



Estudos de Literatura Brasileira
Contemporânea
ISSN: 1518-0158
revistaestudos@gmail.com
Universidade de Brasília
Brasil

Pivetta de Oliveira, Rejane; Pellizaro, Tiago
Alessandro Buzo e o engajamento literário da periferia
Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, núm. 41, enero-junio, 2013, pp. 99-118
Universidade de Brasília
Brasília, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323127374007>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

Alessandro Buzo e o engajamento literário da periferia

Rejane Pivetta de Oliveira¹

Tiago Pellizaro²

Faces da pobreza na literatura brasileira

Muitas são as imagens da pobreza brasileira impressas nas páginas de nossos mais sagazes escritores, desde os tempos coloniais. Uma boa mostra desse painel é encontrada no livro de Roberto Schwarz, *Os pobres na literatura brasileira*, de 1983. Nos textos da coletânea, o debate sobre a pobreza na literatura desvela problemas estruturais na formação da sociedade brasileira: a desigualdade de classes e as relações baseadas na opressão dos ricos e poderosos sobre os pobres e desvalidos. Já Gregório de Matos, com sua “lira maldizente”, canta as “torpezas do Brasil, vícios e enganos” (1999, p. 366), assinalando, com aguda ironia, nossa condição colonial, mantida sob a exploração predatória e a avidez mercantilista dos colonizadores. O poeta põe a nu o lado sórdido e perverso do processo civilizatório, opondo, de um lado, a ambição desmedida por riqueza do europeu “puro sangue” e, de outro, a penúria e o absoluto servilismo dos nascidos na colônia. A crítica de Gregório ultrapassa, contudo, a simples deploração do arrivismo da metrópole, denunciando também a atitude conformista dos “naturais”, a reforçar as relações de subserviência, como bem expressam os conhecidos versos: “Que os brasileiros são bestas / e estão sempre a trabalhar / toda a vida por manterem / maganos de Portugal.”

Do período colonial até o final do Império o Brasil atravessa séculos de regime escravocrata, baseado na grande propriedade e na monocultura, mediante o trabalho braçal e servil do escravo ao senhor. A condição subalterna do outro, tomado simplesmente como força de trabalho para sustentar os privilégios da elite governante, dá margem a toda sorte de corrupção e violações da lei, pois se trata, antes de mais nada, da preservação a qualquer preço do sistema de dominação.

Desde suas primeiras manifestações, a literatura nacional expõe as discrepâncias entre, de um lado, a camada de proprietários, politicamente

¹ Doutora em teoria da literatura. Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras da UniRitter, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: repivetta@terra.com.br

² Doutorando do PPG Letras UniRitter/UCS. E-mail: tiagopellizaro@uol.com.br

privilegiada por mecanismos de Estado e, de outro, a classe de trabalhadores excluídos e explorados, para os quais não se vislumbram direitos, mas somente obrigações. Esse quadro cruento e moralmente vergonhoso é um solo fértil para o aparecimento de escritores que denunciam as mazelas da sociedade, mostrando-se defensores da causa dos socialmente desfavorecidos. Castro Alves talvez seja o exemplo emblemático daquele que levanta sua voz, em tom grandiloquente e heroico, contra o horror e a indignidade a que são submetidos os negros “desgraçados”: “Homens simples, fortes, bravos... / Hoje míseros escravos / Sem ar, sem luz, sem razão...” (Alves, 1998, p. 223).

Oswald de Andrade, por sua vez, longe da comoção e do idealismo românticos, expõe as engrenagens do sistema capitalista em *O rei da vela*, peça escrita em 1933, mas encenada apenas em 1968. Nessa obra, o modernista faz uma interpretação irreverente, mas não menos ácida, da situação de dependência econômica do Brasil, à mercê da especulação do capital estrangeiro, um país endividado e moralmente corrompido pelo oportunismo da burguesia ascendente aliada à classe senhorial falida, com o propósito de garantir os privilégios da elite dirigente, à custa da exploração e da pobreza da classe trabalhadora. Na mesma década em que a peça de Oswald era encenada pelo Teatro Oficina, Ferreira Gullar também denunciava em sua poesia, num registro mais popular e militante do que alegórico, a dominação do capital. Nos seus poemas de cordel, o poeta aborda temas como: a organização camponesa e a reivindicação pela terra; a falta de alternativas de quem vive na favela, levado ao limite da autoaniquilação; a exaltação de heróis revolucionários que empenham sua vida em defesa da justiça e da liberdade – tudo isso vazado no tom de uma palavra conscientizadora e mobilizadora da ação dos explorados.

Podemos dizer que nesses três autores age uma forma de engajamento do intelectual contra as iniquidades sociais. São vozes que, em tons distintos – seja o sentimental, como em Castro Alves, ou o anárquico, como em Oswald de Andrade, ou emancipatório, como em Ferreira Gullar –, confrontam-se com a ordem dominante, sem que, no entanto, a posição de classe do escritor burguês seja posta em questão. Outra é a situação de escritores como Lima Barreto, tendo em vista a sua própria condição de escritor marginal, filho de escravos, trazendo na pele a marca de classe e, na voz literária, o tom de revolta contra os moldes sociais e estéticos vigentes. Da mesma forma, a experiência do subúrbio vivida pessoalmente por João Antônio entraña-se na sua literatura, que assim incorpora, numa posição “de dentro”, o ponto de vista da periferia e dos excluídos, evitando o olhar superior e supostamente esclarecido do intelectual.

Porém, talvez o exemplo mais radical de literatura escrita com a pena da pobreza tenha surgido no Brasil com a obra *Quarto de despejo*, diário-reportagem de Carolina Maria de Jesus. O livro, de 1960, foi amplamente divulgado na imprensa, alcançou êxito comercial absoluto, com mais de 30.000 exemplares vendidos, sendo ainda hoje reeditado. As razões do sucesso estão tanto na condição *sui generis* de sua autora – uma mulher negra, catadora de papel e moradora na favela de Canindé, em São Paulo, em meio a uma população de analfabetos –, como na própria força poética do texto, aliada a uma perspectiva lúcida e incômoda sobre a favela, contida desde a metáfora do título: lugar de “despejo”, de descarte, de vidas rejeitadas. Carolina sobreviveu, não desistiu da vida, tornando-se o caso de uma “escritora improvável”, como bem traduz o título do livro de Joel Rufino dos Santos (2009) sobre a escritora.

