

RETRATOS DAS QUEBRADAS: UMA LEITURA DE *COLECIONADOR DE PEDRAS*, DE SÉRGIO VAZ

Armando GENS¹

RESUMO: Poeta da periferia paulistana, Sérgio Vaz investe na prosopografia para elaborar um conjunto de perfis destinados à reconfiguração de subjetividades silenciadas e de espaços de resistência. Mantendo-se fiel ao “querer ver” e ao “querer mostrar”, torna-se agente de uma produção literária de traços e tratos com um tipo de realismo que interroga segmentos sociais privilegiados, fortalece laços identitários e fixa marcos de singularidade. Assumindo o papel de porta-voz, o poeta não só cria áreas de ruído nas representações dos sujeitos periféricos, assim como apropria-se do poema como um dispositivo para o desmantelamento de construções culturais. Com base no exposto, o artigo tem por objetivo analisar os poemas-retrato reunidos na antologia *Colecionador de pedras*, de Sérgio Vaz.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira; Prosopografia; Periferia; Realismo.

RÉSUMÉ: Poète de la périphérie de São Paulo, Sérgio Vaz fait une large utilisation de prosopographie, parce que il veut développer un ensemble de profils pour la reconfiguration des subjectivités réduites au silence et des zones de résistance. Rester fidèle à le "désir de voir" et à le "désir de montrer", il devient un agent de production littéraire liée à un type de réalisme qui interroge les segments sociaux privilégiés, renforce identités et fixe les points de singularité. Comme un porte-parole, le poète crée non seulement le bruit dans les zones périphériques de représentations des habitants, mais aussi il va s'appropriier du poème comme un dispositif pour le démantèlement des constructions culturelles. Selon les idées présentées, l'article vise à analyser les poèmes-portraits dans l'anthologie *Colecionador de pedras*, de Sérgio Vaz.

MOTS-CLÉS: Poésie brésilienne; Prosopographie ;Périphérie; Réalisme.

1. INTRODUÇÃO

A investigação do retrato no espaço do poema propõe um mapa teórico que não descarta as eternas questões que inquietam e movem poetas e crítica literária, a saber: mimeses, representação, técnica, linguagem, assunto, retórica, artes plásticas, *topoi*, imagem, visualidade, valor artístico, entre tantas outras possíveis. Diante de um quadro teórico tão vasto, despontam as questões diretamente ligadas à retórica, uma vez que o gênero retrato remonta a antigos tratados de eloquência nos quais se estabeleceram esquemas precisos para a descrição de seres humanos. De tal perspectiva, o retrato pode realizar-se através da descrição de caracteres físicos (prosopografia) ou morais e psicológicos

¹ Armando Gens é Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo. Professor aposentado da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atualmente é professor de Literatura Brasileira da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, na Faculdade de Formação de Professores de São Gonçalo. Dedicou-se à pesquisa da poesia brasileira e suas relações com as artes visuais. Em 2012, foi contemplado com uma bolsa da Biblioteca Nacional para pesquisar livros de poemas ilustrados. Publicou: *Medeiros e Albuquerque* pela Academia Brasileira de Letras; *Além das fronteiras* (co-autoria) pela editora da Universidade Federal do Rio de Janeiro; “Sobre o poema, o poeta, o livro” em *Literatura infantil e juvenil na prática docente*.

(etopeia), com intenções que vão do elogio à censura (epidíctico); traços que justificam a acentuada presença do retrato em versos de circunstância.

Sendo uma prática discursiva muito comum entre historiadores e moralistas da Antiguidade que se ocupavam, a partir do século XII, em elaborar “Galerias de homens Ilustres”, o retrato começa a ser personalizado e conquista espaço na pintura e na poesia lírica, para ressurgir no século XVI, em sua forma mais individual: o autorretrato — por exemplo, aquele de Montaigne, que, nos *Essais*, desvela-se com uma total sinceridade. Por isso, Eric Auerbach assim se refere a Montaigne:

[...] dizia escrever para si mesmo, com a intenção de investigar e conhecer a si mesmo, e para seus amigos, a fim de que dele conservassem uma imagem clara após a sua morte. Por vezes foi mais além, e afirmou que num único indivíduo pode-se encontrar a constituição de todo o gênero humano. Seja como for, ele mesmo é o seu único objeto, e seu único feto é aprender a viver e a morrer — isso é o mais importante, pois para ele quem aprendeu a morrer sabe também como viver. (AUERBACH, 2010, p.13-14)

O retrato será também alvo de interesse de historiadores humanistas, memorialistas, retratistas e moralistas nos séculos XVII e XVIII, e, no XIX, reaparece com muito rendimento sob a forma de retrato literário tal qual o método crítico desenvolvido por Sainte-Beuve (o retrato do escritor através de sua obra, o método autobiográfico) e na obra de Cesare Lombroso que via, no retrato, uma forma de identificar criminosos, loucos e prostitutas. No século XX, com o desenvolvimento da cultura de massa e da democratização da fotografia, o retrato se dissemina de modo intenso e com amplo emprego em vários campos da cultura humana: literatura, artes plásticas, mídias, por exemplo.

Não é demais realçar que, na investigação teórica sobre o retrato, deve-se reconhecer o papel desempenhado pela *ekphrasis*. Trata-se de uma nomenclatura retórica para designar a descrição de trabalhos das artes visuais cuja intenção é afirmar a soberania da palavra sobre a imagem, conforme prescrevem os antigos manuais de retórica. O processo de transposição de uma linguagem para outra informa que a *ekphrasis* comporta o desejo de capturar o mundo em palavras. Em dimensão retórica, será, ainda, o antigo topos *ut pictura poesis* que promoverá a rivalidade entre literatura e pintura, por entender que a palavra escrita poderia dar conta da linguagem pictural.

Revisitando a etimologia do vocábulo “retrato”, ela revela que o vocábulo “deriva da forma latina *retractu*, participio passado de *retrahere*, “no sentido de tornar a trazer, reproduzir”. “Este sentido foi dado à palavra na Inglaterra e depois se estendeu às demais línguas” (BUENO, 1974: p. 3517). De posse da breve explicação etimológica, torna-se evidente que retrato implica uma reduplicação na qual se absorve, se traga, se interpreta, se dá cor e se contrai a figura a ser captada. Não sem razão, vê-se que o retrato se realiza através de tratos e traços. Por este motivo, Sergio Miceli, ao estudar os retratos da elite pintados por Portinari, declara que eles

constituem, antes de tudo, o fruto de uma complexa negociação entre o artista e o retratado, ambos imersos nas circunstâncias em que se processou a fatura da obra, moldados pelas expectativas de cada agente quanto à sua imagem

pública e institucional, quanto aos ganhos de toda ordem trazidos pelas diversas formas e registros de representação visual, enfim, quanto ao manejo dos sentidos que retratistas e retratados pretendem infundir, seja na própria obra, seja nos parâmetros de sua leitura e interpretação. (MICELI, 1996, p.18)

Embora “tratos e traços” possam soar tão-somente com um jogo de palavras, será através deste jogo que se revelam as bases da representação, pois o tratamento da imagem solicita retoques, manipulações e balizamentos. Em sendo assim, o retrato literário mantém estreita relação com o gênero epidíctico no que diz respeito à crítica e à dimensão encomiástica, disputando com outros gêneros de representação, especialmente o pictural (*ut pictura poesis*). Ao mesmo tempo, o retrato promove o debate de questões relacionadas à individualidade, à identidade, incluindo-se os desdobramentos de ver o outro e ver a si mesmo.

