

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO ACADÊMICO DO AGRESTE
NÚCLEO DE DESIGN**

ESTAMPA-MAGUE: MANGUEBEAT E DESIGN DE SUPERFÍCIE

PATRICIA DE OLIVEIRA SOUZA

**CARUARU
2016**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO ACADÊMICO DO AGRESTE
NÚCLEO DE DESIGN

ESTAMPA-MAGUE: MANGUEBEAT E DESIGN DE SUPERFÍCIE

Monografia apresentada à Universidade Federal de Pernambuco – Centro Acadêmico do Agreste UFPE-CAA, como requisito parcial para obtenção do título de Graduação em Design, sob orientação do Professor Eduardo Romero Lopes Barbosa.

PATRICIA DE OLIVEIRA SOUZA

CARUARU
2016

Catálogo na fonte:
Bibliotecária - Simone Xavier CRB/4-1242

S729e Souza, Patrícia de Oliveira.
Estampa-mangue: manguebeat e design de superfície. / Patrícia de Oliveira Souza. -
Caruaru: O Autor, 2016.
111f. il. ; 30 cm.

Orientador: Eduardo Romero Lopes Barbosa
Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso) – Universidade Federal de
Pernambuco, CAA, Design, 2016.
Inclui referências bibliográficas

1. Manguebeat. 2. Imaginário. 3. Estamparia. 4. Design. I. Barbosa, Eduardo
Romero Lopes. (Orientador). II. Título

740 CDD (23. ed.) UFPE (CAA 2016-013)



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO ACADÊMICO DO AGRESTE
NÚCLEO DE DESIGN**

**PARECER DE COMISSÃO EXAMINADORA
DE DEFESA DE PROJETO DE
GRADUAÇÃO EM DESIGN DE**

PATRICIA DE OLIVEIRA SOUZA

“Estampa-Mangue: Manguebeat e Design de Superfície”

A comissão examinadora, composta pelos membros abaixo, sob a presidência do primeiro, considera a(o) aluna(o), **PATRICIA DE OLIVEIRA SOUZA**

APROVADA (O)

Caruaru, 14 de Janeiro de 2016.

Professor Eduardo Romero Lopes Barbosa

Professora Glenda Cabral

Professora Andrea Camargo

A você e a todos que animam meu espírito.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à toda minha família pela paciência, por acreditar em mim e me acompanhar desde o início do meu ingresso nesta universidade. À minha mãe, ao meu pai e minhas irmãs pelo amor, pelo estímulo e por preciosas palavras que me motivaram sempre.

Aos meus amigos pela solidariedade, pelas mãos dadas, por conversas trocadas dia e noite e pelo cuidado em me ajudar à seguir em frente e concluir essa trajetória incrível. Em especial gostaria de agradecer à Helena Galvão, Ítalo Bazon, Santino Mendes, Mariana Mickaela e Camila Araújo pelos devaneios e inspirações.

À toda equipe do filme Homens e Caranguejos por me proporcionar a maravilhosa experiência de participar dessa história linda. Completamente, a todos os irmãos da Livroteca Brincante do Pina que me presentearam com a incrível sensação de olhar e amar ao próximo, gratidão infinita por me tornarem uma pessoa melhor.

Ao meu orientador Prof. Eduardo Romero pelo ouvidos atentos, pela dedicação em sempre me ajudar e por me apresentar o fascinante universo do imaginário. Gratidão por me fazer conhecer mais ainda.

A todos os professores que me auxiliaram numa formação acadêmica incrível e a Universidade Federal de Pernambuco – CAA, por favorecer esse conhecimento eterno.

“Artesão de mim, habito a superfície da pele,
atento para o que entra e sai.”

Rafael Trindade

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo a criação de uma coleção de estamparia têxtil inspirada nos símbolos que compõem o imaginário do movimento Manguebeat surgido na cidade do Recife na década de 1990. Sob esta perspectiva, se propõe considerar a Teoria do Imaginário de Gilbert Durand para identificar os elementos estético-visuais recorrentes que compreendem o universo mito-simbólico do fenômeno Manguebeat, com a proposta de elaborar cinco estampas que reflitam visualmente a dimensão simbólica do movimento em questão. Esta abordagem traz a percepção dos símbolos como expressão do imaginário humano e como isso permeia as manifestações culturais.

Palavras-chaves: Manguebeat. Imaginário. Design de Superfície.

ABSTRACT

This research aims the creation of a textile pattern collection inspired by the elements that composes the imaginary of the Manguebeat movement, arisen in Recife city in the early 90's. Under this perspective, it is proposed to consider the Theory of the Imaginary by Gilbert Durant to identify the recurrent aesthetical visual that comprehend the myth-symbolic universe of Manguebeat, with the proposal of elaborating five patterns that visually reflects the symbolic dimension on the movement mentioned above. This approach brings the perception of symbols as an expression of the human imaginary and how it permeates the cultural manifestations.

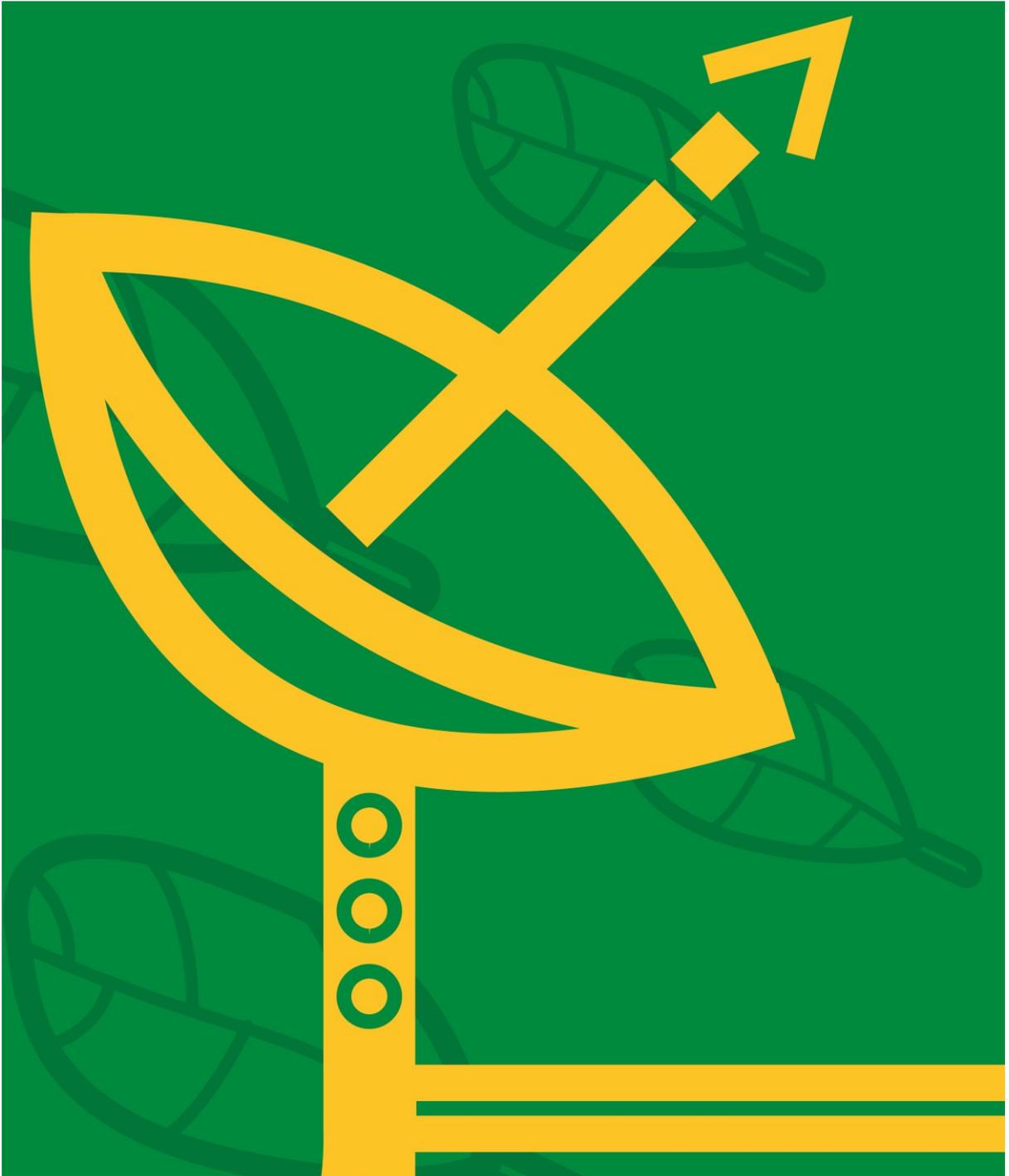
Keywords: Manguebeat. Imaginary. Surface Design.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 Os mangueboys - Chico Science e Nação Zumbi	26
Figura 02 Álbum Da Lama ao Caos – 1994.....	29
Figura 03 Álbum Afrociberdelia – 1996	29
Figura 04 Manguebats.....	35
Figura 05 Estampa Crustáceo	36
Figura 06 Estampa Garça	36
Figura 07 Tênis Nike Air Max Lanceiro.....	37
Figura 08 Módulo e Sistema de repetição alinhado.....	58
Figura 09 Painel Referências – Maracatu	74
Figura 10 Painel Referências – Caranguejo.....	75
Figura 11 Painel Referências – Mangue	78
Figura 12 Painel Referências – Antena	80
Figura 13 Painel Referências – Cidade	82
Figura 14 Paleta de cores	84
Figura 15 Estampa 01 – Maracatu	89
Figura 16 Estampa 02 – Caranguejo.....	90
Figura 17 Estampa 03 – Mangue	91
Figura 18 Estampa 04 – Antena	92
Figura 19 Estampa 05 – Cidade.....	93

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
SOBRE O MANGUEBEAT	16
1.1. RAÍZES DO MANGUEBEAT	16
1.2. A CENA MANGUEBEAT	21
1.3. ESTÉTICA MANGUE – UM MARACATU ATÔMICO.....	33
1.4. DESIGN E MANGUEBEAT	35
TEORIA DO IMAGINÁRIO	40
2.1. SOBRE O IMAGINÁRIO	40
2.2. GILBERT DURAND E A TEORIA DO IMAGINÁRIO.....	43
MANGUEBET: ANÁLISE MITO-SIMBÓLICA E ESTAMPAS	52
3.1. METODOLOGIA	52
3.1.1. O Método Fenomenológico.....	52
3.1.2. Métodos e instrumentos de pesquisa	54
3.1.3. Observando as letras de CSNZ	55
3.2. DESIGN DE SUPERFÍCIE	56
3.3. TÉCNICAS PARA ESTAMPARIA	58
3.4. TRAMANDO ESTAMPAS	60
3.4.1. Os símbolos do Maguebeat	60
3.4.2. Um mague de cores.....	83
COLEÇÃO MANGUEAR	88
CONSIDERAÇÕES FINAIS	95
REFERÊNCIAS	98
ANEXOS	102



INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

Compreendendo as sociedades, as culturas e os símbolos como microcosmos formadores de um mundo complexo, a presente pesquisa tem como preceito utilizar o design de superfície como meio de vislumbrar uma coleção de estampas têxteis voltadas para o vestuário, com inspiração no imaginário do Movimento Manguebeat.

A década de 90 foi marcada no estado de Pernambuco pela constatação de que a cidade do Recife ocupava no ranking a posição de quarta pior cidade do mundo. Miséria, fome, desemprego, alta densidade demográfica, desarticulação de políticas públicas culturais, caos, todos esses fatores assolavam a cidade. Ao mesmo tempo em que estes ingredientes foram primordiais para o Recife se afundar, também o fez emergir da lama com um dos movimentos de contracultura mais exponentes do país. Assim nasce o Movimento Manguebeat, o qual não apenas movimentou a cena musical no estado de Pernambuco e do país, mas também articulou práticas de organização coletiva que deram voz a periferia e as culturas tradicionais que não tinham visibilidade, bem como mudou a realidade local no sentido da participação política e, sobretudo, na reconstrução da identidade cultural.

Abarcando a grande área de pesquisa de design de superfície e cultura, o presente projeto preconiza o estudo estético, simbólico e cultural do movimento Manguebeat, sob a perspectiva da teoria do imaginário de Gilbert Durand, para a criação de uma coleção de estampas têxteis.

Em razão de perceber certa dificuldade em identificar e compreender o referencial estético-visual, como também no que tange ao design se apropriar da ideologia e de elementos do Manguebeat para projetar estampas de superfície têxtil que contemplem a dinâmica e diversidade do fenômeno, fez-se necessário apreender de maneira sensível o imaginário do movimento mangue, a fim de configurar produtos que reflitam o valor simbólico de dada cultura.

Em vista disso, o objetivo geral desse estudo se apresenta em desenvolver uma coleção de estamparia têxtil inspirada no universo estético-visual e simbólico do movimento Manguebeat, através da perspectiva da Teoria do Imaginário de Gilbert

Durand. Apreender os aspectos a cerca do universo Mangubeat, do contexto social vigente na época de sua manifestação, até seus desdobramentos contemporâneos, compreender a Teoria do Imaginário, sua relação com design, tal como analisar o simbolismo do Mangubeat e desenvolver uma coleção de cinco estamparias para vestuário feminino que represente o referencial estético e mito-simbólico da cultura Mangu são fatores essenciais e que traçam este referido projeto.

Neste sentido, por ser uma pesquisa que propõe criar estampas têxteis sobre a cultura Mangubeat, fundamentada na teoria do imaginário, a abordagem é fenomenológica, compreendendo de forma ampla, em níveis de subjetividade, a dinâmica, o comportamento e a interação de grupos e sujeitos sociais, e assim vislumbrando uma investigação holística que aprecie a complexidade de tal realidade. Para tanto, a pesquisa se caracteriza em desenvolver um estudo descritivo, atentando ao processo investigatório e a sensibilidade e interação do investigador com o objeto da pesquisa. Utilizamos o método monográfico, a pesquisa documental e bibliográfica como procedimento para analisar a mito-simbologia do Mangubeat, de forma mais ampla ao abordar os fatores que o influenciaram e seus aspectos.

Tal análise apoia-se em observar os elementos recorrentes, mais especificamente na obra da banda Chico Science e Nação Zumbi, examinando 5 músicas do álbum Da Lama ao Caos e 5 músicas do álbum Afrociberdelia. Ao todo somam 10 letras musicais, as quais, detalhadamente, foram selecionadas a partir de um estudo profundo acerca do movimento, carregando a dimensão simbólica e transparecendo o ritmo e estética do movimento Mangubeat de forma mais contemplativa.

Destarte, o primeiro capítulo tem como base mostrar a cena sociopolítica que a cidade do Recife se encontrava, revisando a história e as características do movimento, os integrantes que o preconizaram e como a articulação do movimento Mangubeat se manifestou enquanto fenômeno importante para a reconstrução da identidade cultural no estado de Pernambuco. A partir desta trajetória, serão explanadas a construção simbólica e a estética do Mangubeat, bem como as sua relação com o Design.

O segundo capítulo se reflete em explanar o estudo do imaginário, suas noções e termos que cercam as pesquisas e os autores responsáveis pela

disseminação dos estudos no campo do Imaginário. Além disso, expor as bases da Teoria do Imaginário de Gilbert Durand.

Por fim, o terceiro capítulo apresentará a metodologia e os métodos aplicados para esse tipo de projeto, a iniciação ao conceito de design de superfície e a sua relevância para o design, as técnicas existentes na área de estampa, a análise das músicas e dos símbolos que representam o Mangubeat e a escolha das cores acerca da coleção. Posteriormente, apresentamos o conceito e a coleção *Manguear*, a qual é composta pelas cinco estampas inspiradas nos símbolos que permeiam o movimento, e, em seguida, encontra-se as considerações finais sobre os aspectos do projeto, compondo o quarto capítulo do mesmo.

A partir desse trabalho é possível perceber que um estudo ancorado no simbolismo contribui para trazer a luz o processo criativo de produtos que contemple as pesquisas de design ao compreender de forma sensível as etapas que configuram um artefato, desde o processo de criação até a projeção final, possibilitando transpassar a dimensão simbólica do movimento Mangubeat como valor agregado ao produto. Desta forma, reconhecer as estruturas mito-simbólicas que fundamentam a cultura Mangubeat, nos auxilia em absorver o universo e os recursos imagéticos da cultura em questão.

Neste sentido, a inter-relação do design com diversos campos de conhecimento contribui para reflexões e observações mais contemplativas a cerca do homem e do meio em que ele vive, possibilitando para academia uma visão holística com pesquisas interdisciplinares que considerem a complexidade do mundo em que vivemos.

Assim, o estudo do movimento Mangubeat auxilia na compreensão da dimensão subjetiva e simbólica de determinado meio social, no que tange reconhecer de maneira sensível à identidade cultural pernambucana e o universo imaginário que representa a poética da cultura nordestina e brasileira.



SOBRE O MANGUEBEAT

SOBRE O MANGUEBEAT

1.1. RAÍZES DO MANGUEBEAT

Por cultura, Patriota discorre das ideias de Santos e Ulmann de que:

Cultura diz respeito a tudo aquilo que caracteriza a existência social de um povo ou nação. Esse é o significado moderno do conceito que passa a ser assumido, notadamente no século XIX, atrelado ao desenvolvimento de teorias científicas sobre a vida e a sociedade e passa a tratar da totalidade das características de uma realidade social. [...] refere-se ao conhecimento, às ideias e crenças de um povo, assim como às maneiras como eles existem na vida social. [...] Tendo como matriz produtora a natureza, a cultura vai além desta. Não é dada naturalmente, não é decorrência de leis físicas ou biológicas, mas constitui-se numa construção histórica, um produto coletivo da vida humana, e, assim sendo, assume um caráter eminentemente libertador, transformador, podendo também se colocar como fator restringidor [...] (2002, p. 2).

A partir dessa concepção, a cultura adquire papel de mediar e transformar uma realidade, retratando por meio da história as diretrizes das relações de conflito e poder dentro da formação do corpo social, e assim contribuindo para “[...] o entendimento dos processos de transformação pelos quais passam as sociedades contemporâneas, ajudando-nos a pensar a nossa própria realidade social e o processo de construção de nossas identidades culturais.” (PATRIOTA, 2002, p. 2).

Neste contexto, questões de identidade cultural estão intimamente ligadas ao fenômeno de globalização, que tem como característica a visão do mundo numa aldeia global, onde os impactos das mudanças políticas e ideológicas desencadeiam um antagonismo social e assim desestabilizam as referências dos sujeitos causando um sentimento de perda do sentido de si. (PATRIOTA, 2002, p. 6).

Por estes confrontos e deslocamentos de identidade cultural marcar a contemporaneidade, faz-se necessário expor alguns movimentos predecessores ao Mangubeat, a fim de mostrar a cena sociocultural que a cidade do Recife se encontrava e como a articulação do movimento Mangubeat se manifestou enquanto fenômeno importante para a reconstrução da identidade cultural no estado de Pernambuco.

Anterior á década de 1990 na cidade do Recife, um cenário de indignação e rebeldia tomava conta do Estado de Pernambuco. Neste sentido, explanam-se alguns movimentos culturais que surgidos na década de 1960 e 1970 e interrompidos pela ditadura militar, discutiram e questionaram o governo quanto à construção de políticas e projetos públicos que não atendiam a valorização das culturas populares.

Segundo Vicente, funcionando como agentes sociais que esculpiram uma identidade cultural local, diversos movimentos encontram-se enraizados na cena cultural pernambucana. O primeiro corresponde ao Movimento de Cultura Popular (MPC), que surgiu em 1961 como:

Uma entidade privada sem fins lucrativos que viabilizava juridicamente a ação cultural de artistas e intelectuais de Pernambuco com o intuito de promover a alfabetização, “colaborar para a melhoria do nível material do povo, através da educação especializada”, utilizando como base a arte e a cultura do povo, e, no âmbito da cultura, “formar quadros destinados a interpretar, sistematizar e transmitir os múltiplos aspectos da cultura popular,” conforme arregimentado em estatuto. O MPC é caracterizado no seu plano de ação de 1963, como “elemento para criar as condições necessárias à intensificação do processo de desenvolvimento do movimento popular.” (FARIAS *apud* VICENTE, 2005. p. 103).

Assim, mencionado no plano de ação o movimento popular surge exclusivamente junto a outras medidas associadas e fundamentadas num argumento de gestão pública voltada para inclinações populares com intuito de alavancar a carreira política de Miguel Arraes como Prefeito do Recife e Governado do Estado, já que o próprio movimento se matinha praticamente de verbas municipais e estaduais (VICENTE, 2005, p. 103).

O MPC era constituído por artistas e intelectuais pernambucanos como, Hermilo Borba Filho, Paulo Freire, Abelardo da Hora, Ariano Suassuna, Francisco Brennand além de estudantes universitários que difundiram uma nova proposta de educação popular através de escolas, centros profissionalizantes, programas e projetos que visavam disseminar as vertentes da arte como teatro, artes plásticas, dança, música, cinema, rádio entre outros, no qual, segundo Germano Coelho, um dos idealizadores do movimento, o objetivo do MPC era impulsionar a cultura através de diferentes perspectivas como sendo “(...) um movimento entre outros, que

procurou desenvolver essa cultura popular e, sobretudo, ligar à juventude e à intelectualidade a cultura do povo” (MAURÍCIO *apud* VICENTE, p. 103, 2005).

Ainda segundo Vicente, apesar das divergências ideológicas e pressões políticas, a crença no programa da entidade fez disparar o desenvolvimento do Movimento de Cultura Popular no Recife, que em 1964 com o golpe militar, impediu a continuidade das atividades, expulsou os integrantes e extinguiu o MCP (2005, p 104).

A partir dessas circunstâncias, surge na cidade do Recife na década de 1970, após seis anos do fim do MCP, o Movimento Armorial criado por Ariano Suassuna, que segundo o próprio líder pretendia realizar

[...] uma arte brasileira erudita a partir das raízes populares de nossa cultura, [...] a arte armorial tem ligação com espírito e a forma das artes e espetáculos populares [...] As correntes mais “estrangeiras” e “cosmopolitas” querem obrigar os brasileiros a se envergonharem de suas peculiaridades, de suas singularidades. Só o povo é que mantém, até os dias de hoje, essas características brasileiras, que nós atualmente procuramos defender e recriar, contra a corrente “europeizante e cosmopolita” o que fazemos procurando ligar nosso trabalho de escritores e artistas criadores, à Arte, à Literatura e aos espetáculos populares. (MAURÍCIO *apud* VICENTE. p. 105, 2005).

Entretanto, enquanto o Movimento Armorial se aproximava do MCP com a ideia de encontrar uma arte brasileira fincada na matriz do popular, tendo como objetivo ser um movimento artístico que tinha a cultura popular como fonte, princípio para criar uma arte erudita, o movimento Armorial se distanciava do MCP na medida em que este se embasava em ações educacionais e políticas de cultura popular a partir da construção de propostas em conjuntura com o povo, num caráter de movimento composto coletivamente. Assim, em um cenário dual entre ideias de caráter artístico e político, Ariano Suassuna assume cargos públicos e empreende em diversas formas de expressão artística como dança e música, a saber, o Balé popular do Recife e o Quinteto Armorial como forma de manifestações culturais que pretendiam originar uma arte erudita brasileira, e assim deixando viver uma cultura nacional e popular (VICENTE, 2005, p. 105).

No que tange o Tropicalismo na década de 1960, este se manifestou em Pernambuco como um período intitulado segundo Teles, de Bossa Nova Pernambucana, que se diferencia da "(...) Bossa Nova Carioca por sua postura mais engajada (afinal muitos dos seus integrantes eram originados do MCP), e a utilização de elementos regionais" (2000, p. 80).

Manifestando-se com uma movimentação que ia de encontro ao tradicionalismo pernambucano velado por intelectuais e apoiando-se no caráter da renovação e do novo, a Bossa Nova Pernambucana abriu portas para artistas como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Glauber Rocha dentre outros da nova cena brasileira, a inspirarem artistas pernambucanos a abolir o marasmo cultural da época, como Naná Vasconcelos, Teca Calazans, o Grupo Raízes composto por Geraldo Azevedo, Jomard Muniz de Britto, Roberto Martins, entre outros, que a partir desses integrantes oficializaram o direito a escolha do título Tropicalista, no manifesto "(...) porque somos e não somos tropicalistas" (VICENTE, 2005, p. 106).

Nas décadas seguintes, as tensões de movimentos de contracultura surgem com menos frequência, em decorrência de poucas resistências ideológicas e seu abafo no espaço midiático, onde a turma *udigrudi*¹ pernambucana dos anos 1970, surgiu e sucedeu-se com pouca preocupação de manifestar uma cena local. Entretanto, neste período o grupo musical Quinteto Violado surge como expoente de grupos na cidade do Recife e no país, que seguem o estilo de sons regionais populares com pretensão de mostrar uma musicalidade popular urbana. (TELES, 2000, p. 163).

Já a década 1980 sem o pano de fundo de conflitos ideológicos e culturais anteriores, Geraldo Azevedo e Alceu Valença surgem como figuras de reconhecimento nacional, onde Alceu se destaca por utilizar e familiarizar ritmos tais como o Coco, Ciranda e o Maracatu como instrumentos recorrentes nas suas composições.

Todavia, o rock nacional se tornou fervoroso entre a juventude da década de 1980, onde as correntes da ditadura militar não eram mais sentidas, fazendo ecoar uma geração que cultuava bandas de garagens, que tinha maior acesso a LPs de

¹ Udigrudi foi uma cena musical brasileira da década de 70 "com foco para uma específica atividade cultural/contracultural de jovens pernambucanos nas artes; mais precisamente na música experimental, sem perder de vista as manifestações teatrais, cinematográficas e de artes plásticas que se desenvolveram, em proximidade do campo de produção da música *pop*, roqueira e experimental no Recife" (LUNA, 2010, p. 8).

rock, acompanhavam as bandas internacionais pela MTV e assim, compartilhando um movimento musical que na época se expandiu em diversas camadas sociais, desde a classe média a zonas periféricas.

Destarte, “Podemos ligar o surgimento do Movimento Mangue a dois fenômenos da cultura globalizada: as trocas transnacionais proporcionadas pela configuração da indústria cultural e o movimento de afirmação das culturas locais.” (VICENTE, 2005, p. 108).

Um sentimento de reconhecimento perante o novo tomou conta da cultura nacional que através da cultura pop, mediava informações até então desconhecidas. A interação globalizada trouxe identidades desvinculadas de lugares e tradições, que confluídas com outras formas de se comunicar, consumir e viver se transformavam em outras identidades e assim minimizavam as disparidades culturais. Paralelamente, identidades locais eram construídas na tentativa de se opor a homogeneização da produção cultural e de consumo instaurado pelo processo de globalização, desejando salvaguardar a cultura local. (VICENTE, 2005, p. 108 - 109).