As rápidas observações feitas sobre certas posições autorais face à pobreza (e muitas outras poderiam ser mencionadas) ensejam, além de reflexões sobre o modo como o tema é representado nas obras, considerações acerca da função da literatura e do papel do escritor na sociedade, trazendo à tona a velha e sempre renovada questão do engajamento literário. Em um país marcado por tantas desigualdades sociais, não é de se estranhar que os escritores nacionais comprometam-se com o tema da pobreza. Contudo, a proposta feita por Roberto Schwartz de pensar a literatura brasileira a partir da pobreza como condição de nossa sociedade merece, diante de certas expressões da literatura brasileira contemporânea – particularmente aquela produzida por escritores das periferias das grandes cidades brasileiras, autodenominada de “marginal” – um novo capítulo.

Segundo Érica Peçanha do Nascimento, uma nova geração de escritores da literatura marginal foi constituída e trazida à cena quando a revista *Caros Amigos* difundiu as produções literárias de residentes de bairros das periferias urbanas brasileiras. Após lançar *Capão Pecado*, no ano 2000, ao ser questionado sobre o movimento ao qual sua obra pertencia, Ferréz, que já era colaborador da revista, entendeu que “marginal” era um epíteto adequado à literatura que estava promovendo. O escritor negociou com a editora Casa Amarela o lançamento de três atos ou publicações especiais, reunindo o primeiro, em agosto de 2001, 16 textos de dez autores, e os dois últimos, em junho de 2002 e abril de 2004, contando com a participação de mais 38 autores (Nascimento, 2006). O projeto por ele concebido e intitulado “*Caros Amigos/Literatura Marginal: a cultura da periferia*” coligiu, entre crônicas, contos, poemas e letras de *rap*, 80 textos, havendo, junto a cada um deles, a apresentação dos minicurrículos com aspectos biográficos

que reforçavam as “características marginais” dos seus criadores, como no exemplo a seguir:

Cláudia Canto nasceu, cresceu e mora em Cidade Tiradentes, bairro do extremo leste da cidade de São Paulo. É estudante de jornalismo trancada e abatida pelo sistema, negra, poeta marginal, babá, auxiliar de produção, desempregada, desocupada, não contribuinte, sem inglês, sem espanhol, sem teto, sem computador. Mas com dignidade, com brio, com inteligência, indignada e disposta a mudar o rumo de tudo isso que está aí (*Caros Amigos*, 2002, Ato II, p. 11 *apud* Nascimento, 2006, p. 82).

Por ter tomado de empréstimo a denominação utilizada para, nos anos 1970, definir uma geração de poetas oriundos de camadas privilegiadas da sociedade³, Ferréz, no manifesto que expõe as bases do novo movimento, declara: “Literatura marginal é aquela feita por marginais mesmo, até por cara que já roubou, aqueles que derivam de partes da sociedade que não têm espaço (Ferréz, 2005, p. 12). O marginal, na concepção de Ferréz, não é apenas o marginalizado social, mas, além disso, o que costuma ser chamado de bandido, ou “bicho-solto”. Nessa condição, o escritor marginal põe-se no lugar de “terrorista” (“Terrorismo literário” é justamente o título do manifesto referido), fazendo da literatura um instrumento de resistência que ameaça “a classe que quase conseguiu te matar, fazendo você nascer na favela e te dando a miséria como herança” (Ferréz, 2005, p. 13). Desse modo, a atividade literária configura-se como uma ação que tem explicitamente o propósito de “ameaçar” a cultura oficial, legitimada à custa do apagamento da expressão e da história dos sujeitos “descartados” pelo sistema social.

As obras literárias marginais-periféricas, além de conformar uma linguagem e um tom próprios, cumprem uma função que extrapola o âmbito estritamente literário, constituindo um fator de mobilização e organização da vida da comunidade, tendo em vista um projeto de transformação social, à medida que agregam “novas metas para a criação e evidenciam

³ Nos anos de 1970 surge na literatura brasileira o movimento da “poesia marginal”, protagonizado por um grupo de artistas e intelectuais pertencentes à classe média, com amplo acesso à cultura letitada, mas contrários às formas comerciais de produção e circulação da literatura, conforme o circuito estabelecido pelas grandes editoras. O resultado disso é o surgimento de obras, sobretudo poéticas, produzidas artesanalmente, a partir de um registro espontâneo da linguagem, dando lugar à proliferação de “livrinhos” distribuídos diretamente pelo autor em bares, portas de museus, teatros e cinemas. Mais informações sobre esse movimento podem ser encontradas no livro *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960/70*, de Heloísa Buarque de Hollanda, organizadora também, em 1975, no “calor da hora”, da coletânea *26 poetas hoje*, que reúne alguns dos nomes representativos dessa geração.

formas próprias de organização do trabalho artístico, subvertendo os objetivos – digamos contemplativos – da arte e da literatura modernas” (Holland, 2011).

A intensa movimentação cultural que emerge das periferias brasileiras abre espaço para o aparecimento de novos autores, cuja tarefa de escrever e publicar deixa de ser vista como *sui generis* (como no caso de Carolina Maria de Jesus), para se incorporar ao sistema literário, integrando a cadeia de produção, circulação e recepção da literatura. Tal é o caso de Alessandro Buzo, morador do bairro Itaim-Paulista na periferia de São Paulo, autor de uma vasta obra literária, autobiográfica e jornalística. Buzo é uma espécie de porta-voz autorizado, ou agente de uma comunidade marginalizada da qual ele também é parte. Ao escrever sobre a realidade onde está imerso, surge uma nova forma de engajamento do escritor, que faz da literatura uma ferramenta de ação social e cultural coletiva.

Literatura e engajamento

A literatura engajada, sob o ponto de vista histórico, eclodiu em virtude de três elementos tidos como determinantes, na ótica de Denis (2002): a autonomia de que vieram a gozar os escritores em seu papel de permanente lapidação do campo literário por volta de 1850; o surgimento do intelectual, na passagem do século XIX para o XX, como indivíduo capaz de valer-se do estatuto da literatura para opinar e interferir na vida social e política do grupo a que estava ligado; e a revolução russa, que, em 1917, alimentou a utopia da sociedade sem classes e foi responsável por mobilizar literatos na defesa por esse e outros ideais socialistas. O engajamento, enquanto resultado da conjunção dos três aspectos, leva à crença da superação do potencial meramente simbólico que o texto encerra, transformando-se, ao contrário disso, em instrumento dotado de força empregada a serviço de uma causa. Escrever, nesse caso, já não é tão-somente um exercício espiritual e simbólico, e sim um ato de participação direta, que visa incitar o leitor para que se converta em agente da transformação social.