Já em relação aos tipos de retrato e as suas respectivas dinamizações no espaço do poema,

é possível detectar aqueles que alcançam maior rendimento nas composições em versos. De início, são autorretratos, retratos de familiares, de personalidades de diferentes setores das artes e da cultura, de paisagens rurais, cenas urbanas e de festejos, entre tantos outros. Com a finalidade de comprová-los em distintos gêneros poéticos de diferentes períodos da história literária, destacam-se, por exemplo, o soneto “Retrato do governador Antônio Luís da Câmara Coutinho” de Gregório de Matos; as líras de Tomás Antônio Gonzaga agrupadas na série intitulada “Retratos da amada”; “Marabá”, um contundente autorretrato sobre a condição do mestiço escrito por Gonçalves Dias; o soneto “Vila Rica” de Olavo Bilac; “Retrato de família” de Carlos Drummond de Andrade; “Autorretrato” de Manuel Bandeira, em *Mafuá de Malungo*; “Retrato falante” de Cecília Meireles, em *Vaga música*; “Autorretrato” de Manuel de Barros, entre tantos outros exemplos.

A simples evocação dos poemas citados permite aquilatar que o retrato assume funções variadas que vão desde a caricatura até o exame especular de si mesmo. Acrescente-se, ainda, que o retrato visa ao combate do esquecimento, à confirmação de si, ao estabelecimento de filiações e linhagens, entre outras funções. Sem dúvida, os poemas que encerram retratos comportam impacto visual e revelam que o espelhamento pode ser um meio de captar a interioridade do ser, de descortinar o horror da similitude ou da diferença, de trazer desconforto, de evidenciar a falta de pertencimento. Eles também podem ter como vetor a câmera fotográfica para fazer ver humanidade ou a desumanidade, para congelar momentos a serem imortalizados, para patrocinar a posse vicária de um ser, para alimentar esquemas comprobatórios, arquivamentos de cunho memorialístico e registros documentais.

Esse percurso teórico-crítico sobre o retrato até aqui estabelecido teve uma intenção muito clara: construir uma base para analisar os poemas-retrato que irrompem das páginas da antologia de Sérgio Vaz, intitulada *Colecionador de pedras* (2007), pois, como já registrou Érica Peçanha (2009), o autor tem como “ processo criativo” “fotografar os sentimentos de uma época” (p. 196). Valendo-se de uma espécie de

realismo afetivo, o poeta cria uma variada galeria de tipos e espaços referentes não só ao contexto periférico paulistano. No entanto, os poemas-retrato ultrapassavam os limites do valor documental, na exata medida em que encarnam uma força enunciativa capaz de mover paixões e de emocionar através de traços contundentes empregados como princípio agenciador de resistência.

2. GINGA E QUEBRADA

Antes de avançar na fruição dos poemas-retrato traçados por Sérgio Vaz, é importante registrar que a leitura do artigo intitulado “A margem como utopia — A ginga na poesia de Allan Rosa”, de Alexandre Graça Faria, inspira fortemente este artigo, pois oferece a possibilidade de forjar diálogo entre a instalação de Hélio Oiticica — “Nas Quebradas” — e os poemas de Sérgio Vaz, conferindo mais plasticidade aos territórios artísticos que se caracterizam por movimentos de defesa e ataque ritmados.

Se a referida obra de Hélio Oiticica propõe a possibilidade de um trajeto a ser percorrido pelo espectador através de um circuito constituído de planos que o levam a mover o corpo na cadência da ginga, a antologia de Sérgio Vaz, intitulada *Colecionador de pedras* (2007), oferece ao leitor a oportunidade de compreender o poema-retrato em seu gingado, enquanto desvio direcionado para a resistência. Assim, se o penetrável de Hélio Oiticica convoca a participação do corpo do visitante para viver os passos quebrados ao percorrer o circuito proposto pela reconstituição espacial e cromática de uma topografia característica de favelas, depreende-se dos poemas-retrato que Sérgio Vaz elabora uma poética das quebradas, a fim de conferir visibilidade e poeticidade a território e habitantes que, aos olhos de certos segmentos sociais privilegiados, pareciam incapazes de produzir cultura e oferecer representações literárias: os periféricos.

Deste forjado diálogo, interessa, primeiramente, destacar as acepções do que vem a ser uma “quebrada”. De acordo com o dicionário, o vocábulo, na Idade Média, referia-se a um “terreno situado em declive e onde se cultivavam cereais, linho, legumes e vinhas” (HOUAISS, 2001, p. 2350). Em seguida, passou a designar “local distante; volta, curva de caminho, estrada, capão” (Idem). Com base em tais acepções, é possível realizar um salto semântico e entender *Colecionador de pedras* (2007), de Sérgio Vaz, como um território poético, porque nele o poeta seleciona poemas que mantêm fortes vínculos de pertencimento com as “quebradas” — periferia paulistana —, para comemorar os seus muitos anos no exercício da poesia.

Sobre palavra poética — “as pedras não falam/ mas quebram vidraças” (VAZ, 2007, p. 14; 15) —, constata-se que o poeta a concebe como material que metaforiza o poder de destruição e de reconfiguração do que fica fora do cânone; metáfora tão bem explicitada na irreverência e na indignação presentes ao ato de “quebrar vidraças”. Vê-se que a palavra poética, além de servir como arma, será também o meneio, a ginga, que dribla a vulnerabilidade, o silêncio, a invisibilidade das vidas que pareciam não ter direito à representação e à cultura. Neste sentido, não só Vaz mas também Ferréz e Sacolinha

assumem esta espécie de compromisso: movimentar culturalmente a periferia, quebrando o que aos olhos de muitos parecia inquebrável: o veto à cultura e à literatura.

