. In: *Coleção Pensamento Preto: Epistemologias do Renascimento Africano*. São Paulo: Editora Filhos da África, 2018.

JESUS, Carolina Maria de. *Casa de Alvenaria*, volume 1: Osasco. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

JUNIOR, Otacílio de Oliveira. Partilhas de sentido em torno de um sarau na periferia de Belo Horizonte. In: DALCASTAGNÈ, Regina, TENNINA, Lucía (organizadoras). *Literatura e Periferias*. Rio Grande do Sul: Zouks, 2019. p.175-202.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação*. Rio de Janeiro: COBOGÓ, 2019.

LEITE, Antonio Eleilson. *Marcos fundamentais da literatura periférica em São Paulo*. Revista Estudos Culturais, n. 1, p. 1-20, 2014.

LOUSA, Pilar Lago. O corpo e a voz da mulher periférica: a (auto)representação feminina na poética de Elizandra Souza e Luiza Romão. In: *Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress (Anais Eletrônicos)*, Florianópolis, 2017.

MACHADO, Adilbênia Freire. *Ancestralidade e encantamento como inspirações formativas: filosofia africana e práxis de libertação*. Páginas de Filosofia, v. 6, n. 2, p. 51-64, 2014.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo e da memória: os congados. *O Percevejo – Revista de Teatro, Crítica e Estética*, Rio de Janeiro, ano, v. 11, p. 68-83, 2003.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá*. Editora Perspectiva S/A, 2021.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

- MARTINS, Leda Maria. *A cena em sombras*. Editora Perspectiva S/A, 2023.
- NASCIMENTO, Érica Peçanha do. Literatura e periferia: considerações a partir do contexto paulistano. In: DALCASTAGNÈ, Regina, TENNINA, Lucía (organizadoras). *Literatura e Periferias*. Rio Grande do Sul: Zouks, 2019. p.15-38.
- NASCIMENTO, Érica Peçanha do. *Vozes marginais na literatura*. Aeroplano, 2009.
- NASCIMENTO, Érica Peçanha do. Centralidades Periféricas: Reflexões Sobre Literatura Periférica e Universidade: Instituto de Estudos avançados da USP. junho, 2018. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=qdKDdVyG3jM&ab\\_channel=InstitutoEstudosAvan%C3%A7adosdaUSP](https://www.youtube.com/watch?v=qdKDdVyG3jM&ab_channel=InstitutoEstudosAvan%C3%A7adosdaUSP). Acesso em 20 nov. 2023.
- OLIVEIRA, Eduardo Davi. *Filosofia do encantamento*. Trans. Ano III, n. 7, 2003.
- OYEWÙMÍ, Oyèrónké. Conceituando o gênero: os fundamentos eurocêntricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas. In: *Coleção Pensamento Preto: epistemologias do renascimento africano*. Volume 3. Organizadores: União dos Coletivos Pan-Africanos. Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2019, p. 290-300.
- OYEWÙMÍ, Oyèrónké. *A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero*. Tradução Wanderson Flor do Nascimento. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- PIGLIA, Ricardo. *Teses sobre o conto*. Formas breves, p. 87-94, 2004.
- RAVETTI, Graciela Leda Maria. Narrativas performáticas. In: *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte. Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras /UFMG: Poslit, 2002, p. 47-68.
- SALES, Karina Lima. *A narrativa performática da Cabula, de Allan da Rosa e considerações sobre a dimensão performática nas artes da palavra preta e Edições Toró*. Verbo de Minas, v. 21, n. 38, p. 8-34, 2020.
- REIS, Vilma. Mulheres: pelo direito de decidir, a prática do feminismo no Debate sobre o aborto legal. In: *O livro da saúde das mulheres negras: nossos passos vêm de longe*. Organização: Jurema Werneck, Maisa Mendonça, Evelyn C. White. Tradução: Maisa

Mendonça, Marilena Agostini e Maria Cecília Mac Dowell dos Santos. 2ª ed. Rio de Janeiro: Pallas/ Criola, 2002.

RUFINO, Luiz. *Pedagogia das encruzilhadas*. Mórula Editorial, 2019.

SABINO, Nívea. *Interiorana*, (poesias). 2ª ed. Nova Lima. 2018.

SABINO, Nívea. *Interiorana*. Brasília; São Paulo: Padê Editorial, 2016.

SANTOS, Juana Elbein dos. *Os Nagôs e a morte: Pàde, Àsèsè e o culto Égun na Bahia*. Tradução Universidade Federal da Bahia. 14ª ed. Petrópolis, Vozes, 2012.

SCHECHNER, Richard. *O que é performance?* Tradução Dandara. Revista O percevejo. 2003, p.25-50.

SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: Codecri, 1983.

SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade: a forma social negro brasileira*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2019.

SOLER, Colette. *O “corpo falante”*. Caderno de stylus, v. 1, p. 09-29, 2010.

SOMÉ, Sobonfu. *O Espírito da Intimidade: ensinamentos ancestrais africanos sobre relacionamentos*. Tradução Deborah Weinberg. São Paulo: Odysseus Editora, 2003.

SOMÉ, Sobonfu. *Acolhendo o Espírito: ensinamentos ancestrais africanos na celebração dos recém-nascidos e da comunidade*. Editora Filhos da África, 2023.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. *Letramentos de Reexistência: culturas e identidades no movimento hip-hop*. Campinas, São Paulo. 2009.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. *Letramentos de Reexistência: poesia, grafite, música, dança: HIP-HOP*. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

SOUZA, Luiz Eduardo Rodrigues; COELHO, Rogério Meira. *Entre a performance e a escrita: um olhar sobre a literatura expandida contemporânea na poesia marginal-periférica de Nívea Sabino*. Opiniões, n. 16, p. 125-145, 2020.

TAYLOR, Diana. Encenando a memória social: Yuyachkani. In: *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Dep. de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG, p. 13-43, 2002.

TENNINA, Lucía. Saraus das periferias de Brasília: uma literatura fora do eixo. In: DALCASTAGNÈ, Regina, TENNINA, Lucía (organizadoras). *Literatura e Periferias*. Rio Grande do Sul: Zouks, 2019. p.81-113.

TIAGO, Alisson Felipe; DA COSTA, Mikaela Gabriele Elias. *Relação, diáspora e devir na poesia de Edimilson de Almeida Pereira*. Em Tese, v. 28, n. 2, p. 253-267.

VAZ, Sérgio. Centralidades Periféricas: Reflexões Sobre Literatura Periférica e Universidade: Instituto de Estudos avançados da USP. junho, 2018. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=qdKDdVyG3jM&ab\\_channel=InstitutodeEstudosAvan%C3%A7adosdaUSP](https://www.youtube.com/watch?v=qdKDdVyG3jM&ab_channel=InstitutodeEstudosAvan%C3%A7adosdaUSP). Acesso em 20 nov. 2023.