Segundo Denis, “engajar, no sentido amplo e literal, significa colocar ou dar em penhor; engajar-se é, portanto, dar a sua pessoa ou a sua palavra em penhor, servir de caução” (Denis, 2002, p. 31). Essa definição supõe que há no escritor a predisposição de afirmar abertamente sua posição político-ideológica, o que é feito diretamente no texto. É como se fosse, através deste, iniciada ou continuada uma campanha, cujos pontos defendidos ficam claramente explícitos. Reside nas ações do autor e também

textualmente uma intencionalidade que não é omitida, e “todos os seus textos, apesar de sua diversidade, procedem de uma mesma intenção geral” (Denis, 2002, p. 53).

A causa pela qual se luta deve encaminhar-se para uma solução concreta e, nesse sentido, todo esforço é praticado e manifestado. Para Denis, “o escritor engajado deseja fazer aparecer o seu engajamento na literatura mesmo; [...] deseja fazer de modo que a literatura, sem renunciar a nenhum dos seus atributos, seja parte integrante do debate sócio-político” (Denis, 2002, p. 22).

Outra acepção para o termo seria “tomar uma direção” (Denis, 2002, p. 32). Não resta dúvida de que o engajamento remete à escolha de um ponto de vista, o que forçosamente provoca divergências de opiniões no contexto social. Nem todos são partidários de uma mesma ideia. Por isso, o pesquisador esclarece que o escritor engajado acaba selecionando seus leitores, pois um segmento deles irá identificar-se com a mensagem difundida na obra. Denis lembra que “o escritor engajado é aquele que assumiu, explicitamente, uma série de compromissos com relação à coletividade” (Denis, 2002, p. 31), que sempre será uma parcela da população. É, de fato, para um contingente mais delimitado do público que o autor assume certas obrigações.

O autor destaca que, com o advento de mídias como a fotografia, o rádio e o cinema, o livro, antes detentor de uma hegemonia enquanto fonte comunicativa, passou a disputar com uma emergente concorrência a atenção do público, especialmente entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX. A consequência prática disso é a eliminação da dependência da massa analfabeta de acessar a cultura letrada por via da ajuda dos instruídos. Tem-se, com isso, o limiar de um processo de massificação, no qual os escritores se veem compelidos a repensar para quem estão destinando suas produções e qual a linguagem a ser empregada no intuito de ganhar sua adesão.

Sartre – na visão de Denis talvez o filósofo mais afeiçoado à temática do engajamento – postula que “engajar a literatura significa de fato lançar um vasto apelo ao profano, convindo ao escritor dirigir-se a essa massa de leitores que uma certa literatura elitista exclui simbolicamente do intercâmbio literário” (Denis, 2002, p. 59). O que Sartre na verdade recusa é a autonomia da forma, pois ela não pode imperar solitariamente se existe um conteúdo que a complementa. Este também deve ser percebido como relevante, mesmo que não seja “embelezado” por certos experimentalismos formais. A partir daí, “de uma apreciação em termos estéticos, passa-se a uma de natureza ética ou ideológica” (Denis, 2002, p. 67). Já não

mais importam, assim, o vocabulário rebuscado, as expressões grandiloquentes e o inusitado das frases. Diferentemente disso, o texto cumprirá tanto mais o seu papel crítico e transformador quanto mais deixar reconhecer a riqueza da realidade, meditando sobre ela, esquadrinhando-a. Recrudesce com esse paradigma

uma literatura de testemunho, com um forte componente autobiográfico: apoiar-se sobre o vivido pessoal é, ao mesmo tempo, dar garantias de sinceridade ou de autenticidade e fundar a autoridade da sua intervenção na experiência (2002, p. 92).

Como ensina Denis, não há como dissociar engajamento e literatura, porque “toda obra literária, qualquer que seja a sua natureza e a sua qualidade, é engajada, no sentido de que ela é portadora de uma visão de mundo situada e onde, queira ela ou não, se revela assim impregnada de posição e escolha” (Denis, 2002, p. 36).

Walter Benjamin, em um ensaio de 1934, intitulado “O autor como produtor”, traz importantes reflexões sobre a postura participante do escritor. Escrito no período de plena ascensão do nazismo e sob os efeitos do regime stalinista na União Soviética, o texto de Benjamin tem como horizonte um momento de forte polarização ideológica. A relação entre tendência política e tendência literária ali discutida é, no entanto, ainda de grande interesse, tendo em vista a abordagem dialética da questão, que não considera a obra isolada, mas dentro de contextos sociais vivos. Em vez de perguntar, como faz a crítica materialista de então, como se situa a obra *em relação* às condições de produção da época, Benjamin propõe que se pense como a obra situa-se *dentro* dessas condições, voltando-se, assim, para as funções da obra no interior das relações literárias de produção de uma época (Benjamin, 1985). Como produtor, o escritor tem a tarefa de propor, com suas obras, uma refuncionalização das formas artísticas, renovando não apenas o repertório literário como também os modos de produção, transmissão e circulação das obras. Desse modo, os escritores engajados criam obras que cumprem uma função organizadora, estética e politicamente útil. A criação pressupõe uma atitude transformadora do criador perante a sociedade, inscrita na própria obra, em que o escritor não toma para si uma missão revolucionária, mas mobiliza o público leitor para que também participe da esfera de produção.

A maneira orgânica como os escritores da periferia articulam o seu fazer literário com a própria experiência de viver nesse espaço os transforma em verdadeiros produtores, nos termos definidos por Benjamin, mesmo em se tratando de outro contexto e de condições bastante específicas. A literatura marginal não é apenas um movimento com repercussões

no campo literário, mas está profundamente integrada ao contexto que lhe dá forma, transformando-se não apenas em um modo de escrever mas também de viver e habitar a periferia. Assim, essa literatura não fornece apenas um repertório de técnicas literárias, mas promove uma tomada de posição diante de situações desumanas, de extrema violência e miséria. Para usarmos uma expressão de Itamar Even-Zohar (1999), a literatura transforma-se em uma ferramenta para a organização da vida individual e coletiva, uma “estratégia de ação”, ultrapassando a concepção estabelecida de literatura como bem espiritual, fonte de ilustração e prazer desinteressado.