A quebra é movimento de resistência e atrela-se à performance. Cheia de razão, Elza Soares canta: “Quebra aqui que eu quebro lá”. Seja corpo, seja voz, seja poema, tanto a cantora quanto os escritores já citados se valem da quebra enquanto procedimento que muda a direção, que altera percursos, formas, posições, formatos e orientações preestabelecidas, como bem se observa nas manifestações do hip-hop. Dobrar o corpo e a voz, neste sentido, encontra correspondência no *break* e no *beatbox*, uma vez que são manobras que desviam tanto o corpo quanto a voz de seus convencionais usos, como forma de contestação a uma cultura que rejeita, oprime e não reconhece a pluralidade.

Nos poemas e na voz poética que comparecem em *Colecionador de pedras* (2007), estão impressos marcos de resistência que veiculam uma cultura periférica e promovem quebra no sistema literário sustentado por uma elite culturalmente dominante. Por esta razão, a quebra faz curvar este sistema ideologicamente estruturado em linha reta e propõe uma fratura nas forças hegemônicas que regulam os sistemas literários e culturais mantidos por uma elite. Assim, quebrar, dobrar, curvar e gingar, mesmo que entendidos metaforicamente, colocam em evidência a debilidade da dicotomia clássica da exclusão. Como bem explica Paulo Roberto Tonani Patrocínio, ao analisar um poema de Allan da Rosa que faz parte de *Morada* (2007):

O sentido expresso pelo termo *ginga* deve ser discutido como forma de estratégia política e poética. Politicamente, quando se volta para uma compreensão do espaço — a quebrada —, o poeta [Allan da Rosa] mais uma vez reconhece a parcialidade de seu discurso — a ideia de voar em gaiola circunscreve um limite do próprio engajamento que poderia investir-se de um ideal libertário. Mas, nem por isso, a atitude deixa de ser engajada e afirmativa. Há, no entanto, o deslocamento da percepção que instaura impasses. Esses impasses seriam oriundos menos da condição opositiva entre centro e periferia, e das origens do discurso, que normalmente orientam a discussão sobre os autores da periferia, do que oriundos do próprio sistema de organização da sociedade capitalista que se expande na cidade como um todo, seja no centro ou na periferia — embora isso não amenize as injustiças e desigualdades. (FARIA; PENNA; PATROCÍNIO, 2015, p. 486).

Com efeito, o pensamento de Patrocínio busca repensar o lugar do poeta da periferia fora das angulações polarizadas convencionalmente aceitas, fora das fisionomias correntes do poeta marginal que reproduzem concepções utópicas, romantizadas, aburguesadas e terminam por minimizar com as cores do exotismo as tensões, a força de atos mais efetivos e as saídas mais criativas que, positivamente, respondem ao descaso, ao abandono, à indigência sociocultural de espaços e pessoas em estado de vulnerabilidade.

Diante de tais colocações, entende-se, com muita clareza, o retrato de Sérgio Vaz realizado por Ferréz, em “Procura-se poeta”. Nele, há uma quebra explícita com as histórias de vida e as posições da elite burguesa. Funda-se uma outra genealogia que se desvia da linha reta dos bem-nascidos e que, guardadas as diferenças, contrasta com os retratos que Lima Barreto exibiu em *Clara dos Anjos* (1923-1924). E assim, chega, até os leitores, o Sérgio Vaz que Ferréz retrata:

E daqui a alguns minutos ele irá guerrear pelas palavras, onde os poetas geralmente não vão, em mais uma base cultural periférica, chamada popularmente de escola.

O pai não foi embaixador, e não estimulou o filho a fazer um curso de direito, muito menos engenharia.

A mãe não foi socialite, nem deu ao filho algum sobrenome que desse status.

Mesmo assim, acredita se quiser, esse cara vai teimar em mexer com as palavras no futuro. (VAZ, 2007, p.11)

O retrato de Sérgio Vaz traçado por Ferréz perde em contundência, mas ganha em riqueza de detalhes, se justaposto ao autorretrato que o autor de *Colecionador de pedras* elabora em *Cooperifa: antropofagia periférica* (2008). A narração do poeta enfatiza uma genealogia padrão da periferia e assinala um caminho distinto dos percorridos por consagrados poetas para chegar à poesia e ingressar em um sistema literário fechado às diferenças e ao minoritário. Seria, então, bem oportuno apresentar o retrato de Vaz por ele mesmo:

Cresci no bairro de Piraporinha, região de Santo Amaro, Zona Sul, a uns 30 km do centro de São Paulo, e como todo moleque que vivia no bairro, também queria ser jogador de futebol. Muitos, apesar dos quarenta, ainda sonham com isso.

A nossa infância era só jogar futebol nos campos de terra, e como quase não tínhamos brinquedos, a vida se resumia também às brincadeiras de rua: bolinha de gude, pião, pipa, esconde-esconde, pega-pega, carrinho de rolimã, caçar passarinho [...].

Sou de uma época em que quando se fazia a 4ª série primária, tínhamos que ir para outros bairros, mais ao centro de Santo Amaro, fazer ginásial. O colegial só chegou quase nos anos 1980.

[...]

Os nossos pais tinham muita coisa em comum: a maioria deles tinha vindo de outros estados tentar a sorte por aqui. Muitos construíram essa metrópole. Os

meus pais, por exemplo, vieram de Minas Gerais. Eles se separaram quando eu e meus irmãos éramos muito pequeninos.

[...]

A molecada só tinha duas maneiras de ir ao circo ver o palhaço. Uma era se a gente furasse a lona; a outra, a minha preferida, era vender chocolate para os poucos privilegiados que podiam entrar pela porta da frente. De minha parte, achava divertido trabalhar sob a risada alheia.

Quase no fim dessa época ganhei de meu pai meu primeiro livro: *Ali Babá e os quarenta ladrões*. Sem que eu percebesse, a literatura, nesse dia, iria mudar minha vida para sempre. (VAZ, 2008, p. 16-7)

Antes de comentar as partes selecionadas do autorretrato de Sérgio Vaz, torna-se importante destacar que a trajetória percorrida por ele faz parte de um processo formador típico das “quebradas”. Nota-se que o poeta, ao tomar a palavra para falar de si, o faz inserindo-se no grupo a que pertence, como se pode perceber através da oscilação entre um “eu” elíptico e um “nós”/“a gente”. A relação com o outro determina e situa a pessoa de Sérgio Vaz em um campo mais amplo denominado comunidade. Encontra-se, neste intento de representar-se, uma intenção maior que já o define como porta-voz e, ao mesmo tempo, o expõe publicamente com traços que extrapolam o modelo de identificação empregado em documentos oficiais.

