

O som e a poesia nos territórios de exclusão

Ângela Maranhão Gandier
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Resumo:

O artigo propõe uma aproximação entre o cantor Chico Science e o artista plástico Hélio Oiticica em torno da apropriação da cultura das comunidades marginalizadas, aqui chamadas de “territórios de exclusão”. Os pontos de convergência que tentaremos estabelecer entre o Movimento Mangue de Science e a Antiarte de Oiticica serão vistos sob a perspectiva dos movimentos de renovação estética do século passado no Brasil, o Modernismo e o Tropicalismo e, ainda, sob a repercussão dos movimentos de contracultura dos centros irradiadores de cultura. Oiticica respondeu à altura das provocações dos anos 60. Trinta anos depois, os músicos do Movimento Mangue confrontaram criativamente as questões impostas pelo ar violento do tempo, na última década do século XX. São gestos, afinal, que partiram da mesma sensibilização do olhar para os territórios de exclusão.

Palavras-chave: Música; Poesia; Territórios de exclusão; Chico Science; Hélio Oiticica.

Abstract:

The main concern of this article is a comparison between Chico Science and Hélio Oiticica on the representation of the culture of poor communities of Brazilian cities, here called “areas of exclusion.” The points of convergence that we will try to establish between the Mangue Movement Science and anti-art of Oiticica will be seen from the perspective of avant-garde movements of the last century in Brazil, Modernism and Tropicalism, and also the impact of the counterculture movements of main centers of culture. Oiticica responded to the provocations of the 1960s. Thirty years later, the musicians of the Mangue Movement of Recife clashed issues imposed by violent atmosphere of the last decade of the twentieth century. After all, both artists had the same awareness to look at the areas of exclusion.

Keywords: Music; Poetry; Areas of exclusion; Chico Science; Hélio Oiticica.

A pureza é um mito.
Hélio Oiticica

A partir da década de 1990, a literatura e outras artes participam da configuração de uma experiência histórica em que a representação da violência ocupa a centralidade das produções. Os horizontes da arte podem oferecer um melhor entendimento dos bens artísticos e midiático-culturais, vinculados a esta tendência. No regime estético contemporâneo, a violência prevalece e toma posse de um espaço talvez inédito na nossa história, como manifesta a significativa fortuna crítica sobre o tema, tanto no enfoque da literatura como na abordagem de outras expressões artísticas.

A música, a poesia e as artes plásticas ocupam um lugar de destaque em nossas considerações sobre a crueldade, geralmente expressas na forma enfática de objetivação da violência, no enquadramento quase obsessivo da condição de fora da lei dos territórios de exclusão, como se a manifestação da violência e da criminalidade estivesse circunscrita às favelas e periferias dos grandes centros urbanos brasileiros. A implicação inaceitável entre pobreza e criminalidade alimenta a ideia de que o crime não está disseminado nas esferas socioeconômicas privilegiadas, visão que trai a falta de sensibilização do olhar para os sujeitos que estão à margem do abrigo de qualquer tipo de inclusão.

O *Movimento Manguê* de Chico Science (1966-1997) parece contrariar a visão das cidades brasileiras como espaços rigidamente divididos entre territórios de inclusão e de exclusão. Considerando o panorama sociocultural e as peculiaridades dos artistas que tentaremos aproximar, o *Movimento Manguê* filia-se, sob alguns aspectos, ao ímpeto transformador dos principais movimentos de transformação estético-cultural do século XX, dentre os quais, citamos a renovação da arte de Hélio Oiticica (1937-1980). O artista plástico carioca manteve com a cultura da favela, o Morro da Mangueira, uma fértil e produtiva relação que resultou nos seus *Parangolés*¹ e nas