WISNIK, José Miguel. *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*. Editora Companhia das Letras, 2018.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

## ANEXO

Entrevista com a autora Nívea Sabino por Mikaela Gabriele. Foi realizada em 25 de janeiro de 2023 em Mariana, Minas Gerais via Google Meet no horário de 14:57 com duração de 1 hora 16 minutos. A entrevista será usada como aporte teórico durante a escrita da Dissertação. Link do arquivo: [https://drive.google.com/file/d/1ZAJYLcsvWbS5mRuC7T8fNz1k2Cnkgt7l/view?usp=share\\_link](https://drive.google.com/file/d/1ZAJYLcsvWbS5mRuC7T8fNz1k2Cnkgt7l/view?usp=share_link)

*Então, a gente já até conversou bastante coisa que me ajudaram a pensar, quando eu estava lendo a sua obra, daquela vez que a gente conversou. Mas como eu não gravei, eu só tenho coisas que eu consegui absorver, e aí eu acho melhor a gente fazer essa gravação, porque depois eu posso transcrever, publicar e usar na dissertação. (...) Eu não estou te ouvindo agora, por que será? Então tá, posso fazer a primeira pergunta?*

Pode.

*De maneira em geral as perguntas que irei fazer aqui, elas vão estar mais direcionadas no seu processo de criação e de pós-produção do seu livro; para a gente pensar como que a obra te impactou enquanto escritora e como foi a recepção dela. Você até coloca no seu livro que você... na verdade a sua obra parece dizer sobre a sua trajetória tanto familiar quanto coletiva e militante, quando a gente lê as suas poesias, você mesma fala na obra "milhões de negras que há (Marias)". Essa frase invoca muito o coletivo. Eu penso que essa frase é importante, sobretudo para a gente que é mulher preta, a gente entende o nosso lugar de fala e a potência desse lugar que gera, quando você fala "Marias", não é só as Marias chamadas Marias, mas é todo um compêndio de mulheres, praticamente. Não gira em torno só das mulheres da sua família, e aí a ideia [interrupção].*

Exatamente. Na hora que eu falo "há marias" é justamente para trazer essas mulheres, que é pra coletivizar esse olhar e dizer que nunca amou. É que querendo ou não é pra dizer também de como na subjetividade esse amor, essa afetividade ela é muito negada para essas mulheres, quase que desumanizadas na perspectiva de amar, e, aí, esse verso é muito nesse sentido, de querer humanizar essas existências e nesse lugar vai ser coletivo mesmo, bem proposital assim. Pra fazer esse trocadilho, pra poder, pra pessoa ter essa percepção

de que não é uma Maria, ou Joaquina, ou uma Francisca, são as Mulheres, principalmente as mulheres negras, que enfim, têm esses raios que atravessam e fazem a vida da gente ficar fudida.

*É, no seu livro a gente percebe essa visão coletiva e essa preocupação que você tem com as mulheres. E aí, Nívea, nessa primeira questão mesmo eu queria que você me contasse um pouquinho da sua trajetória, e, aí, um pouco da sua relação familiar e a relação que tem da sua trajetória e da sua família com o seu livro. Teria como?*

Então, na hora que eu chamo de *Interiorana* é também pra dar uma coletivizada, sabe? Essa poesia que é interiorana, que, aí, vai tá no interior, que é esse interior que pode ser geográfico, mas que para mim estava nesse interior, também, que é esse interior de nós. Por isso que o livro vai fazer tantos passeios. Ele vai passar pelo geográfico, mas ele vai querer dizer também desse interior que tá dentro. Que, aí, eu acho que é quando a gente se encontra nas nossas subjetividades. Cada pessoa vai ter a sua caminhada de um jeito, mas vão ter subjetividades que vão fazer com que a gente se reconheça. Com que a gente olhe uma pra outra e quantas semelhanças nessas caminhadas? Então interiorana era para expandir mesmo, principalmente porque eu era uma poeta negra e o movimento marginal, marginalizado, periférico, é muito difícil você se constituir poeta num universo assim, porque já tinham muitas perspectivas ali em torno de mim, da minha pessoa e do meu trabalho antes mesmo de eu ter publicado, por eu tá ali falando no sarau e tudo mais. Então, eu falo muito que eu publiquei primeiro pela boca e aí depois que eu fui colocar na plataforma do livro.

E aí quando o livro vem eu tinha muita essa preocupação de que eu não fosse lida naqueles lugares limitados que as pessoas estavam trazendo para mim somente, sabe, que é dessa mulher negra raivosa, que vai estar ali no slam gritando e tudo mais. E aí é a hora que eu penso na minha poesia e como que eu conseguiria no livro, que aí já eram as pessoas me levando pra casa, com mais substância, não era só um poema que você ouviu. Me preocupava muito expandir essa perspectiva de principalmente quebrar aqueles lugares que as pessoas pensam que já supõem de uma mulher negra. “Aí, você vai falar só de racismo.” “Aí, aqui dentro você vai falar só de dor.” Essas coisas, esses lugares comuns que vão encaixando a gente. Então *Interiorana* era um esforço de mostrar que minha poesia era expandida e que neste lugar tinha um poeta e que a poesia poderia falar de tudo. E aí veio o universo de eu existir. Eu começo a pensar onde que a minha poesia nasce?

*Interiorana* traz os meus pais. Tem um capítulo pra minha mãe e para meu pai que já tinham falecidos. São duas pessoas que nem me conheceram poeta. Meu pai é um homem negro que, eu acho que pra eu e meus a gente ter passado pela universidade num período que sequer tinham ações afirmativas, é o meu pai que possibilitou as cotas pra eu passar. E o fato de eles terem se esforçado tanto, tanto a minha mãe quanto meu pai para ter esses quatro filhos formados na universidade, homens e mulheres justos na sociedade, honrados, eles tiveram que morrer muito cedo. Então, eles tinham que estar ali porque é parte da minha poesia. O meu pai era um tocador de violão autodidata, então, por muitas vezes na minha caminhada eu acordei ouvindo o meu pai fazendo uma serenata para minha mãe.

Então eu sempre fui muito ligada na coisa da palavra cantada, que era aquela coisa deles e os amigos dele na madrugada. Eu ficava muito prestando atenção na letra, do que eles estavam cantando e o que que meu pai queria falar com minha mãe, que ele tinha chamado os amigos para cantar no portão. E é isso, eu lembro de mim na infância prestando a atenção nessas cantorias, de ir para o banheiro com um livro de compositores que tinham aqui em casa que era dessas cantigas de serenatas que o meu pai tinha. Meu pai colocava eu e minhas irmãs de castigo pra ouvir vinil e aí tinha muito disco de vinil e eu lia muito disco de vinil. Então, eu falo que o meu processo de me fazer poeta é na minha infância o que eu mais lembro é de ler vinil. Então a poesia ela foi me foi apresentada cantada seja pela voz do meu pai, seja pela voz do Djavan, do Tim Maia, Dona Ivone Lara, que era essa galera que eu tinha os discos em casa, e eu tinha muita essa mania de ficar folheando vinil, né, de depois botar para ouvir.