Nessa perspectiva é que situamos a obra de Alessandro Buzo, a qual não pode ser lida fora da vinculação orgânica com os processos sociais e culturais de que é ao mesmo tempo participante e elemento desencadeador, no jogo de forças entre centro e periferia.

A ação cultural e literária de Alessandro Buzo

O escritor paulistano Alessandro Buzo é um típico representante da literatura marginal, à qual corresponde, como ressalta Heloísa Buarque de Hollanda no prefácio do livro de Buzo, *Hip-hop: dentro do movimento* (2010), a possibilidade de a periferia contar a sua própria história. Ao lado de Sérgio Vaz, Ferréz, Sacolinha, Allan da Rosa, entre tantos outros, Buzo é um desses escritores responsáveis por uma rica e efervescente produção literária de impacto não desprezível na história da literatura brasileira. Sua produção passa por uma gama variada de obras, em que ficção, documentário, ensaio e biografia se misturam. É autor das narrativas ficcionais: *O trem: baseados em fatos reais*, relançado posteriormente agregando a versão intitulada *O trem: contestando a versão oficial*; *Suburbano convicto: o cotidiano do Itaim Paulista*; *Guerreira*; *Do conto à poesia*; *Poetas do sarau suburbano: ritmo e poesia*⁴; e *Dia das crianças na periferia*, seu primeiro trabalho na literatura infantil. Além disso, organizou cinco volumes da coletânea literária *Pelas periferias do Brasil*, projeto que englobou a participação de mais de 100 autores.

⁴ Incitado por sua amiga Fabiana Menini, de Porto Alegre, Buzo começou a promover, em 2010, o Sarau Suburbano no Bixiga e no Itaim Paulista, em São Paulo, com encontros na segunda e quarta terças-feiras de cada mês. O projeto culminou com a publicação, no ano seguinte, de *Poetas do Sarau Suburbano: ritmo e poesia*, obra da qual é o organizador, participando com o poema “Até quando” e com provérbios de sua autoria em “Frases”. O livro faz com que 26 novos poetas sejam integrados ao movimento da periferia literária, por divulgar, com ineditismo, seus trabalhos (Buzo, 2011).

Em sua produção bibliográfica, Buzo também se ocupou de traçar uma historiografia do *hip-hop* no país, entrevistando as principais personalidades ligadas à música, à dança e a outras artes pertencentes ao movimento. Como se não bastasse, ofereceu aos leitores, em *Favela toma conta*, uma autobiografia que descreve as dificuldades encontradas para conseguir publicar os primeiros textos literários, além de relatar como veio, mesmo sem dinheiro, desde maio de 2004, a organizar mais de 20 edições de um evento cultural, conhecido como Favela Toma Conta, no Itaim Paulista, local em que residiu praticamente toda a sua vida. Esse projeto tem o objetivo de fomentar a cultura *hip-hop* no bairro, com palestras e apresentações artísticas.

Para completar a série de atividades a que Buzo se dedica, ressalta-se o Buzão – Circular Periférico, quadro exibido semanalmente como parte do programa Manos e Minas, da TV Cultura, em que o apresentador, entre outras atrações, conversava com ícones do movimento *hip-hop* nacional. Nem mesmo o envolvimento com o cinema fica fora do currículo desse polivalente escritor da periferia, pois, juntamente com Toni Nogueira, dirigiu o filme *Profissão MC*, vencedor do Prêmio Galgo de Ouro, do Festival Gramado Cine Vídeo⁵.

Essa extensa atuação literária e cultural desfaz os limites entre arte e vida. Em *Suburbano convicto: o cotidiano do Itaim Paulista* (2006) e *Favela toma conta* (2008), o leitor reconhece, sem maiores dificuldades, que Ricardo, da primeira obra, é um personagem autobiográfico, assemelhando-se ao que o autor diretamente esclarece na segunda, em relação à sua trajetória pessoal. Trata-se da história de um rapaz que, quando menino, gostava de jogar futebol com os amigos da favela, além de torcer pela seleção brasileira e pelo Palmeiras, seu time do coração. A pobreza descrita nas páginas é reforçada através de fotografias publicadas no livro⁶: “A rua onde eles moravam não tinha asfalto, era de barro e corria esgoto a céu aberto, dos dois lados da rua. O esgoto ia até o riozinho no final da rua. Esta rua é uma travessa da Estrada Dom João Nery, e essa estrada liga o Itaim Paulista a Guaianazes, na região do Jardim Olga é Itaim” (Buzo, 2006b, p. 21).

Antes de chegar à adolescência, sofre com a separação dos pais. A mãe não vê outra saída senão trabalhar “encarando muita faxina em casa de família para sustentar a mim e a meu irmão” (Buzo, 2008, p. 15-16). O jovem

⁵ Buzo converte o roteiro do filme para a forma romance, a convite da Editora nVersos, que o publica em 2012, com o mesmo título (*Profissão MC*).

⁶ A quarta edição da obra, usada como referência no presente estudo, mantém as fotografias introduzidas desde a segunda edição, diferentemente da primeira que, para baratear custos, saiu com ilustrações em desenho, numa promoção à arte do grafite, uma das expressões da cultura *hip-hop*.

encerra sua vida escolar mais cedo e começa a trabalhar como *office-boy* num escritório de contabilidade. Com a mãe passando a maior parte do tempo distante do lar, e influenciado pelos comportamentos dos vizinhos, não demorou muito para Ricardo (diríamos Alessandro Buzo) introduzir-se no mundo das drogas. Sobre um dos amigos do personagem, morador da rua Cinco, lê-se: “O Emerson, que não queria mais ser chamado de Bolacha, virou um jovem problemático, enrenqueiro e usuário de drogas. Começou a vender objetos de sua casa, para usar droga” (Buzo, 2006b, p. 49). O próprio Buzo, ao destacar momentos de sua vida profissional, afirma: “O que me levou a juntar tanto B.O. foi o uso de drogas, cheirava cocaína todos os dias nessa época” (Buzo, 2008, p. 21).