1. Ao se debruçar sobre a relação de Hélio Oiticica com o Morro da Mangueira, a arquiteta Paula Berenstein Jacques elaborou um minucioso estudo da produção bricoleur do artista plástico, dando especial relevo aos Parangolés, definidos como “capas, tendas e estandartes, mas sobretudo capas, que vão incorporar literalmente as três influências da favela que Oiticica acabava de descobrir: a influência do samba, uma vez que os Parangolés eram para ser vestidos, usados e, de preferência, o participante deveria dançar com eles; a influência de ideia de criatividade anônima, incorporada na comunidade da Mangueira: com os Parangolés, os espectadores passaram a ser participantes da obra e – diga-se – a ideia de participação encontrou aí toda a sua força; e a influência da arquitetura das favelas, que pode ser resumida na própria ideia de abrigar, uma vez

desconcertantes “instalações penetráveis” – como *Tropicália*, exposição inaugurada no Museu de Arte Moderna/MAM do Rio de Janeiro, em 1965.

O principal aspecto da convergência artística de Science e Oiticica é o impulso de transformar um espaço social marginalizado – os territórios de exclusão – em vivências que desconstroem as imagens que foram feitas da favela carioca e do seu correlato recifense, o mangue.

O primeiro disco de Chico Science & Nação Zumbi, intitulado *Da lama ao caos*, resume as linhas de força da apropriação poética do mangue como ponto de partida do engajamento político. Os integrantes do *Movimento Mangue* fundiram criativamente várias tendências da música *pop* internacional (hip-hop, rap, funk, rock psicodélico) com os ritmos pernambucanos – coco, samba de roda, embolada, principalmente o maracatu. A música que dá título ao disco afina o diapasão de uma poética fortemente vinculada à concepção do *homem-caranguejo*, concebida pelo geógrafo, médico e cientista social pernambucano Josué de Castro:

O sol queimou, queimou
A lama do rio
Eu vi um chié
Andando devagar
Vi um aratu
Pra lá e pra cá
Vi um caranguejo
Andando pro sul
Saiu do mangue
Virou gabiru
Ô Josué eu nunca vi
Tamanha desgraça
Quanto mais miséria tem
Mais urubu ameaça.

que os Parangolés abrigam efetivamente e ao mesmo tempo, de forma mínima, os que com eles estão vestidos”. (JACQUES, 2003, p. 29).

Como há muito tempo não se via nos meios artísticos da MPB, o grupo do *Movimento Mangue* assimilou uma importante corrente do pensamento sociológico de Josué de Castro, reconhecendo abertamente esta influência, numa rara postura de honestidade intelectual. Ao incorporá-la musicalmente, a banda Chico Science & Nação Zumbi revelou uma participação poética no sentido similar ao percebido por Haroldo de Campos no poema *O Cão sem Plumaz*, de João Cabral de Melo Neto. Para o ensaísta, o poeta pernambucano sentiu a necessidade de comunicação, buscou o “alargamento da audiência na investidura da temática do Nordeste no bojo de sua poesia, cuja linguagem já se desvinculara antes, programaticamente, de compromissos com a poética do sublime e do sefárico”.² Na ocasião da publicação de *O Cão sem Plumaz*, em 1950, João Cabral foi considerado um dos poetas sociais mais importantes do Brasil. O homem ribeirinho do poema cabralino, sobrevivente que retira seu sustento da lama, na luta pela sobrevivência mínima, assemelha-se ao homem-caranguejo concebido por Josué de Castro no romance *Homens e Caranguejos* (1967). Na perspectiva da penúria absoluta, o homem perde a sua condição humana:

Na paisagem do rio
 difícil é saber
 onde começa o rio;
 onde a lama
 começa do rio;
 onde a terra
 começa da lama;
 onde o homem,
 onde a pele
 começa da lama;
 onde começa o homem
 naquele homem.