E a minha mãe, né velho, a coisa das mulheres... de ver também como que essas mulheres essencialmente elas tinham papéis ali que também de certa forma que também traz um sofrimento, minha mãe era casada com esse homem preto boêmio, tinha várias mulheres na rua, então, por isso tinha a coisa da serenata, então eu via a minha mãe muito chorando, e sempre muito dedicada à casa, dedicada aos filhos, impecável a casa, impecável as nossas roupas, passava, lavava, cozinhava, se arrumava toda, pintava as unhas, muito vaidosa, então, isso tudo acho que foi me deixando muito sensível pra essa observação. Essas coisas sempre me chamaram a atenção a vida inteira.

E a conversa, eu sou alguém de muito de escuta, de papo, de gostar de bate-papo. Na hora que eu me abro pro cê, eu acho bonito, porque eu acho que é importante a gente ouvir do outro sobre como que é, como que você pensou, e minha mãe tinha muito isso comigo,

sabe, de ficar contando as histórias da família. Eu lembro que a gente ficava muito indo para a esquina daqui de casa. Minha mãe falava assim: "aí, vamos ir ali comigo na esquina" e aí era pra gente ficar parada vendo a rua e aí ela ia me contando os casos da minha avó, os casos da infância dela, dos namoricos com os rapazes, como que era na época dela. Então, acho que esse universo foi me fazendo muito poeta nesse sentido. E a culinária mineira, minha mãe era uma cozinheira de mão cheia, como que aquilo trazia um universo pra casa, sabe, de... de... sei lá, de cuidado, de fartura, é isso, por mais que a gente não era uma família rica, a gente era uma família que sempre teve muita fartura. Nunca faltou nada pra ninguém, onde comia um comia outro. Minha mãe tinha uma coisa de também é "todo mundo pode comer à vontade, mas você tem que olhar pra trás, pra ver se todo mundo já comeu para você poder repetir". Então, esses ensinamentos de família preta, sabe, que é muito coletivo.

Acho que esse olhar para a coletividade, de querer trazer as mulheres, trazer a população negra, de, enfim, o meu olhar social e político é porque o universo que eu fui criada era muito preocupado com a coletividade, sabe, é isso, criar quatro filhos juntos, a diferença é de um ano, um ano e meio pros quatros, então, a gente cresceu juntos, brincou juntos. Tinha a coisa dos irmãos não brigarem, então é um universo encantado, sabe, de que quer que seja harmônico essa convivência, quer que você se respeite, que você se cuide, de que você se ampare. E aí é isso, eles morrem novos, não me veem poeta, eles me viram formar na faculdade, que foi, assim, cê sabe melhor do que eu como é que é isso pra nossas famílias, que é o que me deixa em paz, sabe? Mas, aí, é isso, na hora que eu vou publicar, além do que eu já tinha na caminhada com o sarau, inclusive os textos que estão no *Interiorana*, eles vêm de um período que vem de 2006, 2007 até o período que é publicado, e assim, meu blog inclusive tem o tempo de que eles foram escritos, tudo mais, dá pra ver que foram desses escritos ao longo de quase dez anos da minha vida, assim, então quando eu vou publicar eu tenho um cuidado, primeiro de que me incomodava muito a maneira como que as pessoas estavam me vendo, essa coisa de "ai, linda, maravilhosa, poderosa, lá, lá, lá", tem uma preocupação de que a minha poesia não era algo que me pertencia só, sabe?

É isso, são vários passos, várias pessoas que me fazem poeta e que eu acabo capturando essa poesia. É isso, um ouvido escuta, um ouvido atento, uma escuta que faz com que eu elabore e traga protesto e traz a coisa da oralidade. É porque eu quero que minha avó, sabe, seja lembrada do jeito que ela era, minha mãe, era uma galera sem estudo e que a



oralidade era importante. Eu só sei da minha história porque minha mãe me contava, então, assim, mesmo eu tendo passado pela universidade, acabei de fazer uma especialização, agora na pandemia, a minha preocupação é de conversar, sabe, com o nosso povo, é de que a literatura não fique nesse lugar distanciado, de que não existem pessoas pretas que elaborem pensamento, ou que façam poesia, sabe? A gente que não é visto com beleza, é isso, é como que eu enxergo o poeta, o poeta preto, e eu queria muito que as pessoas olhassem pra mim e que não visse só a dor, só a nossa luta, e que visse esse universo que é nosso, que nos pertence, que essa poesia tá na gente, tá na nossa vida, tá na maneira como que a gente habitua. E aí eu queria expandir, sabe, é isso, falar de mexerica, falar de amor, falar de muita coisa que eu acho que me faria ser lida como poeta, e que talvez se eu não fizesse esse esforço de que fosse interiorana essa poesia, e principalmente porque no interior não é o que vocês estão lendo por fora, não é o que chega no centro e o que é celebrado, é que minha poesia fosse dela sair do que sequer as pessoas imaginassem o que estava ali dentro.

E aí *Interiorana* para mim é muito isso, é um revelar também um sujeito poeta que é possível, que existe, que está em mim, e o tempo inteiro é esse grito, sabe? na hora que eu falo dessas mulheres que nunca amou, é isso, você já olhou pra mim com esse olhar? né, é uma maneira de amar e reconhecer o que a pessoa é, o que ela tem, essa poética. Eu fui uma mulher que passou a juventude sozinha, poucos relacionamentos, a poesia também era uma forma de devolver pra mim essa beleza, de que as pessoas pudessem olhar pra mim e desfazer todo o equívoco, sabe, de ver beleza em mim, de ver admiração, e eu não conseguiria isso se eu ficasse só gritando e dizendo de uma perspectiva só, então é tudo, pra mim é tudo junto. Tudo misturado.

*Ah, então na verdade o livro ele tem poemas que você falava no slam, você fala no slam, na verdade, mas tem poemas que foram escritos somente para ficar no blog ou no livro?*

Isso. Exatamente. Tem as... eu fiz questão de trazer as poesias que eu falava na rua, que eu falei no slam, que eu falei no sarau, [interrupção: essas estão mais organizadas no finalzinho do livro?] não entendi, fala de novo. [essas poesias mais de combate, de militância, elas estão mais no finalzinho do livro?] pois é, e é intencional porque eu queria primeiro fazer um convite que fosse poético, para que as pessoas conseguissem entrar no meu universo que era poético. A militância, a luta, ela tá em mim, em tudo que eu faço. Quando eu acordo, quando eu vou pra rua eu já estou lutando, querendo existir. Então, eu fiz questão de que isso estivesse no livro, mas assim: calma, sabe, eu sou uma poeta, tem

outras coisas que eu quero dizer e eu vou dizer da luta também. Então, eu faço questão de que este capítulo esteja, sabe, lá na frente, tenho mais coisas pra dizer pro cê, lê isso aqui, conhece a minha voz poética, o que eu sinto, e aí daqui a pouco a gente conversa do que você tá esperando que eu diga.