A importância deste autorretrato, enquanto representação de subjetividades, reside na gingada que Sérgio Vaz dá para construir uma carreira literária, uma vez que o acesso aos bens culturais não lhe era franqueado. O fragmento referente ao circo caracteriza-se como um exemplo bem emblemático, porque elenca os gingados de ingresso para os que não possuem recursos financeiros que lhes permitam, por exemplo, o lazer. Destacam-se, pois, duas opções: Uma “era se a gente furasse a lona; a outra, a minha preferida, era vender chocolate para os poucos privilegiados” (VAZ, 2008, p. 17). Compreende-se que as vias de acesso ao circo não se fazem do modo convencional: pagando pelos ingressos. Ao contrário, as saídas podem ser pela burla — furar a lona — ou pelo trabalho alternativo. Mais uma vez, a quebra se apresenta como uma via que reforça a exclusão e, ao mesmo tempo, promove soluções para enfrentá-la. Fica muito claro que a quebra não se refere apenas ao espaço de pertencimento. Ela também pode fazer parte das práticas de inserção como comprovam as histórias de vida narrada por Sérgio Vaz.

O autorretrato de Sérgio Vaz interessa à natureza desta investigação, porque revela o percurso escolar do poeta e como se lhe deu a formação de leitor. Em seu autorretrato, diz ele que estudou em escolas públicas e concluiu o Ensino Médio. Contudo, quando menciona sua formação de leitor, não faz referência às instituições de ensino. Atribui sua formação de leitor ao pai que exercera as seguintes profissões: inspetor de qualidade de indústrias, pequeno comerciante, dono de bar e empório. Ao mapear com detalhes a

sua trajetória de leitor, frisa que começou pelos os clássicos da literatura infantil, passou por Gabriel García Márquez, Balzac, Victor Hugo, Miguel Cervantes, Pablo Neruda, Octavio Paz, entre outros.

No entanto, foi a obra de Ferreira Gullar que lhe ofereceu as coordenadas para o seu projeto poético. A identificação de Sérgio Vaz com Ferreira Gullar se dá por certas afinidades, pois a história de vida do poeta maranhense mantém ponto de contato com a do autor de *A poesia dos deuses inferiores* — a biografia poética da periferia (1988). Conforme registrou Ferreira Gullar em *Sobre arte Sobre poesia: (uma luz do chão)* (2006), ele era filho de um quitandeiro e em sua casa não havia livros; afinal, trata-se de um contexto que Sérgio Vaz não desconhece, porque habitante da periferia. Porém, as afinidades com Ferreira Gullar não se restringem apenas ao cruzamento de histórias de vida, elas também são de outra natureza. Apontam para as escolhas poéticas caras ao poeta maranhense, tais como: o real, a bio/grafia, a literatura popular, as injustiças sociais. E, sobretudo, a afinidade maior parece estar ancorada à proposta poética de Ferreira Gullar, aquela em que o poeta defende que a luz da poesia não vem do alto, mas brota do chão, “que nasce das mãos e do espírito dos homens.” (GULLAR, 2006, p.152).

Tal afinidade torna-se mais evidente, quando Sérgio Vaz se coloca a favor, no *Manifesto da antropofagia periférica* (2007), “Da poesia que brota na porta do bar”, “Da literatura das ruas despertando nas calçadas.” (VAZ, 2011, p.50-51), assumindo, deste modo, uma posição que reconhece que a poesia surge no espaço de informalidade e de sociabilidades mais livres das amarras das convenções sociais: o bar como um espaço mais afeito à ginga, à quebra do institucionalizado, à desrepressão. Deduz-se que o poeta busca fixar seus locais de produção e estabelecer a gênese do poema, rompendo com a tradição de espaços fechados — escritórios, quartos, gabinetes, bibliotecas — e optando por espaços abertos — bar e rua —; espaços, no geral, fora do circuito de produção da “alta literatura”; um rótulo para um tipo de produção que tende ver a rua como objeto poético, mas não reconhece a literatura que ali desponta.

Reconstituição do autorretrato de Sérgio Vaz coloca em evidência a presença de quebradas, de curvas e de dobras em sua biografia. Uma bio/grafia que se torna presente não só nos poemas que escreve, mas também em sua atuação no espaço social e cultural da periferia. Sérgio Vaz não é só um porta voz da comunidade a que pertence, ele é também aquele que assume o compromisso social já esquecido por muitos poetas: “um artista a serviço da comunidade, do país” (VAZ, 2011, p. 51). Através de ações pontuais e planejadas, realiza veios comunicativos entre literatura, realidade e política, como forma de resistência, fazendo ouvir a voz dos que foram silenciados e dando a ver os que eram considerados invisíveis: “Dos becos e vielas há de vir a voz que grita contra o silêncio que nos pune.” (VAZ, 2011, p. 50). Inaugura, assim, “um novo tipo de artista: o artista cidadão” que, nas palavras de Ferréz, é “o guerreiro cultural da periferia” (VAZ, 2009, p. 11).

Não se pode negar que o epíteto “guerreiro cultural da periferia” dá a exata medida das ações que Sérgio Vaz desenvolve neste espaço. Em 2001, criou a Cooperifa — Cooperativa Cultural da Periferia — com o propósito de reunir artistas de diferentes

modalidades da arte. Revitalizando o sarau, a Cooperifa se configura como um espaço interdisciplinar e de exposição de trabalhos artísticos. Costurando um projeto a outro, em 2002, dá início àquele a que denominou de “poesia contra a violência” cujo objetivo maior era promover a importância da leitura e da produção de texto entre alunos do Ensino Fundamental e Ensino Médio. Estes exemplos legitimam, de forma muito clara, a natureza do epíteto que, por sua vez, aparece reforçado nas palavras de Érica Peçanha:

Por causa do trabalho com a Cooperifa, Vaz foi incluído em *Heróis invisíveis*, uma coletânea de fotografias e textos sobre cinquenta personalidades brasileiras consideradas “pequenos grandes heróis” por estarem modificando a realidade de suas comunidades por meio de atividades artísticas, sociais ou políticas. Organizado pelo jornalista Gilberto Dimenstein e patrocinado por uma empresa multinacional do ramo de seguros, o livro apresenta um depoimento de Vaz sobre o que considera os dois maiores benefícios proporcionados pela Cooperifa: a possibilidade de o artista de periferia obter reconhecimento de sua comunidade e da autoestima dos frequentadores ser elevada por conta dos estímulos à leitura e à produção de textos. (PEÇANHA, 2009, p. 189)

Assim, a condição de poeta para Sérgio Vaz não se resume apenas a escrever poemas. Ele amplia as possibilidades deste exercício e a ele incorpora, de modo muito explícito, um compromisso pedagógico do qual o poeta não abre mão. Agregando ao seu perfil o cuidado com os seus semelhantes, definitivamente se fideliza a um padrão poético marcado pelo engajamento social. Trata-se de um poeta que interage mais de perto com seu público e com a sua comunidade, entronizando um perfil de poeta voltado para as questões de seu tempo, de seu território e de sua gente. Com toda razão, sua poética se assenta sobre a metáfora da pedra, tanto como símbolo de empecilhos e obstáculos quanto como arma. A palavra-pedra — “palavrarma”, em seu aspecto ígneo e bélico —, coloca-se a serviço da contestação ou da resposta agressiva e indignada, promove a quebra de vidraças, caracteriza o lado emocional da poesia das quebradas e apresenta-se como tomada de posição poética vinculada à resistência.