Neste cenário de constantes novidades, a cena mangue surge na década de 1990 num caldeirão cultural, unindo vertentes musicais do Rock e Hip Hop, a elementos regionais como Maracatu, com a necessidade de se expressar horizontalmente no que tange as demandas socioculturais e se firmar como movimento entre a dialética do global e local.

Ao unir música regional ao rock e outros ritmos da música negra internacional, o Manguebeat responde às duas demandas observadas por Hall, criando identidades transnacionais e, ao mesmo tempo, locais para sua produção artística. A construção musical do Mangue criou uma euforia ao afirmar esteticamente a possibilidade de unir o “universo” ao “regional”. De alguma forma pareceu possível e fácil estender essa união para os outros níveis sociais. (VICENTE, 2005. p. 110).

1.2. A CENA MANGUEBEAT

MANGUE: A CENA

Emergência! Um choque, rápido, ou o Recife morre de infarto. Não é preciso ser médico para saber que a maneira mais simples de parar o coração de um sujeito é obstruir as suas veias. O modo mais rápido, também, de enfartar e esvaziar a alma de uma cidade como o Recife é matar os seus rios e aterrar os seus estuários. O que fazer então para não afundar na depressão crônica que paralisa a cidade? Há como devolver o ânimo, deslobotomizar/recarregar as baterias da cidade?

Simples, basta injetar um pouco de energia na lama e estimular o que ainda resta de fertilidade nas veias do Recife.

Em meados de 91 começou a ser gerado/articulado em vários pontos da cidade um organismo/núcleo de pesquisa e criação de ideias pop. O objetivo é engendrar um “circuito energético” capaz de conectar alegoricamente as boas vibrações do mangue com a rede mundial de circulação de conceitos pop. Imagem símbolo: uma antena parabólica enfiada na lama. Ou um caranguejo remixando ANTHENA do Kraftwerk no computador.

Os mangueboys e manguegirls são indivíduos interessados em Teoria do Caos, World Music, Legislação sobre meios de comunicação, Conflitos étnicos, Hip Hop, Acaso, Bezerra da Silva, Realidade Virtual, Sexo, Design, Violência e todos os avanços da Química aplicada no terreno da alteração/expansão da consciência.

Mangueboys e manguegirls freqüentam locais como o Bar do Caranguejo e o Maré Bar.

Mangueboys e manguegirls estão gravando a coletânea Caranguejos com Cérebro, que reúne as bandas Mundo Livre S. A., Loustal, Chico Science & Nação Zumbi e Lamento Negro.²

Em 1991, nasce o 1º manifesto Mangue intitulado “Caranguejos com Cérebros”, escrito por Fred Zero Quatro, vocalista da banda Mundo Livre S/A e um dos integrantes do Manguebeat. O intuito era anunciar as bandas idealizadoras do movimento Mangue, tais como Chico Science e Nação Zumbi e Mundo Livre S/A, mas também de funcionar como uma espécie de Acorda Povo³, que alertava a sociedade e a imprensa para a situação vegetativa que a cidade do Recife se encontrava.

² ZERO QUATRO apud LIRA (2014, p. 191).

³ Manifestação Tradicional que antecede nas vésperas de São João em Pernambuco, onde na madrugada do dia 23, as pessoas que acompanham a procissão convoca de forma brincante o povo para os festejos juninos.

Um contexto de inércia política e cultural tomava conta da cidade do Recife na década de 1990. A fragilidade política e econômica do estado era exposta na condição de violência, fome e exclusão social que afundava Pernambuco.

[...] construída sobre um pântano quente numa região com altos índices de pobreza, mas frequentemente descrita como “Veneza brasileira”, pelos seus lindos estuários e pontes, Recife viu sua reputação bater recorde negativo no começo dos anos 90: o “Population Crisis Committee”, instituto de pesquisa de Washington D.C., classificava a cidade como uma das cinco piores áreas urbanas do planeta [...] O ranking deu origem a expressão “quarta pior cidade do mundo” [...] (AVELAR, 2011, p. 29).

Um descaso com as demandas sociais já havia sido instaurado como pano de fundo sociopolítico no Brasil, neste âmbito, o sistema de redemocratização do país na década de 1990 foi marcado por políticas públicas guiadas em virtude da crise econômica, luta contra inflação e corte de gastos públicos. A partir daí, o terreno da gestão de políticas culturais “[...] estavam sintonizadas com as políticas federais de incentivo fiscal à cultura” (p. 7) e por assim dizer, sem recursos financeiros e estímulo suficiente que abarcasse os projetos e manifestações culturais. (CARVALHO; GAMEIRO, 2008).

Influenciados por essa sequência de negligências, o manifesto e o movimento surge num caráter de rebeldia e contestação contra a administração pública do Estado. Desempenhando um protagonismo em questionar a participação do poder público, bem como as políticas públicas oferecidas, os atores sociais resurgem com caráter de sujeitos coletivos num desejo de despertar uma nova concepção sobre políticas culturais no Estado de Pernambuco. (CARVALHO; GAMEIRO, 2008. p. 3).

Sob o véu das novas formas lógicas do capitalismo tardio novas construções de identidade podem representar novas possibilidades práticas de mudança social e rebeldia dos excluídos. Velhas e novas formas de luta se entrelaçam num processo em que a memória e a longa duração cobram presença, sendo assim, o retorno é tanto a volta quanto a inovação de questões e projetos. (GARCIA, 2000. p. 104).

Assim, o tradicional e o moderno se fundem edificando o patrimônio cultural numa nova estética construída às bases da arte do povo da periferia e longe do arrimo estadual, onde questões de identidade cultural e cidadania se tornaram conhecidas e de relevância do público em geral, na medida em que as críticas contundentes nas músicas de CSNZ⁴ serviam pra denunciar a realidade das zonas periféricas recifense. (CARVALHO; GAMEIRO, 2008, p. 8).

Contudo, é interessante frisar que o movimento mangue não foi só construído às bases da austeridade. Segundo Lira (2014), a diversão era um dos prismas que regia e fundamentava o grupo, onde “A inversão da seriedade e a larga consideração da brincadeira significam a presença da interação entre ordem e desordem, interação essa que produz [...]” (p. 33). E era dessa diversão que surgia a diversidade, onde a interação, as práticas e aceitação das diferenças eram princípios que se refletia na *brodagem*⁵, um termo utilizado entre o grupo que se revelava “[...] no exercício da capacidade de interação do particular com o universal, do todo com a parte” (p.34).

[...] Não se trata aqui de forjar uma impressão de excessiva seriedade ou racionalidade objetiva, na construção do que estamos descrevendo. Não desejamos minimizar o lado lúdico que esteve sempre presente nessa aventura. O toque do acaso, somado a farras monumentais, foram imprescindíveis nesses anos todos. Diversão levada a sério era um slogan constante nas tiradas de Chico Science. Relaxados, conseguíamos deixar nossos egos de lado e apurar um senso coletivo que ridicularizava o complexo de "capital da inveja" - tradicional no meio artístico da cidade. Se tínhamos que escapar do caldeirão fervente da estagnação, que fôssemos todos juntos. (ZERO QUATRO; LINS *apud* RIBEIRO, 2005, p. 3).

Neste âmbito, é necessário voltar aos fatos anteriores para compreender como os integrantes do grupo se conheceram e como o movimento Manguebeat foi construído.

Segundo Teles, sem cair no gosto do público recifense, que cultuava bandas de rock internacionais, as primeiras apresentações da banda Mundo Livre S/A por volta de 1984 não eram bem-vindas. Depois de passar um ano em recesso, a banda volta a fazer shows e se apresenta na boate Misty, endereçada no bairro da Boa Vista, com uma nova formação do grupo. Composto então por Fred 04, Fábio,

⁴ Abreviação de Chico Science e Nação Zumbi.

⁵ O termo *brodagem* era comumente usado entre os mangueboys como reflexo da irmandade entre eles.

Tony, Helder (DJ Dolores) ⁶ e Herr Doktor Mabuse (H.D. Mabuse) ⁷ a Mundo Livre S/A apresenta novas músicas e passa a cair no gosto das tribos recifense. (2000, p. 230).

Neste mesmo período Chico Science, Jorge Du Peixe, Dengue e Lúcio já articulavam repertórios para a Nação Zumbi. Do encontro de Chico Science e Gilmar Bola Oito (um dos integrantes da nação Zumbi), colega de trabalho de Chico, surge o interesse em conhecer o centro de educação comunitária Daruê Malungo, localizado no bairro de Chão de Estrelas, em Peixinhos (Recife/Olinda), que organizava um grupo que tocava Afoxé e Samba-Reggae, o Lamento Negro, que composto também por Gilmar, passou a integrar o Grupo Chico Science e Nação Zumbi e fermentar a cena Mangue. (TELES, 2000, p. 261).

Assim, a diversidade do cenário cultural Manguebeat pode ser vista desde a formação dos grupos, onde os integrantes vinham de diferentes camadas sociais. De acordo com Teles:

De Chão de Estrelas, Peixinhos, vieram músicos negros, cuja perspectiva de escapar do gueto era praticamente nula. De Rio Doce, classe média baixa, saíram os mulatos Chico Science e Jorge Du Peixe. Não fosse a música, ambos acabariam em algum empreguinho burocrático na Emprel ou na Vasp. Ainda em Rio Doce, mas já próximo ao mar, morava Lúcio Maia [...] No Recife estava a faceta intelectual (não por acaso, eram todos brancos, classe média, portanto, com mais facilidade de acesso aos produtos culturais) do mangue: Fred e seus irmãos, que curtiem punk/rock, liam livros cabeça; Mabuse, que desde adolescente andava metido com computadores; Renato Lins, jornalista como Fred. (TELES, 2000, p. 274).

No Final da década de 1980, a turma frequentava o apartamento de Goretti França (irmã de Chico), que localizado no bairro das Graças servia como local de encontro, “[...] uma espécie de quartel-general para vários dos futuros mangueboys que trabalhavam ou vagabundeavam pela cidade. [...] Por meio de amigos comuns,

⁶ Helder Aragão foi um dos responsáveis pela cena Manguebeat. Participou da “elaboração de cartazes e panfletos de festas, na roteirização e filmagem dos primeiros clipes ou, ainda, na concepção da capa do primeiro disco de Chico Science e Nação Zumbi, já com a alcunha misteriosa de “Dolores”. O DJ seria acrescentado ao apelido anos depois, quando nosso herói enveredou por uma bem-sucedida carreira de produtor musical.” (LIRA, 2014. p. 204).

⁷ “Codinome de José Carlos Arcoverde, web designer pernambucano nascido em 72. Doktor Mabuse, personagem clássico do cinema expressionista alemão dos anos vinte, transformou-se na Manguetown numa espécie de Ministro da Tecnologia do Movimento. (LIRA, 2014. p. 206).

Chico conheceu Fred Zero Quatro, do Mundo Livre S/A, e mais um monte de gente de procedência diversa e com gostos distintos.” Mergulhado em ambiente de boêmia e desordem, regado a conversas sobre teoria do caos, física quântica, intercâmbio de referências musicais trocadas entre os diversos frequentadores, de artista plástico à jornalista, de cineasta a desempregado, o apartamento foi o cerne onde o conceito e a música mangue começou a ser idealizada. (SÁ, L. *apud* RIBEIRO, 2005, p. 3-4).

Assim parecia se “ordenar” a escuta musical destes indivíduos naquele apartamento, como uma espécie de ilha de caos perdida no oceano da substituição e renovação periódica de padrões e modelos musicais nacionais e importados, despejados nas rádios locais pela indústria fonográfica hegemônica. Os frequentadores do apartamento de Goretti França pareciam não possuir regra ou princípio “racional” que conduzisse suas audições coletivas (talvez, apenas a Teoria do Caos). Ainda assim, a escuta não deixava de ser atenciosa. Junto às “novas tendências”, redescobria-se, ao mesmo tempo, nomes como Jim Morrison, David Bowie, Jorge Ben e Jackson do Pandeiro. Com a entrada de Chico Science e Jorge Du Peixe, o grupo passaria a sofrer também uma influência mais forte de gêneros como o rap e a soul music. O contato com Science também contribuiu de forma decisiva para a incorporação ao universo “mangue” das sonoridades e simbolismos provenientes das festas e danças tradicionais pernambucanas (especialmente o maracatu, o côco e a ciranda) e constituir, ao lado dos convencionais ídolos “pop” do rádio e do disco, fontes de sabedoria e inspiração para estes músicos. (RIBEIRO, 2005, p. 4).

Foi no barzinho Cantinho das Graças, próximo a esse apartamento de Goretti França, que Chico, vindo de um encontro com o Lamento Negro, teve a ideia de batizar a alquimia rítmica de Mangue. “Chico França chegou na mesa repleta de cervejas e falou algo assim: “(...) mixei uma batida de hip-hop com o groove do maracatu e ficou bem legal. Vou chamar essa mistura de Mangue!” (L. *apud* RIBEIRO, 2005, p. 7).

Sobre o termo Mangue, Teles diz que “Houve algumas elucubrações em torno do nome, que foi adaptado para “mangue bit” (bit, uma unidade cibernética), mais tarde deturpado pela imprensa para “beat”, que em inglês significa “batida” (2003, p. 35-36), de toda forma, os termos usados representam a diversidade e a relação do mangue com Recife.



Figura 1: Os mangueboys - Chico Science e Nação Zumbi.
Fonte: (NUNES, 2014)

O nome “mangue era tão óbvio para um movimento artístico no Recife que até se estranha ninguém ter pensado nisso antes. A capital pernambucana foi erguida em cima de maguezais, ela é com efeito um imenso aterro, cruzada por rios. A relação da população pobre com o mangue, sua flora e fauna, é de grande intimidade. [...] O mangue é democrático no Grande Recife: pode ser encontrado tanto em Boa Viagem e Casa Forte, bairros de classe média abonada, até Rio Doce e Coelhos, bairros mais pobres. (TELES, 2000, p. 258-260).

A partir daí, o Manguebeat começa a aparecer na imprensa. Em uma matéria publicada no Jornal do Comercio em 1991 intitulada, Sons Negros no Espaço Oásis, torna-se pública a primeira matéria sobre Chico Science e seus malungos. O intuito era divulgar o show Black Planet, que aconteceria no Espaço Oásis, no bairro de Casa Caiada, Olinda, com a banda Loustal, o grupo Lamento Negro e os DJ Renato L⁸ e H.D. Mabuse e divulgar o que Chico dizia ser um novo gênero musical:

O ritmo chama-se mangue. É uma mistura de samba-reggae, rap, ragamuffin e embolada. O nome é dado em homenagem ao Daruê Malungo (que em iorubá significa companheiro de luta), que é o núcleo de apoio à criança e à comunidade carente de Chão de Estrelas. (TELES, 2000, p. 263).

Proporcionando novos cruzamentos e apropriações mútuas, na medida em que ia atraindo nova atmosfera no cenário público local, segundo (TELES, 2003, p.

⁸ “O Ministro da Informação do Movimento, como Chico Science o apelidou, nasceu no Recife em março de 63. O “L” do seu codinome é uma homenagem a Mark P, um inglês responsável pelo primeiro fanzine punk, chamado apropriadamente de Sniffing Glue (“Cheirando Cola”).

43) festas como Viagem ao Centro do Mangue, ocorrida no espaço Rabo de Arraia, no Alto da Sé em Olinda, sendo a primeira festa composta pelas principais bandas da cena mangue, dessa vez Loustal, Lamento Negro, Chico Science e Nação Zumbi estão acompanhadas de Mundo Livre S/A, esta que segundo Fred 04, “(...) pretendia não só misturar estilos, como também fazer uma coisa dançante, buscando o lado *soul* de Jorge Ben Jor, [...] liquidificando influências, acrescentando uma guitarra baiana psicodélica ao punk rock” (TELES, 2000, p. 272), começavam a trilhar shows memoráveis que movimentavam a cena mangue.

Intensificado em 1993, “(...) o som do mangue enterra suas raízes nas profundezas da lama. Solidifica-se” (TELES, 2003, p. 43). Com várias notícias na imprensa local, a revista Bizz divulga em circulação nacional a primeira matéria sobre o movimento Manguebeat, intitulada *Da Lama para a Fama*. Segundo Lira (2014), esse movimento de propagação da cena Mangue na mídia fez surgir cada vez mais à necessidade das bandas ocuparem outros espaços.

A ausência de espaço sempre foi dificuldade apontada pelos habitantes da Manguetown. E, com fruto dessa necessidade, o Mangue é apreendido enquanto metáfora, criando o que mais tarde chamam de Cena Pop recifense. Índícios mostram que os objetivos de transformações da cidade e seus espaços estavam sendo alcançados. (p.49).

Envolvido nesse cenário, a Cena Pop recifense concretiza-se com a primeira edição do que seria um dos festivais mais importantes da cena musical pernambucana e do país. No dia 25 de abril (domingo) de 1993, acontecia o Abril Pro Rock que com cobertura da imprensa local e nacional, a exemplo da MTV, que juntaria das duas da tarde as onze da noite no palco do Maluco Beleza 12 bandas como CSNZ, Mundo Livre S/A, Paulo Francis Vai pro Céu, Lula Cortês, Maracatu Nação Pernambuco, entre outros. (TELES, 2003. p. 48-49).

O *Abril Pro Rock* foi um fenômeno que emergiu junto ao movimento manguebit. Um contém o outro, pertencem a um mesmo sistema, apesar de serem também independentes. Com o primeiro *Abril Pro Rock*, foi iniciado o ciclo dos festivais. Surgem iniciativas junto ao governo do Estado, como o *Festival Viva a Música*, vinculado à campanha *Viva a Nota*. Proliferam eventos com apoio governamental e/ou de empresas privadas, como *PE no Rock*, *Soul do Mangue*, *Rec-Beat* entre outros. (LIRA, 2014, p. 50).

Após este evento, a Sony Music aporta em Recife e fecha contrato com a banda Chico Science e Nação Zumbi.

Então a chegada da Sony representa uma espécie de prêmio coletivo. O significado simbólico era que finalmente podia estar se abrindo um canal de comunicação mundial, como os caranguejos do asfalto haviam almejado em seu primeiro manifesto. Para todos os agentes e operadores culturais que viam seu talento e potencial atrofiados pela desmotivação, era um estímulo concreto que faltava. Afinal, queiram ou não, discos pop lançados por multinacionais movimentam várias áreas de expressão ao mesmo tempo: moda, fotografia, vídeos relações públicas, acessória, imprensa, marketing, música, etc. (ZERO QUATRO; L. *apud* LIRA, 2014, p. 51).

E então, numa velocidade vertiginosa CSNZ e Mundo Livre S/A embarcam de ônibus nas primeiras excursões das bandas rumo ao sudeste. De ônibus se apresentam no Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte em casas de show importantes como Aeroanta e Drozophila. Daí em diante “(...) a banda passou a ser presença obrigatória nos grandes festivais que aconteciam no Brasil afora.” (TELES, 2003, p. 52).

No mesmo sentido, a Mundo Livre S/A toca ao lado de Jorge Ben Jor numa apresentação memorável no III Festival de Inverno de Garanhuns, evento promovido pelo Estado de Pernambuco desde 1990, e assim nesse trajeto, a banda fecha contrato em 1994 com o selo Banguela, pra gravar o primeiro disco. (LIRA, 2003, p. 55-60).

Neste mesmo ano, o segundo Abril Pro Rock acontece e com a cena pernambucana já consolidada como a mais influente do país, Chico Science recebe da Sony a cópia do que seria uma unanimidade crítica, o disco *Da Lama ao Caos*. (TELES, 2003, p. 51). Assim, é anunciada a *From Mud to Chaos* (tradução literal de *Da Lama ao Caos*), primeira turnê internacional com trajetória de 10 shows na Europa e 4 shows nos Estados Unidos, onde num desses shows, precisamente no Central Park, em Nova York, CSNZ fazem uma apresentação célebre no *Summer Stage Festival* onde participam do show com Gilberto Gil entrando assim “(...) nas paradas de world music europeias, em fevereiro e março de 1995” (TELES, 2003, p. 53-54).



Figura 2: Álbum Da lama ao caos – 1994
 Fonte: (NUNES, 2014)

Voltando da turnê, o grupo trama o segundo disco e lança o elogiado *Afrociberdelia*, que segundo Teles (2000), num exemplar raro de 1996 traz a definição do termo como “África enquanto raízes culturais e genéticas; Cibernética, como extensão digital-eletrônica do corpo; e Psicodelia, uma extensão da mente e do corpo.” Segundo as palavras de Chico em uma entrevista, “Afrociberdelia, de África, o ponto de fusão do maracatu. Da cibernética, da psicodelia. Afrociberdelia é um comportamento, é um estado de espírito, é uma ficção, é a continuação de Da Lama ao Caos. Afrociberdelia é tudo isso” (p. 312).



Figura 03: Álbum Afrociberdelia – 1996
 Fonte: (NUNES, 2014)

Mais uma vez CSNZ se apresentam nos Estados Unidos acompanhados agora da Mundo Livre S/A e da banda de Pífano de Caruaru, que se apresentam no Brooklyn (Nova York), no *Brazilian Music Festival* e são novamente aclamados pela

crítica e pelo editor de música do *New York Times*, John Pareles, como sendo o Recife o novo celeiro da música brasileira e elegendo o disco *Da Lama ao Caos* entre os dez melhores lançados nos EUA em 1995. De acordo com Teles, a segunda turnê foi marcada por muitos shows, onde seis deles foram acompanhados pelos Paralamas do Sucesso no qual, “Ao todo fizeram dezesseis apresentações, cinco nos EUA, dez na Europa. Foi com certeza a mais meteórica das carreiras internacionais da música brasileira, só comparável à dos bossanovistas nos anos 60”. (TELES, 2000, p. 298).

Diversos outros shows propagaram ainda mais o eco do Mangubeat fora e dentro do Estado de Pernambuco. Em 1996, CSNZ voltam da segunda turnê já pensando no terceiro disco e novas tramas da movimentação Mangubeat. Nesse mesmo ano a apresentação memorável de Chico Science e Nação Zumbi com participação de Gilberto Gil no Abril Pro Rock se tornaria ainda mais lendária, por ser a última apresentação da banda com Chico Science em Pernambuco. Em 2 fevereiro de 1997, no domingo anterior ao Carnaval, Chico Science morre num acidente de carro na cidade de Olinda aos 30 anos de idade (TELES, 2000, p. 328).

Após sua morte, surge o 2º Manifesto e tantos outros textos, festivais e feiras que reverberam a grandiosidade da movimentação Mangubeat.

O movimento mangu abrange mais do que música. Foi uma espécie de renascimento para a cultura pernambucana. Indiretamente fez surgir vários polos culturais na cidade (o polo pina com o lendário bar A Soparia, de Roger de Renor, tornou-se o “point” dos manguboys e manguegirls). Fez, sobretudo, o pernambucano interessar-se pela sua própria cultura. A partir daí, artistas populares muitos deles condenados ao anonimato, passaram a gravar discos e a ser cultuados pela juventude, a exemplo do Mestre Salustiano, Selma do Coco, Lia de Itamaracá. O caboclo de lança, inexplicavelmente ignorado, virou um símbolo do estado, desde que Chico Science começou a trajar-se como um, em suas apresentações. Até mesmo o cinema pernambucano sofreu influência do mangubeat. Paulo Caldas e Lírio Ferreira dirigiram o premiado Baile Perfumado, com participação de vários manguboys e uma trilha sonora composta pelos músicos da cena. (TELES, 2003. p. 55-56).

A partir dessa conjuntura, é possível observar que a discussão sobre o tratamento da Cultura Popular e a maneira de lidar com ela, alavanca um desejo iminente de consolidar marcas regionais, no qual conforme Nascimento, “(...) através

da cultura massiva, a cultura popular vem experimentando um monte de recriação, onde o tradicional e o moderno, juntos, passam a afirmar uma identidade, a pernambucanidade, por assim dizer” (VICENTE, 2005, p. 99).

Ainda sobre a cena de movimentos que envolvem a cultura tradicional e a juventude regional, Teles discorre que:

Entre tantos outros, uma das diferenças entre o Mangubeat e movimentos anteriores foi a forma com que ele se aproximou da arte do povo. Os manguboys foram movidos por uma curiosidade natural. Queriam aprender com rabequeiros, coquistas, o que não lhes foi ensinado nas escolas nem entrava nas FMs. E mais: trazendo esses artistas para a ribalta com eles, dividindo shows, palcos de festivais. (p. 276, 2000).

Assim o movimento Mangubeat ganha respaldo no cenário, sendo responsável pelo reconhecimento das culturas regionais.

Nas raízes da cena pernambucana, duas posições coexistem desde a década de 60: a necessidade de vanguarda e o desejo de criar uma arte legitimamente brasileira ou pernambucana. O mundo pop local, até então, se afirmou em negação ao movimento artístico tradicional que era calcado na arte regional. A música de Chico Sicence e Nação Zumbi e a da Mundo Livre S/A propunham uma fusão dessas duas posições (VICENTE, 2005, p. 111).

É nessa motivação que o movimento Mangubeat dilata a aspiração de outros movimentos em alocar o Estado de Pernambuco no cenário nacional, atuando com papel essencial em legitimar a união entre artistas populares e a juventude na produção cultural, proporcionando um novo impulso artístico para um mercado local com práticas e consumo nos múltiplos aspectos artísticos (VICENTE, 2005, p. 111).

Mesmo com um cenário pernambucano permeado entre diferentes visões a cerca do papel da Cultura Popular e da Arte, o movimento Mangubeat surge num âmbito de contradições e em contrapartida, constrói uma espécie de ponte para artistas que vinculados a esse panorama cultural, conquistaram legitimidade e incentivo para suas atividades. A exemplo, grupos periféricos do Recife como os do bairro de Peixinhos, a cena punk rock localizada no Alto José do Pinho, grupos relacionados a folguedos e ritmos regionais, incluindo cantores populares e mestres

como Salustiano que ganharam espaços à medida que foram inseridos de maneira ativa em eventos culturais, onde não mais tinham sua arte afirmada exclusivamente em suas comunidades, mais em circuitos culturais que possibilitavam e estes serem atrações indispensáveis para um público que exigia “(...) no palco, e com todo o destaque possível, a presença dos mestres em carne e osso e não só como referência (...), para Fred 04 isso era “(...) uma questão de se respeitar diferente de pilhar o sagrado.” (Vicente, 2005, p. 112).

Sendo assim, parte predominante dos artistas pertencentes ao movimento Manguebeat, assumiram o papel de catalisadores que semeiam universalmente seus modelos de cultura popular:

O processo de legitimação é mútuo: o artista popular legitima o jovem músico como conhecedor de tradições locais, e o músico legitima o artista popular como artista. Da mesma forma, a presença das manifestações regionais, ajudou a manter um clima de novidade aos festivais da cena (VICENTE, 2005, p. 112).