2. CAMPOS, 1992, p. 83.

Maria do Carmo Campos argumenta, a respeito desse poema, que “a lama, modo híbrido da natureza, figura o amálgama possível entre o humano e o não-humano. A contundência da imagem humana em estado de privação atinge, ainda pela repetição, um paroxismo talvez inaudito na literatura brasileira. No vislumbre de um drama coletivo, um homem é de todos os homens”.³ A poética dos versos cabralinos parece repercutir na obra ficcional de Josué de Castro, cujas memórias da infância recifense foram de importância fundamental para a futura subordinação da fome à problemática social:

O tema deste livro é a história da descoberta que da fome fiz nos meus anos de infância, nos alagados da cidade de Recife, onde convivi com os afogados deste mar de miséria. Procuo mostrar nesse livro de ficção que não foi na Sorbonne, nem em qualquer outra universidade sábia, que travei conhecimento com o fenômeno da fome. O fenômeno se revelou espontaneamente aos meus olhos nos mangues do Capibaribe, nos bairros miseráveis da cidade do Recife. (CASTRO, 2007, p.10).

Como vimos sublinhar, o mangue configura-se como arcabouço político-estético-formal da *pop music* de Chico Science e companheiros, como ilustra a composição *Manguetown*:

Estou enfiado na lama.
É um bairro sujo.
Onde os urubus têm casas.
E eu não tenho asas.
Mas estou aqui em minha casa
Onde os urubus têm asas
Vou pintando, segurando as paredes
do mangue do meu quintal
Manguetown.

A poética urbana do Movimento Mangue tem relação com a dinâmica da história em quadrinhos e do desenho animado, mídias bastante populares da indústria de

3. CAMPOS, 1999, p. 157.

entretenimento. Assim, a violência que aparece nos *cartoons* do cinema e da TV é diluída pelo ludismo e pelo humor grotesco, risível. Na manguetown o “sujeito da periferia, um excluído, apropria-se da sua cidade, do seu lugar, reinventando-se numa espécie de ficção onde todas as metamorfoses são possíveis”.⁴ Para Moisés Monteiro Neto, “Chico lança a *persona* do mangueboy, algo que oscila entre o malandro e o trabalhador esperto, invocado e antenado com as boas vibrações e a diversão, é claro”.⁵ O hit *Antene-se* resume esta busca pelo prazer:

Recife, cidade do mangue,
 Incrustada na lama dos manguezais
 Onde estão os homens-caranguejo
 Minha corda costuma sair de andada
 No meio das ruas, em cima das pontes
 Procurando boas vibrações
 Procurando antenar boa diversão
 Sou, sou, sou mangueboy
 Recife, cidade do mangue
 Onde a lama é insurreição.

Vem a propósito realçar que o *Movimento Mangue* contribui para a compreensão de uma mudança significativa na representação do Nordeste. A literatura (ensaística e ficcional), a música e o cinema passaram a valorizar outros sentidos. Com respeito ao motivo do sertão, este foi “desde o início, o lugar da carência, do castigo, da miséria, da falência do ser diante das forças naturais”⁶, como sublinhou Ermelinda Ferreira.

O que se observa na produção artística é um gradual afastamento dos discursos de vitimização do Nordeste. *Baile Perfumado*, com trilha sonora do próprio Chico Science e parceiros, é um dos filmes do cinema da retomada dos anos 90 que, segundo Lúcia Nagib, marca “um período em que o Brasil olhou para si mesmo com ternura e esperança”.⁷ Nagib destaca em *Baile Perfumado*

4. MONTEIRO NETO, 2003, p.18.

5. MONTEIRO NETO, 2003, p. 18.

6. FERREIRA, 2010, p. 10.

7. NAGIB, 2002, p. 16.

que a “caatinga se cobriu de verde e foi cortada de rios caudalosos por onde navega um Lampião perfumado e pop”.⁸ Estas mudanças de enfoque propiciam a encenação do sertão sob uma perspectiva menos negativista e sombria. Exemplar desse sopro de renovação é a bela filmagem aérea do rio São Francisco no início do filme, ao som vibrante do rock de Science & Nação Zumbi.