Seguindo tal direção, a antologia *Colecionador de pedras* (2007) encarna mesmo uma poética da resistência. O título da obra deixa muito claro o valor simbólico que a pedra assume na referida obra. Considerando-se que se trata de um livro comemorativo, no qual o poeta reúne poemas produzidos durante vários anos, a pedra também adquire o sentido de poema. Os cento e vinte quatro poemas selecionados por Vaz equivalem a pedras lançadas a um público habituado a uma outra modalidade de poesia. Este pensamento se fortalece na ideia de que o livro do poeta, antes uma produção independente com apoio financeiro da empresa Eutotur, foi publicado por uma grande editora, a Global, em uma coleção intitulada “Literatura Periférica”. Portanto, uma obra que deixa de circular apenas nas quebradas — em circuito alternativo — e que se expande em direção a um público bem mais amplo e com um capital cultural muito específico, pois, como afiança Vaz, na crônica “Pão e poesia”, “O tal poema, que desfilava pela Academia, de terno e gravata, proferindo palavras de alto calão para

plateia desanimadas, hoje anda sem camisa, feito moleques pelos terreiros, comendo miudinho na mão da mulherada” (VAZ, 2008, p.116). No ensejo de promover quebras, o poeta determina uma nova indumentária para o poema; uma atitude que faz lembrar, em seu avesso, a parábola registrada por Mário de Andrade, em “A escrava que não é Isaura” (1925):

Tudo desapareceu por encanto. E o menino descobriu a mulher nua, angustiada, ignara, falando por sons musicais, desconhecendo as novas línguas, selvagem, áspera, livre, ingênua, sincera. /A escrava do Ararat chamava-se Poesia. /O vagabundo genial era Arthur Rimbaud. /Essa mulher escandalosamente nua é que os poetas modernistas se puseram a adorar [...]. (TELES, 1982, 303)

E se a proposta de Mário de Andrade é do âmbito da retórica, pois refere-se aos adornos que foram sendo retirados da poesia, a do poeta Sérgio Vaz é também de igual natureza, guardadas as devidas perspectivas. Para o poeta da periferia, o poema não se despe, mas ganha uma indumentária marcada pela informalidade. Perde o caráter sisudo e adquire certo ar de infância, com maior liberdade de circulação por espaços abertos e receptivo ao matriarcalismo. Portanto, a poesia das quebradas concebe o poema como uma produção dinâmica no espaço que corre livre, a liberdade do peito aberto, pois “A arte que liberta não pode vir da mão que escraviza” (VAZ, 2011, p. 51). A quebra metafórica coloca a poética de Sérgio Vaz no caminho do antiacadêmico. Funda, portanto, uma genealogia e uma gênese periféricas para o poema. Por isso, canta o poeta:

A minha poesia,
apesar de pouca e rala,
cabe na tua boca
dentro da tua fala.

Apesar de leve e rouca,
chora em silêncio
mas nunca se cala.

E apesar da língua sem roupa,
não engole papel,
cospe bala! (VAZ, 2007, p. 51)

Assim, o poema acima reforça poética vigorosa que se coloca a serviço da resistência. Ele é curto e grosso — para usar uma expressão vigorosa — e confronta oposições que não se mostram como impedimentos, conforme atesta a dinamização do nexos relacional “apesar de”. É notório que a poética de Sérgio Vaz busca quebrar expectativas, romper com estereótipos e retratar a quebra de destinos predeterminados.

3. RETRATOS DAS QUEBRADAS

Um dos melhores exemplos que se pode destacar, acerca da proposta poética de Sérgio Vaz, encontra-se em “Pé-de-pato”:

Bruno
matou a mãe
matou o pai
os irmãos
os avós
os vizinhos.

Matou
todo mundo de saudade
quando foi para a faculdade. (VAZ, 2007, p.93)

Do ponto de vista da elaboração, este poema denota uma força expressiva e, ao mesmo tempo, uma capacidade de revelar preconceitos silenciados. Seu modo de enunciação atua no âmbito da consciência do leitor, porque o leva por um caminho que parece lógico e já determinado em relação à pessoa que habita a periferia. No entanto, a estrofe final causa surpresa e conduz o leitor, se for o caso, a rever a sua posição diante do personagem Bruno. Enfim, o poema exemplifica, de forma surpreendente, como o preconceito é uma construção linguística que fica arraigada no pensamento, já que o encaminhamento proposto por ele dá pistas falsas sobre o sentido do emprego do verbo matar. A gíngua semântica passa uma rasteira no leitor-adversário, porque a quebra de expectativa causa perplexidade e agencia uma representação que combate destinos já fadados ao fracasso.

O retrato de Bruno destoa, em parte, de uma variada galeria de retratos presente à obra em pauta. De modo geral, são perfis realistas que fixam situações extremas vividas por personagens em completo estado de total abandono social. Como Sebastião, de “Náufrago”, “Jorginho” encarna um retrato de antecipação, já que, ainda no ventre da mãe, tem medo de nascer, pois o seu destino está traçado para ser um menor infrator. O poema combina elementos da tragédia — a impossibilidade de escapar das garras do destino — com um princípio de crueldade, uma vez que única saída para a personagem seria o suicídio, enforcando-se com o cordão umbilical. Nele, Vaz reúne uma série de situações de carência e abandono muito típica de segmentos sociais em estado de vulnerabilidade. Histórias de repetição, porque os desvios nem sempre são possíveis diante da carência plena. Neste poema, a gíngua não funciona, pois o contexto é inflexível. E se existe uma dobra, ela se manifesta como um curvar-se diante do contexto adverso, aceitando toda a sorte de negação em estado absoluto, por exemplo: “não nasceu”, “não vai encontrar pai”, “sem nada para cagar”, “Não vai ter páscoa” (VAZ, 2007, p. 66). O poema é um périplo sobre a negação do direito de existir e para esta condição converge toda a carga trágica.