*É, tem uma pergunta que eu fiz que está relacionada a isso, que é assim: o que significa para você ser uma mulher escritora preta e ocupar o espaço da literatura. Eu queria ver com você para pensar esse espaço, você reivindica esse espaço na literatura que já tá posta aí, ou a sua literatura, principalmente quando você diz que “a poesia falada não vive presa nas livrarias”, ela recusa esse lugar propondo uma desconstrução, no sentido de que você quer pertencer a literatura, esse espaço literário, mas não dessa forma que já está posta, você está propondo uma outra forma?*

É, na verdade é isso, é como se eu quisesse dizer que eu existo independente de tudo o que tá posto, que difere na minha caminhada. É isso, o meu livro talvez não vai ser encontrado numa livraria, eu faço questão de ir ao encontro, e tem a coisa da performance, que é a poesia falada, então tem outras leituras, que é isso, que talvez a literatura não tenha dado conta de abarcar é... e, aí, essa leitura que é corporal desse sujeito que, dessa poeta que além de escrever faz a questão de se afirmar, e se afirmar com a fala, com o corpo, de inscrever no espaço é uma presença. E aí pra mim é um recado pra literatura. Do que não foi abarcado, é... num cabe, e talvez é porque extrapole. A Leda é quem vai dizer muito das oralituras, da maneira como inscreve no espaço, é isso, é... eu posso publicar, mas eu faço mais, a minha poesia é literatura expandida, é isso, tá numa performance, tá na voz, tá no canto, é ritmada, é ela é luta, então talvez a literatura não tenha dado conta também de dizer é dessas existências, sabe? E aí na hora que eu falo que a poesia falada não vive presa nas livrarias é porque eu não preciso dessa legitimação pra existir, eu existo. [interrupção: ela já existe.]

Eu existo antes de publicar, inclusive, eu sou uma poeta que foi chamada de poeta na cidade antes de ter livro, então, eu existo, não é isso que determina ou não a minha existência, não é a publicação, não é o reconhecimento, tipo, talvez pra vocês eu sequer exista, pra vocês eu digo a literatura tradicional, o cânone, mas tem também algo que eles sequer reconhecem ou têm conhecimento que são os clássicos da literatura falada. É isso, existem pessoas que movimentam um universo que é literário neste país e que se constitui de outras formas, de outros moldes, que se reinventam, inclusive, a gente cria espaços pra existir, é isso, eu não existiria se eu ficasse esperando ser publicada, meu livro tá na

livraria e eu ser chamada pra uma roda de conversa no festival literário, mas a gente criou um sarau numa garagem que as pessoas vão lá pra ouvir alguém lendo um texto pra elas, e, aí essa pessoa, esses poetas passam a existir independente se eles são vistos ou não, se eles são lidos ou não.

Publiquei independente, com os próprios recursos, é isso, as minhas publicações são todas independentes, a minha caminhada que me fez poeta faz eu conseguir ir mais. Só publiquei essa segunda edição porque o Arte da Palavra, que é uma instituição, né, que é o Sesc, tem um programa de leitura de circulação e é isso, passa a me enxergar, então esse mercado para quem eu sequer existia passa a me procurar, risos. E aí é isso, na hora que eu ando o Brasil todo com a minha poesia a convite do Sesc, no meio do ano eu pego o meu dinheiro e público a segunda edição, pra eu ir mais. Risos. E aí é isso, é no nosso movimento que a gente cria essas possibilidades que é isso, se eu não posso existir, se eu não existo, a gente cria maneiras de existir de outras formas.

*5. Você acha que, por exemplo, essa forma de ler a literatura e receber e devolver a literatura para o público faz parte dessa literatura brasileira contemporânea que está sendo produzida nas e nos grandes centros, assim, das capitais?*

É, esse movimento eu acho que são vários braços, sabe, que faz com que esses novos escritores ou outras narrativas, galera fala muito de novas narrativas, outros personagens, enfim, essa oxigenação no movimento literário é, pra mim, são vários responsáveis, sabe, as periferias quando elas se movimentam para querer ler também, criam as bibliotecas comunitárias, por exemplo, criam espaços de leituras e de escrita que são os saraus que são os slams. Eu acho que o movimento preto é muito responsável também. Que lá atrás quando começou a pipocar as primeiras editoras negras que publicaram os primeiros escritores negros que já são outras perspectivas de narrar e contar história a partir de outros olhares, outros personagens. O Mano Brown, por exemplo, com os Racionais, que começa a fazer um letramento racial no nosso país é uma maneira de contar história, de contar a nossa história através da oralidade, do canto. Então, pra mim isso tudo vai fazendo com que a gente vai movimentando esse universo que é do conhecimento, que é literário, e que fez com que, neste momento, a gente consiga acessar outros escritores, principalmente os pretos, a população LGBT, ler povos indígenas, povos originários, porque a gente movimentou e a educação popular também eu acho, sabe, o movimento social, porque é isso, a gente começa a possibilitar o acesso, a leitura, o livro, ao conhecimento, as ações afirmativas, enfim, eu vou embolando tudo, sabe amiga, porque

eu vou achando que isso tudo ajudou da gente estar nesse cenário que tá hoje, porque igual, quando os saraus começam em beagá, é muito paralelo aos movimentos das ocupações por moradias e há essa ideia da gente entender que o espaço público ele deve ser ocupado e que a gente tem direito a arte, a convivência comunitária e tudo mais.

Então, assim, eu acho que o encontro das pessoas na coletividade, principalmente na rua quando a gente se encontra, faz com que a gente se reconheça e com que a gente ganhe mais forças para requerer os nossos direitos, sabe, e aí no universo da literatura é isso, esses movimentos fizeram total diferença pra que pessoas como eu reconhecesse que o que escrevia era literatura e que poderia existir também e que não, necessariamente, precisava ficar ali batendo na porta pedindo pra entrar, que a gente poderia abrir outra porta, outro, sabe, independente daquele cercadinho. Nesse momento o que eu vejo é o movimento contrário, esse mercado ele tá defasado, ele viu que ele falta, é isso, não é que os clássicos não são bons, mas falta. [interrupção: tem ausências] tem ausências. Falta muita coisa. Tem ausências, muitas ausências. Porque que agora, pessoas que por exemplo, igual Luiza Romão ganhar o jabuti, Luiza Romão é cria dos movimentos periféricos, saraus de periferia, não é uma poeta preta, dentro do que a gente tá conversando, mas é parte desse movimento que a gente tá dizendo. É uma ascensão nesse movimento que diz dessas movimentações de quem estava elaborando literatura e fazendo, enfim, escrevendo não necessariamente dentro do *mainstream* ou aos moldes do que a gente viu. E hoje essas pessoas, assim, é isso, elas conseguiram fazer tanto movimento, porque a gente vai um levando o outro... [interrupção].