1.3. ESTÉTICA MANGUE – UM MARACATU ATÔMICO

Em uma conversa com Renato L, Lira diz que o mesmo afirma ser “A diversidade, e não a mistura”, o fator que define o Manguebit, discorrendo da ideia de que os termos mistura e fusão remetem homogeneidade, e por isso aprisionam a proposta de liberdade dos Mangueboys, contrariando a música pop que eles faziam. E sendo a música pop caracterizada pela dinâmica, “Esta pode ser traduzida como o diálogo de diversas expressões, sejam elas originárias da cultura de massa, cultura no sentido étnico, cultura erudita (que são parte de um sistema e, como parte, inter-relacionam-se entre si, algumas vezes sendo menos e mais que o todo)” (LIRA, 2014, p. 56).

É nesse diálogo de diversidade e de complexidade que “(...) se configuram as ideias dos mangueboys, que vão juntos reconfigurando e fortalecendo as imagens que querem transmitir” (p. 56).

A antena parabólica é enfiada na lama. Mergulhando no caos dessa lama, do infinito imaginário, o Universo personifica-se, captado pela antena. Ligação-limite. Rito para criação. Vazio. Volta ao espaço primordial. Dessa forma, organizações da cidade são subvertidas, quando lembrado o primevo encontro das águas doces e salgadas. Uma imagem da fertilidade do mangue antecede – e sobrepõe-se – à cidade que cresce da lama. (LIRA, 2014, p. 80).

Neste viés, para Lira “Um dos sentidos da antena parabólica enfiada na lama é a ação da diversidade. Através da antena parabólica enfiada na lama, a comunicação une parte e aproxima, ao mesmo tempo que expande universos” (p.89). Ainda na ideia de H.D. Mabuse, em um depoimento concedido a Lira, a metáfora da antena parabólica enfiada na lama se resignifica: “Na verdade é uma daquelas imagens que funcionaram bem na época, mas o conceito todo era muito mais pra rede do que pra satélite, é mais rizoma que árvore, essa parada toda” (2014, p. 89).

Assim, a ideia de rizoma utilizada por H.D. Mabuse referêcia tanto o conceito filosófico de sistema aberto (Deleuse e Guattari) como o significado botânico de rizoma, se referindo à rede, onde “A organização do rizoma é descentralizada e anti-hierárquica. Como na internet, o rizoma é composto de pequenas raízes ligadas em rede”, e assim o Manguebit se assemelha a um sistema em forma de rede. “As redes

de significados ligam ecossistemas diversos emergentes. Como o espaço sideral, da imensidão azul, do mar. Uma extensa rede de informações percorrendo todo o planeta. Essa imagem abraça a terra e conecta seus habitantes” (LIRA, 2014, p. 90).

A diversidade é alternativa encontrada pelo manguebit para compor um sistema aberto, produtor de arte, que se pretende livre. A diversidade é aqui, então prenúncio de liberdade [...]. Longe de haver algum disparate, a diversidade que compõe a Cena Pop recifense é produto do mesmo caos urbano encontrado no ambiente da cidade descrito por Fred 04 no primeiro manifesto. Ao mesmo tempo é fruto do olhar voltado para o ambiente dessa mesma cidade. Para Renato L., a diversidade é um termo que explica, inclusive, o porquê da escolha do “Mangue” como rótulo da cena. É a riqueza biológica dos manguezais que vai servir como metáfora para essa música que se pretende livre, solta e... diversificada. (LIRA, 2014, p. 115).

A noção de diversidade prenuncia um futuro que é desejado e criado o tempo todo pelos mangueboys. Essa diversidade é percebida e exaltada em forma de cumplicidade e brodagem, que dialogando com uma nova forma de caminhar se transforma numa nova ética, aquele que necessita todo tipo de futuro. “A percepção é um ato. Agimos ao vivenciar o processo de captar o mundo. Agimos com emoção e razão quando delineamos um conceito. O espaço que se experimenta ao considerar a diversidade como diretriz mobiliza ações específicas. Desse modo, a diversidade é uma ação que cria uma nova ética” (LIRA, 2014, p. 167).

Assim a diversidade, funciona como elemento que tenciona o universo, no qual o Manguebeat dialoga com paradoxo do singular e universal, da unidade e multiplicidade, alcançando um caráter de recriação.

“Uma nova ética requer um novo mapa de múltiplas entradas e pontos de partida”, diz Conceição Almeida; também, uma nova ética requer menos códigos e normas e mais flexibilidade criativa; Uma nova ética requer a consciência da coparticipação nos erros e acertos dessa empreitada; requer, acima de tudo que nos desalojemos dos limites confortáveis das verdades únicas que funcionam como calmantes, ansiolíticos, entorpecentes. É no campo tensional, é expondo à crítica ideias ainda em gestação, é abrindo-se aos insights e aos delírios reorganizadores que a mente encontra condições favoráveis para jogar o “jogo livre do pensamento”, para usar uma expressão de D. Bohm. (LIRA, 2014, p. 115-116).

1.4. DESIGN E MANGUEBEAT

Na área do Design Gráfico o primeiro projeto que registra de forma iconográfica o movimento Mangubeat é o Manguebats, nome que mistura o termo Mangubeat e Dingbats (desenhos vetoriais/símbolos) que ocupam o lugar das fontes no teclado. O projeto pernambucano foi idealizado por Eduardo Maciel em 2003, em parceria com o Sebrae- PE e a AD-Diper, que tem como proposta “(...) divulgar e conscientizar os empresários para a utilização dos conceitos de brasilidade”, onde o “(...) objetivo do Manguebats é estimular às micros e pequenas empresas a utilizarem elementos da cultura regional em seus produtos e serviços, afim, de divulgar o estado” (SITONIO, ---).

A partir de uma pesquisa, foram selecionados 26 ícones do Mangubeat, distribuídos em quatro fontes de família Manguebats, onde cada uma delas recebeu diferentes tratamentos gráficos, a saber, pela equipe de criação, Leonardo Buggy, Plínio Uchôa Moreira, Gustavo Gusmão, Bosco e Kboco. Com grande relevância na divulgação de elementos da cultura pernambucana, o projeto, se tornou referência sendo premiado e exposto dentro e fora do país. (PORTO, ---).

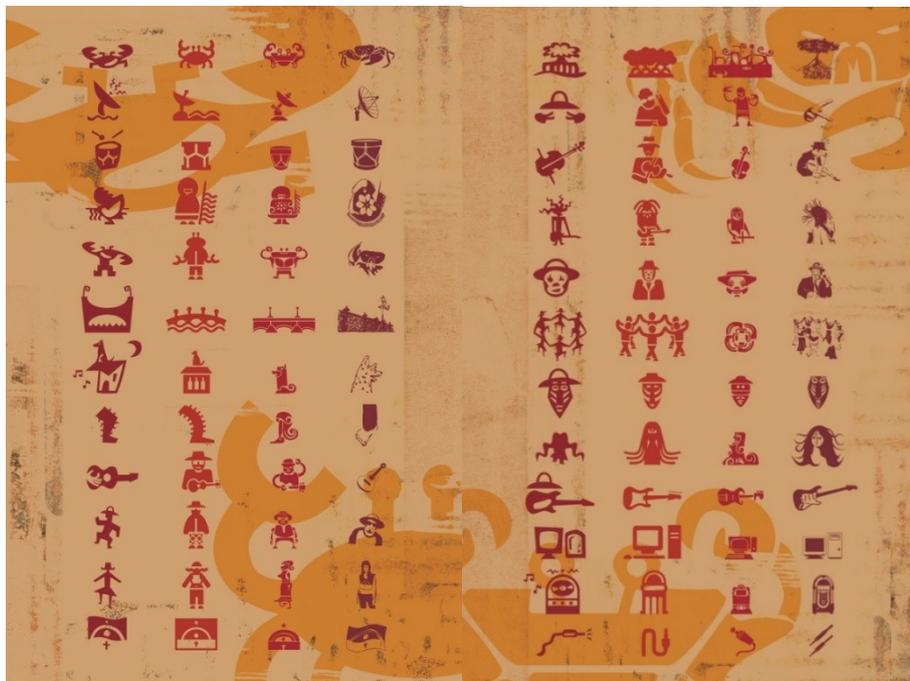


Figura 04: Manguebats
Fonte: (PORTO, ---)

Outro trabalho de referência é a coleção verão 2016 apresentada em 2015 pela marca pernambucana Rush Praia (moda praia), denominada *Uma Viagem ao Centro do Mangue*, que faz alusão ao movimento Mangubeat, com 6 estampas (Recife, Garça, Maré Cheia, Crustáceos, Beija-flor e Manguetown) que passeiam entre o ecossistema mangue, o caos da cidade, a música, o Maracatu, e tanto outros elementos como as parabólicas e caranguejos, que simbolizam a cultura Mangubeat. Para esta coleção a estilista da Rush, Shirley Vasconcelos, usou as referências das raízes e do Aratu (espécie de caranguejo da região) para criar novas modelagens e contou com a participação da artista Bel Andrade Lima para desenvolver a estampa Recife. (MOURA, 2015).



Figura 05: Estampa Crustáceo
Fonte: (PRAIA, 2015)



Figura 06: Estampa Garça
Fonte: (MOURA, 2015)

Lançado em 2009, o tênis *Nike Air Max Lanceiro*, é fruto de uma parceria entre a empresa norte-americana Nike e o site SneakersBR, que desenvolveu uma edição limitada com referências da cultura Manguebeat e do Maracatu pernambucano. Assinado pelo Designer Fabrício Machado, o tênis traz a referência do encontro entre tradicional e moderno nas cores da bandeira de Pernambuco, acompanhada dos padrões das roupas do Caboclo de Lança, das marcas de lama até a frase emblemática “Um passo a frente e você já não está mais no mesmo lugar” do ícone Manguebeat Chico Science (NUNES, 2009).



Figura 07: Tênis Nike Air Max Lanceiro

Fonte: (NUNES, 2009)

Posto isso, o papel do design na cultural material e imaterial é relevante na medida em que este dispende de diferentes métodos de criações e técnicas que equacionadas e levando em conta aspectos objetivos e subjetivos do homem e de suas criações, possibilita desenvolver produtos muito menos como obstáculos (levando-se em conta a contradição do objeto ser um obstáculo que serve para remover obstáculos e a efemeridade dos objetos) e muito mais como territórios simbólicos responsáveis por disseminar e salvaguardar memória e cultura, desse modo contribuindo para um sentimento de transgressão.

Pode ser que essa tomada de consciência da efemeridade de toda criação (inclusive a criação de designs imateriais) contribua para que futuramente se crie de maneira mais responsável, o que resultaria numa cultura em que os objetos de uso significariam cada vez menos

obstáculos e cada vez mais veículos de comunicação entre homens. Uma cultura, em suma, com um pouco mais de liberdade. (FLUSSER, 2007. p. 198).

É assim que liberdade e responsabilidade tornam-se diretrizes para criar produtos de design e formar designers como agentes culturais, na medida em que o campo de design dialoga com outros campos de conhecimento e se amplia cada vez mais com essas inter-relações, assim “a grande importância do design reside, hoje precisamente em sua capacidade de contribuir pontes e forjar relações num mundo cada vez mais esfacelado pela especialização e fragmentação de saberes.” (CARDOSO, 2013, p. 234).



TEORIA DO IMAGINÁRIO

TEORIA DO IMAGINÁRIO

2.1. SOBRE O IMAGINÁRIO

Transformar o corpo a partir de inscrições nele, assim como pintar uma tela em branco, é uma atividade legítima do homem em simbolizar e a partir desta se exerce uma natureza própria e permanente de dar sentido ao mundo. Diversas culturas modificam o corpo em diferentes níveis partindo de cortes, perfurações e deformações, até métodos mais superficiais como o uso da indumentária (PITTA, 2005).

Segundo Pitta (2005), a fim de compreender o universo e a si mesmo, o homem utiliza uma função específica da mente para criar significados - A Imaginação. Diferentemente da razão que analisa e compreende as ações e suas relações, a imaginação é o fio condutor entre o homem e a significação. É a partir da Imaginação que se atribuem significados que ultrapassam a funcionalidade dos atos e dos objetos e assim constituem-se laços no tempo e espaço e que dão sentido ao mundo.

Entretanto, o estudo do imaginário na cultura ocidental é marcado pela iconoclastia científica e religiosa, que durante muitos séculos levou o Ocidente a minimizar, desconfiar e perseguir a imagem, portanto, não a reconhecendo como fonte de conhecimento já que a imaginação escapa a lógica da razão e da objetividade científica.

O método da verdade, oriundo do socratismo e baseado numa lógica binária (com apenas dois valores: *um falso* e *um verdadeiro*), uniu-se desde o início a esse iconoclasmo religioso, tornando-se com a herança de Sócrates, primeiramente, e Platão e Aristóteles em seguida, o único processo eficaz para a busca da *verdade*. Durante muitos séculos e especialmente a partir de Aristóteles (século 4 a.C.), a via de acesso à verdade foi a experiência dos fatos e, mais ainda, das certezas da lógica para, finalmente, chegar à *verdade* pelo raciocínio binário que denominaremos de dialética e no qual se desenrola o princípio “da exclusão de uma terceira” na íntegra (“Ou... ou”, propondo apenas duas soluções: uma absolutamente verdadeira e outra absolutamente falsa, que excluem a possibilidade de toda e qualquer terceira solução) (DURAND, 2011, p. 9-10).

Para Araújo e Teixeira (2009), uma sensação sufocante permeia a sociedade das imagens, em virtude de uma sobrecarga de reprodução obsessiva de todas as expressões e formas de imagens, provocando assim a desarmonia de regimes simbólicos que regem uma civilização como acrescenta Gilbert Durand em *O efeito perverso e a explosão do vídeo*.

Neste contexto, a sociedade presente mantém com a imagem uma relação ambivalente: por um lado, tem com a imagem uma relação idolátrica, graças ao progresso de produção e reprodução da comunicação das imagens e, por outro, mantém uma relação de desconfiança, quase iconoclasta, pois não entende que ela própria esteja sedenta de imagens e de sonhos que apalavrem a sua “alma malhada”, como diria Gilbert Durand, nem tão pouco que a imagem se possa abrir ao infinito numa inesgotável contemplação. (DURAND *apud* ARAUJO, TEIXEIRA, 2009, p. 3).

A dicotomia sobre imagem se firma como um círculo vicioso a partir de vestígios de uma sociedade ocidental que se negou a perceber o valor da imagem, por acreditar numa consciência moral inabalável baseada na racionalidade científica, já que uma idolatria iconoclasta servia de escudo, na medida em que, uma produção exacerbada de imagens limitadas ao entretenimento, se manifesta e alastra-se de forma onipresente em diferentes esferas de reprodução a partir das novas tecnologias e assim enraizando-se na mente de ocidentais e ocidentalizados (DURAND, 2011, p. 33).

Todavia, para Fronckowiak e Richter (2005) a necessidade de compreender a realidade pela ótica do Imaginário é possível, à medida que se investe no entendimento e sensibilidade sobre a beleza da Poesia que surge quando o poeta atribui às palavras uma bagagem de valor humanamente transcendental a partir das imagens.

Uma imaginação criadora surge no devaneio e na liberdade intrínseca a quem devaneia. Devaneios estes, que foram responsáveis por nossa liberdade quando crianças, e que nos dias de hoje nos proporciona imagens poéticas que emergem do inconsciente a partir do devaneio puro, legítimo, justamente por sermos livres e por nos ser permitido a grandiosa liberdade de sonhar.

É por isso que, no final das contas, a imaginação é portadora de uma energia moral, de uma orientação do ser a ficar ereto, a opor às

forças negativas um querer-viver positivo, que permita se tornar verdadeiramente homem (PITTA, 2005, p. 56).

Adentrar no plano da imaginação simbólica sempre foi um exercício inerente à condição humana. Justamente por este fato, teóricos de diversos campos de estudos perceberam a relevância das forças psíquicas e um vasto universo a ser explorado. Através de “um novo espírito científico”, o pensador Gaston Bachelard propõe uma mudança de ótica da ciência ao estudar o ser humano em sua dimensão simbólica e em sua capacidade de devaneio.

Para Bachelard a poesia sempre foi um viés de conhecimento, pois através da sensibilidade, do simbólico e do onírico, o homem caminha para o que lhe compõe, o que lhe completa, para o imaginário que é a essência do espírito, pois, “Tudo o que pode esperar a filosofia é tornar a poesia e a ciência complementares, é uni-las como dois contrários bem feitos” (PITTA, 2005, p. 13-14).

Tido como um dos pais fundadores da Teoria do Imaginário Gaston Bachelard (1884-1962) iniciou seus estudos com a história das ciências, no desejo de entender a trajetória e expansão psicológica do homem. Após estudar filosofia deu início as pesquisas sobre as atividades da imaginação, que culminou numa investigação subjetiva capaz de expor as propriedades objetivas do imaginário e que defende a harmonia de dois polos da *psique* humana: o devaneio (encarnado na poesia) e a conceitualização (defendido pela ciência), acreditando que os laços emocionais influenciam na concepção das ideias e no pensar. (PITTA, 2005).

Ainda segundo Pitta (2005), a bagagem proporcionada pelas pesquisas de Bachelard sobre o imaginário influenciou diversos teóricos e ecoa nos campos da filosofia, psicologia, literatura, antropologia e sob outras ciências por ser interdisciplinar, porém, defendendo sempre a imaginação como a gênese da imagem e o conceito, sua a atividade segunda.

Estudiosos como Mircea Eliade, Henry Corbin, Edgar Morin dentre outros, aprofundaram e multiplicaram as reflexões a cerca da dimensão simbólica, onde o presente trabalho pretende abordar, a partir da perspectiva do imaginário através da visão particular do antropólogo e discípulo de Bachelard, Gilbert Durand.

2.2. GILBERT DURAND E A TEORIA DO IMAGINÁRIO

A partir de reflexões interdisciplinares sobre a organização do imaginário e sua dimensão simbólica disseminada pelo filósofo Gaston Bachelard e da *psicologia das profundezas* do psicanalista suíço Carl Gustav Jung (1875 – 1961), Gilbert Durand funda em 1967 na França o *Centre de Recherches sur l'Imaginaire* que passa a publicar a revista *Circé* e multiplica as pesquisas sobre o imaginário (PITTA, 2005).

De acordo com Pitta (2005), para Gilbert Durand a noção de imaginário se fundamenta na perspectiva da essência do espírito, sendo o imaginário um grande conjunto de imagens que convergem e se organizam entre si e que constituem o pensamento humano. O ato de criar e dar significado às coisas do mundo é o que caracteriza o imaginário enquanto essência do espírito, pois, é essa força que mantêm o homem simultaneamente individual e coletivo, particular e universal, em constante movimento de aproximação com o universo, na medida em que sua totalidade de sentimentos, emoções e relações culturais e sociais convergem com o seu repertório de imagem advindas do imaginário.

Pitta (2005) afirma que a abordagem fenomenológica foi o meio mais adequado para Durand compreender o imaginário, pelo fato de ser uma análise mais profunda e sensível que leva em consideração a não objetivação da visão do homem, um método compreensivo como forma adequada de estudar o imaginário e, por essa perspectiva, o propósito da Teoria do Imaginário é traduzir e entender o sentido da essência do homem, sua maneira de expressão temporal e espacial, o sentido da sua realidade e da vida.

Para Pitta (2005), a maneira como o homem se relaciona com o outro e com o universo demonstra uma estruturação do mundo que não corresponde uma racionalidade objetiva, mas uma construção que advém de uma função psíquica do homem priorizando as relações emocionais e afetivas como significação de tudo que os rodeia. Nessa perspectiva, o símbolo surge como mediador do homem e do mundo, onde o dinamismo do símbolo é o que caracteriza seu poder de disseminar significados, surgido pelo reflexo de diferentes associações de imagem. Diante disso, as imagens funcionam como uma janela do imaginário, que possibilita infinitas experiências conforme se apresenta numa vasta extensão simbólica.

Diante dessa ideia, Durand afirma que as imagens se organizam em constelações que correspondem a uma expressão simbólica ou mítica da relação dos reflexos dominantes e pulsões subjetivas (sensibilidade) que interagem em diferentes contextos sociais, materiais e temporais e que correspondem à formação da trajetória das imagens no inconsciente. Assim “[...] o homem sendo produtor de imagens, não pode pensar nem criar sem a existência dela e conhecer as imagens que estruturam o homem é conhecer as imagens que estruturam todas as suas obras [...]” (PITTA, 2005, p. 102).

Ainda segundo Pitta (2005), para Bachelard o símbolo é a ponte que estabelece a relação do homem com o mundo, onde o dinamismo das relações afetivas e emocionais consolidados entre si e o cosmos determina a extensão imaginária de uma imagem. Nessa perspectiva, o imaginário surge como uma porta para a imaginação libertadora, onde a experiência do novo permite ao homem criar, compreender-se e se encontrar, e assim, utilizar os símbolos para exprimir simultaneamente o imaginário particular e universal.

Conforme afirma Pitta:

[...] não há imagens sem imaginação, sem um processo que as inicie, as anime, as deforme, criando sempre imagens novas. A imaginação é “a capacidade de deformar as imagens fornecidas pela percepção, ela é sobretudo, a faculdade de nos libertar das imagens primeiras, de mudar as imagens”, ou seja, de produzir um imaginário. (2005, p. 44).

Para entender o processo de formação das imagens que dispõe um indivíduo ou uma cultura, faz-se necessário expor a organização dos símbolos apresentado na obra, *As Estruturas Antropológicas do Imaginário* de Gilbert Durand, onde os principais termos abordados são respectivamente o Schème, o Arquétipo, o Símbolo e o Mito (PITTA, 2005).

O Schème “[...] (‘esquema’ na tradução portuguesa) é uma generalização dinâmica e afectiva da imagem, constitui a factividade e não a substantividade geral do imaginário [...]” (DURAND *apud* ARAUJO, TEIXEIRA, 2009, p. 9).

É, pois, antecedente à imagem, onde as relações afetivas influenciam diretamente na dimensão total dos gestos humanos, onde o *Schème* é responsável pela união de gestos inconscientes, abstratos e as representações concretas. Para

tanto, Pitta (2005), afirma que Durand foi buscar na Reflexologia a interferência dos reflexos dominantes no imaginário, onde esses se classificam em dominantes de posição, nutrição e copulação, bem como para Santos (2008), “(...) são os esquemas que estruturam de forma dinâmica o esqueleto funcional da imaginação”.

De acordo com Durand: (...) ao gesto postural correspondem dois esquemas: o da verticalização ascendente e o da divisão quer visual quer manual, ao gesto do engolimento corresponde o esquema da descida e o acocoramento na intimidade. Como diz Sartre, o esquema aparece como o “presentificador” dos gestos e das pulsões inconscientes (DURAND *apud* SANTOS, 2008).

Sobre o Arquétipo, este encarna metaforicamente o *Schème*. Pode ser visto como uma imagem universal que estrutura a memória da experiência da humanidade (inconsciente coletivo). Para Jung é a disposição primária, onde surge a gênese da ideia, a conjunção do universo imaginário e a racionalização. Como exemplo, o *Schème* da subida sendo representado pelo arquétipo do chefe, do que vem do alto (PITTA, 2005, p.18).

De acordo com Pitta (2005), o Símbolo é a explanação estrutural do arquétipo. É a consumação de uma ideia que advém da relação do *Schème* e do Arquétipo, onde este signo concreto evoca alguma coisa ausente ou que faz aparecer como uma identidade secreta. O Símbolo é, portanto, a tradução de imagens arquetípicas num âmbito específico, como nos rituais, na arte, etc. Araujo e Teixeira afirma que “Deste modo, os símbolos designam, no sentido lato, a expressão cultural concreta do arquétipo e especificam-se sob a influência do meio físico (clima, fauna, vegetação, etc.) ou cultural (tecnologia, práticas alimentares, organização familiar ou social, etc.) [...]” (2009, p.10).

“O Símbolo evoca a intuição; a linguagem sabe apenas explicar... O Símbolo estende as suas raízes até o fundo mais recôndito da alma; a linguagem roça, como uma brisa leve, a superfície da compreensão... Só o Símbolo consegue unir o mais diversificado no sentido de uma única impressão global... As palavras fazem o infinito finito, os símbolos arrebatam o espírito para além dos limites do finito e mortal até o reino do ser infinito. Eles estimulam intuições, são signos do inefável, inesgotáveis como estes...” (J.J. BACHOFEN *apud* MIZANZUK, 2007, p. 41).

Segundo Pitta, para Durand o Mito é definido como “(...) um sistema dinâmico de símbolos, de arquétipos e de schèmes, sistema dinâmico que, sob a impulsão de um schème, tende a compor um relato” (2005, p.64). Ou seja, essa união tece a criação de uma história, uma narrativa que já nasce a partir de uma racionalização. Assim, o mito tem função pedagógica de mediar à existência humana, entre ele e o universo e entre as distintas partes desse universo, e assim formar modelos de comportamento que concedam ao homem formar uma identidade coletiva e individual. Desta forma as relações sociais ordenam o mundo e o mito se torna um relato fundante da cultura. (PITTA, 2005).

Diante dessas afirmações, Mizanzuk diz que “O mito é também um fator cultural transcendente, que possui sua origem no âmago da alma humana. Quando a razão falha, é o mito que entra em cena” (2007, p. 17).

Em suma, o mito adquire uma função de ligação entre o *Eu* e o *Mundo*, oferecendo ao homem sentir-se parte essencial de uma totalidade maior, possibilitando-o de compreender o meio em que vive e seu papel como indivíduo na sociedade. Sobre a função transcendente oferecida pelo mito, Joseph Campbell diz que essa está ligada aos homens mais antigos e sua maneira de perceber o mundo, pois na medida em que essa multidão de conhecimentos arcaicos é oferecida pelo mito, este nos ajuda a entender a formação e o sentido da existência de uma sociedade. O mito, portanto, fornece uma compreensão e aceitação de fases, passagens e rituais como meio de equilibrar o corpo e a mente humana no universo, “[...] guia você na direção da sua própria vida interior.” (CAMPBELL *apud* MIZANZUK, 2007, p. 19).

Toda essa relação de sensibilidade e percepção própria de uma cultura ou de um sujeito com sua esfera social é que orienta uma tendência a um polo (Regime) predominante. Esta sequência, esse método dinâmico de formação das imagens em interação com elementos, conjunturas do meio material e social é quem determina o desenvolvimento de uma cultura e por assim dizer, seu Trajeto Antropológico (PITTA, 2005).