Dando continuidade ao exame dos poemas-retrato, destaca-se “Onitorrinco”. A composição poética encerra uma narrativa na qual se captura uma história de destinos predeterminados pelo viés do trabalho na usina de carvão. Jamilton, o protagonista, está condenado a repetir a história do pai. Sua existência é pontuada por um determinismo, uma vez que vai trabalhar como o pai em usina de carvão e acabar como ele acabou: aposentado por invalidez. O poema expõe com muito realismo o processo de deterioração e espoliação do filho e do pai. O espelhamento — “como o pai — seu Vavá — /também começou aos seis anos/com uma pá na mão” — denuncia o processo de reprodução a que a personagem está predestinada. Este percurso traz a marca de uma hereditariedade perversa devido à estreiteza de opções sociais que conduz ao aniquilamento: “Aos onze/doente e mutilado/depois de tanto trabalhar/o menino churrasco/por invalidez/vai se aposentar.”(VAZ, 2007, p. 32)

O fato de o título do poema — “Onitorrinco” — fazer menção a um mamífero de aparência híbrida se explica pelo caráter de estranheza, pela capacidade de adaptação e de tolerância a temperaturas altas apresentadas pelos personagens. Animal e homem se afinam do ponto de vista de uma identidade híbrida e incomum. Ao mesmo tempo, esta similitude vai conferir destaque ao processo de descaracterização e mutilação do humano como consequência de um trabalho insalubre: “Carne de segunda/este bicho/não tem pêlo/não tem pena/só osso”(VAZ, 2007, p.32). Além da similitude entre homem e animal, cabe frisar que a ferramenta de trabalho — a “pá” — que tanto o pai quanto Jamilton utilizam é a mesma com que cavam a própria invalidez, se metaforicamente concebida. É flagrante a zoomorfização do humano, quando a voz poética diz: “ Os dedos/ unidos pelo fogo/parecem uma pata./Também pudera/ele é filho/de um animal estranho:/ gente” (VAZ, 2007, p.33). Em resumo, um poema que retrata a desumanização acarretada pelo trabalho e a animalidade do ser humano, pelo viés do estranho, enquanto “experiência dos limites” (TODOROV, 1970, p.159), porque capaz de colocar o leitor em uma posição desconfortável.

Na galeria de poemas-retrato, evoca-se ainda “Madalena”(VAZ, 2007, p. 87). Do ponto de vista temático, o poema alude à prostituição tão claramente evocada pelo nome da personagem no simbolismo cristão. Deste modo, se ratificam as relações semânticas e metafóricas que sustentam as polaridades existentes entre o sagrado e o profano, entre prostituição e trabalho, entre *fast-food* e serviços sexuais. Observa-se que o poema se inicia com uma estrofe em que se apresenta uma situação inicial: “Madalena/trabalha num fast-food/na rua Augusta/pra ganhar a vida.” (VAZ, 2007, p. 87) . A partir daí, a voz poética se manifesta tecendo juízo de valor sobre o trabalho da personagem e de como ela é vista. Relações bem objetivas aproximam a personagem como alimento processado a ser concebido de forma rápida: Sem tempero,/sem beijo, ela é a comida./ Entre o ventre/e o parceiro, o falso desejo: assim ela é servida” (Idem). Servir e comer apresentam-se como ações destituídas de qualquer valor afetivo ou sentimental. Por isso, caracterizam-se como serviço despersonalizado e culinária igualmente neutra e insossa: “o falso desejo”.

Neste retrato, o corpo da personagem aparece fragmentado e sua representação se dá através de um processo metonímico: boca e “ventre”; partes do corpo com alto grau de investimento na economia das relações sexuais. É ainda importante realçar que a

personagem é nomeada, enquanto o “parceiro” mantém-se no anonimato, assim como deve ser sublinhado, para compreensão do drama social e urbano, que a relação entre Madalena e o parceiro se efetiva através de ausências: “sem tempero/sem beijo,”. E, por fim, convém registrar a ironia do destino presente na tensão entre o nome da rua — Augusta — e o contexto profano que nela se encena.

Levando-se em consideração as análises dos poemas-retrato até aqui realizadas, a de “Gente miúda”, sem dúvida, funciona como um arremate para a galeria aqui exposta. Inicialmente, o título do poema refere-se a um segmento social cuja existência é sempre adiada, porque está privado do mínimo necessário para garantir a subsistência. Como é dado a perceber, o título ressalta a insignificância social do referido segmento e, conforme destaca Érica Peçanha, em *Vozes marginais na literatura* (2009), Sérgio Vaz busca dar voz a tipos que caracterizam um segmento constituído por anônimos. “Inspirando-se na vivência destes protagonistas, Vaz apresenta versos que mesclam as particularidades dos sujeitos e do linguajar da periferia.” (PEÇANHA, 2009, p.195)

Isto posto, dirigindo o foco da análise para “Gente miúda”, apresenta-se o perfil do protagonista: “não tinha documentos, /RG, certidão ou carteira profissional./Não tinha sobrenome, /não tinha número,/nem cidade natal.” Os versos iniciais já denunciam o estado de indigência social de Daniel e já antecipam um percurso marcado por todo o tipo de privação e de negação: “Quase um bicho, dormia na rua sobre as notícias/e acordava na sarjeta, na calçada ou no lixo./[...] Era soldado/ das tropas dos famintos.” (VAZ, 2007, p. 28). Do ponto de vista metafórico, a militarização da miserabilidade — “tropa”, “soldado” — comporta um tipo de heroísmo, diferente daquele que caracteriza as personagens baudelairianas, porque se traduz em um paroxismo irreversível: existiu “como se nunca tivesse existido” (VAZ, 2007, p. 28). A rede metafórica reforça ainda a capacidade exacerbada de resiliência que se apresenta como traço marcante na caracterização de Daniel, uma vez que vive de negativas e restos. Tal condição existencial propõe um tenso conflito entre bicho homem e homem bicho que vem endossar que Daniel não pertence à espécie humana. Daí que o tenso conflito favorece aproximar “Gente Miúda” do poema de Manuel Bandeira, intitulado “ O bicho”, justamente naquele ponto de intersecção que reside na perda de humanidade decorrente da indigência social e da mendicidade que equipara homem e animal: “Amigos? Só os cães/que o protegiam dos seres humanos.” (VAZ, 2007, p. 8)

Sérgio Vaz também se ocupou em retratar a infância. Em *Colecionador de pedras*, poemas como “Um dia”, “Barbie”, “Metamorfose”, “Aquarela” e “Infância” figuram crianças em diferentes espaços e/ou situações-limite: no orfanato, na rua, no tempo simbólico e na condição de mãe. Na apreensão da infância, os poemas oscilam entre um plano idealizado e um plano que se pode chamar de real. Sendo tratada como espaço, a infância desponta como um lugar de projeção de desejos — “Lá, as meninas usavam/sapatinhos de cristal/e eram todas princesas” (VAZ, 2007, p. 56) —; sendo concebida como um tempo, aparece de forma vertiginosa e fatal — “ Um dia inteiro/de uma vida/cabe dentro da eternidade/do menino./Num dia, /nasce/vive/e morre.”(VAZ, 2007, p.30) —, visto que reconstituída em um ciclo marcado pela brevidade da existência.