No entanto, a música dos automeados mangueboys – apesar do engajamento político –, nada tem a ver o grito irado que a chamada música de protesto lançava contra o *establishment* no período pós-64. Pelo contrário, o tom brincalhão, alegre, sentido mais intensamente nas exuberantes apresentações de Chico Science & Nação Zumbi, tem uma ligação mais afinada com a sensibilidade do *Tropicalismo*, movimento artístico-cultural surgido no início da ditadura militar de 1964.

A música *Alegria, Alegria*, de Caetano Veloso, exemplifica bem a posição da classe artística que procurou se afastar do clima negativista e ressentido da época. Para Silviano Santiago, “a alegria desabrochou tanto no deboche como na gargalhada, tanto na paródia e no circo como no corpo humano que buscava a plenitude de prazer e gozo na própria dor”.⁹

Três importantes acontecimentos no âmbito cultural (nacional e internacional) repercutiram no movimento tropicalista. No plano interno, assinalamos a mais importante influência que o *Tropicalismo* assimilou: a estética da devoração, defendida no *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade; em segundo, a presença de Hélio Oiticica no meio artístico. Sua exposição *Tropicália*, no Museu de Arte Moderna/MAM do Rio de Janeiro, foi o ponto culminante de uma trajetória artística de alta voltagem experimental, marcada pela imersão na cultura da favela carioca. No plano internacional, o movimento de contracultura norte-americano (que se concentrou e explodiu no Festival de Woodstock), e, finalmente, o impacto da música dos Beatles (no momento da mudança radical na trajetória do grupo inglês, proposta no álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*).¹⁰ Não é à-toa que o primeiro álbum dos tropicalistas intitula-se *Panis et circenses*, uma

8. Baile Perfumado é uma produção de 1997, dirigida por Paulo Caldas e Lírio Ferreira. O filme subverte a concepção tradicional de tematização do cangaço (que se confunde com própria história de Lampião) porque o foco se divide entre a história de Lampião e a trajetória do libanês Benjamin Abrahão em sua busca obstinada pela captação das únicas imagens fílmicas que retratam o célebre cangaceiro e seu bando.

9. SANTIAGO, 1992, p. 22.

10. Marco do experimentalismo, criado no momento da reestruturação da indústria fonográfica, a produção musical dos Beatles assumiu a forma de álbum de estúdio concebido como um show ao vivo de uma banda fictícia, a do Sgt. Pepper. Na ocasião, os Beatles resolveram dar uma pausa na longa e estafante agenda de shows. O álbum inovador é uma grande colagem

sugestiva apropriação da atmosfera de espetáculo circense do álbum dos Beatles, com o seu cortejo de atrações sublimes e grotescas, mescla de todas as apropriações possíveis.

Portanto, é formada uma rede de conexões entre diferentes manifestações estéticas, muito ligadas pelo impulso de subverter e transformar, reunindo cantores, compositores e artistas em torno do projeto que segue uma dupla orientação: a valorização do repertório multicultural brasileiro e a assimilação antropofágica de tendências e vertentes artísticas dos centros irradiadores de cultura. Seguindo na mesma direção, o repertório poético-musical do *Movimento Mangue* é a manifestação cultural que mais criativamente se aproximou das linhas programáticas do Modernismo e do Tropicalismo, guardadas as devidas proporções.

Retomando os argumentos iniciais, vejamos agora a posição de Oiticica sobre o território de exclusão. A relação do artista com o Morro da Mangueira foi fundamental para redirecionar o projeto que guiou a sua obra. Em função das provocações do tempo, a criação de um pensamento novo de Oiticica sobre a concepção de anti-arte¹¹ incluía a autocrítica do caminho que o próprio artista estava trilhando.