A partir da ideia de Trajeto Antropológico, Durand introduz uma associação de imagens que se organizam em torno de núcleos que formam constelações. Tais constelações são constituídas por símbolos convergentes que se apresentam da mesma forma (Isomorfismo). A partir dessa dinâmica imaginária das imagens,

compostas por orientações do *Schème* e apresentações simbólicas ligadas a práticas subjetivas e objetivas próprias do homem e da cultura, Durand classifica as imagens a partir de dois aspectos gerais fundamentais: o Regime Diurno e o Regime Noturno da Imagem. Enquanto o Regime Diurno evocado pelo simbolismo da luz permite perceber um universo de oposição e diferenciação provocada pelo reflexo dominante de posição e seu *Schème*, a exemplo do bem e do mal, do alto e do baixo, o Regime Noturno corresponde ao simbolismo da noite, baseada na escuridão, simbolizando um caráter de união e harmonia, provocado pelos reflexos dominantes de nutrição e copulação (PITTA, 2005).

Para tanto, os dois regimes da imagem são envolvidos em três estruturas do imaginário relativas à mortalidade e a angústia existencial do homem, sendo o símbolo regido por um caráter ambíguo e constituinte de constelações de imagens, onde serão levados aqui em consideração nos três grandes temas apenas os aspectos negativos dos semblantes do tempo, pois a “Morte e angústia existencial se expressão através das imagens relativas ao tempo” (PITTA, 2005, p. 23).

A) Símbolos Teriomórficos, são referentes à animalidade e se dividem em:

Fervilhamento – agitação repulsiva, desordenada, indomável ligada ao arquétipo do caos. Como o exemplo da agitação de larvas aglomeradas ou baratas.

Animação – referente ao movimento bruto de animais grandes. No Imaginário de algumas culturas, por exemplo, o touro e o cavalo representam a morte. Esse mau agouro, essa força bruta é a mesma angústia que gera esses dois simbolismos.

Mordicância – corresponde à ação de morder, imagem referencia de boca aberta com muitos dentes. Leões, onças, lobos e até a imagem do deus *kronos*, o tempo, são sinais em diversas culturas da morte que devora.

B) Símbolos Nictomórficos, estão relacionados à noite, a escuridão e se duplicam em:

Situação de trevas – que pode ser provocada ou de forma natural como uma cegueira, por exemplo. No folclore, meia-noite é sinônimo de perigo, hora em que o horror toma forma.

Água escura – água negra, triste, no rio que corre e não volta mais; a água parada que deseja o suicídio, um mergulho nas profundezas maléficas, como exemplo, no Brasil com a mitologia dos orixás, onde se diz ser lemanjá a que conduz

seus amantes para o fundo do mar; o espelho que convida a um ritual de passagem para o outro lado, entre outros.

C) Símbolos Catamórficos são relativos à queda, tanto por experiências da infância, relacionadas à dor, o medo, o castigo, como por uma queda moral, referente à carne, o ventre digestivo e sexual, o labirinto.

Porquanto, Pitta esclarece que “[...] um isomorfismo contínuo religa uma série de imagens díspares à primeira vista, mas cuja constelação permite induzir um regime multiforme da angústia diante do tempo [...]” (2005, p. 26).

O Regime Diurno da Imagem corresponde à luz, a visualidade iluminada da postura de verticalidade do ser, onde os símbolos de vitória representam uma potência eminente. Um regime de antítese, de oposições que predomina características de divisão, separação e luta para assim distinguir e se purificar. Por isso, este regime abarca a estrutura heroica do imaginário (esquizomófica), que predomina a vitória resistente pela força, pelas armas, “[...] sobre o destino e sobre a morte [...]” (PITTA, 2005, p.26).

Diante dessas considerações, a estrutura heroica representa o simbolismo de ascensão, “[...] a reconquista de uma potência perdida. Reconquista pela ascensão para além do tempo pela rapidez do voo, pela virilidade monárquica [...]” (PITTA, 2005, p.28). A essa estrutura recobre três amplas constelações, correspondente aos símbolos de ascensão, estes relacionados à elevação como a *Verticalidade*, rituais sagrados que praticam a ascensão, o ato de subir para pagar promessas, templos localizados em regiões elevadas. A *Asa* e o *angelismo* como pureza e elevação, com sentido de transcendência, onde a asa se torna um elemento mais fundamental que a própria ave. A *Soberania Uraniana* que se refere à potência latente da elevação, o rei todo poderoso, a soberania do rei e do pai, o grande Deus, a figura do sol. O *Chefe*, a cabeça como sinônimo de centro do poder, o crânio ressaltado, a cabeça com chifre.

Aos símbolos espetaculares referentes à visão, tem-se a *Luz* e o *Sol* como elementos associados a divindades celestiais, isomorfismo entre o céu e o luminoso, a pureza no branco do céu, a luminosidade do sol brilhante, da auréola. O *Olho* e o *Verbo* também são símbolos espetaculares que apresentam o isomorfismo da luz e da palavra, quando o olho representa aquilo que tudo vê, que tudo alcança, o olho

de deus, onipresente e onisciente onde o *Ver* (olho) e o *Verbo* (palavra) se tornam saberes à medida que ambos proporcionam conhecimento a distância.

Por fim, os símbolos da divisão ou diiréticos se alicerçam no separar, no guerrear em combates espirituais para dividir o bem e o mal. As *Armas* do *Herói* simbolizam o poder e a pureza, as *Armas Espirituais* estabelecem rituais religiosos como no batismo, nas práticas de cortes, mutilações, raspagem de cabelos entre outras maneiras de se purificar. Distinguir o sagrado do profano, por isso a espada, a água, o fogo são armas simbólicas que limpam, purificam e direcionam a salvação (PITTA, 2005, p. 29).

O Regime Noturno da Imagem é marcado por união e harmonização, uma queda que percorre o trajeto da interiorização, onde o abismo se transforma na procura do equilíbrio e do conhecimento, para enganar a morte e transforma-la num universo de intimidade. A este regime pertence à Estrutura Mística e Sintética do imaginário. Sobre a Estrutura Mística, no viés de “construção de uma harmonia” e não no sentido religioso, revelam-se características de união e intimidade expressas na satisfação do prazer e da calma. Para tanto, deve-se relevar os aspectos de eufemização e inversão dos símbolos (PITTA, 2005, p. 29).

Ainda no que diz respeito à Estrutura Mística, esta se organiza através de dois símbolos constelados. Os símbolos de inversão são ilustrados pela *Expressão do Eufemismo* que inverte a noção simbólica, tal como o abismo que não denota mais um buraco e sim o interior, a origem. *Encaixamento e Redobramento* que simboliza a ação de engolir, de apropriação do âmago do outro, como grandes peixes mitológicos que engolem os pequenos. *O Hino à Noite* que neste regime perde o caráter de perigo das trevas e se transforma na noite divina, onde se encontra repouso, paz e comunhão. *Mater e Matéria* se referindo às grandes mães que incorporam em muitas culturas o simbolismo da água e da terra, onde essa relação com a matéria prima ressalta o isomorfismo da mãe, da matéria, da terra, da pátria e assim em diante. (PITTA, 2005).

Nos símbolos da Intimidade apresentam-se o *Túmulo* e o *Repouso* como um berço de equilíbrio e tranquilidade, onde a morte se transforma no aconchego da volta ao lar. A *Moradia* e a *Taça* se tornam espaços que contém algo, que concentra intimidade, como os cômodos da casa, tal como o quarto. A casa também sendo íntima pela semelhança com o corpo, janelas que remetem aos olhos, espaços

circulares como ovos, ventre e taça que aludem ao centro de uma virtude preciosa, íntima. Quanto aos *Alimentos* e *Substâncias* Pitta afirma que “[...] a substância é a intimidade da matéria, e ‘toda alimentação é transsubstanciação’, uma vez que transforma o alimento em energia ao modificar sua essência [...]” (2005, p. 32). Para tanto, o leite refere-se ao primeiro alimento que se adquire caráter de afeto pela amamentação.

A Estrutura Sintética do Imaginário trata-se da última do Regime Noturno, e representa um tempo cíclico, onde o início e o fim se unem e se repetem num movimento de regeneração, de renascimento. Por isso a morte não é mais fase final, mais um recomeço no ciclo da vida. Assim, um tempo positivo recobre toda estrutura sintética, que se firma ainda mais ascendente com o mito do progresso, que representa a convergência de imagens num ritmo contínuo e natural do universo.

Para tanto, a essa estrutura sintética os símbolos cíclicos surgem em constelações que se expõem no *Ciclo Lunar*, onde as fases da lua como a vegetação também marcam a transição do tempo. Logo, essa dupla ligação remete a androginia, pois em muitas culturas as divindades da vegetação e da lua caracterizam dupla sexualidade. Também a *Espiral* que mantém elo com a permanência e o movimento. O simbolismo *Ofidiano*, referente à serpente, que traz simetria com o tempo cíclico a partir da mudança de pele temporal; a serpente que morde o próprio rabo formando um ciclo e sua ligação com a fecundidade pela aparência fálica. A *Tecnologia* do ciclo, relativa ao tempo e destino, que carrega a roda e a engrenagem como representações. Do “*schème rítmico ao Mito do Progresso*”, se tem à renovação como ritmo, a morte como renascimento, o renascer das cinzas pode ser visto em festejos juninos que com fogueiras comemora a regeneração da vegetação. Daí o *Sentido da Árvore* vem associado ao símbolo da vida, pois sua verticalidade e sua eterna transformação assemelha-se a do homem. E neste caráter cíclico, um movimento permanente de mudança se transfigura em um tempo ritmado no progresso (PITTA, 2005).



**MANGUEBEAT: ANÁLISE
MITO-SIMBÓLICA E ESTAMPAS**

MANGUEBET: ANÁLISE MITO-SIMBÓLICA E ESTAMPAS

3.1. METODOLOGIA

3.1.1. O Método Fenomenológico

Para esta pesquisa, que pretende estudar o movimento Mangubeat sob a ótica da Teoria do Imaginário, considera-se a vertente da Fenomenológica como método de abordagem, por esta compreender as relações comunicativas, a realidade em que se vive, o objeto de estudo, assim como o observador, fatores primordiais para construção e interpretação do conhecimento (DIEHL; TATIM, 2004).

Seguindo o caminho contrário escolhido pelas ciências humanas no século XVIII, que deu preferência aos estudos na visão do homem como sendo meramente um objeto, a fenomenologia surge no final do século XIX com a perspectiva de orientar a ciência numa abordagem sensível. Assim, a fenomenologia fundamenta-se em “(...) um método compreensivo, próprio para o estudo do homem, de maneira que o objetivo do estudo é decifrar o sentido próprio de toda realidade humana, de toda expressão humana da vida e do espírito” (PITTA, 2005, p. 16).

A fenomenologia é vista em diversas áreas da filosofia e nos campos das Ciências Sociais no século XX, por ser um pensamento radical e complexo, “[...] uma ciência que partiria “do zero”, sem pressuposições [...]” (MOREIRA, 2002, p. 83). Como movimento filosófico surge através de Edmund Husserl (1859-1938), na obra *Investigações Lógicas* que data de 1900, onde é tida como uma ciência sem fim. Aquela que é raiz de todas as outras Ciências, livre de pressuposições, onde os fenômenos em si são o eixo central da fenomenologia pura, “Dessa forma, não ira pressupor nada, nem o senso comum, nem o mundo natural, nem as descobertas e as teorias das ciências. Ficará postada, antes de qualquer crença e de qualquer juízo, para explorar simplesmente o fenômeno tal como é dado à consciência” (MOREIRA, 2002, p. 63).

Ainda segundo Moreira, sobre fenômeno, é importante frisar que o termo se apresenta em diferentes sentidos e o que mais se refere à Fenomenologia é o conceito de fenômeno apresentado no dicionário Aurélio, como “(...) tudo que se manifesta à consciência”. Destrinchando o termo Fenomenologia, é possível

perceber duas palavras de origem grega, *Phainomenon* (aquilo que se mostra a partir de si mesmo) e *Logos* (ciências ou estudo), assim evidenciando-se na etimologia, a Fenomenologia como o estudo ou ciência do fenômeno. (2002, p. 63).

Sob a ótica de Husserl, o fenômeno enquanto percepção da existência,

“(...) referia-se à limitada esfera das realidades sensorialmente dadas, através das quais a natureza é evidenciada no perceber. O conceito foi estendido [...] para incluir qualquer espécie de coisa sensorialmente entendida ou objetivada. [...] Inclui então todas as formas pelas quais as coisas são dadas à consciência. Viu-se, finalmente (que o conceito) inclui todo domínio da consciência com todas as formas de estar consciente de algo e todos os constituintes que podem ser imanentemente mostrados como pertencentes a eles. Que o conceito incluía todas as formas de estar consciente de algo quer dizer que ele inclui também qualquer espécie de sentimento, desejo e vontade, com seu comportamento imanente” (MOREIRA, 2002, p. 64).

A partir dessa reflexão, Husserl sugere “[...] a “volta às coisas mesmas”, interessando-se pelo puro fenômeno, tal como se torna presente e se mostra à consciência. A apreensão, análise e descrição do fenômeno que assim se dá à nossa consciência é o objeto primário da fenomenologia.” (MOREIRA, 2002, p. 65).

Husserl considera a investigação fenomenológica uma investigação das essências, que tem como base um terreno de conhecimento absoluto, “[...] seu campo é o *a priori* dentro do absolutamente dado em si mesmo”. Nessa esfera de percepção, “O conhecimento do universal é algo de singular, é sempre um momento na corrente da consciência; o próprio universal, que aí está dado, na evidência, não é algo de singular, mas, sim, um universal, portanto, transcendente em sentido verdadeiro” (1989, p. 27 - 28).

Assim a Fenomenologia mostra-se como o caminho para investigar os fatos, a essência pura dos fenômenos, uma doutrina que cultiva “(...) a ontologia da natureza”.

No conhecimento, está dada a natureza, mas também a humanidade nas suas associações e nas suas obras culturais. Tudo isso se conhece. Mas ao conhecimento da cultura, enquanto acto constitui o sentido da objectalidade, pertence também o valorar e o querer. O conhecimento refere-se ao objecto com um sentido variante, em vivências variantes, em mutáveis afecções e acções do eu. (HUSSERL, 1989, p. 111).

Justamente por ser um método capaz de apreender a realidade subjetiva, considerando os fatores culturais e sociais como contribuintes importantes na formação de uma diversidade de interpretações, a análise fenomenológica foi escolhida para esta pesquisa, em vista de sua relação com ótica do Imaginário, a partir da teoria de Gilbert Durand, para compreender a dimensão e dinâmica simbólica do movimento Mangubeat e como proposta, desenvolver uma coleção de estampas inspiradas no movimento em questão.

3.1.2. Métodos e instrumentos de pesquisa

No que tange a referida pesquisa que propõe o desenvolvimento de estampas têxteis considerando a análise da cultura Mangubeat fundamentada na Teoria do Imaginário, por ser abordada através da Fenomenologia, sua natureza se embasa numa investigação qualitativa, no qual descreve e compreende de maneira ampla em nível de subjetividade a dinâmica dos problemas, comportamentos e interações de indivíduos ou determinados grupos sociais, logo, “[...] a investigação qualitativa é holística, tendo em conta a complexidade da realidade [...]” (BATISTA; SOUZA, p. 56).

Neste sentido, esse tipo de pesquisa caracteriza-se por desenvolver um estudo descritivo de forma flexível, levando em conta a sensibilidade e a interação do investigador com o objeto da pesquisa, onde a ótica de pesquisa foca no processo investigatório e não necessariamente no resultado em si, tornando-se assim uma “[...] compreensão e interpretação à luz dos significados dos próprios sujeitos e de outras referências afins da literatura [...]” (DIEHL; TATIM, 2004, p.52).

Para tanto, a pesquisa utilizará o método monográfico como procedimento para “[...] examinar o tema escolhido, observando todos os fatores que o influenciaram e analisando-o em todos os seus aspectos” (LAKATOS; MARCONI, 2010, p. 90). A partir disso, serão analisados as músicas do movimento Mangubeat, com intuito de observar os elementos recorrentes, mais especificamente na obra da banda Chico Science e Nação Zumbi. Desta forma, a análise mito-simbólica do Mangubeat será feita partindo de pesquisas documentais e bibliográficas sobre o assunto em questão, revisando a história e as características do Movimento, desde o cenário sociopolítico da época, passando pelas articulações dessa movimentação,

os integrantes que preconizaram a cultura Manguebeat até chegar a construção estética e simbólica do movimento.

A partir dessa trajetória, tendo como base as letras das músicas dos álbuns *Da Lama ao Caos* (1994) e *Afrociberdelia* (1996) da banda Chico Science & Nação Zumbi, focaremos em uma análise através da Teoria do Imaginário, a fim de observar as recorrências dos elementos visuais nessas obras. Identificados os símbolos recorrentes do Mangue, utilizaremos fotografias para dar concretude visual a essas recorrências. Diante disso, as fotografias serão utilizadas como recurso imagético para auxiliar no processo de criação, utilizando o método de Design de Superfície para desenvolver uma coleção de estampas têxteis que explore de maneira detalhada o universo da cultura Manguebeat e, por conseguinte nos possibilite compreender a influência deste movimento cultural.

3.1.3. Observando as letras de CSNZ

Considerando a análise das letras das músicas de Chico Science e Nação Zumbi como forma de observar a recorrência de elementos que simbolizem o movimento Manguebeat, as músicas selecionadas foram escolhidas a partir dos álbuns *Da Lama ao Caos* (1994) e *Afrociberdelia* (1996), produzidos ainda com Chico Science integrando a banda. Para tanto, como os dois álbuns juntos compõem 37 músicas sendo algumas instrumentais, foram escolhidas 5 músicas de *Da Lama ao Caos* e 5 Músicas de *Afrociberdelia*, totalizando 10 letras musicais que detalhadamente, selecionadas por um estudo profundo a cerca do movimento, carregam a dimensão simbólica e transparecem o ritmo e estética do movimento Manguebeat de forma mais ampla.

Para observar a recorrência dos elementos que permeiam as imagens redundantes do movimento em questão utilizaremos a Teoria do Imaginário de Gilbert Durant, mas precisamente a obra escrita por Rocha Pitta, *Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand*, correlacionando os regimes e estruturas do Imaginário apresentados nessa obra com as imagens recorrentes nas letras de CSNZ, ajudando a compreender o papel da recursividade na dimensão simbólica e assim os símbolos do Manguebeat.

3.2. DESIGN DE SUPERFÍCIE

Desde as primeiras civilizações, o homem se relaciona com as superfícies por necessidade de se expressar simbolicamente com hábitos e técnicas primitivas tais como tramar galhos e ao tecer fibras vegetais e ornar superfícies através de carimbos. Contudo, vista como exercício projetual delineado por funções simbólicas, práticas e comerciais, a criação de superfície se desenvolve junto ao Design a partir da Revolução Industrial, que trouxe com a Indústria Têxtil a delimitação de artesãos que passariam a serem *designers* e a mecanização das formas de desenvolver padrões que na época transformou a produção industrializada.

Mas foi no século XX, com novas possibilidades tecnológicas e com o surgimento dos materiais sintéticos, que houve uma necessidade maior de diferenciar os artefatos e de conferir qualidades aos produtos para que se assemelhassem aos materiais naturais. Assim, a superfície passa, de fato, a ser percebida como um elemento projetual (PEREIRA, 2010, p. 3).

O termo Design de Superfície é uma tradução literal de Surface Design, oriundo da SDA – *Surface Design Association*, criada nos Estados Unidos em 1977 e tinha como objetivo compartilhar uma reflexão significativa sobre o campo de atuação têxtil. A partir daí a expressão foi adotada por Renata Rubim e trazida para o Brasil na década de 1980, onde teve início como campo de conhecimento e atividade profissional respectivamente disseminados também por Evelise Anicet no Rio Grande do Sul (RUTHSCHILLING, 2008, p.12-13).

As relações entre Arte e Design são antigas, ocupando no começo do século XX como exemplo, importante espaço na escola da Bauhaus que possuía um ateliê de tecelagem criando estampas têxteis e levantando estudos relativos à pintura no Design. Segundo Ruthschilling, Sonia Delaunay, uma das criadoras do movimento de pintura abstrata Orfismo, aplicou o fundamento dos contrastes das cores em experiências sob diferentes superfícies como tecidos e madeiras onde “A lógica criativa consistia numa intenção de fazer “transbordar” seu trabalho de pintura das telas e seguir preenchendo as superfícies do espaço real da vida”, e assim se tornando autora da ideia de Design de Superfície e ter seu legado nas cerâmicas, na arte e no têxtil (2008, p. 21).

As superfícies, por todas as conotações que despertam, configuram-se como um campo do design em que a dimensão artística e cultural estão largamente exploradas, promovendo a riqueza de nossa experiência espaço temporal. As sensações emergem da síntese das imagens, que evita a linguagem textual e mergulha em suas raízes e em informações disponíveis sobre as quais assenta a construção do pensamento simbólico. As superfícies são os locais onde se dá esta transformação das informações em formas significativas, alternando superfícies desenhadas e texturas neutras, homogêneas ou vulgares (RUTHSCHILLING, 2008, p.87).

Sob as ramificações de Design de Superfície, segundo Pereira et al (2010), se entende como um campo que abarca tanto design gráfico, a arquitetura, a cerâmica e os papéis, bem como design têxtil, sendo esta última, uma categoria do design caracterizada por ser uma atividade projetual que configura um caráter cognitivo de primeira instância, responsável pela interação do homem com o artefato e assim um recurso valioso que permite a configuração de significados. Nessa perspectiva:

O design de superfície têxtil, um dos segmentos de maior diversidade de aplicações e técnicas de produção no campo, que compreende essencialmente a tecelagem, a malharia, a tapeçaria e a estamparia, tem, nesta última, um exemplo da relevância da função simbólica: por meio da estética, de formas e cores, inseridas em um contexto sociocultural no tempo e no espaço, as estampas carregam consigo um repertório de significados que são capazes de se tornarem referências ou identidades para grupos sociais. “A influência sociocultural é um fator que define com precisão os motivos estampados no tecido, assim como os aspectos relacionados à etnia, costumes e tradições” (CHATAIGNIER *apud* PEREIRA et al, 2010, p.8).

3.3. TÉCNICAS PARA ESTAMPARIA

De acordo com Ruthschilling, “Todas áreas do Design, com maior ou menor apelo visual, utilizam recursos da linguagem visual como meio de expressão, trabalham com o mesmo material, mas fazem coisas diferentes, porque têm objetivos e metodologias diferentes” (2008, p. 61).

Para ser bem-sucedido projetualmente, o Design de Superfície dentre outros aspectos, precisa vislumbrar um processo criativo desenvolvido a partir de exercícios e técnicas que manifestem a originalidade, nesse caso, as referências visuais funcionam como meio de acentuar o fluxo da criatividade.

Para o desenvolvimento das estampas, o presente trabalho se utiliza de uma metodologia mito-simbólica, onde, segundo Rubim surge “[...] não a partir de ideias, conceitos ou livres associações [...]”, mas por se revelarem a partir de referências visuais que estimulam um exercício contínuo de percepção visual e, por conseguinte, um projeto de superfície bem integrado e atrativo. (2004, p.43).

Recursos que auxiliam no funcionamento visual como a observação atenta da obra, fotografias e desenhos, bem como *softwares* serão manipulados para elaborar padronagens, para tanto, utilizaremos módulos para desenvolver o *rapport*. Este, sendo um termo francês, consiste na repetição de módulos que encadeados com base nas possibilidades dos sistemas de repetição produzirá na superfície do tecido uma estampa sucessiva (RUTHSCHILLING, 2008).

A noção de “repetição”, no contexto de design de superfície, é a colocação dos módulos nos dois sentidos, comprimento e largura, de modo contínuo, configurando o padrão (p. 67). A repetição gráfica do estudo de encaixe deve conter, no mínimo, o conjunto de quatro módulos adjacentes [...] (RUTHSCHILLING, 2008. p. 65).



Figura 08: Módulo e Sistema de repetição alinhado
Fonte: Adaptado de CALDEIRA, 2013.

A harmonia de cada composição varia de acordo com as habilidades do designer e as escolhas dos sistemas a cerca das particularidades de cada projeto.

Segundo Ruthschilling, quanto ao sistema de repetição, este se organiza em sistemas alinhados, sistemas não-alinhados e sistemas progressivos. No entanto, para este projeto será utilizado o sistema alinhado e a translação, que variando a disposição dos módulos, se apresenta em operações de “Translação: o módulo mantém sua direção original e desloca-se sobre o eixo; rotação: deslocamento radial do módulo ao redor de um ponto; reflexão: espelhamento em relação a um eixo a ambos”, como apresentado na figura acima (2008. p. 66).

Perante essas considerações, Udale afirma que os tratamentos de superfície dentre outras intervenções, se consolida habilmente através da estamperia, onde “A estampa pode ser aplicada a um tecido por meio das técnicas de impressão serigráfica, xilográfica, cilíndrica, mono, manual ou digital (...)” variando de acordo com o tecido utilizado (2009. p. 90).

3.4. TRAMANDO ESTAMPAS

3.4.1. Os símbolos do Mangubeat

Para Pitta “(...) conhecer as imagens que estruturam o homem é conhecer as imagens que estruturam todas as suas obras” (2000, p. 102), assim, Durand discorre através de Charles Mauron, sobre os mitos que dominam a escrita e a sociedade de que:

O mito seria de alguma maneira o “modelo” matricial de todo relato, estruturado pelos schèmes e arquétipos fundamentais da psique do *sapiens sapiens*, a nossa. Deve-se então procurar qual – ou quais – mito mais ou menos explícito (ou latente!) anima a expressão de uma “linguagem” segunda, não mítica. Por quê? Porque uma obra, um autor, uma época – ou ao menos um “momento” de uma época -, é “obcecado” (Ch. Mauron) de maneira explícita ou implícita por um (ou vários) mito(s) que dá conta de maneira paradigmática de suas aspirações, seus desejos, seus medos, seus terrores (...). (DURAND *apud* PITTA, 2000. p. 98).

Destarte, repetição e redundância são características essenciais que alicerçam o discurso mítico de qualquer período, obra ou determinada cultura onde,

O método, para descobrir os mitos que submetem um texto, deve, antes de tudo, levar em conta a redundância dos elementos, pois nenhum elemento é imaginariamente pertinente se ele não for repetido diariamente ou indiretamente por meio de outros elementos de valor simbólico equivalente. Esses elementos, que constituem uma espécie de sincronia na diacronia do relato, devem ser interpretados, não somente para identificar e nomear o mito subjacente, o que é geralmente difícil, mas também para revelar as tensões que, no seio da obra, colocam em relação estruturas de níveis diversos. Para isso, deve-se analisar as situações e as “combinatórias de situação dos personagens e dos cenários” (PITTA, 2000.p. 98-99).

Em sua obra *A Grande Serpente – Poéticas da Criação no ManguBeat*, Paula Lira faz uma análise sobre a criação do Mangubeat encadeada numa narrativa que dialoga vários mitos de criação de diferentes culturas com os gestos de criação do Mangubeat, onde se expõem imagens poéticas do cenário e personagens do

movimento. Segundo Lira, “É assim que eu conto uma história, quase documentário, quase ficção; poética por natureza. Conto uma história mítica.” (2014, p. 15).