O retrato da infância também pode ser configurado pelo viés do brinquedo. No poema “Barbie”, a personagem Patrícia/Pati tem como objeto de desejo a boneca produzida pela Mattel. Tal desejo, impossível de se realizar mediante as condições econômicas da personagem, instala uma forte tensão identitária e reafirma o fosso existente entre padrões dominantes e marginais. Patrícia é a antítese da boneca criada pela Mattel e que, no dizer de Shirley R. Steinberg, é “a mimada tem tudo”. Símbolo sintetizador do absoluto e da prosperidade, a boneca Barbie contrasta com a história de vida da personagem retratada no poema, pois a boneca fabricada pela Mattel “não é uma garota pobre,[...] como repetidamente atestam suas credenciais da alta classe média” (STEINBERG; KINCHELOE, 2001, p. 338). Ao contrário, “Patrícia nasceu/num desses casebres/que se equilibram em barrancos/[...]O sonho de Pati/era ter uma boneca,/mas não uma qualquer;/na verdade, uma Barbie./Sempre quis uma filha/para brincar de casinha, mas a boneca/que na TV ela via/não fazia parte de sua família. (VAZ, 2007, p.148-149)

Segundo se observa, o perfil de Patrícia foge ao modelo disseminado pela boneca Barbie. Sua existência é tal qual o seu lugar de nascimento: periclitante. A possibilidade de perda de equilíbrio, de tudo despencar, é uma ameaça permanente. A personagem está submetida a um contexto socioeconômico muito empobrecido que a coloca em estado de isolamento e exclusão, mesmo que a TV busque mascarar o contexto hostil: “Teoricamente, a Mattel ainda não inventou a Barbie Sem-teto, a Barbie Aborto, a Barbie Alcólatra, ou a Barbie Escrava Sadomasoquista” (STEINBERG; KINCHELOE, 2001, p. 327). O brinquedo, que veio para ocupar o lugar dos bebês que as meninas levavam nos braços, neste poema, será a filha: um sucedâneo da boneca que serve de modelo às meninas que estão na faixa dos doze ou treze anos.

O certo é que poema “Barbie” chama atenção pela quebra que propõe, na exata medida em que, a partir do décimo sexto verso, o discurso surge perspectivado. O poeta cede a vez à personagem. É a voz da criança que se manifesta, como bem comprovam os vários diminutivos que atravessam os versos: “latinha”, “comidinha”, “bonequinha”, “branquinha”, “visitinha”, “mentirinha”, “cosquinha”, “menininha”, por exemplo. Não se pode deixar de ver em tal emprego a contradição vivida pela personagem. A criança que, brutalmente violentada, encontra seu objeto de desejo e de brincadeira na “menininha” que nasce do estupro.

A infância, neste poema, rompe com modelos idealizados e traduz toda a carga dramática que ela pode conter, quando se degenera e esta degeneração instaura um quadro que parece ser natural: “Agora/ tem uma linda menininha,/com quem pode morar/e brincar de casinha”(VAZ, 2007, p.14). Mais do que tudo, o efeito degenerador encontra-se na sublimação da violência pela personagem, que, por um filtro da infância, vê o fruto da maternidade forçada como um brinquedo.

Observa-se que, em *Colecionador de pedras*, encontram-se ainda retratos de paisagens. “Inferninho”, “Taboão da Serra”, “Quintal”, “Morro das nuvens (Jd. Leme)” e “Ruas selvagens” apresentam diferentes concepções na forma de retratar espaços típicos da periferia. O exame dos poemas citados demonstra que Sérgio Vaz não se restringe a descrever os espaços que captura como meras fotografias. Em alguns casos, o pictórico

contrasta com as marcas de afetividade e de subjetividade que suavizam dos retratos o traço puramente documental. Às vezes, o espaço pode insurgir com um certo acento lírico que o distancia da caracterização geográfica, como se pode perceber na tensão entre o elemento evanescente — “nuvens” — e a dura lida para quem “acorda perto do anoitecer”. Já “Taboão da Serra” oferece a imagem de um espaço antropomorfizado — “Dorme Taboão, tranqüila nos braços do universo, recostada sobre o dorso das serras” (VAZ, 2007, p.96) — e tudo indica que se trata de um espaço habitado por poetas que, em vigília, “riscam palavras luminosas/no asfalto vazio” para “quando a cidade acordar”. Aos poetas cabe promover orientação e inaugurar o raiar do dia. Vale notar que tanto um quanto outro poema se constroem na tensão entre dia e noite e capturam o humano em franca atividade de cuidado e manutenção.

O exame de “Ruas selvagens” e “Quintal” revela que os dois poemas descrevem espaços demarcados por fronteiras e diferenças tipológicas. No primeiro poema, o espaço é apreendido metonimicamente — ruas — e demarcado pelo modo de ser de seus habitantes: “inimigos”, “metidinhos”, “folgados”, “mocinhos”, configurando um loteamento espacial ocupado por “facções” conflitantes; no segundo, por sua vez, a rua é captada como um espaço-dormitório para “Meninos”. Do ponto de vista metafórico, tanto o sentido de “quintal” quanto de “casa” despem-se dos valores positivos e acolhedores para despontarem como espaços de despejo e desabrigo e que se transfiguram no período noturno, por exemplo: “Sob a lua,/sempre cabe mais um:/a casa é grande,/a casa é muito grande.” (VAZ, 2007, p. 112).

Em relação ao poema “Inferninho”, é impossível não ouvir o contracanto do poema “Casa”, de Vinicius de Moraes, pois, se o poema do autor de “Soneto da fidelidade” combina infância e humor, o de Sérgio Vaz retrata um lugar desértico, destituído de qualquer traço fantasioso e pontuado de contradições: “não tinha jornal/mas fabricava notícia,/não tinha cozinha/tinha panela/mas não tinha comida”. O jogo semântico-sintático mantido entre o advérbio de negação e a conjunção adversativa desloca para o plano do discurso o estado de precariedade e de penúria presente ao espaço retratado. Cabe notar que o título — “Inferninho” —, comporta mais de um sentido. Enquanto espaço geograficamente não localizável, representa qualquer espaço de derrota total e de privação plena para o humano. A flexão de grau amplia a área de sentido e insere este espaço no rol de um lugar suspeito. Ambos os sentidos se reforçam com a tensão entre “nada” e “gente”, em razão de rebaixar o humano ao grau máximo da desvalia e sublinhar a coisificação dos habitantes deste lugar “medonho” e “estranho”. Ao contrário do poema de Vinicius de Moraes, “Inferninho” reflete a imagem dramática de um espaço de tamanha privação que o humano torna-se nadificado. Trata-se de um poema chocante, porque o non-sense deixa o plano da fantasia para representar o de uma realidade “doente” que aniquila o conceito de humanidade.