*6. Acho que é isso mesmo, que você estava falando, a literatura vai se dando e também não é uma coisa pronta [Nívea: nesse movimento ela tá sendo remexida, os slams chegaram nas festas literárias, eles tiveram que abarcar. Porque é isso, a juventude tá lendo o quê? Tá falando o quê? Tá insistindo na escola em querer acessar a literatura através de qual perspectiva, sabe? É isso, é uma palavra viva. A gente tá vivo] e as escolas, as universidades, quando a gente vai falar dessa outra perspectiva de literatura eles tendem muito de colocar nessa dualidade “ah, não vai mais querer os clássicos? Os clássicos não são importantes?” só que não, não é que a gente tá deslegitimando os clássicos só que a gente está buscando outras perspectivas.*

Há um equívoco, quando eu chego no Sarau, eu fiquei anos sem falar um texto antes de eu falar um primeiro texto. Eu ficava só ouvindo. Era um espaço de escuta. E naquele momento as coisas que eu estava escutando no sarau era, eu conheci, por exemplo,

Manoel de Barros no sarau, não tinha lido Manoel de Barros, se eu não tivesse frequentado o Sarau sequer tinha chegado pra mim, sabe? Marcelino Freire, primeira vez que eu conheci textos de Marcelino Freire foi num sarau. Então, assim, é um equívoco achar que o sarau não é um espaço de leitura, que não é um espaço de escrita. Porque durante muito tempo era Drummond, sabe, era Guimarães Rosa, e aí a gente era os seres encantados que iam pra ali ler esses textos que são os clássicos que a galera vive falando que a gente não celebra, pra mostrar pro colega um texto lindo que a gente tinha achado e que talvez ele não conhecia.

Então, quando eu me faço poeta eu estava ouvindo e conhecendo a escrita de muita gente que já estava aí há muito tempo, a diferença é que estavam lendo pra mim estavam me fazendo o convite que eu acho que é o principal diferencial é esse convite. Me fizeram um convite para entrar no universo literário, me fizeram um convite que foi um convite confortável, de que eu me reconheci. A maneira como que a literatura foi me apresentada nesses espaços fez eu me encantar e me apaixonar, é tanto que fez eu querer escrever e olhar pra mim e reconhecer no meu texto uma literatura uma poesia, sabe? Então, é isso, é eu acho que são espaços que despertam interesse. É isso, quando eu vendo um tanto de livros... eu já vendi, por alto, 1.300 livros só com as cópias que são, as que foram impressas, fora os zines e tudo mais e, assim, sem esforço algum, e como que esse universo vive reclamando que não vende livro, então, eu acho que é um convite e um convite muito bem feito e um convite que assim dificilmente se desfaz, as pessoas passam a tomar gosto pelo livro, pela leitura, começa a buscar qual que é o seu universo de leitura que você mais gosta, é isso, é quando alguém canta pro você um texto é, conta, lê, tem um encantamento aí, sabe, que primeiro é alguém fazendo um gesto pro você que é de doação, de ofertar, enfim, para mim tem outras leituras neste universo que a gente enriquece essa relação que é entre o leitor e o escritor, que aproxima, e isso faz com que fortaleça esse laço, porque é isso, a gente está aqui conversando, a gente pode trocar sobre o processo criativo, você pode trocar sobre escrita, sobre possibilidade de texto, enfim.

Então, eu acho que tem vários elementos aí que fazem com que seja tão forte esse movimento nas últimas décadas aí. Na última década o Brasil viveu essa emancipação que foi esse movimento de poesia falada e, automaticamente, isso tem um impacto direto no aumento do número de leitores, como pipocaram as bibliotecas comunitárias nas periferias à fora. Enfim.

*7. Até do surgimento de novos poetas também...*

Né, olha o tanto, todo mundo querendo ser poeta. Risos.

*...Já nascem poetas. Risos.*

Já tem um tanto de poetas aí, uma geração de poetas, popularizou. O Sérgio Vaz fala muito sobre a democratização, principalmente do acesso. Nada mais é, que esses movimentos fazem, de democratizar o acesso. O Cândido falava isso, democratizar a literatura como um direito, então, se é um direito nosso como que as periferias historicamente se reinventam para acessar os seus direitos. Então, isso é um tapa na cara dos clássicos literários que ficaram durante tanto tempo não encontrando estratégias de possibilitar o acesso da população, da maior parte da população brasileira à leitura, ao conhecimento, ao acesso ao livro, porque que o livro é tão caro? É isso, a galera vai lá e faz um zine. Então, assim, eu acho que é o povo preto e as periferias que historicamente se reinventam para conseguir acessar os seus direitos. E a literatura nada mais é do que um direito.

*8. Então, linkando basicamente no que você tá falando, você consegue, eu queria na verdade saber como que você vê o corpo na sua poesia? Na sua produção poética, no sentido, assim, um corpo-palavra, uma palavra que está em movimento, porque a sua poesia começa com a performance e depois ela toma outra forma que é uma performance também de passar para o livro. Como que você vê o corpo, assim, presente nas suas produções, no seu modo de fazer poesia?*

É uma leitura à parte do corpo. Querendo ou não é difícil, eu não sei se eu já pensei tanto sobre isso, sabe? Eu sei que o meu corpo ele tem signo, meio que signos e significados aí que talvez eu não fuja das leituras sociais, assim. É, eu acho que eu brinco um pouco com isso, porque querendo ou não, essa coisa de virar a chave do olhar do outro, a poesia ela me ajuda muito a fazer isso, de quebrar um pouco desse olhar, dessa, sei lá, dessas opiniões que já vem formada e tudo mais. O movimento, acho que diz muito do preto, do corpo, do movimento negro, negro em movimento, porque é isso, se eu não me movimento eu sequer vou existir enquanto poeta, se eu fico aqui em Nova Lima, por exemplo, num vai, sabe? Então, eu preciso pegar um ônibus, eu preciso ir em BH, eu preciso encontrar um espaço onde que eu possa falar um texto para as pessoas verem e olhar pra mim, e lembrar de mim e perceber que pode ter uma poeta ali, uma poeta, aqui, sabe, em mim, eu acho que diz muito dessa necessidade de querer existir, existir enquanto poeta, enquanto sujeito no mundo e aí pra mim tá ligado na coisa do movimento negro,

que é preto em movimento mesmo, negro em movimento. Eu acho que diz duma afirmação, sabe, de como que essa palavra está impregnada em mim, é... personificada, é... uma presença, é... um acontecimento, é... que se instaura, eu acho que a palavra se instaura ali e o meu corpo ele ajuda neste ato, é um ato político também.

Então, eu acho que são estruturas que possibilitam com que a minha palavra chegue com tanta força, sabe? Acho que talvez não chegaria com tanta força se ela estivesse presa numa única plataforma que fosse só o livro, por exemplo. Não acessariam a minha voz, não acessariam a maneira como eu gesticulo enquanto eu falo um texto, a maneira como eu movimento entre as pessoas, para mim é importante o encontro e algo que fez com que eu sofresse muito na vida que é o olhar. Eu precisava muito devolver para as pessoas um outro olhar, que não fosse aquele que eu estava habituada a receber ao longo da minha vida e que durante muitos anos fez com que eu sequer abrisse a boca, que eu ficasse em silêncio durante tantos anos da minha vida, que era pelo racismo e tudo mais. Então, eu acho que o corpo, a presença tá muito ligado também a querer trazer esse olhar, essa presença pra, a partir daí, a gente conversar. Num sei, eu nunca pensei tanto sobre isso, sabe, gata? risos.