Em *Favela toma conta*, Buzo nem mesmo culpa o responsável pelo seu ingresso no consumo de cocaína, o Mulinha: “Se não fosse ele, alguém teria me iniciado, mais cedo ou mais tarde” (Buzo, 2008, p. 35). Esse trecho, tão simples e direto, reveste-se de extraordinária relevância para melhor entendermos a espécie de destino que vigora no contexto da favela, onde é mais natural uma pessoa virar consumidora de drogas do que resistir à constante tentação, tal é a incidência de usuários, desde a mais tenra juventude. Ao se referir ao ano de 1993, quando contava 21 anos, Alessandro Buzo confessa: “minha vida era só drogas e baladas” (Buzo, 2008, p. 26). Salienta, ainda:

Nunca roubei, nem trafiquei para usar drogas, só gastava toda a minha grana e ajudava, por conta disso, muito pouco em casa. [...] Cresci vendo vizinhos fumarem maconha, mas morria de medo, a fama deles era de bandidos e, naquele tempo, bastava estar com cheiro de maconha na mão numa batida policial para ser conduzido à delegacia (Buzo, 2008, p. 26).

No histórico como dependente de drogas, o mais crítico período equivaleu à experiência de fumar mesclado, conforme o trecho abaixo, em que o lugar do personagem equivale ao do autor do romance:

A onda da quebrada era fumar mesclado, a sensação do momento: um baseado misturado com pedra de crack moída. De início, Ricardo não embarcou, mas, um dia, experimentou e gostou, era chegar do trampo e Ricardo ia fumar mesclado. [...] Foram tempos difíceis, Ricardo continuava a trabalhar, mesmo insatisfeito, mas o vício lhe tirava toda a grana e ele parou de ajudar a mãe (Buzo, 2006b, p. 83).

Em *Favela toma conta*, o próprio autor explica: “Por uns seis meses, fumei mesclado, que é um cigarro de maconha misturada com crack. Foi

quase o fundo do poço, quase me levou à noia total, fiquei feio na foto. Tínhamos no Jardim Olga uma banca de uns 15 drogados, fumávamos mesclado todo dia" (Buzo, 2008, p. 33). Vendo ao redor de si a tragédia assolar o destino dos conhecidos entregues ao vício, Buzo poderia tranquilamente ser mais uma vítima. Contudo, "salvou-se", por uma resistência interna à ilegalidade, uma avidez pelo legítimo reconhecimento social, mas, acima de tudo, uma consciência da pobreza que o maltrata e da relação desigual entre ricos e pobres, absolutamente naturalizada na vida, mas escancarada nas páginas da "ficção do real":

Você é pobre, mora longe do centro, se mata nos transportes coletivos, ganha um salário de fome, é tratado com pouco caso pelo patrão, que paga mal porque, se sai um, tem dez querendo entrar no seu lugar. Os patrões vivem reclamando da vida, do governo, dos impostos. Mas não deixam de curtir no litoral cada fim de semana prolongado, andam em carrões de luxo, muitas vezes importados, seus filhos estudam em escola particular, fazem cursos de computação, aprendem inglês bem cedo, sua família dispõe dos melhores convênios médicos e odontológicos. Apesar de tudo, Ricardo e a maioria da população pobre do Brasil ainda apostam no caminho estreito (Buzo, 2006, p. 80).

Ao expressar inúmeras vezes sua revolta quanto à falta de opções nas áreas de lazer e cultura no Itaim Paulista, Ricardo/Buzo dá mais uma prova inequívoca da consciência que tem da pobreza em seu meio, que já não é apenas de ordem econômica, mas, também, cultural. A Casa de Cultura do bairro abandonada e, de modo especial, o descaso dos governantes, no entender do personagem, favorecem o império das drogas e da violência. "Cansado de esperar por melhorias de lazer e cultura na periferia, Ricardo se juntou a outros guerreiros e os projetos saíram do papel, eventos e shows passaram a ser promovidos no Itaim" (Buzo, 2006b, p. 105).

Assim, a ação cultural de Alessandro Buzo é totalmente orientada pelo compromisso com a comunidade, tendo em vista uma clara intenção de mudança das condições de vida da população, à margem das políticas oficiais. No caso do autor, a disposição de agir, de colocar em prática o que projeta é uma de suas prerrogativas. Por que o Itaim Paulista deveria continuar privado do funcionamento de uma biblioteca comunitária? Almejando mudar esse quadro, Buzo fundou uma, inaugurando-a no dia 23 de julho de 2005. Por que a vida do bairro deveria prosseguir sem estímulo à leitura e à escrita? Do esforço particular, que culminou com a mobilização de vizinhos com esse mesmo fim, Buzo criou oficinas literárias. Por que a aquisição das obras da periferia deveria permanecer

dificultosa, já que nesse espaço não existem livrarias, e nas grandes redes é quase impossível localizá-las? Com vistas a resolver esse entrave, Buzo decide abrir uma loja especializada na venda de livros a baixo custo, abrindo na comunidade um canal de acesso à literatura⁷.

Uma causa social em prol da educação e da arte na periferia: eis o engajamento de Alessandro Buzo. Não é demais recordar a sua intensa atuação como idealizador e responsável pelo evento Favela Toma Conta e pela organização das coletâneas literárias *Pelas periferias do Brasil*. No primeiro, mais de duas dezenas de edições realizadas no Itaim Paulista desde 2004 reuniram rappers, grafiteiros, dançarinos e escritores, que se apresentaram e palestraram no local, tudo para promover a cultura *hip-hop*.

Foi superando as ingentes dificuldades financeiras que o Favela Toma Conta deixou de ser projeto e se concretizou no âmago do Itaim Paulista. Sem patrocinador, sem grande respaldo econômico da plateia – que só conseguiria pagar o ingresso a preço acessível para assistir aos shows –, sem aporte financeiro para as bandas convidadas a se apresentarem no evento – muitas tendo de renunciar a ser atração por falta de dinheiro para custear o transporte –, tudo levava a crer que essa iniciativa não vingaria. Ledo engano. De acordo com Buzo (2008), a solidariedade em torno dessa novidade no bairro proporcionou que o *hip-hop* pulsasse mais fortemente nas pessoas que participaram do Favela Toma Conta, quer na condição de artistas, quer na de espectadores. O público encantou-se e *incontinenti* começou a perguntar quando sairia a próxima edição da inovadora produção cultural.