4. CONCLUSÃO

Após percorrer a galeria de poemas-retrato presentes à antologia *Colecionador de pedras*, de Sérgio Vaz, não será demasiado realizar uma síntese sobre a construção dos retratos na obra do referido autor. Para dar conta de tal proposta, promove-se uma aproximação dos poemas com a fotografia. Essa viagem do pensamento se assenta, na

verdade, na analogia, uma vez que o próprio poeta já se definiu como um fotógrafo de sentimentos (PEÇANHA, 2009, p.196). Desta feita, pelo conteúdo e pela construção dos poemas, fica muito clara a relação direta das composições que investem na prosopografia, no epidíctico e na etopeia para fortalecer laços comunitários, celebrar valores coletivos, fixar genealogias e recriar o efeito da fotografia documental de cunho etnográfico.

O vínculo que os poemas-retrato mantêm com a fotografia documental corrobora-se na captação de dramas sociais que atingem a periferia. Devido à ausência de loquacidade, aos versos curtos e ao ritmo ligeiro, os poemas-retrato evocam fotografias, porque captam parcelas de realidades desagregadoras. Reconstituídas em formato realista, as parcelas dramatizam a condição humana e investem numa relação tangível entre poesia e contexto social. Há mesmo, por parte do poeta, um extremo cuidado com a interlocução, pois os poemas-retrato produzem efeitos, — no sentido de afetar —, sobre o leitor. Não se passa pelos poemas, sem que se tenha uma relação afetiva com o que está sendo narrado. De modo geral, como se pode ver no desenvolvimento desse trabalho, são situações-limites vividas e experimentadas por personagens em completo estado de vulnerabilidade.

Não se pode deixar de mencionar, ainda, o enquadramento que o olho-poeta escolhe para figurar seus personagens. Tal enquadramento determina um campo visual voltado para subjetividades que se encontram à margem. Porém, no enquadramento escolhido pelo poeta, estas mesmas personagens desempenham o papel de protagonistas e são captadas em diferentes planos de abordagem: identificação nominal, localização no espaço, origem e definição do contexto de vulnerabilidade. Mais uma vez, a vontade de afetar o leitor também se apresenta como um procedimento caro à poética de Sérgio Vaz, quando procede ao congelamento de cenas e fragmentos contextuais. O enquadramento de cenas e contextos não se coloca a serviço da contemplação do mundo; antes, como já foi dito, cumpre o papel de afetar o leitor, expondo, diante de seus olhos, a crueldade e a desumanização de homens, espaços, mulheres e crianças. Assim, o realismo presente nos poemas de Sérgio Vaz deixa-se orquestrar pela vocalização emociada da voz poética, porque, apesar de toda sorte de mazelas, o poético atravessa a elocução e cria áreas tensionais de lirismo arracado de contextos desfavoráveis: “Mora/ embaixo da ponte/ e se cobre/ com barquinho de papel/ sem rumo/ sem saber nada”(p. 46).

Considerando-se o eixo central deste artigo, *Colecionador de pedras* impõe-se como obra de resistência e de contestação. Devido ao número de poemas-retrato que nela figuram, fica muito claro que a antologia assume a feição de álbum da periferia. As descrições são bem econômicas e contribuem para a elaboração de retratos notadamente esquemáticos, restringindo-se às informações básicas para a identificação direta de personagens, lugares e situações. Assim, os poemas-retrato, afastando-se das descrições minuciosas (*ekphasis*), mas não se distanciando da tradição descritiva da poesia, formam em seu conjunto um variado catálogo em que se procede ao recenseamento do contexto periférico, de forma a realizar um exercício cognitivo de reconhecimento da (des) humanidade com ênfase no inestético. Não são os poemas-retrato mera ilustrações;

antes, por conta do acento expressionista, promovem abalos no modo como apreendemos o outro.

Vale ressaltar que, na referida obra, os poemas-retrato assentam-se em uma base mais metonímica do que metafórica, uma vez que o poeta opera no âmbito da expansão lexical de personagens e espaços dotados de especificidades. Através das partes registradas pelo olho-poeta, o leitor compõe um expressivo painel das quebradas, caso se permita a considerar dobra e ginga como faces de um realismo que tem por efeito promover interferências em valores sociais, políticos, culturais e econômicos: poesia resistência, poesia verdade.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário. A escrava que não é Isaura. In: TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentaçãodos principais poemas, manifestos, prefácios e conferencias vanguardistas, de 1857 até hoje*. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1982. (Vozes do mundo moderno, 6)
- ARON, Paul; SAINT-JACQUES, Denis; VIALA, Alain. *Le dictionnaire du littéraire*. Paris: Presses Universitaires de France, 2002.
- AUERBACH, Erich. O escritor Montaigne. In: MONTAIGNE, Michel de. *Os ensaios: uma seleção.*; organização M. A. Screech; tradução de Rosa Freire d' Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BUENO, Francisco da Silveira Bueno. Grande dicionário etimológico-prosódico da língua portuguesa. São Paulo: Editora Brasília, 1974. v. 7 (Q-S)
- FARIA, Alexandre Graça. A margem como utopia — A ginga na poesia de Allan da Rosa. In: FARIA, Alexandre; PENNA, João Camillo Penna; PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do (orgs.). *Modos da margem: figurações da marginalidade na literatura brasileira*. 1. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015.
- GULLAR, Ferreira. *Sobre arte Sobre poesia (Uma luz do chão)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- HOUAISS, Antonio; VILAR, Mauro Salles. Dicionário Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- MICELI, Sergio. *Imagens negociadas: imagens da elite brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- NASCIMENTO, Érica Peçanha do. *Vozes marginais na literatura* . Rio de Janeiro, Aeroplano, 2009 (Tramas urbanas; 12).
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani. *Escritos à margem: a presença de autores de periferia na cena literária brasileira*. 1. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras/Faperj, 2013.

STEINBERG, Shirley. A mimada que tem tudo. In: STEINBERG, Shirley; KINCHELOE, Joe L. Trad. De George Eduardo Japiassú Bricio. *Cultura infantil: a construção corporativa da infância*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

TODOROV, Tvetan. *As estruturas narrativas*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.

VAZ, Sérgio. *Colecionador de pedras: antologia poética*. São Paulo: Global, 2007. (Literatura Periférica).

_____. *Cooperifa: antropofagia periférica*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008. (Tramas urbanas; 4).

_____. *Literatura, pão e poesia: histórias de um povo lindo e inteligente*. Apresentação de Heloisa Buarque de Holanda. Posfácio de Eliane Brum. São Paulo: Global.