*9. Não é porque, risos, é porque, por exemplo, na internet mesmo a gente encontra vários vídeos de você recitando... dá pra ver que seu corpo, você usa muito do corpo para dar forma a poesia.*

E tá ligado a coisa da poesia falada não vive presa nas livrarias também, porque, é isso, o corpo é um suporte possível, eu publico pela boca e, é isso, o corpo ajuda a deslocar esse texto que vai ser publicado num muro, num espaço público, enfim. Sei lá, quais as elaborações que a gente pode tirar daí. Risos.

*11. Parece que a poesia são várias. Parece que a poesia toma forma. É meio que uma possessão, ela sai pela boca e vai pelo corpo. É legal perceber isso. [interrupção: é ritmo e movimento] quando você recita. E agora para finalizar, para eu também não ficar ocupando demais o seu tempo...*

Nada, sô, fica de boa.

*Hoje você está de boa?*

Eu tô mó feliz que cê tá escrevendo sobre mim, mó legal isso. Pra gente é mó importante, cê sabe?

*Eu sei, na verdade eu fiquei, assim, gente, eu quero que a Nívea escreva comigo junta, essa coisa de escrever sozinha...*

É muito respeitoso. Nunca mais a gente vai virar objeto de estudo.

*Ainda mais, você está viva! Você não é uma poeta morta.*

Eu agradeço o seu cuidado e o seu respeito comigo e com a minha trajetória e com o meu trabalho, porque, é isso, pra mim diz desse lugar que é muito massa de receber, sabe? Esse cuidado, essa atenção... te agradeço.

*... É importante isso demais. Eu queria que você falasse um pouquinho, porque, assim, a literatura ela tem uma capacidade de ser atemporal, geralmente ela não fica presa só numa determinada época, e sabendo que o nosso tempo é um tempo ancestral, que foi nos herdado, que é diferente completamente do tempo do ocidente, eu queria que você me contasse um pouquinho sobre como passeia a temporalidade na sua obra Interiorana, porque você tem um conto “Conto de Piquitita - Pititu - Pi”... colocou muito P. Risos.*

É meu apelido, cê sabe? Então, quando eu era pequena minha avó era surda, e aí ela não entendia a minha mãe falando que meu nome ia ser Nívea, e aí como eu nasci prematura, eu nasci de seis meses, e aí minha mãe contava que eu era um bebe toquinho, cabeludo, não tinha nem formado as orelhas direito de tão miudinha que eu era, e aí minha avó deu o apelido na hora que ela me viu assim de piquitita, e aí ficou piquitito, na minha infância o povo me chamava de pitito e aí por isso que eu fiz essa brincadeira que foram as maneiras que me chamaram ao longo da vida. Piquito, pitito, e aí os meus sobrinhos hoje em dia eles me chamam de tia pi. Dentro da minha família eu sou pi, todo mundo me chama de pi, ninguém me chama de Nívea. Risos. Aí por isso que eu pus esse nome. Que pra mim a sonoridade dele estava meio coisa parecendo coisa indígena, sabe? meio tupi assim. Aí eu falei, ahhh vou fazer isso, porque eles vão achar que é chique, risos.

*... E aí o tempo que você traz nesse conto é um tempo calmo, um tempo da espera, de passar o ônibus, mas também o tempo da ansiedade que o ônibus está chegando e ela vai embora, o tempo também da adivinhação, da questão da metáfora que ela trás das galinhas, eu acho esse conto, assim, incrível.*

Isso aconteceu comigo. Realmente teve essa cena no ponto de ônibus. E aí eu fiz questão de escrever, assim, sabe? É isso, é uma poesia muito viva da... a minha poesia é muito capturada do cotidiano mesmo, da vida, sabe? Nas coisas que estão ao nosso redor, nas



histórias que nos são contadas, nas histórias que a gente vive. E aí esse tempo, eu acho, que é uma associação muito com o que a obra da Leda Maria Martins me impacta muito, porque na hora em que eu leio as coisas que ela escreve eu consigo ver relação com as coisas que eu tô fazendo, sabe? igual eu acho que tem muito a ver com a coisa do Tempo Espiralar, dessa coisa que visita esse passado, mas numa presença, sabe, que está sempre contínuo ali, e diz desse cotidiano da gente, o nosso cotidiano está cheio desse tempo, risos, o tempo de viver preto é muito esse, véi, se a gente não tiver uma calma, primeiro para esperar, por que é isso, nunca é a nossa vez, os direitos nossos têm que sempre que esperar, lutar pra ter, tudo nosso não é pra agora, é pra daqui a pouco. Mas ao mesmo tempo, na hora que a gente olha para o nosso passado, a gente já acessou, a gente não tá mais naquele lugar, a gente já é outros pretos vivendo com mais dignidade.

A gente já alcançou muito dos nossos sonhos, do que sonharam, a maneira como nos sonharam, então, eu acho que é muito deste universo mesmo, dessa ancestralidade que é a maneira como a gente vibra na nossa existência, esse passado está confluindo na nossa presença, essas perspectivas de futuro que está sempre no dia, nessa presença que é hoje, de construção, é isso, a minha poesia, a minha preocupação é viver a palavra, é que eu vá ali, que você me escute, eu não tenho, por exemplo, essa preocupação se ano que vem eu vou ganhar um Jabuti, ou se eu vou tá sendo celebrada como uma poeta brasileira, sabe? Porque é isso, o nosso tempo é o agora, eu preciso acontecer nesse momento enquanto poeta e isso eu consigo. Isso é o presente na minha vida. Quando eu saio e me chamam de poeta foi porque me ouviu falando poesia, risos... Então, é urgente, também, é nesse tempo de agora, mas é esse tempo que está vibrando com as coisas que não desassociam, né? Embolei Risos.

*Não, está certo. Eu entendi demais. É porque também, como tem esse racismo...*

E eu ando de ônibus, então, assim, essa paciência tá na minha vida. Risos. E eu sou de 80, quando eu nasci era década perdida. E isso me marcou muito. De estudar, no fundamental, nos primeiros anos de colégio e a leitura do momento que eu nasci na vida era dizendo que estava tudo perdido, que era década perdida. E isso eu acho que está muito no meu inconsciente, que não tinha nada perdido, risos, né, assim, esse tempo é o tempo da minha existência, é o tempo em que eu aconteço, então, assim, acho que a minha poesia acaba muito se embolando nisso, sabe? que ao mesmo tempo em que vai dizer .... é isso, ah, sei lá...

*12. Eu estava pensando é porque a gente vive...você nasceu na década de 80, eu nasci na década de 90, mas mesmo assim a gente nasceu numa década que não tinha perspectiva de futuro pros pretos. Ainda continua ainda, em certa medida, com essa falta de futuro. A gente vai conversar com os jovens e eles não pensam no futuro. E aí como que esse tempo passeia nas pessoas, a gente não se pensa no futuro, mas também não se pensa no passado. A gente só vive o aqui e o agora. [Nívea: é o tempo do existir] aí se perde um pouco porque a gente não está mais conectado com as palavras, a gente não está se dando mais pela oralidade e, aí, o que que é o passado? Ninguém conta. Porque a gente não tá mais numa era oral, oralizada. Até agora pra gente conversar no WhatsApp a gente mal manda áudio, a gente só digita. Eu fico um pouco assustada com essas questões, assim, de como que as histórias estão sendo passadas...*

Embora eles falam que, assim, que essa linguagem da internet, por exemplo, é uma linguagem oral. Que é um tempo que.. que é uma linguagem própria da juventude e que é oral. Então, não sei o que a gente tá arrumando, sabe?