Em meio a esse trabalho de promoção cultural e da consequente formação de público é que “nasce” o escritor Alessandro Buzo, e pode “desenvolver-se”, em vista da resposta favorável e acalentadora da comunidade. Não era tão-somente Buzo que percebia uma carência relativa às opções culturais e de lazer nas cercanias onde morava. O retorno obtido junto àquela população confirmava o seu ponto de vista. Assim, o projeto haveria de continuar, e ele seria o grande articulador do espetáculo coletivo.

Com a produção dos romances, contos e poesia não foi diferente. Em 1998, Alessandro Buzo rabiscou um texto cujo título era *Ferrovia nua e crua*, no qual expunha as agruras de quem era obrigado a viajar na pior linha do sistema ferroviário paulistano. Depois de digitado e impresso, cópias do protesto foram reproduzidas e distribuídas gratuitamente para os passageiros. O desfecho dessa experiência é revelador por inteiro:

⁷ Estudos sobre o consumo de obras e os modos de leitura nas comunidades de periferia são necessários para termos a dimensão do significado que de fato a literatura desempenha, não apenas individualmente, mas no contexto de práticas e intercâmbios sociais e culturais.

No dia seguinte à distribuição do texto, peguei normalmente o trem de manhã, vendi minha cota de alimento na firma e, à tarde, qual não foi minha surpresa ao chegar à plataforma da Estação Brás. Havia um monte de gente querendo falar comigo e me elogiar pelo texto. Os camelôs diziam que, pela primeira vez, alguém falara em favor deles, muitos se sentiram representados pelas palavras. Afinal, só alguém com quase 15 anos de trem – desde o meu primeiro emprego, em 1985, com 13 anos de idade – podia ter tanto conhecimento de causa. Virei celebridade no cara de lata e, no dia-a-dia, o pessoal passou a botar pilha: - por que não escreve o livro do trem? Essas pessoas, sem saber, estavam mudando a minha vida (Buzo, 2008, p. 67).

O escritor nasce do apelo da comunidade, que de certa forma o elege como seu porta-voz, pois é um entre os tantos que ficam à mercê das precárias condições de funcionamento do trem. Uma “missão” é, assim, assimilada pelo paulistano: escrever sobre a realidade da periferia. Estaria não somente em busca de um novo ofício, como também “atendendo a pedidos”, já que seus leitores aprovaram as ideias que havia posto no papel.

Entretanto, como relata Buzo, a tarefa de contar a sua própria história não é nada fácil para quem é da periferia. Em *Favela toma conta*, o paulistano revela os meandros espinhosos que superou para concretizar o desejo de ter uma obra lançada editorialmente. A falta de dinheiro com vistas a atingir esse objetivo e a recusa de editoras tradicionais para divulgá-la exigiram novas estratégias de captação de recursos no intuito de garantir a publicação, especialmente dos dois primeiros livros⁸.

A boa aceitação dos leitores serviu de incentivo para o autor não abdicar da missão para a qual havia sido desafiado. Foram gradualmente aparecendo convites para palestras em eventos que colocavam em cena a produção cultural da periferia, bem como para conceder entrevistas em programas de TV e para a elaboração de matérias por parte de alguns dos principais jornais do país que gostariam de enfocar sua atividade literária e, como não poderia deixar de ser, de blogs e revistas que desejavam sua contribuição na redação de reportagens que abordassem a arte periférica. Tais fatores ajudavam a formalizar uma vida dedicada ao fazer cultural. O sucesso de Paulo Lins com *Cidade de Deus*, despertando na mídia e nos

⁸ O primeiro foi negociado com R\$ 1 mil de entrada doado pela Super do Brasil, da qual Buzo era funcionário, tendo ele parcelado o restante da edição, cujo valor total estava estimado em R\$ 4 mil pela impressão de 500 exemplares. Já quase um terço do pagamento do segundo livro foi garantido com o envio à editora Edicon de alimentos fornecidos pela Logodice, empresa na qual trabalhava como vendedor (Buzo, 2008).

espectadores maior interesse pelo que se passa no cotidiano das comunidades pobres, a amizade com Sérgio Vaz, que lhe estimulou a ser mais um dos protagonistas dos saraus semanais da Cooperifa, no bar do Zé Batidão, localizado no Jardim Guarujá, Zona Sul paulistana, a aproximação com Ferréz e a presença nos atos I e III da edição especial da revista *Caros Amigos* com textos retratando a cultura da periferia foram outros aspectos em boa medida favorecedores da consolidação de uma carreira que faria Buzo voltar-se exclusivamente para o mundo artístico a partir de 2007, já que estaria se desligando por completo da faina das vendas no setor atacadista⁹.

Guerreira, romance incluído na coleção Literatura Periférica, da Global Editora, constituiu um marco na trajetória de Alessandro Buzo. No seio do movimento, a valorização se deu com a conquista do Prêmio Hutúz, criado pela Central Única das Favelas (CUFA), na categoria Hip-Hop Ciência e Conhecimento. Seus textos literários e de outros gêneros passaram a alcançar, em termos editoriais, uma repercussão nacional, que se afirma exatamente na medida da vinculação da identidade autoral à periferia como um espaço singular da cultura, como bem expressa o poema “Meu lugar”:

Me chamo Alessandro Buzo.
Orgulho de ser brasileiro,
não só em ano de Copa.
São Paulo, metrópole.
Minha terra, meu lugar.
Sou lá do fundão da Leste.
Lugar de cabra da peste.
O Itaim é paulista, não é o Bibi dos Boy
Gueto, Periferia, Favela.
É tudo isso que eu vejo, olhando da minha janela.
Lugar melhor que aqui não existe.
É aqui que cresce meu filho.
É aqui que escrevo meus livros.
Gosto tanto do lugar.
Que costumam me chamar... de Suburbano Convicto.
Se duvidar é só fazer o DNA – como disse o grupo de Rap
Inquérito,

⁹ A entrada na DGT filmes como assistente de produção comprometendo apenas o turno da tarde nesta atividade favoreceu a condução e continuação dos projetos culturais de Buzo nos horários restantes. Dessa forma, decidiu encerrar a dedicação às vendas em organizações atacadistas, sua garantia econômica até o final de 2006 e que lhe tomava grande parte de sua vida profissional.

em sua música *Favela até o fim*.
(Buzo, 2008, p. 271)

Vale antes elucidar que “Bibi dos Boy” é uma alusão ao bairro da elite paulista Itaim Bibi. Buzo revela-se orgulhoso quanto ao seu local de origem. É nesse ambiente que floresce sua produção literária. Ele faz questão de distingui-lo de qualquer referência à paisagem burguesa, para ressaltar o panorama que verdadeiramente divisa de sua janela. O seu olhar capta a favela vista da sua janela, e a expressão “suburbano convicto” assinala um vínculo de nascimento que parece assumir eternamente, na condição de filho.