Para Lira a desordem e o caos como padrões da Natureza, que nascem inusitados e incontroláveis, aqui norteiam a criação do Mangubeat, pois é esse caos urbano que se configura como o fluxo que origina o Mangubeat. Um fluxo que se apresenta em sua narrativa mítica como a Grande Serpente, a “(...) imagem da serpente Leviatã que Edgar Morin se apropria para expressar o caos da metrópole” (2014, p. 216). Seguindo esse caminho, os habitantes da cidade do Recife nascida na lama, os homens caranguejos, incomodados com a emergência de vida da cidade, recarregam as baterias,

Injetam energia na cidade-mangue, reativando a fertilidade e libertando, na *cidade-serpente*, a luz que também a constitui. Como alquimistas, aceleram a história e dominam o tempo, ajudando a serpente a realizar sua finalidade do chamado *eixo não linear*, uno, que segue pra dentro do Universo. A partir de então, o rito de criação explicita-se, escancarando-se a transformação. É assim que a serpente engole a própria cauda. Ela se devora e morre. Morre e renasce infundável. A eterna serpente Ouroboros. A grande Serpente, que faz do caos música (LIRA, 2014. p. 24).

A partir disso, serão explanadas e discutidas a seguir, as músicas de Chico Science e Nação Zumbi, correspondente aos dois álbuns da banda, seguindo a sequência cronológica do lançamento de cada álbum, a fim de ressaltar imagens e questões apresentadas nas letras.

Da Lama ao Caos (1994)

Banditismo Por Questão de Classe

Há um tempo atrás se falava de bandidos
 Há um tempo atrás se falava em solução
 Há um tempo atrás se falava em progresso
 Há um tempo atrás que eu via televisão

Galeguinho do Coque não tinha medo, não tinha
 Não tinha medo da perna cabiluda
 Biu do olho verde fazia sexo, fazia
 Fazia sexo com seu alicate

Oi sobe morro, ladeira, córrego, beco, favela
 A polícia atrás deles e eles no rabo dela
 Acontece hoje e acontecia no sertão

Quando um bando de macaco perseguia Lampião
 E o que ele falava outros hoje ainda falam
 "Eu carrego comigo: coragem, dinheiro e bala"
 Em cada morro uma história diferente
 Que a polícia mata gente inocente

E quem era inocente hoje já virou bandido
 Pra poder comer um pedaço de pão todo fudido

[...]

Banditismo por pura maldade
 Banditismo por necessidade
 Banditismo por uma questão de classe!

Nos versos dessa letra, a figura do cangaceiro que retrata ações violentas no sertão nordestino do século passado se confunde com a realidade periférica brasileira. Os bandidos das favelas são perseguidos da mesma forma que Lampião e seu bando, e o banditismo se torna muitas vezes arma para combater a miséria e desigualdade social. É assim que Chico

(...) se integra com o Recife e da sua versão sobre a história oficial e a língua do povo na reinvenção da realidade. [...] O coque é uma favela do Recife marcada pela violência e Galeguinho foi um dos mais famosos bandidos de lá. Chico também experimentou misturar realidade à lenda da Perna Cabeluda, espécie de aparição no imaginário popular recifense nos anos 70. Galeguinho não tinha medo de besteiras é o que poderíamos concluir. Como também Biu do Olho Verde, outro marginal que dava duro na polícia [...] (NETO, 2007. p 45).

Deste modo, a década de 1990 fica marcada pela imagem do marginal que passa a ser reconfigurada, onde filmes como *O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas* (Paulo Caldas e Marcelo Luna – 2000), *O Baile Perfumado* (Lírio Ferreira e Paulo Caldas – 1996), entre outros, trazem à tona questões sobre justiça e a polêmica inversão de Lampião, visto como o Rei do Cangaço, onde “Bandido e herói se confundem na história e na arte” (NETO, 2007, p. 47).

Rios, Pontes e Overdrives

Porque no rio tem pato comendo lama?
 Porque no rio tem pato comendo lama?
 Porque no rio tem pato comendo lama?

Rios, pontes e overdrives - impressionantes esculturas de lama
 Mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue
 Rios, pontes e overdrives - impressionantes esculturas de lama

Mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue

E a lama come mocambo e no mocambo tem molambo
E o molambo já voou, caiu lá no calçamento bem no sol do meio-dia
O carro passou por cima e o molambo ficou lá

Molambo eu, molambo tu, molambo eu, molambo tu

[...]

É macaxeira, Imbiribeira, Bom pastor, é o Ibura, Ipseb, Torreão, Casa Amarela
Boa Viagem, Genipapo, Bonifácio, Santo Amaro, Madalena, Boa Vista, Dois Irmãos
É Cais do porto, é Caxangá, é Brasilit, Beberibe, CDU, Capibaribe, é o Centrão
Eu falei!

[...]

Molambo boa peça de pano pra se costurar mentira
Molambo boa peça de pano pra se costurar miséria
Molambo boa peça de pano pra se costurar mentira, mentira, mentira
Molambo boa peça de pano pra se costurar miséria, miséria, miséria

Molambo eu, molambo tu, molambo eu, molambo tu
Mangroove!

Segundo Ucella, a sonoridade dos instrumentos desta canção combina e utiliza gêneros musicais como maracatu, baião, embolada, hip hop, onde o regional e o pop se encontram e dão voz ao sincretismo da música afro-brasileira.

É importante se destacar que a obra poética vocal scienciana, aqui não é percebida apenas como aquilo que é dito e/ou cantado por Chico Science, mas também é dito e/ou cantado pelos instrumentos e que, com isso, podemos captar da sintonia do discurso do mangue. Essa obra poética vocal reflete um estilo musical afrociberdólico. A música scienciana (de)composta por uma rede de elementos sincréticos culturais, como podemos observar na música, *Rios Pontes e Overdrives*. (2011, p.4).

Neste caminho, as letras apresentam uma dimensão espacial sobre como a fome, a desigualdade econômica e um modelo de urbanização contraditório atinge toda a zona metropolitana do Recife. Palavras como molambo, mocambo (palafita) e miséria unidas, expõem a pobreza que toma conta das comunidades localizadas ou próximas dos manguezais. Essa mesma lama que come e regenera mocambos é a mesma lama que esculpe e cria grandes esculturas lamacentas. Assim rios, pontes, overdrives (viadutos), mocambos e molambos se confundem e materializa uma cidade de lama e miséria, uma cidade que mesmo de concreto pode sim afundar por ordem natural. Da lama ela surgiu e pra lama pode voltar, assim desconstrução e

regeneração é o ciclo que permeia essa metrópole-lama caótica. (NETO, 2008, p. 4 - 5).

A Cidade

O sol nasce e ilumina as pedras evoluídas
 Que cresceram com a força de pedreiros suicidas
 Cavaleiros circulam vigiando as pessoas
 Não importa se são ruins, nem importa se são boas
 E a cidade se apresenta centro das ambições
 Para mendigos ou ricos e outras armações
 Coletivos, automóveis, motos e metrô
 Trabalhadores, patrões, policiais, camelôs

A cidade não pára, a cidade só cresce
 O de cima sobe e o de baixo desce
 A cidade não pára, a cidade só cresce
 O de cima sobe e o de baixo desce

A cidade se encontra prostituída
 Por aqueles que a usaram em busca de saída
 Ilusora de pessoas de outros lugares
 A cidade e sua fama vai além dos mares
 No meio da esperteza internacional
 A cidade até que não está tão mal
 E a situação sempre mais ou menos
 Sempre uns com mais e outros com menos

[...]

Eu vou fazer uma embolada, um samba, um maracatu
 Tudo bem envenenado, bom pra mim e bom pra tu
 Pra a gente sair da lama e enfrentar os urubu

Num dia de sol Recife acordou
 Com a mesma fedentina do dia anterior

De acordo com Neto (2007), “o caos de Recife tem um ritmo, uma ordem” (p.33), essa ordem pode ser vista como uma espécie de imagens que revelam e se agrupam compondo o cotidiano dinâmico da cidade, “um painel que sugere uma razão para o caos” (p.34), onde nas entre linhas, revelam-se a situação urbana local, violência, opressão policial, desigualdade social entre rico e pobre, ruas sujas, o comércio bagunçado e tantas outras imagens que exprimem o cenário caótico recifense e ao mesmo tempo denotam a ordem do seu ritmo.

Mais uma vez, o poeta contextualiza o caos urbano de maneira progressiva e ritmada, exibindo ao mesmo tempo a desgraça, a propulsão da vida recifense e a necessidade de brincar, lutar, gingar, globalizar-se, unir-se numa identidade festiva e combatente. É a

lança do caboclo contra a máquina social inconsequente e caduca. Natureza e ciência em busca da unificação. (NETO, 2007.p. 34).

A fêmea, a deusa da lama, a senhora gigante que encarna o berçário- caos, a serpente leviatã, todas as faces dessa cidade-estuário, que acolhe e que rejeita seus habitantes caranguejos, seus filhos. “O mangue, lugar consagrado a nascimentos, é profanado e prostituído quando se torna cidade. E a cidade, depauperada e embrutecida, está invadida pelo progresso. Porém, possuída pela lama do mangue, lambida pelas ondas do mar, a cidade a cada dia se desfaz para em seguida se refazer” (LIRA, 2014.p. 24). E paradoxalmente, aquele mesmo sol que causa demência, que paralisa é o mesmo que traz luz a essa pedra evoluída e que ilumina a alma desses habitantes suicidas.

A obra de Chico tem um quê de contra-protesto. Seus versos reproduzem o burburinho de uma feira imensa, e parecem roteiros para videoclipes, assimilando com animação o frenesi urbano – como fizeram os *rappers* norte-americanos. Numa espécie de subversão contracultural, as imagens do Recife (*o lar*) extrapolam o óbvio e vão buscar a força dos pobres, em um ritmo que exige atitude e postura. As sílabas do mangue galopam como nas cantorias do Nordeste Brasileiro. (NETO, 2007.p. 35).

Da Lama ao Caos

Posso sair daqui para me organizar
 Posso sair daqui para desorganizar
 Posso sair daqui para me organizar
 Posso sair daqui para desorganizar

Da lama ao caos, do caos à lama
 Um homem roubado nunca se engana
 Da lama ao caos, do caos à lama
 Um homem roubado nunca se engana

O sol queimou, queimou a lama do rio
 Eu ví um chié andando devagar
 E um aratu pra lá e pra cá
 E um caranguejo andando pro sul
 Saiu do mangue, virou gabiru

Ô Josué, eu nunca vi tamanha desgraça
 Quanto mais miséria tem, mais urubu ameaça

Peguei um balaio, fui na feira roubar tomate e cebola
 la passando uma véia, pegou a minha cenoura

"Aí minha véia, deixa a cenoura aqui
 Com a barriga vazia não consigo dormir"
 E com o bucho mais cheio comecei a pensar
 Que eu me organizando posso desorganizar
 Que eu desorganizando posso me organizar
 Que eu me organizando posso desorganizar

[...]

De acordo com Neto (2008), a fome assolava o quadro social de determinadas regiões recifense, mas foi nas regiões alagadas da metrópole, na área de manguezais que Josué de Castro viu e denunciou a fome como sendo resultado de uma desigualdade econômica (p.4). A letra destaca fome e caos e mostra que com a barriga vazia ninguém consegue dormir, para então escapar desse buraco pequenos delitos são cometidos por necessidade e assim o caos se instaura na cidade quando se alastra também por essas ações, e ao mesmo tempo se organiza quando mata a fome do homem.

O mesmo ato denuncia organização e desorganização enquanto Science equipara lama e caos. A incerteza presente na desordem se assemelha inerente ao caos, uma vez que desordem e caos são equiparáveis no pensamento da complexidade. A lama orgânica dos mangues ou a sujeira produzida pela cidade caracterizam fertilidade, insurreição, periferia, banditismo, a própria cidade do Recife. Essa é a desordem complexa de que fala Edgar Morin. (LIRA, 2014.p. 123).

É assim que ordem e desordem tem duplo caráter. Ruídos e possibilidades iminentes de desintegração são necessários, fazem parte do processo de composição da ordem e assim da recriação.

Antene-se

É só uma cabeça equilibrada em cima do corpo
 Escutando o som das vitrolas, que vem dos mocambos
 Entulhados à beira do Capibaribe
 Na quarta pior cidade do mundo

Recife cidade do mangue
 Incrustada na lama dos manguezais
 Onde estão os homens caranguejos
 Minha corda costuma sair de andada
 No meio das ruas e em cima das pontes
 é só uma cabeça equilibrada em cima do corpo
 Procurando antenar boa vibrações

Preocupando antenar boa diversão
Sou, sou, sou, sou, sou, sou Manguelboy

Recife, cidade do mangue
Onde a lama é a insurreição
onde estão os homens caranguejos?
Minha corda costuma sair de andada
No meio da rua, em cima das pontes

[...]

Essa é a história de pessoas que se encontram ludicamente em uma cidade periférica de um país periférico, como Fred 04 costumava falar do Recife. Essa é a história de pessoas que criam. Dançam. Compõem. Ouvem. Trocam. Uma parte ou um princípio possível dessa história é a invenção de um grupo de amigos. Em sua intimidade marginal, zombavam da sua própria existência. Em mesas de bar, inventaram jogos inspirados nos mangues do Recife. E assim transitavam entre arquétipos, recriando símbolos emergentes. Experimentaram transmitir. Fizeram parte de um sistema. Ruído, prenúncio de uma fase no processo de autorregulação da cidade. (LIRA, 2014.p. 104).

É assim que antene-se vira conceito-guia para a criação e manutenção do sistema Manguelbeat, “A atitude de busca é uma convocação que pode ser aceita. A atitude de busca é um chamado, atitude ampliada naquela afirmativa de Science: Antene-se, [...] o clamar por uma ação de se tornar atento, presente” (LIRA, 2014.p. 162). Comunicação, informação, brincadeira, dança música, tudo isso era integrado ao Do it you self (faça você mesmo), ingrediente essencial para criar um universo de diversão. Atitude imperativa de caranguejos que de andada, observou atentamente as mazelas da quarta pior cidade do mundo e subverteu essa decadência em uma ação coletiva que ressuscitava a cidade com um choque e equilibrava um novo universo, “pontes entre circuito mundial de ideias e a periferia se realizaram. Qualquer periferia. Todas as ideias” (p.162).

Álbum Afrociberdelia (1996)

Mateus Enter

Eu vim com a nação zumbi
Ao seu ouvido falar
Quero ver a poeira subir
E muita fumaça no ar
Cheguei com meu universo

E aterriso no seu pensamento
 Trago as luzas dos postes nos olhos
 Rios e pontes no coração
 Pernambuco em baixo dos pés
 E a minha mente na imensidão

O Mateus é um personagem do maracatu. Ele chega para brincar, implicar, falar sobre tudo num universo centrado na diversão. Nessa música, o Mateus é mais tecnológico, porque o *enter* (tecla do computador) tem relação com a sua entrada, quando ele anuncia a chegada do Chico Science e Nação Zumbi. Nessa música ele anuncia a sua chegada acompanhado de sua nação, como os blocos de maracatu que reencarnam as nações africanas que sucumbiram à escravidão. Ele chega com o seu universo urbano: as luzes da cidade, as pontes que atravessam os rios de Recife e a tecnologia. (TESSER, 2007. p. 6).

Aqui Mateus entra como o personagem brincante que alastra o espírito de diversão e anuncia o brinquedo - maracatu de baque solto, que diferente do banque virado, é composto por “uma mistura das culturas afro-indígenas, combinando pastoril, baianas, cavalo-marinho, caboclinho e folia de reis” (NETO, 2007, p. 31). É daí que vem o caboclo de lança, personagem representativo do baque solto (maracatu rural). Assim, usando a teatralidade do Mateus e a vestimenta iluminada desse caboclo envenenado, Chico reafirma o maracatu e reverbera sua ludicidade e diversão nos versos dessa música que reanuncia a cultura popular para o mundo, onde “Pernambuco embaixo dos pés e minha mente na imensidão” representa a abertura de um espaço afrociberdólico. (TESSER, 2007, p. 6-7).

O Cidadão do Mundo

A estrovenga girou
 Passou perto do meu pescoço
 Corcoviei, corcoviei
 Não sou nenhum besta seu moço
 A coisa parecia fria
 Antes da luta começar
 Mas logo a estrovenga surgia
 Girando veloz pelo ar
 Eu pulei, eu pulei
 E corri do coíçe macio
 Só queria matar a fome no canavial na beira do rio
 Jurei, Jurei
 Vou pegar aquele capitão
 Vou juntar a minha nação
 na terra do maracatu
 Dona Ginga, Zumbi, Veludinho e segura o baque do
 Mestre Salu

Eu ví, eu ví
 A minha boneca vodu
 Subir e descer do espaço
 Na hora da coroação
 Me desculpe senhor, me desculpe
 Mas esta aqui e a minha nação
 Daruê Malungo, Nação Zumbi
 É o zum, zum, zum da capital
 Só tem caranguejo esperto
 Saindo deste manguezal
 Eu pulei, eu pulei
 E corria no coice macio
 Encontrei o cidadão do mundo no manguezal na beira do
 rio
 Josué !!!
 Eu corri saí no tombo
 Se não ia me lascá
 Segui a beira do rio
 Vim pará na capitá
 [...]

Conheceu uns amiginhos e com eles se mandou
 Aí meu velho
 abotoa o paletó
 não deixe o queixo cair e segura o rojão
 Vinha cinco maloqueiro
 Em cima do caminhão
 Pararam lá na Igreja conheceram uns irmão
 Pediram um pão pra comê com um copo de café
 Um ficou roubando a missa
 E quatro deram no pé
 Chila, Relê, Domilindró !!!!

Rap e embolada surgem numa pulsão frenética quando os maloqueiros saem numa empreitada de vaguar a cidade. Letra e compasso se justapõem numa poesia marcada pela interrupção de samples (recurso musical) que recortam a canção e a identidade do sujeito.

Rápidas cenas de pequenos roubos, contadas do ponto de vista de um narrador que simpatiza com os ladrões ou talvez seja um deles. Essa identificação com o transgressor de uma lei vivida e percebida como injusta e mal aplicada era uma das características da cultura hip hop que atraía Chico. Essas cenas de pequenos roubos, conflitos e encontro de gangues para uma guerra indefinida mais iminente são comuns na música de Science. A descrição dessas cenas nas letras é frequentemente acompanhada de um aumento de tensão musical, através de operações sobre o volume, o andamento e o ritmo. (AVELAR, 2011. p. 11).

O escravo que foge da repressão violenta, a jura de unir a nação e reagir à crueldade do capitão do mato, a nova nação zumbi reverenciada na coroação do maracatu, a boneca vodu (calunga) sobe e desce no espaço, humor e crítica transbordam de espertos caranguejos que saem da lama, gêneros musicais regionais como embolada, maracatu, dialogam entre si com gêneros internacionais, rap, funk, soul, criando uma metáfora performática e potente que questiona a política vigente, a segregação social e redimensiona a cultura popular. É assim que Chico, Josué, o maloqueiro, as nações, Zumbi dos palmares e tantos outros são todos cidadãos do mundo e responsáveis por “construir um mundo de cidadãos” como dizia Milton Santos⁹. (AVELAR, 2011, p. 10-11).

São letras que radiografam, surrealizam (usam imagens do inconsciente), “dadaizam” (apelam para o absurdo, o nada) estilhaçam a sociedade que nos rodeia [...], batuque e crença numa “agricultura celeste”, a busca do cosmológico contra a inércia, a expansão da consciência para agir logo e é na linguagem de Chico que se configuram o real, na sua exaltação do parecer, no humor, no seu realismo fantástico que, apresentando as metáforas do homem-caranguejo, mangue/urbe, apontou para um novo jeito de narrar a saga pernambucana. (NETO, 2007. p. 30).

Etnia

Somos todos juntos uma miscigenação
E não podemos fugir da nossa Etnia
[...]
Índios, brancos, negros e mestiços
Nada de errado em seus princípios
O seu e o meu são iguais
Corre nas veias sem parar

Costumes, é folclore, é tradição
Capoeira que rasga o chão
Samba que sai na favela acabada
É hip hop na minha embolada

É povo na arte é arte no povo
E não o povo na arte
De quem faz arte com o povo
[...]

Maracatu psicodélico
Capoeira da pesada
Bumba meu rádio

⁹ Disponível em: <<http://antigo.acordacultura.org.br/herois/episodio/miltontsantos>> Acesso em: 18 dez. 2015.

Berimbau elétrico

Frevo, samba e cores
Cores unidas e alegria
Nada de errado em nossa "ETNIA"

Segundo Lima, Ucella (2013) nesta música, “podemos observar a proposta de diálogo dos ritmos, tanto do texto verbal, como para nos arranjos musicais: “é hip hop na minha embolada”, assim como sugere essa abertura para voz do sujeito subalterno na arte: “é o povo na arte/ é a arte no povo/ não o povo na arte/ de quem faz arte com o povo” (p. 4). Aqui a temática da subalternidade se manifesta na trajetória das vozes dos sujeitos/artistas que não tiveram vez num determinado período do cenário cultural do estado. Denunciando e expondo a subalternidade de artistas de cultura popular que vivam no anonimato, os versos incorporam um caráter de retomada protagonista das classes populares em harmonia com os jovens músicos.

Como se pode notar, nos versos acima fica claro esse descentramento, essa fragmentação do sujeito, sugerindo uma fissura no discurso hegemônico da década de 90: “somos todos juntos uma miscigenação/ e não podemos fugir da nossa etnia”. Parafraseando Chico Science: “somos todos juntos uma *crioulização*, índios, brancos, negros e africanos”, a *crioulização* são os choques, as harmonias, as distorções, os recuos, as rejeições ou atrações entre elementos de uma cultura (GLISSANT apud LIMA; UCELLA, 2013. p. 8).

Corpo de Lama

Este corpo de lama que tu vê, é apenas a imagem que sou
Este corpo de lama que tu vê, é apenas a imagem que é tu
Que o sol não segue os pensamentos, mas a chuva mude os sentimentos
Se o asfalto é meu amigo eu caminho, como aquele grupo de caranguejos, ouvindo a música dos trovões

Essa chuva de longe que tu vê, é apenas a imagem que sou
Esse sol bem longe que tu vê, é apenas a imagem que é tu
Fiquei apenas pensando, que seu rosto parece com minhas ideias
Fiquei apenas lembrando que há muitas garotas sorrindo em ruas distantes
Há muitos meninos correndo em mangues distantes

Essa rua de longe que tu vê, é apenas a imagem que sou.
Esse mangues de longe que tu vê, é apenas a imagem que é tu.
Se o asfalto é meu amigo

Deixar que os fatos sejam fatos naturalmente, sem que sejam forjados para acontecer

Deixar que os olhos vejam pequenos detalhes lentamente
 Deixar que as coisas que lhe circundam estejam sempre inertes, como móveis inofensivos,
 pra lhe servir quando for preciso
 E nunca lhe causar danos morais, físicos ou psicológicos

Ainda de acordo com Lima e Ucella, aqui o corpo de lama pode ser visto como metáfora para identidade fragmentada “um redimensionamento poético do *eu* que se dissolve em um eu-coletivo. Ou seja, o pensamento dualista do mesmo-outro é descentrado, e o sujeito que poderia ser hegemônico, agora é plural” (2013, p. 9). Um discurso sonoro carregado de imagens que reconstroem o sujeito quando tu e eu se confundem. A essência é descrita no “[...] cotidiano num carrossel de palavras, sugestões e aceleração do movimento, fazendo-o oscilar entre o congelado e o fugaz” (NETO, 2007, p. 72), e a transcendência é o do corpo que se desloca e dar voz ao outro, uma simbiose que representa uno e múltiplo.

Nesse sentido, compreendemos que o “corpo de lama” pode ser lido/ouvido como um corpo de linguagem, uma linguagem do mangue. Sendo assim, a figura do homem e a do caranguejo, na linguagem scienciana, desdobram-se na imagem do homem-caranguejo; e a figura da cidade, na qual em alguns momentos se pode observar uma referência direta à cidade do Recife, e o mangue, desdobram-se na Manguetown. (LIMA; UCELLA, 2013. p. 10).

Manguetown

Tô enfiado na lama
 É um bairro sujo
 Onde os urubus têm casas
 E eu não tenho asas
 [...]
 Andando por entre os becos,
 Andando em coletivos
 Ninguém foge ao cheiro sujo
 Da lama da Manguetown
 [...]
 Esta noite sairei
 Vou beber com meus amigos
 E com asas que os urubus me deram ao dia
 Eu voarei por toda a periferia
 Vou sonhando com a mulher
 Que talvez eu possa encontrar
 E ela também vai andar
 Na lama do meu quintal
 Manguetown
 [...]
 Andando por entre os becos,

Andando em coletivos
 Ninguém foge à vida suja.
 Dos dias da Manguetown...

Fui no mangue catar lixo
 Pegar caranguejo, conversar com urubu

Para Neto “Recife é a *Manguetown* onde o corpo de lama se movimenta, reinventado-se, metamorfoseando-se. Homem-caranguejo/mutante, com asas de urubu. Estranha imagem. Metáforas de um mundo duplo: caranguejo (terra/água) junta-se à imagem de um animal voador ligado à podridão” (2004, p. 48). É assim que essa música pode ser vista como uma catarse coletiva, onde o sujeito habitante dessa cidade de lama, enfiado na pobreza e na miséria toma-se de um discurso de desabafo e transformasse num caranguejo com asas, zoomorfismo tal que faz esse sujeito transcender quando sai da sua lama, do seu quintal excluído e se apropria, com asas e acompanhado dos seus amigos, da sua cidade, dessa metrópole manguetown também enfiada na lama.

A Manguetown é uma das faces do Recife. Face aterrada, periférica, ocultada. Ruge, não canta. Face violenta, como são estridentes as guitarras do mangueBit, potente como o som da bateria, dos tambores. Forte e redondo o batuque dos tambores. Face do lixo que se recicla transformada em fertilidade. [...] O sapiens-demens salta e se abre ao delírios reorganizadores, o mangueBit joga o jogo livre do pensamento, deixando-se em condições favoráveis para a criação. Assim, quotidianamente, outra cidade se inventa da linguagem cantada dos seus filhos. A mãe serpente morde a própria cauda e acorda rejuvenescida. Perpetua-se, transmutado outro ciclo das marés. (LIRA, 2014. p. 124-125).

A partir do intenso estudo acerca do universo Mangubeat e análise das respectivas letras musicais, concomitantemente, se aprofundando na teoria do imaginário de Gilbert Durand, das estruturas e dos regimes do Imaginário, foi possível perceber cinco elementos recorrentes que circundam o movimento mangue, desde a sua origem até o discurso poético das músicas, seja nos instrumentos, no ritmo ou nas letras. Maracatu, Caranguejo, Mangue-Lama, Antena Parabólica e a Cidade são os cinco símbolos que em seguida, serão expostos juntamente com as

fotografias que auxiliaram no processo de criação das estampas e esmiuçados a fim de perceber características e aspectos que consistem o Mangubeat.