Mas, como era a favela carioca nos primeiros anos da década de 60? Alba Zaluar lembra que, até a década de 1970, o ethos predominante entre os favelados é o de que eles pertenciam a uma comunidade de partilhas solidárias e de espírito cooperativo. O samba e o futebol, nascidos na favela, estimularam a promoção de torneios e desfiles carnavalescos, responsáveis pela “pacificação dos costumes”.¹² Com efeito, o samba

que utilizou técnicas sofisticadas de gravação associadas à apropriação de todo tipo de música, sons e ruídos. Como assinalou Fenerick e Marquiori: “É um verdadeiro show de variedades: da sonoridade de vaudeville da década de 1920 (When I am 64) às imagens surrealistas de inspiradas em Alice no país das maravilhas de Lewis Carroll e nos sonhos do filho de John Lennon, Julian Lennon (Lucy in the sky with diamond); da atmosfera burlesca do circo (Being for the benefit of Mr. Kite) à música sublime do norte da Índia (Within you without you); do retrato do banal da classe média britânica (Good morning, good morning) à descrição da jovem drop-out (She’s living home); sons de cítaras e cacarejos de galinha; harpas e guitarras elétricas pesadas; sons de relógio despertador e violinos, o latido de cachorro.e a alta frequência inserida no fim do LP e que apenas os cachorros ouvem (na prática, para os seres humanos, o silêncio).” (FENERICK; MARQUIORI, 2010.)

11. Oiticica refletia cada vez mais sobre a criação de objetos que não se limitassem à visão que exigem do público uma atitude cerimoniosa e contemplativa. Pelo contrário, o artista buscou a “descentralização da arte pelo deslocamento do que se designa como arte, do campo intelectual racional para o da proposição criativa vivencial.” (OITICICA, 1979, p.31).

12. ZALUAR, Rio de Janeiro: fronteiras urbanas. ITEM: Revista de Arte. Casa da Palavra, p. 28. (ISSN: 1415-7675).

congregava pessoas de diversas gerações, atraía gente de todas as partes da cidade para o lazer e atividades de preparação dos desfiles. Zaluar nos remete ao tempo em que os desfiles das escolas de samba atraíam principalmente o interesse das comunidades envolvidas, embora fossem eventos apresentados nas vias públicas (os primeiros desfiles aconteceram na extinta Praça Onze, no centro do Rio de Janeiro):

Assim, a cidade era representada como o lugar do espetáculo e como a própria plateia da rivalidade e do encontro dos diferentes segmentos e partes em que a cidade sempre esteve dividida. Nessa cidade-espetáculo e cidade-plateia, o fim da obscuridade era perseguido por pessoas e grupos na criação poética, na fantasia gerada num imaginário que fazia da palavra, da dança e da música seus principais instrumentos. (ZALUAR, 2004, p. 28).

Este era o contexto das favelas cariocas quando Oiticica começou a frequentar o Morro da Mangueira. O filme *Assalto ao trem pagador*¹³ é ilustrativo do universo da favela dos anos 60. Apesar de ser uma obra ficcional, essa produção reflete a dinâmica das relações sociais estabelecidas num horizonte mais solidário e fraternal.

Oiticica despertou para as potencialidades ético-estéticas que iriam subverter radicalmente a sua arte. Entretanto, o interesse do artista pela favela também era compartilhado pela classe intelectual de esquerda. A discussão sobre a exploração do povo e a desigualdade social brasileira se daria através dos Centros Populares de Cultura (CPCs), espalhados por várias cidades do país. Apesar do caráter populista, foi importante a atuação dos CPCs que se dividia em eventos e peças teatrais voltados para a mobilização e conscientização da classe trabalhadora. A esse respeito, Marilena Chauí chamou a atenção para o “iluminismo vanguardista”, ou seja, a “concepção instrumental de cultura e de povo”¹⁴ de quem defende que a cultura popular só irá se efetivar sob a tutela de uma elite intelectual esclarecida. Outra foi a posição assumida por Oiticica: ele tanto rompeu com essa concepção paternalista como rejeitou o tipo de discurso em que a cultura “popular”, para ser legitimada, tem que ser submetida

13. Com roteiro e direção de Roberto Faria, esta produção de 1962 explora o vínculo marginalização & violência urbana. A história é baseada em fatos verídicos veiculados pela crônica policial do Rio de Janeiro nos anos 60.