*É, acho que vamos passar por uma nova estruturação da oralidade. Acho que os mecanismos que a gente está usando estão mudando, de passar a história.*

Eu acho que a oralidade ela tá muito no nosso tempo, muito na pauta do dia, assim, tanto pra ser criticada, a literatura tradicional com esse ranço, quase que não legitimando e paralelamente escritores consagrados pautando todas as suas obras na oralidade, igual a Conceição Evaristo, por exemplo. Então, assim, o próprio Itamar Vieira que surgiu agora, enfim, dá pra gente citar uma galera aí que vai basear a obra e que tem se firmado no universo literário como clássicos. O próprio Ricardo Aleixo também. Mas são pessoas que toda uma obra ali pautada é constituída numa oralidade muito bem elaborada, muito bem escrita com, é isso, todos celebrados no universo da literatura que eu acho que quebra paradigma também. Acho que a maior questão do nosso tempo é essa questão de quebra de paradigmas dentro do universo literário. Primeiro de que não se lê, que eu acho que é uma questão. É isso, eu estava lendo vinil, entra para a contagem? Porque eu acho que tem muito isso também, a gente é uma população muito diversa com muitos moldes culturais, muito negligenciada e não vista, igual os povos originários e tudo mais, os povos originários eles, a literatura deles é escrita, as ilustrações, eles contam as histórias através das ilustrações no livro, enfim, então eu acho que aí tem outras maneiras de se contar, de contar histórias e que não foi legitimada e que no nosso tempo a gente tá vendo

essas quebras de paradigmas e essas possibilidades outras serem [inaudível], não sei qual que seria a palavra melhor.

*13. E aí para finalizar você tem alguma coisa para compartilhar pra gente de sua produção, do que você está fazendo para além de participar...*

Então, eu acabei de fazer uma dramaturgia, que foi uma coisa muito nova para mim. Assim, de escrever para teatro. É, 2022 foi um ano bonito por causa disso, assim. Escrevi pro Cefart, no Palácio das Artes e para a Michelle.

*Você escreveu uma peça?*

É. Duas peças já minha filha, de teatro. [Mikaela: Aí que chique!] Lá, lá, lá... Risos.

*Quando que vai sair isso?*

Não só uma, duas. Elas estrearam, minha filha, no Palácio das Artes ano passado. E a da Michelle a gente fez nos espaços pretos, sabe? Foi na casa do Pererê, lá no Reinado 13 de maio, no Samba do Kaká, a gente quis ir pros terreiros pretos de Beagá, assim, uma chama *Ex-imagination* e a outra *Ópera operária* que foi a do Palácio das Artes que foi dos meninos do Cefart, da formatura de teatro. E aí era isso, eles queriam falar do trabalho porque era uma turma... primeira turma de ação afirmativa fazendo teatro à noite e trabalhavam o dia inteiro. Então, o tema para eles era o tema do trabalho, que era o que mais atravessava para aqueles meninos que estavam querendo fazer teatro. E aí a gente fez a *Ópera operária*. Risos.

*E aí essa dramaturgia conta essa história da trajetória do ator? De trabalhar...*

Eu posso até te passar depois esses trabalhos, sabe? Falando de cada um. O da ópera era isso. Tinha uma coisa no Palácio das Artes que os espetáculos de formatura sempre são óperas, mas, aí, é isso, a gente fez numa linguagem, de uma língua através do olhar do funk, como que teve essa ascensão e essa discussão do trabalho na população brasileira, né? E, aí, é isso, a gente chamou *Ópera operária* a gente vai falando desde a época do café, sabe, de como que a política do café com leite moldou as relações trabalhistas no Brasil e aí termina na revolução que é o funk. Os corpos se libertando, né? e se libertando na perspectiva do prazer, da sexualidade, da liberdade e, é isso, então vai ser questionada essa liberdade no espaço do trabalho, porque a gente rompe nesse momento também com várias formalidades nas relações trabalhistas, enfim, a gente se reinventa enquanto

trabalhadores, né, e trabalhadoras, e a ópera operária vai falar muito disso, sabe, dessas revoluções que a gente vai fazendo e termina num bailão, minha filha, risos.

*Então, quando fala ópera, a gente acha que é uma Ópera e no fim é um baile funk... é a Nossa Ópera. Risos.*

É incrível. É uma coisa que me deixou encantada. E é isso.

*E sobre a apresentação, vai ter mais?*

Então, teve... vou ver se vai ter mais, né? Porque teatro é essa dificuldade de circulação, de montagem. A Michelle eu acho que deve circular mais, agora, os meninos do Cefart eu não sei, porque como é uma turma de formatura, acaba que depende muito, se eles continuam juntos ou não..., mas depois eu vou procurar uns para te mostrar. Mas é isso, nesse momento eu tô tentando mais me levantar, assim, sabe, a pandemia deu uma baqueada, igual, querendo ou não ano passado foi um ano que, é isso, fiz as dramaturgias, fui para Barcelona, mas tô na bosta, sabe? Desempregada, sem dinheiro. Risos. Você ganha um cachê, mas, assim, esse cachê não te sustenta o ano inteiro. Te sustenta há cinco meses. Seis meses da sua vida. E aí a pandemia deixou as oportunidades mais rasas, tanto que é isso, eu fazer as dramaturgias foi porque eu recebi o convite e eu ia receber. Nem estava pensando em escrever para teatro neste momento da minha vida, mas, assim, como que não escreve? Era uma maneira de eu continuar existindo também, pra eu não deixar de existir, enfim, pra eu conseguir me manter viva, né, receber uma grana. E aí agora eu não sei. Muita calma neste início de 2023. Tô querendo um próximo livro, porque querendo ou não eu já publiquei muitas poesias depois de 2018 pela boca, que já tão circulando por aí, que não tão em livro. E *Interiorana* já acabou, então eu fico pensando, de soltar o próximo livro. Quero muito fazer mais contos igual ao último que tá no *Interiorana*. Tô pensando em chamar ele de *A Prosa à beira*. Risos. Cê acha bom?

*Eu acho.*

Tô bem insegura, porque viver essa história toda que eu vivi que é muito grande, sabe, eu vou ser sempre grata ao *interiorana*, eu acho que eu saio de *interiorana* pra outro trabalho, mas *interiorana* nunca vai sair de mim. Esse livro, assim, é isso, eu sou chocada com tudo que eu e a maneira como que eu passei a existir na literatura com este trabalho. Mas é isso, nesse momento eu fico um pouco insegura também, porque tem todo esses olhares querendo que eu sempre trago mais coisas, embora eu tô sempre trabalhando, fazendo,

porque, é isso, estava fazendo muito canto-poema com a Luiza D'Áiola, eu não paro. O que me deixa mais tranquila, querendo ou não, é isso, porque de 2018 pra cá eu já escrevi tanta coisa que deu tão certo, que é isso, eu vou fazer um apanhado dessas poesias e ao mesmo tempo escrever uns textos mais longos, assim, sabe? E aí eu tô pensando nisso, de chamar *A prosa à beira* porque vai ter poemas, mas vai ter também mais contos tipo o que estava em *Interiorana*. E é isso, tô cagando e andando se vai ser conto, se o povo vai falar que é conto, se não é, vai ser tipo isso aí... Risos. Contar as histórias absurdas que a gente vive e que se a gente contar ninguém acredita.

