

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA - UESB
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA: LINGUAGEM E SOCIEDADE

PATRÍCIA MOREIRA SANTOS

**MEMÓRIA, IMAGENS E CRIAÇÃO
NO CINEMA DE ANIMAÇÃO DE CHICO LIBERATO**

VITÓRIA DA CONQUISTA - BA
MARÇO DE 2019

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA - UESB
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA: LINGUAGEM E SOCIEDADE

PATRÍCIA MOREIRA SANTOS

**MEMÓRIA, IMAGENS E CRIAÇÃO
NO CINEMA DE ANIMAÇÃO DE CHICO LIBERATO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Mestre em Memória: Linguagem e Sociedade.

Área de Concentração: Multidisciplinaridade da Memória.

Linha de Pesquisa: Memória, Cultura e Educação.

Orientadora: Profa. Dra. Milene de Cássia Silveira Gusmão.

VITÓRIA DA CONQUISTA - BA

MARÇO DE 2019

S237m

Santos, Patrícia Moreira.

Memória, imagens e criação no cinema de animação de Chico Liberato. / Patrícia Moreira Santos – Vitória da Conquista, 2019.
144 f.

Orientadora: Milene de Cássia Silveira Gusmão.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, Vitória da Conquista, 2019.

Inclui referência F. 140 – 144

1. Chico Liberato – Cineasta. 2. Memória. 3. Cinema de animação - Movimento. 4. Imagens e criação. I. Gusmão, Milene de Cássia Silveira. II. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade. III. T.

CDD: 791.430981

Catálogo na fonte: Juliana Teixeira de Assunção – CRB 5/1890

UESB – Campus Vitória da Conquista – BA

Título em inglês: Memory, images and creation in the animation film of Chico Liberato.

Palavras-chaves em inglês: Memory, Images, Criation, Animation film, Chico Liberato.

Área de concentração: Multidisciplinaridade da Memória.

Titulação: Mestre em Memória: Linguagem e Sociedade.

Banca Examinadora: Profa. Dra. Milene de Cássia Silveira Gusmão (presidente), Profa. Dra. Maria Salete de Souza Nery (titular), Prof. Dr. Paulo Henrique Correia de Alcântara (titular).

Data da Defesa: 26 de março de 2019.

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade.

PATRÍCIA MOREIRA SANTOS

MEMÓRIA, IMAGENS E CRIAÇÃO
NO CINEMA DE ANIMAÇÃO DE CHICO LIBERATO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Mestre em Memória: Linguagem e Sociedade.

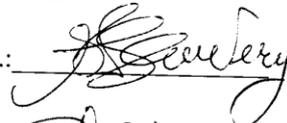
Data da aprovação: 26 de março de 2019.

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Milene de Cássia Silveira Gusmão
(Presidente)
Instituição: UESB

Ass.: 

Profª. Drª. Maria Salete de Souza Nery
Instituição: UESB

Ass.: 

Prof. Dr. Paulo Henrique Correia Alcântara
Instituição: PPGAC-UFBA

Ass.: 

À arte.

*Somente a arte, esculpindo a humana mágoa,
Abranda as rochas rígidas, torna água
todo o fogo telúrico profundo
e reduz, sem que, entanto, a desintegre,
à condição de uma planície alegre
a aspereza orográfica do Mundo!*

Augusto dos Anjos

AGRADECIMENTOS

À CAPES por possibilitar o aporte financeiro necessário para a minha pesquisa durante esses quase dois anos.

À toda equipe do PPGMLS, pelo trabalho, cuidado e profissionalismo.

Ao Criador, que com Seu fôlego de vida, me trouxe até aqui e aos bons amigos espirituais, que me ajudaram a levantar todos os dias e me deram sustento e coragem para pensar, questionar realidades, propor e acreditar em novas possibilidades.

À minha querida amiga, professora e orientadora Milene Gusmão por ter acreditado em mim e em minha proposta, pela paciência na orientação e incentivo que tornou possível a conclusão desta dissertação e mais ainda por estar presente desde o começo quando o Cinema era apenas uma ideia, possibilitando que mais este sonho fosse realizado.