14. CHAÚÍ, 2003, p. 61.

à ideia de nacionalidade (à reserva de folclore e patrimônio), pauta da doutrina já preconizada pelo Estado Novo getulista.

Oiticica teve a lucidez de não se filiar a posição alguma, nem de direita nem de esquerda. Talvez ele seja o único artista brasileiro a estabelecer uma relação ética com o popular, o excluído, o marginal, as sociabilidades estereotipadas dos territórios de exclusão. Ele, de fato, fez “a troca da distância aristocrática da visão pela proximidade do tato”¹⁵ – gesto impensável para os representantes da elite iluminista, incapazes de superar a dicotomia entre a cultura popular e cultura erudita. Para Souza, a “partir da favela, Oiticica chegara à negação de posturas rígidas e elitistas, por um lado, e à sensibilidade para o temporal e o mutável, para o corpo e a espontaneidade coletiva por outro”.¹⁶

O resultado da imersão de Oiticica na Mangueira foi a criação dos já referidos *Parangolés* e a instalação *Tropicália*, criações de autoria coletiva (o próprio artista fez questão de frisar), que se apropriam eticamente da cultura da favela, numa atitude radicalmente afastada “das representações e discursos excludentes sobre o Brasil e suas populações pobres, ora vistas como portadoras de riqueza folclórica de raízes identitárias, ora vistas como incivilizadas, atrasadas e perigosas.”¹⁷



Caetano Veloso veste um Parangolé de Helio Oiticica. Parangolés são capas ou bandeiras para serem vestidas ou carregadas por uma pessoa. As capas são feitas com panos coloridos, que podem levar reproduções de palavras e fotos interligados, que são vistos apenas quando a pessoa se

15. SOUZA, 2006, p.93.

16. SOUZA, 2006, p.100.

17. SOUZA, 2006, p. 87.

movimenta. A cor ganha expressão, em conjunto com a dança e a música. A obra só existe, portanto, quando há a interferência de alguém: a estrutura depende da ação. O participante vira “obra” ao vesti-lo. No entanto, ao vestir o Parangolé o corpo não é o suporte da obra. Oiticica diz que se trata de “incorporação do corpo na obra e da obra no corpo. O objetivo é dar ao público a chance de deixar de ser público espectador, de fora, para ser participante na atividade criadora”



Helio Oiticica. Instalação Tropicália.

Outro recurso estético explorado por Oiticica é o *Bólido*, obra tridimensional que também convoca a participação do espectador. Um dos mais célebres é o *Bólido Caixa 18 Poema Caixa 2*, homenagem a Cara de Cavalo, considerado um dos bandidos mais perigosos dos anos 60. A posição assumida por Oiticica pode soar incoerente hoje, quando é impensável qualquer gesto solidário com o brutalismo e a hiperviolência do tipo de criminoso que surgiu a partir dos anos 80. A apologia ao fora-da-lei do *slogan* de Oiticica *Seja marginal, seja herói* parte de uma perspectiva utópica que vislumbrava “a dimensão de esperança política na rebeldia dos marginais da sociedade”.¹⁸

18. A esse respeito, Schollhammer contrapõe dois tipos de outsider: o primeiro é o malandro, tipo romântico de bandido que existe dentro e fora da ficção brasileira: os reais Madame Satã e Lampião, os ficcionais Leonardo (Memórias de um sargento de milícias), Macunaíma e o folclórico Pedro Malasarte. O segundo tipo marginal emerge do pesado mundo do crime organizado, da hiper violência contemporânea: a ficção brutalista de Rubem Fonseca é exemplar na representação desse universo, como exemplifica O Cobrador e Feliz Ano Novo. SCHØLLHAMMER, 2010, p. 37.