*Tem que contar, porque, senão, ninguém acredita. Risos.*

Exatamente.

*Não, mas tem até um poema que você recita e que está na internet, acho que chama A cerca, Minas Cerca, num é? Não tem um poema assim? Eu o levei para... eu tive um trabalho numa disciplina do mestrado que era levar alguma coisa da poesia oral e tudo mais e, aí, eu levei o seu poema. A galera da turma fez tantas leituras que nem eu tinha feito. Que eu fiquei, assim, gente, nem eu tinha pensado nisso...*

Isso é incrível, porque é isso, por mais que tem uma interpretação e por isso que eu gosto quando você me pergunta, porque a interpretação ela é livre, cada pessoa... E o bom da literatura é isso, ela suspende, ela te faz refletir sobre o seu mundo, o mundo à sua volta e olhar por perspectivas que talvez você não tenha parado para ver ainda, que é o que eu acho mais incrível e eu acho que é parte da minha luta, sabe, porque por mais que é uma luta subjetiva com as palavras, eu acho que essa mudança de olhar é irreversível. Uma pessoa que se emociona comigo falando um texto ela vira uma chave, assim, pra sempre na vida dela. Risos. Que ela vai se rever mesmo que eu não nunca mais estiver perto dela. Ela pode nem comprar o meu livro, que aquela pessoa já é outra pessoa, sabe? Então, assim, é potente, é foda, sabe, e é isso, eu me sinto em luta, eu me sinto braço da nossa luta, da luta preta, sabe? Só que é isso, cada um vai movendo no que consegue. Você dentro da universidade levando essa reflexão, esse pensamento, sabe, fazendo registro, velho, sistematização, dialogando, inclusive, com pensadores brancos dentro da academia pra poder fazer uma brecha pra gente passar e pra trazer, sabe, tecnologia preta lá pra dentro. Então, assim, eu acho que a gente tá tudo em consonância em nosso tempo, por isso que os resultados são tão bonitos, risos. E a gente olha pra gente e fica tão feliz, sabe, porque é isso, a gente não ganhou essa guerra, muitos jovens pretos morrem, enfim, um

tanto de gente aí... né, acabamos de legitimar a Lei do Racismo, e tudo mais, mas, assim, paralelamente só da gente conseguir viver essas pequenas alegrias é inédito pra gente, né?

*Eu sempre falo que quando a gente consegue virar uma chavinha de algumas pessoas, algumas chavinhas que a gente consegue virar a gente está salvando um preto. A gente tá salvando os nossos, porque...*

Exatamente. Nossa, quando eu dava oficina no socioeducativo fazia eu voltar para casa em paz, porque os meninos viravam os meus amigos, velho, e aí queriam trocar ideia, queriam ouvir um som, queriam, sabe, ler um livro. Nossa, quem mais leu o meu livro foi jovens, velho. Eu tenho um orgulho danado disso, de saber que eu entro na casa de meus amigos, entro na casa da galera e meu livro está na estante como se fosse, assim, troféu, saca? Isso é muito massa com o nosso povo. É porque é assim, eu não só conheço uma poeta, mas eles enchem a boca pra falar eu conheço A poeta. Minha amiga, sabe? Isso é de um valor imensurável pro nosso povo. Que é nosso, sabe? É isso, eu vejo que o orgulho tá neles falando que eu sou deles, que eu sou nossa, sabe? Conversa comigo, faz eu entender, faz eu me emocionar, faz, sabe, a literatura me pertencer, eu falar que eu leio, entrar na minha casa e ver que tem conhecimento aqui, isso é incrível. É uma virada que, assim, não tem volta não. É isso, se eu solto um livro amanhã, eu não preciso de livraria nenhuma me ajudando. Essas pessoas todas são pessoas que se levantam para falar, Nívea, que foda que cê tá insistindo, que cê ainda tá aí, vou comprar o seu livro, vou lá te ver, vou dá moral pro cê, é isso, vou escrever sobre você, vou escolher você para ser tema na sala da minha aula, é isso que eu acho que a gente já mudou, que essa galera não percebe. E que é difícil de mensurar, mas que assim, eu, a minha existência ela é o resultado deste movimento. A Conceição Evaristo que fala, se não fosse o Movimento Negro e o Movimento Social a minha palavra sequer chegaria. E eu vivo isso com a minha poesia. Se não era as mulheres, o movimento preto, o movimento social, essas pessoas que se movimentam e, assim, botam o meu nome na boca delas o tempo inteiro seja dentro da universidade, na escola, numa mesa de festival... outro dia eu recebi um convite para ir para São Paulo, este ano, eu falei assim, então, eu agradeço o olhar de quem me indicou, referendou aí, nem sei quem é. Tinha alguém numa mesa lá em São Paulo falando para chamar a Nívea lá de Minas Gerais. Pretinha, periférica, fudida, num tem nem emprego nesse momento, mas existo na literatura. E a literatura quer que eu existo? Nem me conhece. Eu fui jurada do Jabuti no meio de uma pandemia. É o maior prêmio da literatura brasileira e a gente tá falando de clássicos. É isso, nesse momento os

clássicos estão me chamando para eu levar o meu pensamento pra dentro da Academia Brasileira de Letras. Então, em 2021, os livros que foram celebrados tinham o meu olhar lá. Tinha a minha poesia lá, porque eu escolhi quais seriam os livros que seriam selecionados. Então, assim, a gente já vive um outro tempo, sabe? Eu acho que é ao contrário, a gente tem que perguntar para os clássicos se eles conhecem os clássicos da literatura falada. Risos. Da poesia falada. Se eles conhecem quem que a gente lê, porque, é isso, a gente lê. Agora, se vocês conhecem, porque talvez não tá aí, não está nas livrarias, nem tão preso nas livrarias... [inaudível]. Tem aquela frase, “te apresento em versos a maior luta armada.” É isso, nós estamos armados de palavras, de leveza, de conhecimento, de união, porque quando a gente se encontra a gente se apaixona. É isso, quem volta pra me ouvir falar poesia tá apaixonado pela maneira como eu falo poesia, sabe? É um encantamento que a gente vai criando. Eu só não me envaideço, porque é isso, isso me tira do lugar? Não tira. Não tira porque o sistema é cruel, ele é racista, ele não permite, mas o nosso movimento é outro. A gente elabora as artes nesse país historicamente com muita qualidade. É é isso, a galera fica de cara. Cê estava onde? Tava lá na periferia, sabe? Na pobreza. Que é incrível, a gente surgiu do lixão mesmo, véi, e eles fazem o que, ficam de cara, quer estudar a gente.