À minha mainha, dona Cida, por sua capacidade de acreditar e investir em mim. Mainha, seu cuidado e dedicação deram, em muitos momentos, a força para seguir. Agradeço o café e o ovinho frito com tempeirinhos que ajudaram a me nutrir nos momentos que não saía da frente do computador.

À Alba Liberato, pela digna proposta de vida pautada na arte, pela memória possibilitada a partir de seus relatos que enriqueceram este trabalho.

À Chico Liberato por ter me possibilitado o encontro com o cinema de animação e ser a grande inspiração para o meu trabalho acadêmico.

À professora Salete de Souza Nery pelas aulas na pós-graduação que serviram de base para essa dissertação e que alimentaram mais ainda os meus questionamentos e por tê-la mais uma vez na banca examinadora.

Ao professor Paulo Henrique, por seus ensinamentos importantes ao longo das minhas atividades e produções na graduação. É um prazer tê-lo na banca examinadora.

Aos meus amigos e amores Fagner Santos, Márcio Arnaut, Elka Melo, Cláudia Sampaio, Patrícia Bispo, Rosa Aurish, Márcio Lôbo, Simone Bispo e Claubert Barros pelas alegrias, tristezas e dores compartilhadas. Com vocês, as pausas entre um parágrafo e outro de produção melhora tudo o que tenho produzido na vida.

RESUMO

A presente dissertação apresenta os resultados da pesquisa sobre a trajetória de Francisco Liberato de Mattos, mais conhecido como Chico Liberato, artista plástico e cineasta baiano, diretor do primeiro longa metragem de animação realizado na Bahia em 1984, *Boi Aruá*. No intuito de compreender quais aprendizados sociais e imagens de memória possibilitam uma conexão entre elementos que se estabelecem nas imagens pictóricas estáticas e que, por conseguinte, se perpetuam em suas imagens em movimento, buscou-se interpretar quais interações sociais são recriadas em sua narratividade e plasticidade imagética que puderam indicar permanências na transição de sua expressão estática para o movimento do cinema de animação. O percurso teórico-metodológico está estruturado em um diálogo entre o conceito de memória social de Fentress e Wickham e o estudo da trajetória social de Chico Liberato, consoante às considerações de Norbert Elias. Posteriormente, foi realizada uma investigação das obras plásticas a partir das considerações de Rodrigo Vivas e Aby Wargurg, com análises artísticas das imagens e de suas possíveis pré-formações imagéticas. Por fim, foram empreendidas também, análises estruturais fílmicas segundo os preceitos de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété possibilitando o entendimento da complexidade mnêmica que atua nesse processo criador cinematográfico do artista e que se mostra em um jogo de permanências e de alterações constantes. Finalizamos o trabalho com uma possível inferência acerca de um olhar pedagógico presente no cinema de animação de Chico Liberato.

PALAVRAS-CHAVE: Memória. Chico Liberato. Imagens. Cinema de animação. Criação.

ABSTRACT

This dissertation presents the results of the research on the trajectory of Francisco Liberato de Mattos, better known as Chico Liberato, a plastic artist and film director from Bahia, director of the first animated feature made in Bahia in 1984, *Boi Aruá*. In order to understand which social learning and memory images enable a connection between elements that are established in static pictorial images and which are therefore perpetuated in their moving images, we sought to interpret which social interactions are recreated in their narrativity and plasticity that could indicate permanences in the transition from its static expression to the movement of animation cinema. The theoretical-methodological path is structured in a dialogue between the concept of social memory of Fentress and Wickham and the study of the social trajectory of Chico Liberato, according to the considerations of Norbert Elias. Subsequently, an investigation of the plastic works was made based on the considerations of Rodrigo Vivas and Aby Wargurg, with artistic analyzes of the images and their possible imaging pre-formations. Finally, structural film analysis was undertaken according to the precepts of Francis Vanoye and Anne Goliot-Lété, making possible the understanding of the mnemonic complexity that acts in this cinematographic process of the artist and that shows itself in a game of permanences and constant changes. We conclude the work with a possible inference about a pedagogical look present in Chico Liberato's animation cinema.