Maracatu

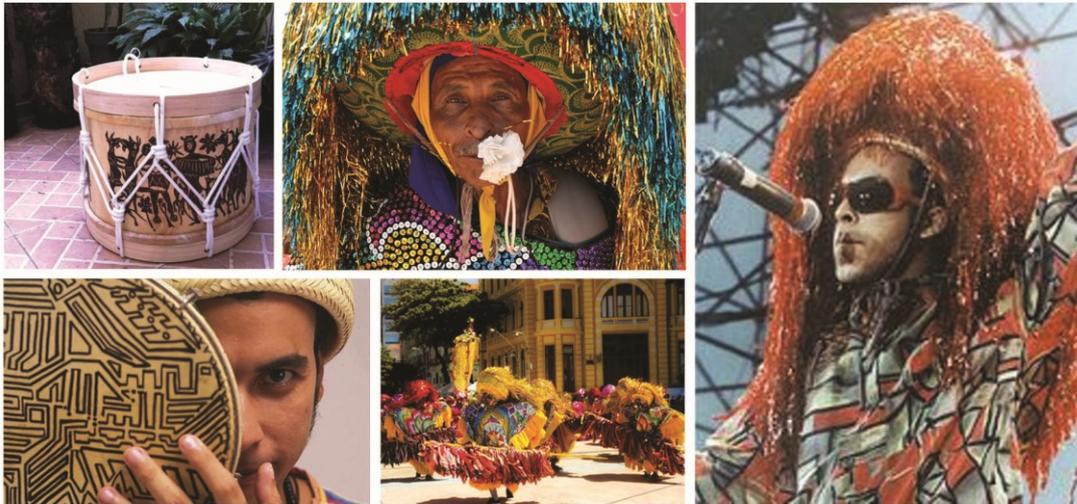


Figura 09: Painele Referências – Maracatu
Fonte: Desenvolvido pelo autor

O maracatu é um símbolo recorrente na trajetória do Mangubeat, passando a “constituir uma espécie de insumo, unidade de informação, ou matéria-prima a ser potencializada junto a outras, para a formação de novos conjuntos sonoros por meio da prática musical efetiva” (RIBEIRO 2005, p. 6), assim, coco, ciranda, embolada e principalmente o maracatu é explorado por CSNZ. Desde a familiarização de Chico com o maracatu e tantos outros ritmos regionais na infância, à união do grupo de percussão lamento negro que trouxe o som da alfaia no lugar da bateria, chegando às vestimentas e trejeitos brincantes de Chico nas apresentações dos shows, foram aspectos importantes para tornar o universo do maracatu rural, seus personagens e seus mestres populares em protagonistas da cultura pernambucana dentro e fora do estado.

A partir daí o caboclo de lança torna-se símbolo da cultura local. É esse caboclo que com sua lança luta contra a “máquina social inconsequente e caduca” (NETO, 2007, p.) e num ritual de purificação, os caboclos abençoam suas lanças nos terreiros e preparam-se para entrar na festa de carnaval, pois,

[...] a “rua” é sempre o exterior perigoso e repleto de riscos ocultos. Quem anda pelo “meio da rua” precisa estar “preparado” e protegido

de todo o mal. Por isso os caboclos tomam o “azougue” [violento coquetel de pólvora, azeite e aguardente], preparado pelo Mestre. [...] Ao voltarem, na quarta-feira, vão logo à Igreja tomar Cinzas e “se despedirem” de alguma coisa errada feita no Carnaval. (BARBOSA, 2009).

E num regime diurno, abarcando a estrutura heroica, as armas espirituais e do herói aqui aparecem no ritual de proteção através da bebida, da lança do caboclo, bem como da benção da arma. “Trata-se da separação “cortante” entre o bem e o mal, “a transcendência está sempre armada”. Separação e polêmica exigem um herói, um guerreiro. E o guerreiro tem armas. E o herói solar é sempre um guerreiro violento” (PITTA, 2005, p. 28). Então, esse guerreiro lendário do maracatu, no Manguebeat, toma mais força na música se transformando em instrumento junto ao pop pra denunciar as mazelas da cidade, ao mesmo tempo anunciando essa tradição para o mundo e se apropriando mais ainda do lazer em ser brincante.

Caranguejo



Figura 10: Painel Referências – Caranguejo

Fonte: Desenvolvido pelo autor

Se a terra foi feita para o homem, com tudo para bem servi-lo, o mangue foi feito especialmente para o caranguejo. Tudo ai é, foi, ou está para ser, caranguejo, inclusive a lama e o homem que vive nela. A lama misturada com urina, excremento e outros resíduos que a maré traz. Quando ainda não é caranguejo, vai ser. O caranguejo nasce nela, vive dela, cresce comendo lama, engordando com as porcarias dela, fabricando com a lama a carinha branca de suas patas e a geleia esverdeada de suas vísceras pegajosas.

Por outro lado, o povo vive de pegar caranguejo, chupar-lhe as patas, comer e lambe os seus cascos até que fiquem limpos como um copo e com sua carne feita de lama fazer a carne do seu corpo e a do corpo de seus filhos. [...] o que o organismo rejeita volta como detrito para a lama do mangue para virar caranguejo outra vez.

Nesta aparente placidez do charco desenrola-se, trágico e silencioso, o ciclo do caranguejo. O ciclo da fome devorando os homens e os caranguejos, todos atolados na lama. (CASTRO, 2003. p. 8).

A obra de Josué de Castro vira referência base para conceituar o movimento Manguebeat. O trecho acima faz parte do livro *Homens e Caranguejos*, que num tom antropofágico, narra a dura realidade (mesmo sendo um romance), da vida de um personagens que descobre a miséria e a lama do mangue.

Não diferente de Josué, Chico denuncia a realidade da decadente cidade, através de uma ficção que se confunde com a realidade. O Manguebeat surge com um personagem metamorfoseado pela miséria e pela lama, um caranguejo humanoide ou um homem decápode. Em ambos as figuras transparece o aspecto zoomórfico, e o homem-caranguejo nasce simbolizando o necessitado, “um ser que sai da lama para se integrar, tanto ao seu meio natural quanto à realidade social de Recife e isso através da música. Um movimento que está inserido no que Michel Maffesoli chama de um “enraizamento no húmus do humano” por utilizar suas tradições, suas especificidades.” (TESSER, 2007, p. 6).

A figura do caranguejo remete, pois, com seu ciclo reprodutivo e com sua carne que revigora o ecossistema mangue, o homem e até a si mesmo, como vistos no trecho acima em *Homens e Caranguejos*, um símbolo cíclico. Segundo Pitta (2005), caracterizado como um regime de fundição e harmonização, o regime noturno da imagem é composto de uma estrutura sintética, onde nela, “o tempo se torna positivo: trata-se do movimento cíclico do destino e da tendência ascendente do progresso do tempo” (p. 33). Aqui o ciclo da vida, no que tange a temporalidade

ritmada por estações e copulação, o ciclo lunar, constitui um dos símbolos cíclicos que remete ao caranguejo:

A lua vem associada a imagens de animais, a um “bestiário”: qualquer animal, como qualquer planta, é capaz de simbolizar o drama ou simplesmente a marcha do tempo; “o shème cíclico eufemiza a animalidade, a animação e o movimento, pois os integra em um conjunto mítico no qual desempenham um papel positivo, já que em tal perspectiva a negatividade, fosse ele animal, é necessária à vinda da plena positividade.” (PITTA, 2005. p. 35).

Dessa maneira, a regularidade da lua com suas fases servem de caminho equilibrista para a dominação, organização e regeneração do tempo em diferentes culturas e seus mitos. Vejamos:

O caranguejo, como outros inúmeros animais aquáticos, está ligado paradoxalmente aos mitos da seca e da lua. Na China, ele é associado ao mito de NiuTché, que foi queimado pelo sol. Os caranguejos são o alimento do espírito da seca. Seu crescimento liga-se às fazes da lua. No Sião, são associados aos ritos de obtenção da chuva. Para os tailandeses, os caranguejos assistem ao guardião do fim das águas, à entrada da caverna cósmica. Entre as populações do Camboja, o caranguejo é símbolo benéfico. Obter um caranguejo em sonhos é ver todos os desejos realizados. Dava-se a ele o nome de esperto, na China, sem dúvida em razão de seu deslocamento lateral e às pinças rápidas. Na tradição dos Mundo de Bengala, o caranguejo foi enviado pelo sol, deus supremo, esposo da lua, para trazer a terra do fundo do oceano. Noutra lenda antiga, o primeiro homem e a primeira mulher se transformaram em caranguejos. O caranguejo é um avatar das forças transcendentais, o que permite incluir este animal entre os grandes cosmóforos, tais como a tartaruga, o crocodilo e o elefante. O caranguejo é símbolo lunar tal como a lagosta, figurando na carta lua do tarô porque estes animais marcham com a lua, para frente e para trás. A arte mochila da África usa o caranguejo para simbolizar o mal ou o demônio do mal. (Chevalier; Gheerbrant, 2009.p. 246)

Mangue-Lama

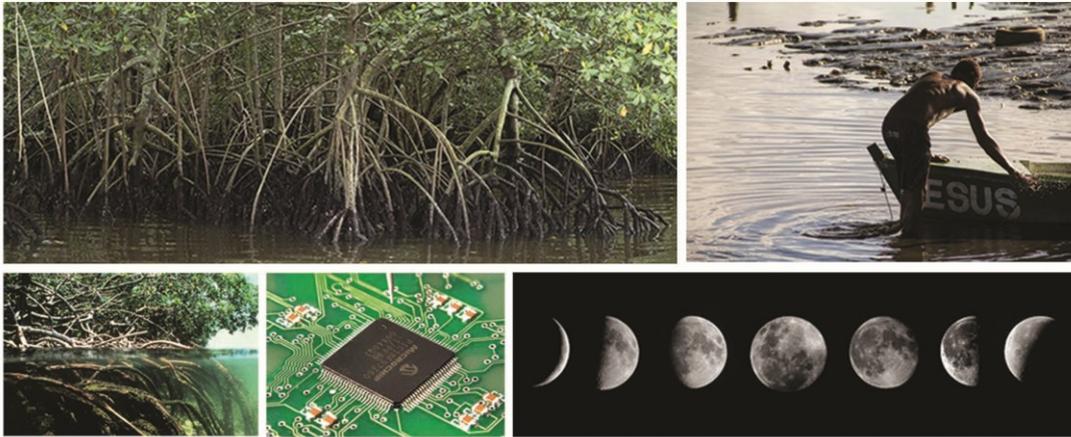


Figura 11: Painel Referências – Mangue

Fonte: Desenvolvido pelo autor

A metáfora *Mangue* envolve toda cidade. O cultivo do significado das imagens de diversidade, fertilidade e riqueza, associadas a esse ecossistema, envolve também toda a cidade. A imagem da cidade nascida do mangue assim compreendido provoca um sentimento de pertencer em liberdade. Serviram como o elo mercurial de jovens em busca de sentido na vida. Mangue. Lama. Caranguejos. Tudo compõe um imaginário coerente e explicitamente zombeteiro [...] é *diversão levada a sério*. (LIRA, 2014. p.66).

Destarte, a imagem do mangue, bem como da lama no Movimento Manguebeat, é a grande metáfora de criação e fecundidade. “O ciclo de transformações da vida que borbulha nos manguezais, os processos químicos que ocorrem nos líquidos viscosos, grãos sólidos e bolhas gasosas, a contínua transformação líquida”, em suma, a própria imagem do ecossistema manguezal é a imagem central no imaginário Manguebit, segundo palavras de h.d. mabuse citadas por Lira (2014, p. 64).

O símbolo mangue-lama se liga ao regime noturno através da estrutura mítica e sintética. Respectivamente, enquanto símbolo de inversão, o mangue por denotar lugar de origem, berço, se torna uma expressão eufêmica. “O isomorfismo dos símbolos do eufemismo leva as figuras femininas para a profundidade aquática, para o alimento, o plural, a riqueza, a fecundidade. (PITTA, 2014, p. 30). Enquanto o ciclo lunar, pertencente aos símbolos cíclicos representa o mangue macho e o mangue

fêmea, águas que entram e saem na dança cíclica com as marés cheias e secas regidas pela lua. (p. 34). Ainda sobre o mangue, figurando ciclo materno de morte e vida orgânico, o dicionário de símbolos discorre da lama como:

Símbolo de matéria primordial e fecunda, da qual o homem, em especial, foi tirado, segundo a tradição bíblica. Mistura de terra e água, a lama une o princípio receptivo e matricial (a terra) ao princípio dinâmico da mutação e das transformações (a água). Todavia, se tomarmos a terra como ponto de partida, a lama passará a simbolizar o nascimento de uma evolução, a terra que se agita, que fermenta, que se torna plástica. Se, ao contrário, considerarmos como ponto de partida a água com sua pureza original, a lama se apresenta como um processo involutivo, um início de degradação. Daí provém o fato de que a lama ou o lodo, através de um simbolismo ético, passe a ser identificada com a escória da sociedade (e com seu meio ambiente), com a ralé, ou seja, com os níveis inferiores do ser: uma água contaminada, corrompida. Entre a terra vivificada pela água e a água poluída pela terra, escalonam-se todos os níveis do simbolismo cósmico moral. (CHEVALIER; GHEEBRANT, 1998. p. 179).

Água doce e salgada se une criando a troca de matéria orgânica característica do mangue e atividade biológica mais rica do planeta. Dessa maneira o movimento Manguebeat se apossa do símbolo do mangue para demonstrar os conceitos de fertilidade e riqueza contidos em si. Lama suja, fétida, mas que regenera, serve de analogia e assim “Esse movimento, diferentemente das outras expressões musicais brasileiras vai assumir sua realidade que é a do húmus, com suas feiúras e sua fertilidade.” (TESSER, 2007, p. 5). Para Lira, a cidade do Recife pode ser vista como um ser andrógino, onde, enquanto o manguezal é inundado na maré cheia por sementes e animais em período de desova que se firma na terra, servindo então como uma *maternidade do mar*, o mangue ativamente injeta no mar suas águas férteis, figurando esse elo entre água doce e salgada.

Parte de um ciclo, o mar adentra o mangue se fundindo ao rio, produzindo as águas estuarinas do ecossistema manguezal. O reverso dessa parte acontece na baixa maré. As águas ricas em nutrientes derramados com abundância pelo mangue, retornam ao mar. [...] São esses nutrientes injetados pelo mangue que fertilizam a plataforma continental. [...] O mangue masculino injeta, abastece,

alimenta e recarrega numa Veneza cidade-mulher, que estabelece elo vital com a natureza. Espaço andrógino do mangue. Salinidade, fertilidade, maternidade também. Macho e fêmea coexistem. E o mangue hermafrodita surge na música enquanto catalisador de vida na cidade de aparência feminina. (LIRA, 2014. p. 126).

Antena Parabólica



Figura 12: Painel Representação - Antena
Fonte: Desenvolvido pelo Autor

Para Tesser o Mangubeat figura o efeito da tecnologia na arte popular, de maneira igualitária quando na música, suporta a cultura popular sem pilha-la e interligando-a com a música pop. “O regional surge como uma ponte, uma ferramenta que permite se abrir para o mundo. Não existem nele pressupostos estéticos e/ou territoriais. Heterogeneidade das expressões e absorção antropófaga dos conteúdos culturais impulsionados por uma necessidade gulosa, este é o princípio.” (2007, p. 9). É dessa forma que a antena parabólica simboliza o local no global, bem como o sentido inverso, onde música pop e música popular juntas se expandem sem se perder.

Com a imagem da antena parabólica fincada na lama os mangue boys querem, com esse símbolo, estimular os artistas e a comunidade para que se mantenham em sintonia com o mundo exterior, sem, no entanto perder suas raízes. Michel Maffesoli dirá que o “pensamento orgânico é integração, a conjunção do estático

(velho) e do dinâmico (novo), dando conta da nova época “ecológica” própria ao espírito do tempo”. É nesse sentido que o movimento nos parece ser o reflexo de um novo impulso. (TESSER, 2007. p. 9).

De acordo com Lira, é nessa busca sedenta por informação, quer seja através de conversas numa mesa de bar, livros trocados por discos, ritual de audição e pesquisa de músicas da periferia do recife, quer seja por fazer música e abrir os ouvidos para sonoridades internacionais, todo esse universo musical pode ser definido em uma imagem: “A antena parabólica é enfiada na lama. Mergulhando no caos dessa lama, do infinito imaginário, o universo personifica-se, captado pela antena. Ligação-limite. Rito para criação. Vazio. Volta ao espaço primordial” (2014, p. 80), assim, das raízes vem o desejo de conexão e o Manguebeat se torna porta-voz da música pernambucana para o mundo, as ondas são curtas, mas o tom é de longo alcance. “A lama e a antena parabólica. Símbolo higt-tech. [...] Uma paisagem onde a parabólica conecta o azul e a terra” (p.161), sintonizando e emitindo para tão longe, *o leito não-linear segue para dentro no universo*.

Assim a antena parabólica se desdobra no regime noturno com a harmonia do local e do global, também representada como símbolo cíclico, já que a natureza desse objeto é emitir e receber sinais. Esse movimento e troca de informações reverbera a ciclicidade do conhecimento e assim transborda o desejo do Manguebeat em conectar Recife com o mundo.

Injetar energia na lama, como preconizava o manifesto Caranguejos com cérebro (1992), envolvia a superação de uma série de procedimentos estabelecidos. Em primeiro lugar, as batidas tradicionais teriam que ser encaradas não como peças exóticas de museu, mas como fontes vivas indispensáveis numa alquimia geradora de uma identidade a um só tempo local e contemporânea. O coco, o maracatu, a ciranda e outros ritmos serviriam não só como “tempero” regional, mas como combustível para se conectar com as tendências mais ousadas do popspace. Ou seja, nada contra a contaminação... Ironicamente o que antes soava como símbolo do arcaico e imutável, agora, desconstruído, revigorava um circuito global em constante mutação. A imagem-síntese dessa estratégia era a da antena parabólica enfiada na lama. (ZERO QUATRO; LINS apud RIBEIRO, 2005. p. 7).

Cidade



Figura 13: Painel Referência – Cidade

Fonte: Desenvolvido pelo Autor

Uma cidade criada e criando no caos. A consonância com esse caos gera uma cidade catastrófica, ao mesmo tempo, a desordem e descontrole tornasse familiar e assim "a constatação do caos urbano da cidade provoca a necessidade de manipulação da realidade, para que seja possível instaurar uma nova ordem" (LIRA, 2014.p.27). De tanto a pedra dura bater, a água mole foi furada: és a ordem, e da integração com os caos nasce a Manguetown.

Uma cidade real contada numa história de ficção com sua própria linguagem. "Diversas faces se mostram nessa cidade. Transfiguram, confundindo quem nela adentra. Uma vez que significa vida. São vários os caminhos; desestabilizam-se os lugares, quando sonhos distintos emergem a cada movimento. Pensamentos e além dos pensamentos" (LIRA, 2014, p. 120). É assim que Lira discorre ser Recife, um lugar que da inter-relação entre caos e ordem se faz uma cidade organizada, livre e cíclica como a natureza dos seus rios, do mar e do mangue que brincam serpenteando, cortando essa Manguetown.

A criação do mangueBit é uma parte que contém e representa o todo, ao mesmo tempo que é em si uma organização que se afirma em recorrente desordem em interação com a ordem. Esta é a lógica mítica que apreendo como sendo a do mangueBit: circular, porém de uma circularidade transcendente, como a de um espiral, e rizomática, como a vegetação do mangue, a criação da Cena Mangue e a reverberação das imagens simbólicas.(LIRA, 2014. p.27).

Desta maneira, a cidade pode ser vista em um regime noturno onde, da estrutura sintética ela parte como símbolo cíclico num simbolismo ofidiano, quando é descrita por Lira como uma cidade-serpente, que morre e renasce o tempo todo, como na “representação do ciclo por meio do “uroboros” (a serpente mordendo o próprio rabo)” (PITTA, 2000. p. 35). Já o ciclo natural da construção das cidades, visto em muitas culturas, esta ligada segundo Lira, no Mangubeat, na ordem do mito do progresso ao esquema rítmico. “E então a cidade nasce, desenvolve-se diversifica-se e também morre. Um organismo vivo. Essa é a metáfora que podemos utilizar para adentrar nesse sistema complexo que é o espaço urbano. Pois cada cidade ao longo de sua história passa por fases que caracterizam sua vida feita de complexidade.” (LIRA, 2014, p. 103).

O agente criativo do Mangubeat para mudar o cenário da cidade é a desordem, o cenário de miséria de Recife, o descaso do poder público com as políticas culturais e a forma como a cultura popular era tratada, além do desejo latente de se conectar com o mundo fez os mangueboys em tom de brincadeira, mas de forma séria, ter a ideia de se libertar e regenerar-se. Então “Chico construiu um ‘admirável Pernambuco novo’, metamorfoseando-se-o em *Manguetown* onde os caranguejos têm ‘cérebros’ e se misturam com os humanos, não fugindo do mundo e sim, integrando-se a ele, exorcizando o caos pela poesia urbana.” (TESSER, 2007, p. 5). Subverteram então poeticamente a cidade, o cenário e a sua lama na Manguetown, num desejo de superar as dificuldades de forma divertida através de uma catarse coletiva.

“Recife perdia o peso de ser, se esvaziava e se enchia tornando-se diferente a cada verso como se existisse no mundo numa hora estranha onde ontem, hoje e amanhã se confundiam. [...] Um atrevido arrebatamento é posto em ação. O “real” da vida ou o que seria o “referencial” transformado em linguagem torna-se aventura festejada.” (NETO, 2008. p. 6).

3.4.2. Um mangue de cores

De acordo com Barros (2009) para Goethe, uma luz latente vive no olho, onde este é capaz de sentir a sensação das cores sem a luz. As sensações quando o olho se expõe a luzes fortes, choques mecânicos e até mesmo os sonhos são exemplos disso. Percepção e realidade subjetiva se mutuam e é essa dependência existente nos sentidos e na concepção do humano, que Goethe utilizou para

elaborar uma teoria que leva em conta a percepção visual do homem, no qual as cores comunicam para os sujeitos, “[...] na medida em que estabelece conexão simbólica entre percepção, cor e emoção.” É assim que “[...] toda explicação de cor está relacionada ao modo como ela aparece na natureza. [...] O homem é parte dessa natureza, e a percepção da cor pelo órgão da visão torna-se, portanto, o centro de seu interesse.” (p. 296-297).

Cor e sentimento relacionam-se na última parte da doutrina de Goethe: “Aplicação alegórica, simbólica e mística das cores”, indicando o caminho do uso das cores na arte. Em suas palavras: “[...] cada cor produz um efeito específico sobre o homem ao revelar sua essência tanto para o olho quanto para o espírito. Conclui-se daí que as cores podem ser utilizadas para certos fins sensíveis, morais e estéticos”. (BARROS, 2009. p. 302).

Assim, deixando-se perceber pelas cores do ecossistema manguezal, desde as visitas a essa paisagem, passando pelas fotografias que exprimem os símbolos do Manguebeat, aqui, essa vista se torna o fio condutor pra compor o painel de cores da coleção *Manguear*.



Figura 14: Paleta de cores
Fonte: Acervo do Autor

Observamos a forte presença do azul visto nas águas do mar que adentram e se confundem nas águas do mangue e no Guaiamum, espécie de caranguejo que tem carapaça azul e é muito visto em águas doces e salgadas. Segundo Lexicon, o azul simboliza “a cor do céu, da imensidão, da água, visto quase sempre como transparente, puro, imaterial e frio; [...] cor também do irreal, do fantástico [...]” (1990, p. 30).

Igualmente Pedrosa discorre:

O azul é a mais profunda das cores – o olhar penetra sem encontrar obstáculo e se perde no infinito. [...] Uma superfície pintada de azul dilui-se na atmosfera, causando a impressão de desmaterializar-se como algo que se transforma de real em imaginário. A lenda do

pássaro azul, símbolo da felicidade inatingível, nasceu, sem dúvida, dessa analogia secreta do azul com o inacessível. Diante do azul a lógica do pensamento consciente cede lugar à fantasia e aos sonhos que emergem dos abismos mais profundos de nosso mundo interior, abrindo as portas do inconsciente e pré-consciente. Por sua indiferença, impotência e passividade aguda que fere, ele atinge o clima do inumano e do supra-real. (2009, p. 114).

A cor amarela surge na luz do sol que incide no mangue e deixa muitas vezes a paisagens num tom amarelado, nas nuances das folhas quando secas e até no corpo dos caranguejos que aparece em diversos tons. Conforme Pedrosa (2009), na diferenciação psicológica que conformiza as cores em quentes e frias, o amarelo ocupa a cor mais quente, “[...] é a mais desconcertante das cores, transbordando dos limites onde deseja encerrá-lo, parecendo sempre maior do que é na realidade, devido à sua característica expansiva” (p.111).

Para Lexicon (1990), amarelo representa uma “Cor muito clara, associada ao significado simbólico do ouro, da luz e do Sol; como o ouro, muitas vezes é símbolo da eternidade e da transfiguração [...]” (p. 16), da mesma forma Pedrosa discorre dessa cor como “Uma das faixas coloridas do espectro solar, o amarelo é também cor fundamental ou primitiva” (2009, p. 110). Assim, ele afirma que a variação dos significados da cor amarela nos períodos da história é comumente representada pelo fruto maduro, o ouro e o sol.

O marrom é a cor predominante do ecossistema manguezal, desde a lama negra que escurece as águas, as raízes que emergem do solo lodoso até os animais que ali habitam, como os caranguejos. Em suma, toda fauna e a flora do mangue é habitada por esta cor que se apresenta em diversos tons terrosos, desde o marrom avermelhado, como o amarelado, o bege e ocre.

Pedrosa diz que “Os ocre são argilas coloridas por proporções variáveis de óxido de ferro. Em estado natural, são amarelados ou marrons, mas se tornam vermelhos pelo efeito da calcinação. Por sua origem, essas tonalidades se chamam genericamente terras.” (2009, p. 116).

A cor verde também surge em vários tons da vegetação do mangue. Ainda segundo Pedrosa, por ser uma cor oriunda da mistura das cores opostos amarelo e azul, quente e frio, o verde representa o equilíbrio ideal dessas tensões.

Para Kandinsky, “o verde absoluto é a cor mais calma que existe. Não é o centro de nenhum movimento. Não se acompanha nem de alegria, nem de tristeza, nem de paixão. Não solicita nada, não lança nenhum apelo. Esta imobilidade é uma qualidade preciosa, e sua ação é benfazeja sobre os homens e sobre as almas que aspiram ao repouso. A passividade é o caráter dominante do verde absoluto, mas esta passividade se perfuma de unção, de contentamento de si mesmo.” (PEDROSA, 2009, p. 112).