Helio Oiticica. Bólide Caixa 18 Poema Caixa 2 – Homenagem a Cara de Cavalo

Hoje, os críticos e estudiosos de arte não cessam de abordar a obscena circularidade da violência e do consumo da pobreza. Para Ivana Bentes, o desafio que se impõe resume-se na questão: como as “imagens da miséria poderiam então produzir um sobressalto ético, um pensamento, uma sensibilidade outra?”¹⁹ Contudo, nos anos 60, Oiticica já havia erguido a voz contra o tipo de exploração aventada por Bentes:

Os que faziam *stars e stripes* já estão fazendo suas araras, bananeiras, etc., ou estão interessados em favelas, escolas de samba, marginais anti-heróis (Cara de Cavalo virou moda). Muito bom, mas não se esqueçam de que há elementos aí que não poderão ser consumidos por essa voracidade burguesa: o elemento vivencial direto. (OITICICA, 1998, p.125).

Vem a propósito convocar para o debate a apropriação dos sujeitos marginalizados: sua voz, seu corpo e seu talento pela indústria cultural. Geralmente o desfecho é trágico, como aconteceu em dois casos recentes. O primeiro foi de Fernando Ramos da Silva²⁰, ator mirim que desempenhou no cinema um papel de destaque, vivendo o personagem Pixote, no filme *Pixote, a lei do mais fraco*, de Hector Babenco. O segundo foi o cantor, compositor e ator Mauro Mateus dos

19. BENTES, 2004, p.88.

20. Ao estudar a perversa relação entre ficção e realidade do filme de Babenco, o crítico de cinema Robert Stam assinala: “That both the young actor Fernando Ramos da Silva, who plays Pixote, and his brother were themselves subsequently killed by the police in dubious circumstances sadly attests to the film’s veracity. Indeed, the film was prescient in foreseeing a situation in which over 1000 children would be slain every year between 1989 and 1991 usually by police (on-or off duty) or by death squads”. (STAM, 1997, p. 316).

Santos, o *rapper* Sabotage.²¹ Ambos foram executados sumariamente, por motivos não esclarecidos até hoje. Dir-se-ia que, por uma lógica perversa, as tentativas de sair da condição marginal pela via legítima da música e do cinema – uma espécie de redenção pela arte – falhou para Fernando e Sabotage, fato que reflete a constituição estruturalmente desigual da sociedade brasileira. A esse respeito, o economista e cientista social Celso Furtado postulou que a “característica mais significativa do modelo (econômico) brasileiro é a sua tendência estrutural para excluir a massa da população dos benefícios de acumulação e do progresso técnico.”²² Poderíamos acrescentar aos bens arrolados por Furtado a conquista do capital simbólico da projeção midiática.

Numa espécie de retorno à ótica da transgressão de *Seja marginal, seja herói*, soa deliciosamente utópico o hit de Chico Science & Nação Zumbi – *Banditismo por uma questão de classe* – filiando-se menos à representação do marginal do que ao revolucionário da tradição latino-americana que subverte para transformar a realidade social:

Viva Zapata! Viva Sandino! Viva Zumbi!

Antônio Conselheiro!

Todos os Panteras Negras

Lampião, sua imagem e semelhança

Eu tenho certeza, eles também cantaram um dia.

A participação política pode abalar determinados estados da realidade: este foi o elo com que tentamos ligar Chico Science & Nação Zumbi ao artista plástico Hélio Oiticica

21. O rapper paulistano Sabotage colaborou com a trilha sonora do filme *O Invasor*, de Beto Brant, atuou nesta produção de forma breve, mas marcante, como personagem de si mesmo, além de ter contribuído com a reconstituição realista da fala dos habitantes da favela. Sabotage foi gerente do tráfico da favela da Paz, na zona sul de São Paulo. Foi assassinado num suposto ajuste de contas, logo depois de sua participação no filme. Para Davi Arrigucci Jr, Sabotage “se tornou ele próprio para além da obra de arte em que entra como um penetra, uma figura simbólica, pois, como se sabe, o artista se transformou em mais uma das vítimas da guerra urbana, pouco depois de realizado o filme.” (ARRIGUCCI JR, In: NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro*, 2006, p. 13)