O escritor reputa tão grande valor a esse poema que o republica em *Hip-hop: dentro do movimento*. Nos textos, transparece, entretanto, mais do que gratidão e afeto pelo que a periferia fez dele. Alessandro Buzo expressa também o desejo de transformar a realidade do local, intentando oferecer alternativas de desenvolvimento pessoal e profissional aos seus moradores. Como sabemos, os ideais de transformação do presente insatisfatório, contra o qual se projeta um futuro melhor, é o motor da utopia. Contudo, o que a ação cultural da periferia ensina é que o futuro é não um tempo abstrato, mas enraizado no envolvimento da comunidade em projetos cujo sentido é coletivamente construído.

Em *Hip-hop: dentro do movimento*, assomam algumas questões que se aproximam do sentido da utopia. Nas entrevistas feitas por Buzo com músicos, dançarinos e demais artistas que representam essa expressão cultural, há duas perguntas que merecem reflexão: 1) *Hip-hop* salva?; 2) Qual o futuro do movimento? Ao estabelecer uma divisão entre tipos de utopias, Mannheim (1982) propôs uma categoria chamada “quiliástica”. Nela concentram-se todas as manifestações utópicas que se alicerçam na visão messiânica, salvacionista. Diferentemente, no contexto da periferia, em vez da centralização na figura de um líder, prevalece uma espécie de messianismo coletivo, em que o *hip-hop* é a “grande bandeira”, o interesse comum de um grupo marginalizado, o motivo elementar para reunir os esforços de uma coletividade que luta para ser vista e valorizada socialmente.

Assim, o *hip-hop* traduz uma filosofia que se contrapõe à vida devotada ao tráfico de drogas e à prática de assaltos, sequestros e assassinatos, buscando “salvar”, verdadeiramente resgatar as pessoas que aderem à criminalidade por falta de melhores opções. Outra possibilidade é evitar que os mais jovens cresçam sem perspectivas profissionais e acabem como criminosos. Por isso, questionar o futuro do *hip-hop* ganha relevância, pois

a força desse movimento está no combate aos males sociais que fazem desmoronar as boas expectativas de quem nasce na favela.

O exame do romance *Guerreira* (Buzo, 2006a) contribui para enriquecer essa discussão. Rose, uma personagem extremamente bonita e sedutora, não consegue livrar-se do consumo das drogas, fato que prejudica profundamente seu estado anímico e sua tentativa de evolução profissional. Ela, entretanto, ouve frequentemente *hip-hop*, revela-se fã de suas letras e músicas, o que simboliza uma esperança que talvez seja o motor da reviravolta de seu destino. A certa altura, envolve-se com um homem rico, que se dispõe a encerrar o casamento para viver com ela, desde que deixe de ser usuária de drogas.

A lição de *Guerreira* para a superação da desigualdade social e dos efeitos da dependência química não tem outro nome se não amor, outra espécie de “droga”. Os opositos podem “quimicamente” se atrair, e parece ser esse o significado implícito da trama – solução sagaz que livra a obra de uma utopia ingênua e romântica. Ao final, a moça pobre, ao unir-se ao homem rico, reverte o destino trágico que, via de regra, condena todos os que, como ela, vivem na periferia. Rose vence, enfim, a luta contra um inimigo poderoso que controla a vida da maioria. O sofrimento, o abandono e a morte, nesse caso, não se impõem de maneira irremediável, contrariando todas as estatísticas e desígnios. E a literatura, por seu lado, reveste-se de uma nova força, constituindo-se como lugar da esperança e dos desejos de transformação de sujeitos relegados – não pelos deuses, mas pelo Estado. Contudo, mais do que oferecer um horizonte para a solução da pobreza, a literatura periférica tensiona a própria relação da linguagem com os lugares sociais e as identidades estabelecidas.

Novos engajamentos literários da periferia

A despeito das condições adversas em que Alessandro Buzo sempre viveu, os livros sempre fizeram parte de sua experiência e a modelaram de forma decisiva, interferindo nas suas escolhas, como podemos ler na trajetória de Ricardo, personagem confessadamente autobiográfica:

Leu Capitães de areia, de Jorge Amado, e amou, conheceu obras de Marcos Rey, como O enterro da cafetina, leu Quarto de despejo – diário de uma favelada, de Carolina Maria de Jesus, leu As veias abertas da América Latina, de Eduardo Galeano, conheceu por acaso O exílio na Ilha Grande, de André Torres, e não sossegou até encontrar a continuação, que se chama Esmaguem meu coração. [...] Conheceu a obra de João Antônio, quando leu Malagueta perus

e bacanaço, e depois leu vários outros títulos desse escritor. Um poeta da boemia, a autêntica literatura marginal. A leitura virou uma mania e afastou de vez Ricardo das drogas químicas (Buzo, 2006, p. 95-96).

O benefício encontrado pelo personagem na leitura leva ao desejo de que também outros jovens possam desfrutá-la. Daí a razão do engajamento na execução de projetos sociais com o propósito de melhorar a situação da comunidade, através de alternativas culturais capazes de dar novos sentidos e rumos à vida dos seus moradores. O *rap*, enquanto elemento da cultura *hip-hop*, ao lado do *break*, do grafite e do DJ, também exerceu grande fascínio sobre Buzo. Trata-se de uma oportunidade para que muitos da favela possam mostrar e aprimorar seus dotes artísticos, de modo que, nas letras das canções, é possível aos MCs a exteriorização do sentimento que nutrem no tocante à realidade:

O rap trouxe para Ricardo uma consciência social, o mundo estava todo errado e um monte de gente batendo palmas para louco dançar. Ele falava de problemas que Ricardo via no dia-a-dia do Itaim Paulista. O rap passou a fazer parte da vida de Ricardo, cada vez mais (Buzo, 2006, p. 100).