Vermelho, laranja e tons de magenta são também componentes importantes no processo de escolha da cartela de cores, pois estas estão sempre presentes nos trajes do brinquedo Maracatu Rural, principalmente no que concerne o caboclo de lança. Desta forma, unidas às cores do manguezal, resplandece o conceito base do Mangubeat: Diversidade. Da própria natureza biodiversa do mangue, passando pelas cores que brincam no maracatu e chegando a sinergia dos manguelboys e os sons escutados e produzidos por eles, tudo isso conduz para um trajeto que se alimenta e que festeja a diversidade.

Assim as cores foram usadas fazendo analogia à diversidade do Movimento Mangubeat. Indicando continuidade das cores da natureza, progressão e contraste das cores dos homens. A continuidade caótica e afroiberdéliica dos cacos como dizia CSNZ.

Cascos, cascos, cascos/ Multicoloridos, cérebros, multicoloridos/
Sintonizam, emitem, longe/ Cascos, cascos, cascos / Multicoloridos,
homens, multicoloridos / Andam, sentem, amam / Acima, embaixo do
Mundo / Cascos, caos, cascos, caos / Imprevisibilidade de
comportamento / O leito não-linear segue / Para dentro do universo /
Música quântica ? (CSNZ, 1994).



COLEÇÃO MANGUEAR

COLEÇÃO MANGUEAR

Seguindo o percurso do estudo acerca do Movimento Mangubeat e da teoria do imaginário de maneira fenomenológica, juntamente com uma análise profunda de dez músicas da banda Chico Science e Nação Zumbi, foram notados elementos que simbolizam a ciclicidade, no qual nas estruturas do imaginário referem-se à harmonia do Regime Noturno e um elemento remetendo a divisão do Regime Diurno.

O caos se equilibrando na ordem e desordem interminável, a conexão das informações no universo, o ciclo de morte e vida simbolizados no eterno retorno da serpente que morde o próprio rabo, o ciclo das marés que também regem os ciclos do mangue, o ciclo do caranguejo, chegando até o ritual de proteção dos caboclos de lança nos ciclos de festas, todos esses foram aspectos que trouxeram à luz cinco símbolos mais recorrentes no Manguebet: Maracatu, Caranguejo, Mangue, Antena Parabólica e Cidade.

Todos esses elementos observados a partir de uma análise sensível sobre o imaginário Mangubeat e por assim dizer, seus sistemas simbólicos, conceberam a produção de cinco estampas têxteis que vislumbram a diversidade do movimento, tanto na plástica quanto na variedade de cores aplicadas na coleção.

Integrando todas essas observações, adiante será apresentada a Coleção *Manguear*, seguida do detalhamento de cada estampa.

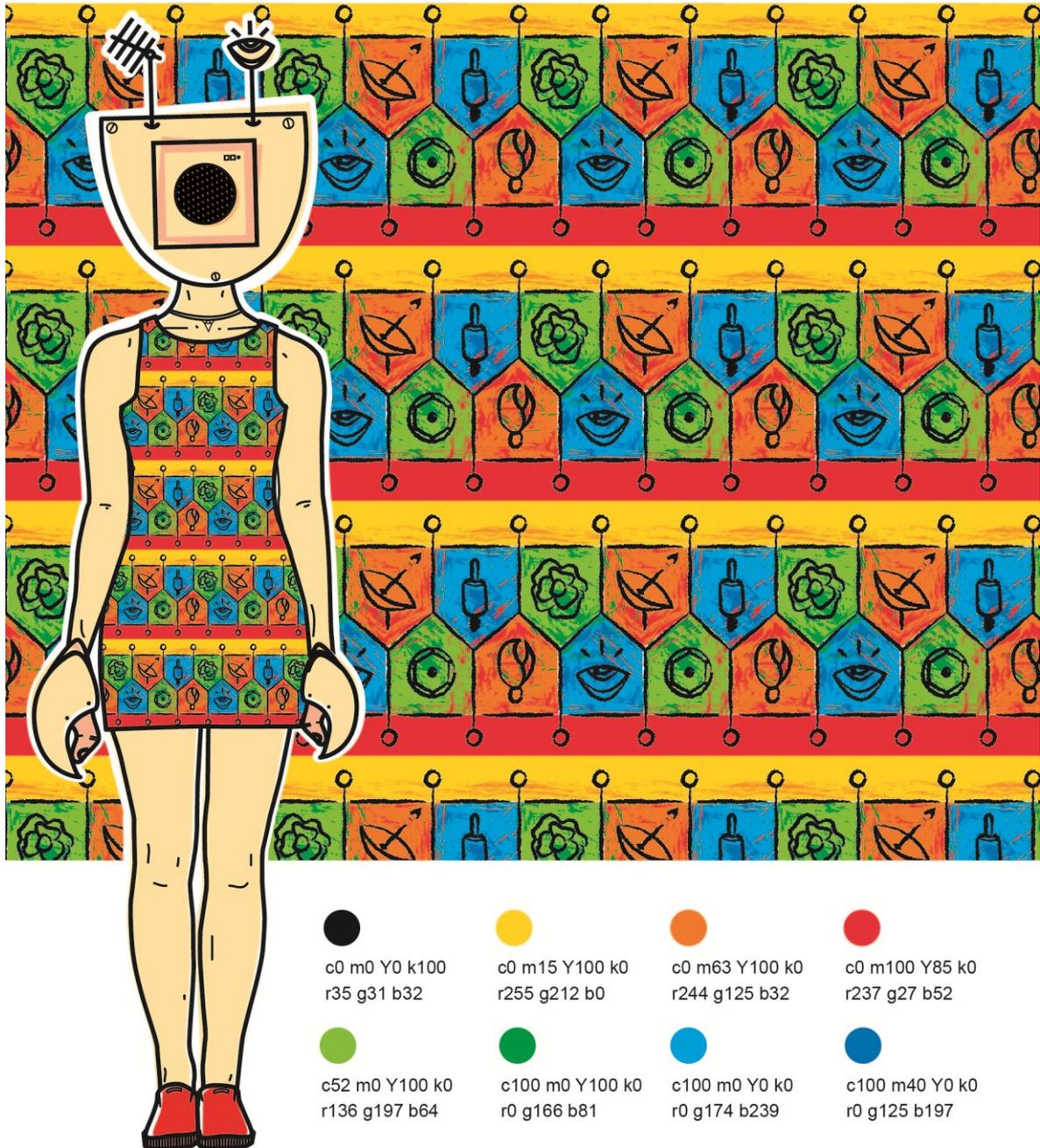


Figura 15: Estampa 01 – Maracatu

Fonte: Acervo do autor

A estampa Maracatu (Figura 15), como já se referênciava no nome representa o folguedo Maracatu que foi muito explorado no movimento Manguebeat, tanto nos instrumentos, quanto na vestimenta e no gestual de Chico Science. As linhas pretas que se seguem na estampa fazem alusão ao circuito de chip e ao mesmo tempo a disposição das cordas que circundam a alfaia. Unidos a elementos presentes no caboclo de lança como o cravo e as lantejoulas das vestes, a antena parabólica que tem a sua ponta como uma lança, a pata e o olho do caranguejo, bem como o

plugin, remetem a conexão da sonoridade e se dispõem de maneira linear formando um padrão diverso, tanto nas formas quanto nas cores.

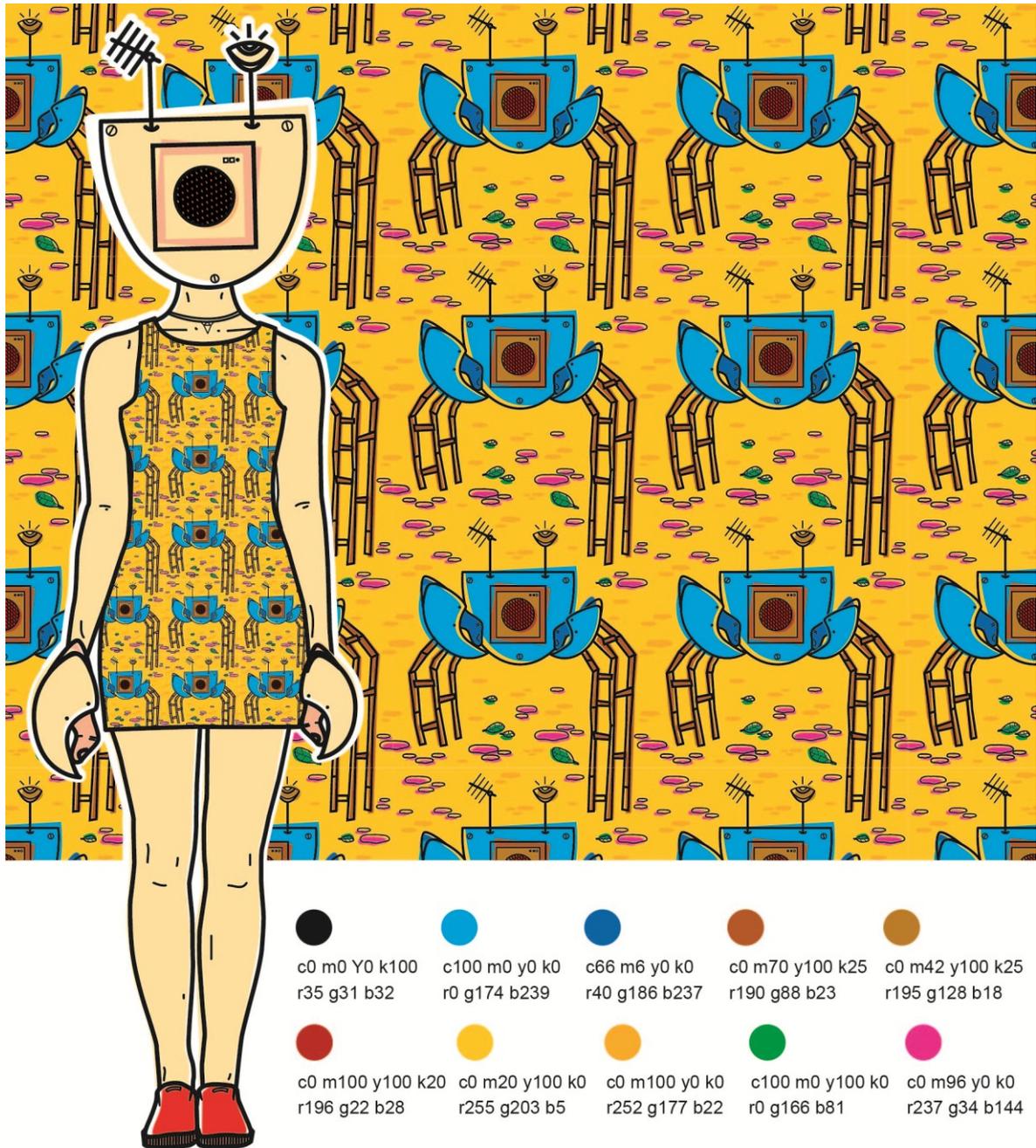


Figura 16: Estampa 02 – Caranguejo

Fonte: Acervo do autor

Na (Figura 16), a estampa Caranguejo se desdobra num animal metamorfoseado. Caranguejo humanoide ou homem decápode, ambos representam uma figura ficcional, como o olho atento em forma de parábola, o corpo com aspecto mecanizado, um caranguejo sustentado como as palafitas e ao mesmo

tempo uma figura realista, como o polegar opositor com aspecto humano. De andada os homens-caranguejos marcham emergindo da lama em busca de som, de informação, de vibração, vibração esta que por sua vez é refletida na escolha das cores que se contrastam e se divertem como o Mangubeat.

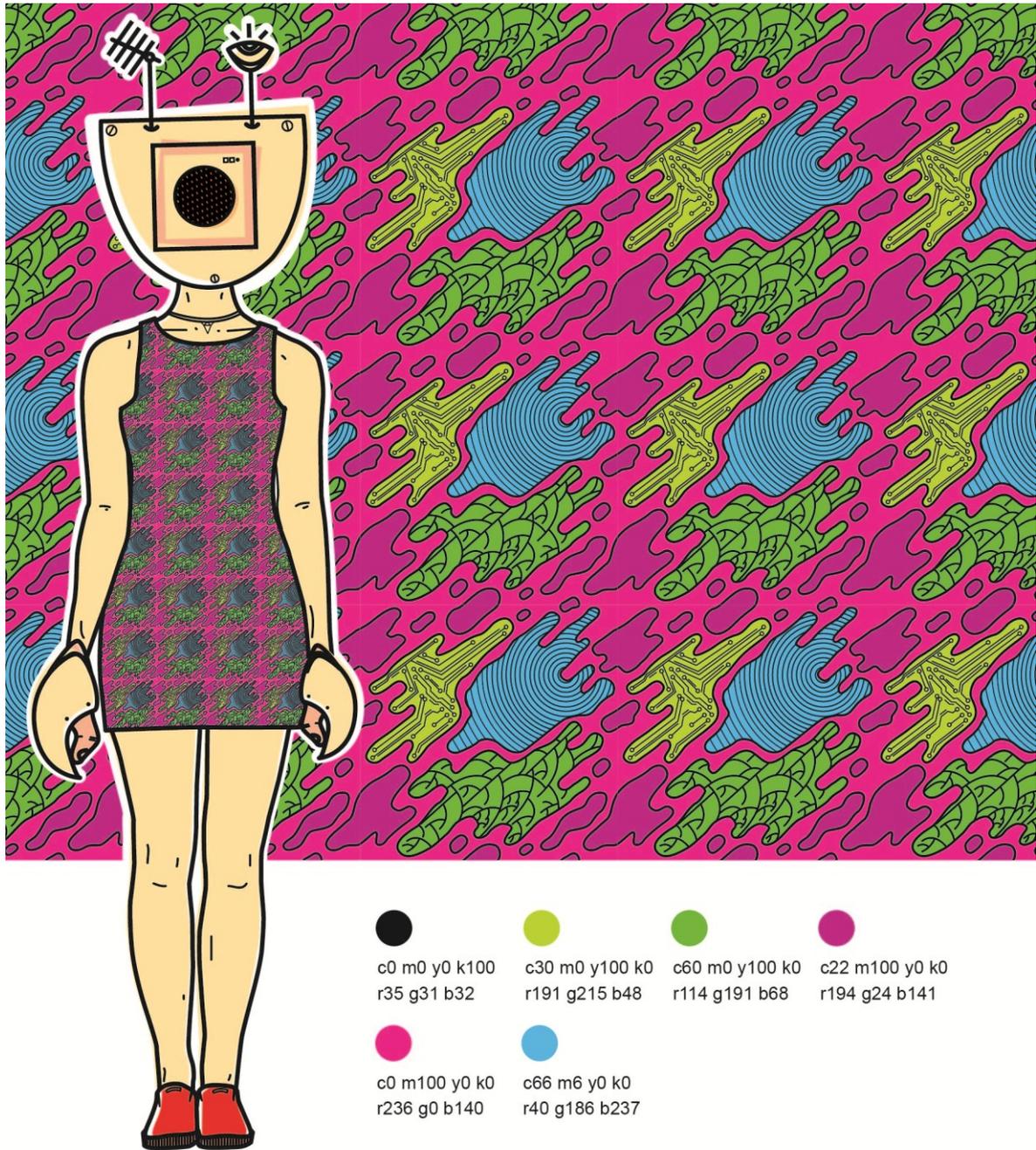


Figura 17: Estampa 03 – Mangu

Fonte: Acervo do autor

Acima, a estampa Mangu (Figura 17) é trabalhada em formas que remetem a lama. Representando fertilidade e riqueza, a lama aqui surge em cores vibrantes e

distorcidas, aludindo ao pop e a diversidade da cultura Manguebeat. A água é representada na cor azul em formas circulares aludindo aos ciclos da maré e do mangue, da mesma forma a cor verde se apresenta em dois tons com linhas que referem-se às raízes do mangue e as placas de circuito elétrico, assim resplandecendo a imagem da diversidade do ecossistema e do movimento.

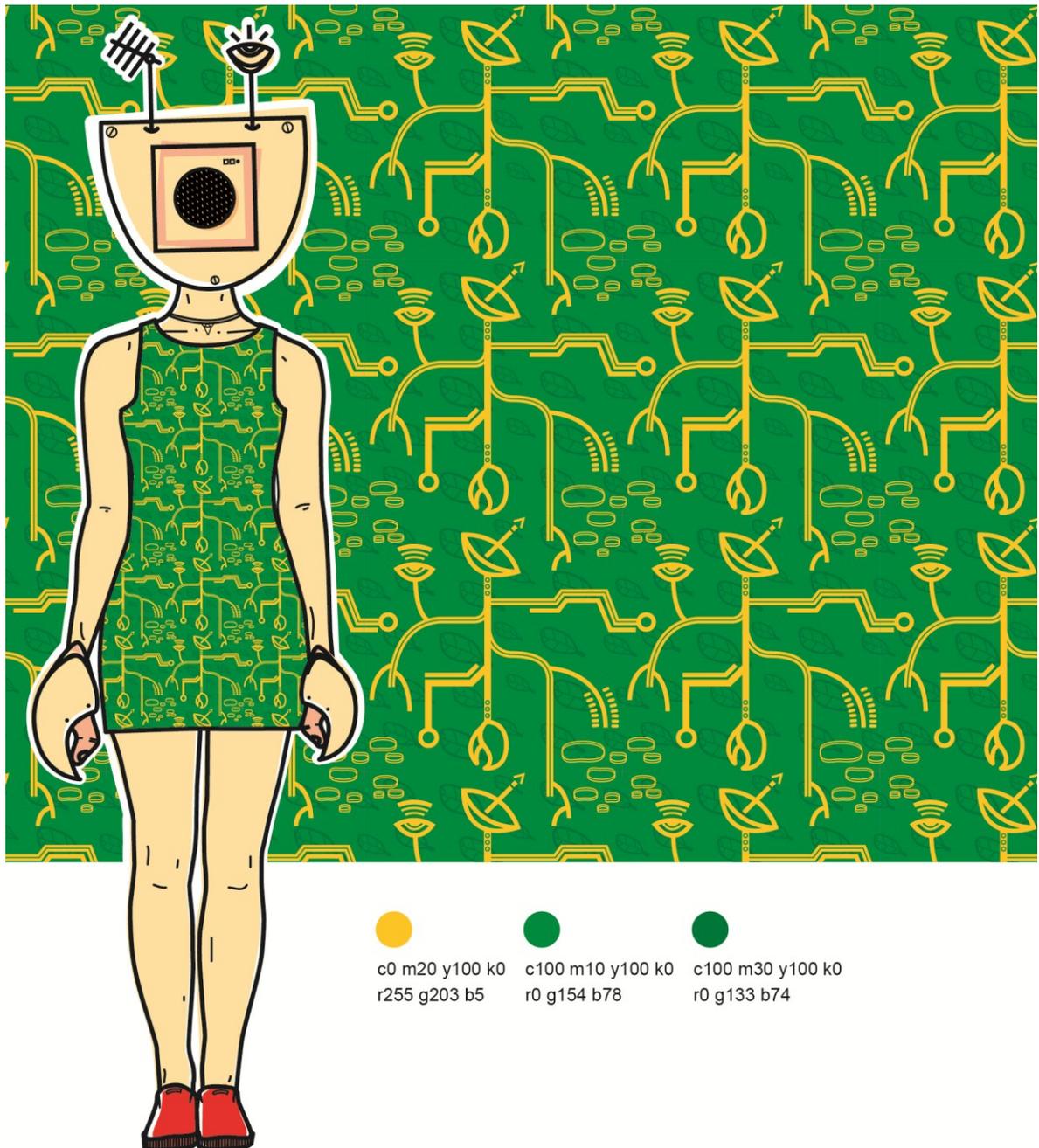


Figura 18: Estampa 04 – Antena Parabólica

Fonte: Acervo do autor

Na estampa Antena Parabólica, utilizamos os elementos da pata do caranguejo, o olho conectado, a antena e os circuitos todos interligados como as raízes do mangue. Se confundindo entre imagens orgânicas e tecnológicas a estampa figura um efeito de simbiose entre partes opostas, mas que no Manguebeat se complementam e se expandem.

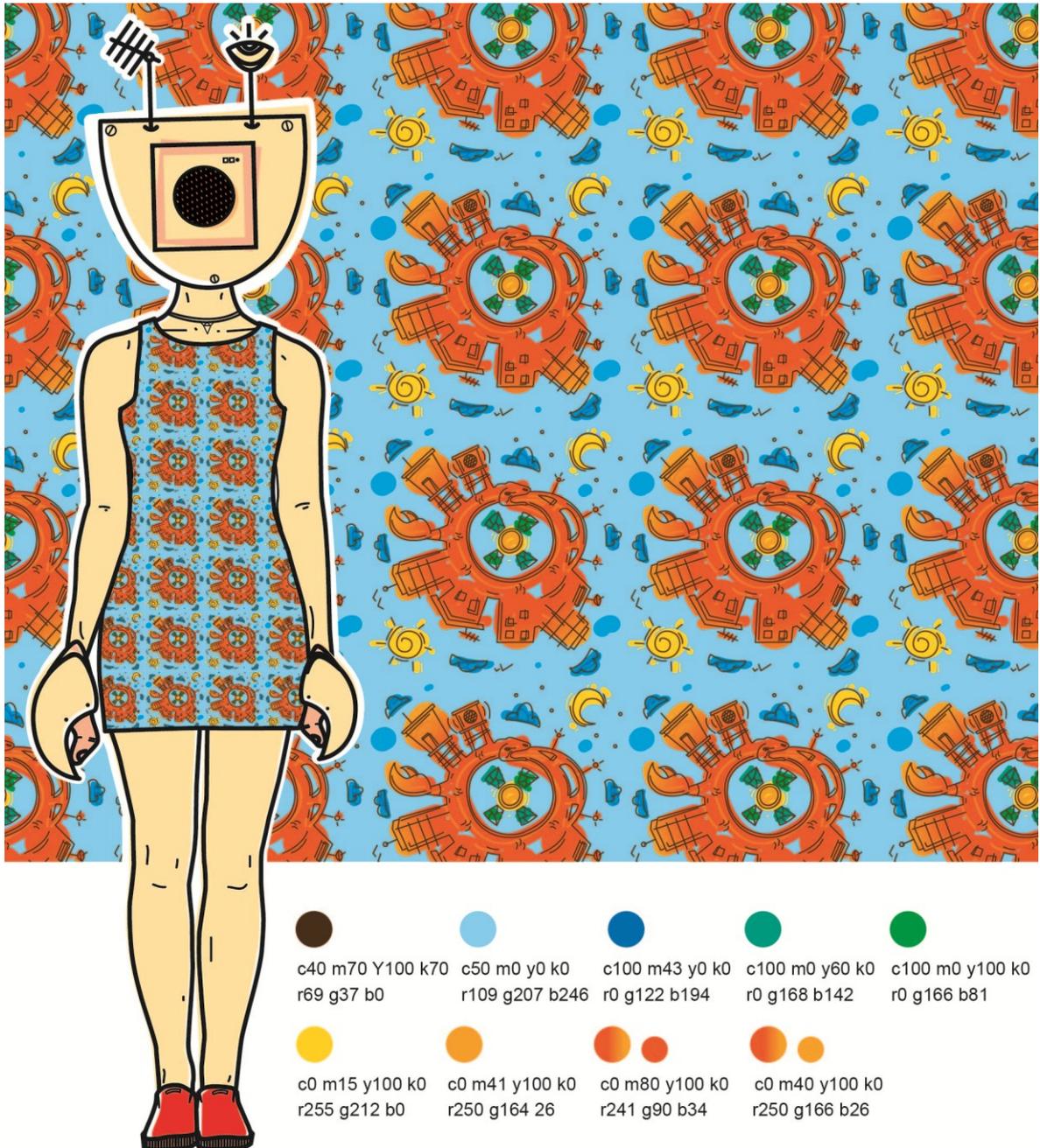


Figura 19: Estampa 05 – Cidade

Fonte: Acervo do autor

Aqui, uma cidade caótica com suas pedras evoluídas, seu mangue, seus rios caminham em forma circular se organizando e ao mesmo tempo abastecendo o caos urbano da Manguetown. A estampa Cidade (Figura 19) é representada como uma cidade-serpente que se organiza e desorganiza infinitamente engolindo o próprio rabo. O ciclo permanente de criação de uma cidade que se afunda e renasce da lama sempre. Assim, as cores usadas condizem com uma cidade que dia e noite é serpenteada pelos rios, pelo mangue e pelo caos, sendo esses, os mesmos elementos que adubaram o movimento Mangubeat.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Movimento Mangubeat alterou a cena sócio-política, musical e cultural do Recife de maneira a relacionar o moderno e o tradicional, atentando por um diálogo plural que se divertia e ao mesmo tempo recriava uma linguagem sonora. Raízes locais e antenas globais, unidas, potencializaram e ressaltaram o valor da cultura pernambucana e nordestina num dos movimentos mais simbólicos do país.

Em conjuntura com o movimento, o estudo do imaginário foi escolhido perante a sua proposta de orientar em várias ciências, pesquisas com interpretações mais coerentes, desta forma a Teoria do Imaginário de Gilbert Durand foi utilizada em congruência com uma análise a cerca do movimento Mangubeat. Através desse estudo detalhado, explorando algumas músicas de Chico Science e Nação Zumbi, criamos a coleção de estampas *Manguear*.

Tendo em vista que o Mangubeat se manifestou, antes de tudo, musicalmente, a escolha das dez músicas se deu porque foi nessa sonoridade poética que percebemos de forma mais ampla as características estéticas e simbólicas que moviam a cultura mangue e sua pluralidade.

Muitos projetos de diferentes seguimentos utilizaram a dimensão simbólica do Mangubeat transpassadas em produtos que continham as características diversas do movimento. Desde a área de design gráfico, com os *Manguebats*, passando pela edição limitada do tênis *Nike Air Max Lanceiro*, produzido pela empresa Nike e até uma coleção recente de estampas da empresa *Rush Praia* homenageando o Mangubeat.

Assim, acreditamos que projetos de design, a exemplo destes, são relevantes na medida em que conhecendo e dispondo de diferentes técnicas de produção, unidas a aspectos subjetivos inerentes ao homem e ao universo que o rodeia, interferem substancialmente em processos de criação mais harmoniosos, fazendo surgir produtos materiais e imateriais de design que considerem o contexto social e a grandeza simbólica de determinada cultura.