22. Embora as análises sobre o modelo econômico brasileiro sejam datadas do início dos anos de 1970, podemos afirmar que, passados mais de 40 anos, os avanços sociais foram muito modestos e corroboram a afirmativa de Celso Furtado de que a permanência “desse sistema baseia-se grandemente na capacidade dos grupos dirigentes em suprimir todas as formas de oposição que seu caráter antissocial tende a estimular.” (FURTADO, 1978, p. 112).

no amplo contexto dos movimentos de renovação estética do século passado. No entanto, ambos o fizeram buscando a reconciliação entre as ordens ética e estética, através de uma nova perspectiva para os que estão à margem de qualquer tipo de inclusão. Assim, Oiticica respondeu às provocações da década de 1960 no espaço marginalizado da favela, então marcado por relações mais solidárias. Trinta anos depois, os músicos do *Movimento Mangue* do Recife confrontaram as questões impostas pelo ar violento do tempo, no contexto brutal da última década do século XX. São gestos, afinal, que compartilham da mesma sensibilização do olhar para os territórios de exclusão.

Referências

- BENTES, Ivana. O copyright da miséria e os discursos sobre exclusão., in: Cinemais, Rio de Janeiro, n. 33, jan./mar., 2003, p. 188-201.
- CAMPOS, Haroldo de. O geômetra engajado, in: Metalinguagem e outras metas. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CAMPOS, Maria do Carmo. A matéria prismada: o Brasil de longe e de perto & outros ensaios. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999.
- CASTRO, Josué de. Geografia da fome. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- _____. Homens e caranguejos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- CHAUÍ, Marilena. Cultura e democracia. São Paulo: Cortez, 2003.
- FENERICK, José Adriano; MARQUIONI, Carlos Eduardo. Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band: uma colagem de sons e imagens, in: Revista da História e Estudos Culturais, v. 5, ano V, n. 1, jan./fev., 2008, p. 1-21.
- FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. Banidos do Éden: Avalovara e o romance regionalista nordestino, in: HAZIN, Elizabeth (Org.). O nó dos laços. Ensaio sobre Osman Lins. Brasília: Editora da UnB, 2013.
- FURTADO, Celso. O mito do desenvolvimento econômico. São Paulo: Paz e Terra, 1978.
- JACQUES. Paula Berenstein. Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- MARKMAN, Rejane. Música e simbolização: Mangubeat, contracultura em versão cabocla. São Paulo: Annablume, 2007.
- MELO NETO, Moisés Monteiro de. Manguetown: a representação do Recife na obra de Chico Science e outros poetas do Movimento Manguê. Dissertação de Mestrado. Recife: UFPE, 2003.
- NAGIB, Lúcia. O novo cinema sob o espectro do cinema novo, in: Estudos de Cinema/ SOCINE, v. 2-3. São Paulo: Annablume, 2000, p. 116-127.
- _____. A utopia no cinema brasileiro. São Paulo: CosacNaify, 2006.
- PICCHI, Bruno. As duas novas leituras do homem-caranguejo de Josué de Castro, in: GODOY, Paulo Teixeira de. História do pensamento geográfico e epistemologia em geografia. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação, in: Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n. 39, jan./jun., 2012, p. 129-148.
- _____. Breve mapeamento das relações entre violência e cultura no Brasil contemporâneo, in: Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, Brasília/DF, n. 29, 2007, p. 27-53.
- SOUZA, Gabriel Elias de. A transgressão do “popular” na década de 60: os Parangolés e a Tropicália de Hélio Oiticica, in: Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo-USP, São Paulo, n. 2, 2006, p. 87-103.

STAM, Robert. *Tropical multiculturalism: a comparative history of race in Brazilian cinema and culture*. North Caroline: Duke University Press, 1997.

ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcus (Orgs.). *Um século de favela*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.