O poema “Meu lugar”, a que referimos anteriormente, faz ver que o estereótipo “marginal” assume outra significação, positiva, jamais imaginada em outras esferas sociais. A condição marginal é amplamente valorizada, motivo de orgulho e afirmação identitária, funcionando estrategicamente como instância legitimadora de toda a criação literária.

Compor um universo entranhado na linguagem da periferia parece ser um elemento-chave da literatura de Alessandro Buzo e de grande parte dos escritores periféricos. E palavras, segundo uma proposta engajada, são armas. Homens e mulheres têm a prerrogativa de construí-las e usá-las a seu modo, em nome da defesa de suas causas e interesses. Como poderiam ganhar legitimidade palavras como “colava” (chegava), “noia” (usuário de drogas) e “zueiro” (bagunceiro), ou expressões como “da hora” (bacana, legal) e “dar a maior orelhada” (ser convincente) fora dos livros, nos quais reside o capital simbólico da literatura? É nesses termos que a atuação engajada dos escritores da periferia “toma de assalto” os símbolos da cultura letrada (a literatura talvez o mais prestigiado deles, por sua tradicional ligação à esfera erudita), numa ação estratégica e “cosmopolita”, para usarmos a expressão de Silviano Santiago (2004), capaz de intervir socialmente e promover mudanças, no interior do próprio sistema de exclusão, a partir de suas mesmas regras e fatores de legitimação.

Emblema do poder da linguagem, o termo “marginal” parece catalisar, na verdade, a formação de uma comunidade artística no ambiente da favela, constituída por escritores, músicos, grafiteiros, dançarinos e tantos outros agentes e produtores culturais, que interferem em suas realidades e conquistam reconhecimento social. A ação de transpor os diversos obstáculos e preconceitos que vetam a apreciação da arte pelo público da favela tem efeito mais amplo do que a simples “inclusão”, pois serve de alavanca ao aparecimento de novos valores e talentos artísticos. Há, portanto, um efeito transformador que permeia a ação cultural da periferia, gerando o engajamento do grupo em torno de causas pelas quais concretamente lutam, ao mesmo tempo em que são simbolicamente representadas na literatura e em outras manifestações artísticas, notadamente as artes do *rap*.

Assim, o engajamento é fruto de um aspecto identitário que marca essa população. Na literatura de Buzo, o cenário dos dissabores motivados pelo tráfico de drogas, pela violência e pela miséria é relatado por quem já sofreu na carne as suas consequências. Opera-se, com isso, a abertura de um canal comunicativo para o conhecimento de visões e experiências antes silenciadas e ignoradas. Um caráter de maior pluralidade é conferido, desse modo, à cultura, e a literatura, por conseguinte, tem a ganhar com a manifestação dessas novas vozes oriundas da periferia. O espaço para a criação humana pode assim expandir-se sem reservas ou discriminações, em virtude da incorporação de olhares fixados no exame e no ensaio de novas alternativas aos dilemas da pobreza na contemporaneidade.

Referências

- ALVES, Castro (1988). *Espumas flutuantes e outros poemas*. São Paulo: Ática.
- BENJAMIN, Walter (1985). O autor como produtor. In: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense.
- BUZO, Alessandro (2006a). *Guerreira*. São Paulo: Edicon.
- _____ (2006b). *Suburbano convicto: o cotidiano do Itaim Paulista*. São Paulo: EDICON, 2006.
- _____ (2008). *Favela toma conta*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- _____ (2010). *Hip-hop: dentro do movimento*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- _____ (2011). *Poetas do Sarau Suburbano: ritmo e poesia*. Rio de Janeiro: Ponteio.
- _____ (2012). *Profissão MC*. São Paulo: nVersos.
- DENIS, Benoît (2002). *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Bauru: Edusc.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (2002). Literature as goods and literature as tools. In: *Neohelicon*, v. 29, n. 1, p. 73-83.
- FERRÉZ (2005). “Terrorismo literário”. In: FERRÉZ (org.). *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*. São Paulo: Global.

- HOLLANDA, Heloísa Buarque de (2004). *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- _____(2007). *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.
- _____(2010). As fronteiras móveis da literatura. In: *Heloísa Buarque de Hollanda* <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/?p=67>>. Acesso em 15 mai 2012.
- NASCIMENTO, Érica Peçanha do (2006). *Literatura marginal: os escritores da periferia entram em cena*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo.
- MANNHEIM, Karl (1982). *Ideologia e utopia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- MATOS, Gregório de (1999). *Obra poética completa*. Códice James Amado, v. I. Rio de Janeiro: Record.
- SANTIAGO, Silviano (2004). *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- SANTOS, Joel Rufino dos (2009). *Carolina Maria de Jesus: uma escritora improvável*. Rio de Janeiro: Garamond.
- SCHWARZ, Roberto (org.) (1983). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense.

Recebido em maio de 2012.

Aprovado em outubro de 2012.

resumo/abstract

Alessandro Buzo e o engajamento literário da periferia

Rejane Pivetta de Oliveira e Tiago Pellizaro

A literatura contemporaneamente produzida pelos escritores das periferias brasileiras constitui um novo modo de pensar a representação da pobreza, trazendo à tona questões como a posição do autor e o papel da literatura como ferramenta de ação coletiva com efeitos de mobilização e organização da vida das comunidades marginalizadas e socialmente excluídas. O objetivo deste artigo é discutir o tema do engajamento literário como componente indissociável da literatura periférica, a partir da trajetória de Alessandro Buzo como agente cultural, cuja intervenção confere à literatura uma função ao mesmo tempo prática e simbólica.

Palavras-chave: Alessandro Buzo, literatura marginal, engajamento, pobreza.

Alessandro Buzo and the literary engagement of periphery

Rejane Pivetta de Oliveira e Tiago Pellizaro

The currently literature produced by writers from the Brazilian suburbs forms a new way of thinking the representation of poverty, bringing up issues such as the author's position and the role of literature as a tool of collective action with effects of mobilization and organization of the life of the marginalized and socially excluded communities. The objective of this article is to discuss the topic of literary

Rejane Pivetta de Oliveira e Tiago Pellizaro _____

engagement as an inseparable component of peripheral literature, from the trajectory of Alessandro Buzo as a cultural agent, whose intervention gives to literature a function at the same time practical and symbolical.

Keywords: Alessandro Buzo, marginal literature, engagement, poverty.