Para tanto, considerando uma análise projetual que contempla a simbologia do Mangubeat, usufruímos da perspectiva fenomenológica, a fim de orientar-se por uma abordagem sensível que apreende os vínculos comunicativos, a realidade e a interpretação do observador como parte fundamental na concepção do conhecimento. Atentando por um processo criativo que visa à essência, a

investigação fenomenológica foi escolhida por ter relação com a ótica do Imaginário, possibilitando compreender a dinâmica simbólica do Mangubeat e assim transpassando um produto de design como território simbólico.

Para apreender o universo musical do movimento Mangubeat, utilizamos a Teoria do Imaginário de Gilbert Durand, disposta na obra *Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand*, de Rocha Pitta. A partir dessa obra, foi possível perceber como a organização dos símbolos (schème, Arquétipo, símbolo, mito) se discorre de diferentes maneiras a depender da sensibilidade, do meio e das circunstâncias de cada cultura.

No decorrer da análise das letras musicais de Chico Science e Nação zumbi, observamos a recorrência de símbolos que permeiam objetivo e subjetivamente o universo Mangubeat desde o início. Manguê, maracatu, caranguejo, antena parabólica e cidade são elementos que circundam, muitas vezes articulados, contando, compreendendo e musicando a poética caótica, diversa e rica do movimento Mangubeat.

Através do dicionário de símbolos e das estruturas imaginárias propostas por Durand, notamos o Regime Diurno da imagem, no que concerne sua estrutura heróica, uma ligação com o elemento maracatu através dos símbolos da divisão representada nas armas do herói e nas armas espirituais. Já os outros elementos, estão englobados no Regime Noturno da imagem, onde na estrutura sintética, os símbolos cíclicos representam esses elementos pelo ciclo lunar, o simbolismo ofidiano e o mito do progresso.

Seguindo a trajetória de interpretação das dez músicas escolhidas da banda CSNZ, identificando os símbolos recorrentes do Mangubeat à luz da teoria do imaginário e do dicionário de símbolos, utilizando de fotografias como recurso imagético para contribuir no processo de criação e de técnicas de design de superfície para compor o rapport, a coleção de estampas foi criada levando em conta a poética das imagens e o próprio percurso de criação, como aspectos importantes na concepção de um produto que transpareça a riqueza e a influência desse movimento cultural.

No que tange esta pesquisa, com o objetivo de investigar as músicas de CSNZ sob a perspectiva sensível da teoria do imaginário, para desenvolver um conjunto de cinco estampas têxteis direcionadas para o público feminino sobre o

movimento Mangubeat, consideramos que o referido objeto de estudo permitiu perceber o profundo universo simbólico que o recobre e como essa estética da diversidade reflete a pluralidade da tradição e da modernidade da nossa cultura, além de alocar todos como sujeitos protagonistas da e na cultura brasileira.

Seja na música, no cinema, na moda, na arte e em tantos outros segmentos, o Mangubeat se manifestou enquanto movimento fértil, rico e diverso, capaz de ser observado em diferentes perspectivas e em congruência com diferentes vertentes do conhecimento, assim abrindo caminho para projetos (seja de design, seja de outros campos) que percorrem outras culturas regionais e nacionais favorecendo serem esmiuçadas, sobretudo no campo das essências.

No carnaval de 2016, o homenageado do desfile do Galo da Madrugada é Chico Science. Segundo a matéria do jornal Diário de Pernambuco, Rômulo Meneses, presidente do bloco declara: “A homenagem que o Galo da Madrugada fará é, sobretudo, um reconhecimento à genialidade, à capacidade inovadora e à ousadia que Chico Science e seus parceiros tiveram ao unir uma diversidade de culturas e ritmos [...]” A homenagem se dá em comemoração aos cinquenta anos de idade que Chico faria no mês de março em 2016. (OLIVEIRA, 2015).

Além disso, um documentário previsto pra sair em janeiro de 2016 intitulado *Chico Science, Um Caranguejo Elétrico*, dirigido por José Eduardo Miglioli e José Teles, contará a vida do malungo manguboy dividida em três partes: *a lama*, que fala sobre a vida de Francisco de Assis França, *o caos*, que retrata a década de 90 no Recife e a trajetória da cena Mangubeat e *o legado*, com um retrato da herança musical do Mangubeat na música e na academia. (PACHECO, 2015).

Enveredar, em uma sequência contínua de imagens que se convergem e demonstram a nível simbólico uma coleção de estampas inspiradas no Mangubeat, fez surgir não só um produto material, mais um produto imaterial que preza a sensibilidade estética e diversa da identidade cultural pernambucana e resgata a herança cultural nordestina.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Alberto Filipe, TEIXEIRA, Maria Cecília Sanchez. **Gilbert Durand e a pedagogia do imaginário**. Letras de Hoje, Porto Alegre, v. 44, n. 4, p. 7-13, out./dez. 2009.

AVELAR, Idelber. **O mangubeat e a superação do fosso entre o nacional e o jovem na música popular**. Tulane University. Louisiana, 2011.

BAPTISTA, Cristina Sales, SOUZA, Maria José **Como Fazer Investigação, Dissertações, Teses e Relatórios: Segundo Bolonha**. PACTOR – Edições de Ciências Sociais e Política Contemporânea. Lisboa, 2011.

BARBOSA, Virgínia. **Caboclo de Lança**. Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=545&Itemid=1> Acesso em: 15 dez. 2015.

BARROS, Lilian Ried Miller. **A Cor no Processo Criativo - Um Estudo Sobre Bauhaus e a Teoria de Goethe**. Senac. São Paulo, 2009.

CALDEIRA, Maíra. **Processos de obtenção de um rapport**. Disponível em: <http://estampaqueeugosto.blogspot.com.br/2013_06_01_archive.html> Acesso em: 4/11/2015.

CARDOSO, Rafael. **Design para um mundo complexo**. Cosac Naify. São Paulo, 2013.

CARVALHO, Cristina, GAMEIRO, Rodrigo. **O Movimento Mangubeat na mudança da realidade sociopolítica de Pernambuco**. VI Congresso Português de sociologia. Universidade Nova e Lisboa, 2008.

CASTRO, Josué. **Homens e Caranguejos**. Bertrand Brasil. Rio de Janeiro, 2003.

CHEVALIER, Jean; GHEEBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 24. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI. **Afrociberdelia**. Rio de Janeiro: Sony Music, 1994.

CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI. **Da Lama ao Caos**. Rio de Janeiro: Sony Music, 1994.

DIEHL, Astor Antônio, TATIM, Denise Carvalho. **Pesquisa em ciências sociais aplicadas: métodos e técnicas**. Pearson Education. São Paulo, 2004.

DURAND, Gilbert. **O imaginário: Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. 5ª Ed, DIFEL, Rio de Janeiro, 2011.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. Cosac Naify. São Paulo, 2007.

FRONCKOWIAK, Ângela Cogo, RICHTER, Sandra. **A poética do devaneio e da imaginação criadora de Gaston Bachelard**. I Seminário Educação, Imaginação e as Linguagens Artístico-Culturais. Rio Grande do Sul, Setembro, 2005.

GARCIA, Regina Leite. **Aprendendo com os movimentos sociais**. DP&A. Rio de Janeiro, 2000.

HUSSERL, Edmund. **A ideia de fenomenologia**. Edições 70. Tradução Artur Morão. Rio de Janeiro, 1989.

LAKATOS, Eva Maria, MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos de Metodologia Científica**. Editora Atlas. 7ª Edição, São Paulo, 2010.

LEXICON, Herder. **Dicionário de símbolos**. Editora Cultrix. São Paulo, 1990.

LIRA, Paul. **A Grande Serpente: poéticas da criação no MangueBit**. FUNDARPE. Recife, 2014.

LUNA, João Carlos de Oliveira. **O Udigrudi da pernambucália: história e música do Recife (1968-1976)**. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. CFCH. História. Recife, 2010.

MIZANZUK, Ivan Alexander. **A crise do mito no design**. Monografia – Pontifícia Universidade Católica do Paraná, Paraná, 2007.

MOREIRA, Daniel Augusto. **O método fenomenológico na pesquisa**. São Paulo, Thomson Pioneira, 2002

MOURA, Paulo Victor. **Rush faz uma viagem ao centro do mangue** – Disponível em: < <http://www.divulgarecife.com/principal/rush-faz-uma-viagem-ao-centro-do-mangue/>> Acesso em: 01/12/15.

NUNES, Ricardo. **Nike Air Max 1 – Lanceiro**. Disponível em: <<http://sneakersbr.co/news/nike-air-max-1-lanceiro-2/>> Acesso em: 01/12/15.

NUNES, William. **Chico Science & Nação Zumbi e o movimento Mangubeat**. Disponível em: <<http://jornalismojunior.com.br/sala33/chico-science-nacao-zumbi-e-o-movimento-mangubeat/>> Acesso em: 17/11/15.

NETO, Moises. **Chico Science, Zeroquatro & Faces do Subúrbio: A Cena Recifense**. Recife, 2004.

NETO, Moises. **Chico Science encontra Josué de Castro.** Le Monde Diplomatique, 2008.

NETO, Moises. **Chico Science – A Rapsódia Afrociberdélica.** Recife, 2007.

OLIVEIRA, Wagner. **Galo anuncia oficialmente: Chico Science é o homenageado do desfile do carnaval 2016** – Disponível em: <http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/vida-urbana/2015/07/21/interna_vidaurbana,587827/galo-anuncia-oficialmente-chico-science-e-o-homenageado-do-desfile-do-carnaval-2016.shtml> Acesso em: 18/11/15.

PACHECO, Karol. **Chico Science ganha documentário em 2016** – Disponível em: <<http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2015/08/05/chico-science-ganha-documentario-em-2016-193077.php>> Acesso em: 18/11/15.

PATRIOTA, Lúcia Maria. **Cultura, identidade cultural e globalização.** Universidade Estadual da Paraíba, Paraíba, 2002.

PEDROSA, Israel. **Da Cor à Cor Inexistente.** Senac. São Paulo, 2009.

PEREIRA, Priscila Zavadil, RUTHSCHILLING, Evelise Anicet, SILVA, Régio Pierre. **Design de superfície: cultura iconográfica como referência para a estamperia têxtil.** In: 9º CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN, São Paulo, 2010. Disponível em:<<http://blogs.anhembibooks.com/congressodesign/anais/artigos/69608.pdf>> Acesso em: [10/07/15]

PITTA, Danielle Perin Rocha. **Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand.** Atlântica Editora. Rio de Janeiro, 2005.

PORTO, Bruno. **Dingbats Brasil [1996-2006]** - Disponível em: <<http://www.verbeat.org/dingbatsbrasil/dingbats1996-2006.html>> Acesso em: 26/11/15.

PRAIA, Rush. **Mangue** – Disponível em: <<http://www.rushpraia.com.br/>> Acesso em: 01/12/15.

RIBEIRO, Getúlio. **Caranguejos com cérebro: música, tradição e lazer na “cena mangue” de Recife.** ANPUH – XXIII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA. Londrina, 2005.

RUBIM, Renata. **Desenhando a superfície.** São Paulo: Edições Rosari, 2004.

RUTHSCHILLING, Evelise Anicet. **Design de Superfície.** Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2008.

SANTOS, Nilson. Texto apresentado no livro **Alinhavos em ciências humanas**. Editora da Universidade Federal de Rondônia (Edufro). Rondônia, 2008. Disponível em: <<http://www.cei.unir.br/artigo116.html>>. Acesso em: [18/06/15].

SITONIO, Maria Ana. **Terceiro Setor** – Disponível em: <<http://www.wooz.org.br/setor3manguebats.htm>> Acesso em: 05/11/15

TELES, José. **Do Frevo ao manguebeat**. Editora 34. São Paulo, 2000.

TELES, José. **O Malungo Chico Science**. Edições Bagaço. Recife, 2003.

TESSER, Paula. **Mangue Beat: h́umus cultural e social**. LOGOS 26: comunicação e conflitos urbanos. Ano 14, 1º semestre, 2007.

UDALE, Jenny. **Fundamentos de design de moda: tecido e moda**. Bookman. Porto Alegre, 2009.

UCELLA, Orlando Brandão Meza. **Da lama ao caos: (((Discursos Sonoros)))**. XIX Semana de Humanidades, Departamento de Letras – UFRN. Natal, 2011.

UCELLA, Orlando Brandão, LIMA, Tânia. **O Maracatu Afrociberd́elico de Chico Science e Nação Zumbi**. Revista Brasileira de Estudos da Canção. Natal, 2013.

VICENTE, Ana Vaĺeria. **Maracatu Rural – o espet́aculo como espaço social: um estudo sobre a valorizaço do popular atrav́es da imprensa e da ḿdia**. Associaço Reviva. Recife, 2005.

ANEXOS

Álbum Da Lama ao Caos (1994):

Banditismo Por Questão de Classe

Há um tempo atrás se falava de bandidos
 Há um tempo atrás se falava em solução
 Há um tempo atrás se falava e progresso
 Há um tempo atrás que eu via televisão

Galeguinho do Coque não tinha medo, não tinha
 Não tinha medo da perna cabiluda
 Biu do olho verde fazia sexo, fazia
 Fazia sexo com seu alicate

Galeguinho do Coque não tinha medo, não tinha
 Não tinha medo da perna cabiluda
 Biu do olho verde fazia sexo, fazia
 Fazia sexo com seu alicate

Oi sobe morro, ladeira, córrego, beco, favela
 A polícia atrás deles e eles no rabo dela
 Acontece hoje e acontecia no sertão
 Quando um bando de macaco perseguia Lampião
 E o que ele falava outros hoje ainda falam
 "Eu carrego comigo: coragem, dinheiro e bala"
 Em cada morro uma história diferente
 Que a polícia mata gente inocente

E quem era inocente hoje já virou bandido
 Pra poder comer um pedaço de pão todo fudido

Galeguinho do Coque não tinha medo, não tinha
 Não tinha medo da perna cabiluda
 Biu do olho verde fazia sexo, fazia
 Fazia sexo com seu alicate

Galeguinho do Coque não tinha medo, não tinha
 Não tinha medo da perna cabiluda
 Biu do olho verde fazia sexo, fazia
 Fazia sexo com seu alicate

Oi sobe morro, ladeira, córrego, beco, favela
 A polícia atrás deles e eles no rabo dela
 Acontece hoje e acontecia no sertão
 Quando um bando de macaco perseguia Lampião
 E o que ele falava outros hoje ainda falam
 "Eu carrego comigo: coragem, dinheiro e bala"

Em cada morro uma história diferente
Que a polícia mata gente inocente

E quem era inocente hoje já virou bandido
Pra poder comer um pedaço de pão todo fudido

Banditismo por pura maldade
Banditismo por necessidade
Banditismo por pura maldade
Banditismo por necessidade
Banditismo por uma questão de classe!
Banditismo por uma questão de classe!
Banditismo por uma questão de classe!
Banditismo por uma questão de classe!

Rios, Pontes e Overdrives

Porque no rio tem pato comendo lama?
Porque no rio tem pato comendo lama?
Porque no rio tem pato comendo lama?

Rios, pontes e overdrives - impressionantes esculturas de lama
Mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue
Rios, pontes e overdrives - impressionantes esculturas de lama
Mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue

E a lama come mocambo e no mocambo tem molambo
E o molambo já voou, caiu lá no calçamento bem no sol do meio-dia
O carro passou por cima e o molambo ficou lá

Molambo eu, molambo tu, molambo eu, molambo tu

Rios, pontes e overdrives - impressionantes esculturas de lama
Mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue
Rios, pontes e overdrives - impressionantes esculturas de lama
Mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue

É macaxeira, Imbiribeira, Bom pastor, é o Ibura, Ipseb, Torreão, Casa Amarela
Boa Viagem, Genipapo, Bonifácio, Santo Amaro, Madalena, Boa Vista, Dois Irmãos
É Cais do porto, é Caxangá, é Brasilit, Beberibe, CDU, Capibaribe, é o Centrão
Eu falei!

Rios, pontes e overdrives - impressionantes esculturas de lama
Mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue
Rios, pontes e overdrives - impressionantes esculturas de lama
Mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue

E a lama come mocambo e no mocambo tem molambo
E o molambo já voou, caiu lá no calçamento bem no sol do meio-dia

O carro passou por cima e o molambo ficou lá

Molambo eu, molambo tu, molambo eu, molambo tu

Rios, pontes e overdrives -impressionantes esculturas de lama
 Mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue
 Rios, pontes e overdrives -impressionantes esculturas de lama
 Mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue

Molambo eu, molambo tu, molambo eu, molambo tu

Molambo boa peça de pano pra se costurar mentira
 Molambo boa peça de pano pra se costurar miséria
 Molambo boa peça de pano pra se costurar mentira, mentira, mentira
 Molambo boa peça de pano pra se costurar miséria, miséria, miséria

Molambo eu, molambo tu, molambo eu, molambo tu
 Mangroove!

A Cidade / Boa Noite do Velho Faceta

O sol nasce e ilumina as pedras evoluídas
 Que cresceram com a força de pedreiros suicidas
 Cavaleiros circulam vigiando as pessoas
 Não importa se são ruins, nem importa se são boas
 E a cidade se apresenta centro das ambições
 Para mendigos ou ricos e outras armações
 Coletivos, automóveis, motos e metrô
 Trabalhadores, patrões, policiais, camelôs

A cidade não pára, a cidade só cresce
 O de cima sobe e o de baixo desce
 A cidade não pára, a cidade só cresce
 O de cima sobe e o de baixo desce

A cidade se encontra prostituída
 Por aqueles que a usaram em busca de saída
 Ilusora de pessoas de outros lugares
 A cidade e sua fama vai além dos mares
 No meio da esperteza internacional
 A cidade até que não está tão mal
 E a situação sempre mais ou menos
 Sempre uns com mais e outros com menos

A cidade não pára, a cidade só cresce
 O de cima sobe e o de baixo desce
 A cidade não pára, a cidade só cresce
 O de cima sobe e o de baixo desce

Eu vou fazer uma embolada, um samba, um maracatu
Tudo bem envenenado, bom pra mim e bom pra tu
Pra a gente sair da lama e enfrentar os urubu

Eu vou fazer uma embolada, um samba, um maracatu
Tudo bem envenenado, bom pra mim e bom pra tu
Pra a gente sair da lama e enfrentar os urubu

Num dia de sol Recife acordou
Com a mesma fedentina do dia anterior

A cidade não pára, a cidade só cresce
O de cima sobe e o de baixo desce
A cidade não pára, a cidade só cresce
O de cima sobe e o de baixo desce

Da Lama ao Caos

Posso sair daqui para me organizar
Posso sair daqui para desorganizar
Posso sair daqui para me organizar
Posso sair daqui para desorganizar

Da lama ao caos, do caos à lama
Um homem roubado nunca se engana
Da lama ao caos, do caos à lama
Um homem roubado nunca se engana

O sol queimou, queimou a lama do rio
Eu ví um chié andando devagar
E um aratu pra lá e pra cá
E um caranguejo andando pro sul
Saiu do mangue, virou gabiru

Ô Josué, eu nunca vi tamanha desgraça
Quanto mais miséria tem, mais urubu ameaça

Peguei um balaio, fui na feira roubar tomate e cebola
la passando uma véia, pegou a minha cenoura
"Aí minha véia, deixa a cenoura aqui
Com a barriga vazia não consigo dormir"
E com o bucho mais cheio comecei a pensar
Que eu me organizando posso desorganizar
Que eu desorganizando posso me organizar
Que eu me organizando posso desorganizar

Da lama ao caos, do caos à lama
Um homem roubado nunca se engana
Da lama ao caos, do caos à lama

Um homem roubado nunca se engana

O sol queimou, queimou a lama do rio
 Eu ví um chié andando devagar
 E um aratu pra lá e pra cá
 E um caranguejo andando pro sul
 Saiu do mangue, virou gabiru

Ô Josué, eu nunca vi tamanha desgraça
 Quanto mais miséria tem, mais urubu ameaça

Peguei um balaio, fui na feira roubar tomate e cebola
 la passando uma véia, pegou a minha cenoura
 "Aí minha véia, deixa a cenoura aqui
 Com a barriga vazia não consigo dormir"
 E com o bucho mais cheio comecei a pensar
 Que eu me organizando posso desorganizar
 Que eu desorganizando posso me organizar
 Que eu me organizando posso desorganizar

Da lama ao caos, do caos à lama
 Um homem roubado nunca se engana
 Da lama ao caos, do caos à lama
 Um homem roubado nunca se engana

Da lama ao caos, do caos à lama
 Um homem roubado nunca se engana
 Da lama ao caos, do caos à lama
 Um homem roubado nunca se engana

Antene-se

É só uma cabeça equilibrada em cima do corpo
 Escutando o som das vitrolas, que vem dos mocambos
 Entulhados à beira do Capibaribe
 Na quarta pior cidade do mundo

Recife cidade do mangue
 Incrustada na lama dos manguezais
 Onde estão os homens caranguejos
 Minha corda costuma sair de andada
 No meio das ruas e em cima das pontes
 é só uma cabeça equilibrada cima do corpo
 Procurando antenar boa vibrações
 Preocupando antenar boa diversão
 Sou, sou, sou, sou, sou, sou Mangueloy

Recife, cidade do mangue
 Onde a lama é a insurreição
 onde estão os homens caranguejos?
 Minha corda costuma sair de andada
 No meio da rua, em cima das pontes

É só equilibrar sua cabeça em cima do corpo
 Procure antenar boas vibrações
 Procure antenar boa diversão
 Sou, sou, sou, sou, sou, sou Manguieboy

Álbum Afrociberlíria (1996):

Mateus Enter

Eu vim com a nação zumbi
 Ao seu ouvido falar
 Quero ver a poeira subir
 E muita fumaça no ar
 Cheguei com meu universo
 E aterriso no seu pensamento
 Trago as luzas dos postes nos olhos
 Rios e pontes no coração
 Pernambuco em baixo dos pés
 E a minha mente na imensidão

O Cidadão do Mundo

A estrovenga girou
 Passou perto do meu pescoço
 Corcoviei, corcoviei
 Não sou nenhum besta seu moço
 A coisa parecia fria
 Antes da luta começar
 Mas logo a estrovenga surgia
 Girando veloz pelo ar
 Eu pulei, eu pulei
 E corri do coíçe macio
 Só queria matar a fome no canavial na beira do rio
 Jurei, Jurei
 Vou pegar aquele capitão
 Vou juntar a minha nação

na terra do maracatu
 Dona Ginga, Zumbi, Veludinho e segura o baque do
 Mestre Salu
 Eu ví, eu ví
 A minha boneca vodu
 Subir e descer do espaço
 Na hora da coroação
 Me desculpe senhor, me desculpe
 Mas esta aquí e a minha nação
 Daruê Malungo, Nação Zumbi
 É o zum, zum, zum da capital
 Só tem carangueijo esperto
 Saindo deste manguezal
 Eu pulei, eu pulei
 E corria no coice macio
 Encontrei o cidadão do mundo no manguesal na beira do
 rio
 Josué !!!
 Eu corri saí no tombo
 Se não ia me lascá
 Segui a beira do rio
 Vim pará na capitá
 Quando ví numa parede um pinico anunciá
 É liquidação total
 O falante anunciou
 Ih! tô liquidado
 pivete pensou
 Conheceu uns amiginhos e com eles se mandou
 Aí meu velho
 abotoa o paletó
 não deixe o queixo cair e segura o rojão
 Vinha cinco maloqueiro
 Em cima do caminhão
 Pararam lá na Igreja conheceram uns irmão
 Pediram um pão pra comê com um copo de café
 Um ficou roubando a missa
 E quatro deram no pé
 Chila, Relê, Domilindró !!!!

Etnia

Somos todos juntos uma miscigenação
 E não podemos fugir da nossa Etnia

Todos juntos uma miscigenação
E não podemos fugir da nossa Etnia

Índios, brancos, negros e mestiços
Nada de errado em seus princípios
O seu e o meu são iguais
Corre nas veias sem parar

Costumes, é folclore, é tradição
Capoeira que rasga o chão
Samba que sai na favela acabada
É hip hop na minha embolada

É povo na arte é arte no povo
E não o povo na arte
De quem faz arte com o povo

Foram atrás de algo que se esconde
É sempre uma grande mina de conhecimentos e sentimentos

Não há mistérios em descobrir
O que você tem e o que você gosta
Não há mistérios em descobrir
O que você é e o que você faz
E o que você faz

Maracatu psicodélico
Capoeira da pesada
Bumba meu rádio
Berimbau elétrico

Frevo, samba e cores
Cores unidas e alegria
Nada de errado em nossa "ETNIA"

Corpo de Lama

Este corpo de lama que tu vê, é apenas a imagem que sou
Este corpo de lama que tu vê, é apenas a imagem que é tu
Que o sol não segue os pensamentos, mas a chuva muda os sentimentos
Se o asfalto é meu amigo eu caminho, como aquele grupo de caranguejos, ouvindo
a música dos trovões

Este corpo de lama que tu vê, é apenas a imagem que sou
Este corpo de lama que tu vê, é apenas a imagem que é tu

Que o sol não segue os pensamentos, mas a chuva muda os sentimentos
 Se o asfalto é meu amigo eu caminho, como aquele grupo de caranguejos, ouvindo
 a música dos trovões

Essa chuva de longe que tu vê, é apenas a imagem que sou
 Esse sol bem longe que tu vê, é apenas a imagem que é tu
 Fiquei apenas pensando, que seu rosto parece com minhas idéias
 Fiquei apenas lembrando que há muitas garotas sorrindo em ruas distantes
 Há muitos meninos correndo em mangues distantes

Essa rua de longe que tu vê, é apenas a imagem que sou.
 Esse mangues de longe que tu vê, é apenas a imagem que é tu.
 Se o asfalto é meu amigo

Deixar que os fatos sejam fatos naturalmente, sem que sejam forjados para
 acontecer
 Deixar que os olhos vejam pequenos detalhes lentamente
 Deixar que as coisas que lhe circundam estejam sempre inertes, como móveis
 inofensivos, pra lhe servir quando for preciso
 E nunca lhe causar danos morais, físicos ou psicológicos

Manguetown

Tô enfiado na lama
 É um bairro sujo
 Onde os urubus têm casas
 E eu não tenho asas
 Tô 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 a parede do mangue do meu quintal
 Manguetown

Andando por entre os becos,
 Andando em coletivos
 Ninguém foge ao cheiro sujo
 Da lama da Manguetown
 Andando por entre os becos,
 Andando em coletivos
 Ninguém foge à vida suja
 Dos dias da Manguetown...

Esta noite sairei
Vou beber com meus amigos
E com asas que os urubus me deram ao dia
Eu voarei por toda a periferia
Vou sonhando com a mulher
Que talvez eu possa encontrar
E ela também vai andar
Na lama do meu quintal
Manguetown

Andando por entre os becos,
Andando em coletivos
Ninguém foge ao cheiro sujo
Da lama do Manguetown
Andando por entre os becos,
Andando em coletivos
Ninguém foge à vida suja.
Dos dias da Manguetown...

Fui no mangue catar lixo
Pegar caranguejo, conversar com urubu