KEY WORDS: Memory. Chico Liberato. Images. Animation film. Creation.

FIGURAS

Figura 1 Chico Liberato - Escola Getúlio Vargas – Salvador/BA.....	24
Figura 2 Procissão Monte Santo Sante Scaldaferrì – Óleo sobre tela- 1968.....	26
Figura 3 Baianas Emmanuel Araújo - Xilogravura Ano:1964 53x37cm.....	27
Figura 4 Capoeira - Mário Cravo Nanquim sobre papel Ano:1950 33x53,5 cm.....	28
Figura 5 Cangaceiros Hector Carybé - Técnica Mista Ano: 1964 68x28cm.....	29
Figura 6 O índio e a ave Chico Liberato Acrílico sobre Painel Ano: 2008 5 x 3,2 m.....	30
Figura 7 Cartazes produzidos por Chico Liberato - Da esquerda para direita: Anos 2003, 2009 e 2010.....	38
Figura 8 Chico Liberato, óleo sobre madeira, 60,5 x 79Ano:196.....	43
Figura 9 Homem de Opinião - Chico Liberato, óleo sobre madeira, 60x 122 Ano:1966.....	43
Figura 10 Chico Liberato defronte a uma de suas telas - Crianças famintas na década de 1960.....	43
Figura 12 Eu, Em Dois Tempos Acrílico sobre tela 150 x 120cm - Ano 1999.....	47
Figura 13 Somos o que Fomos Acrílico sobre tela 100 x 100cm - Ano 1999.....	47
Figura 14 Somos um Acrílico sobre tela 140 x 180cm - Ano 1999.....	47
Figura 15 O que foi que eu fiz Acrílico sobre tela 184 x 178 cm - Ano 1999.....	48
Figura 16 Chico Liberato - Foto ano: 2012.....	50
Figura 17 <i>Os astronautas</i> (1980) Chico Liberato – Acrílico sobre madeira.....	67
Figura 18 Padrão simétrico dos mandacarus.....	68
Figura 19 Padrão simétrico das sombras.....	68
Figura 20 Padrão simétrico Urubu.....	69
Figura 21 Padrão simétrico das cabeças.....	69
Figura 22 Assimetria e pontos de Balanceamento.....	69
Figura 23 Padrão simétrico ossadas.....	69
Figura 24 Recorte das cabeças sem corpos.....	70
Figura 25 Recorte do Abutre-rei.....	70
Figura 26 Mandacarus convergidos para o centro da imagem de <i>Os astronautas</i>	71
Figura 27 Recorte de frame do longa <i>Boi Aruá</i> (1984).....	72
Figura 28 Brasão com elementos heráldicos.....	72
Figura 29 Exemplo de imagens de brasões com símbolos de águias. Da esquerda para direita - brasão da Alemanha, brasão de armas da Prússia e brasão da família Aguiar.....	72
Figura 30 Mudança Sertaneja (1999) J. Borges - Xilogravura.....	73
Figura 31 Pintura armoial - o Decifrador - Insignia astrológica de Dom Pedro de Dinis.....	73
Figura 32 <i>Deusa Fébrua</i> (1999)– Chico Liberato - Acrílico sobre papel - Arquivo pessoal de Chico Liberato.....	74
Figura 33 Histórias do Sertão- Juraci Dórea (1980).....	97
Figura 34 A Noiva - Chico Liberato S/n (198-).....	97
Figura 35 Meninos do Sertão- Foto de Juraci Dórea (198-) Acervo Pessoal.....	98
Figura 36 Meninos do Sertão- Foto de Juraci Dórea (198-) Acervo Pessoal.....	98
Figura 37 Menina Sertaneja – Juraci Dórea (198-).....	101
Figura 38 Dvirge – Foto Juraci Dórea (198-).....	102
Figura 39 Dvirge – Foto Juraci Dórea (1984).....	103
Figura 40 Santo (Mateus) – <i>Ritos de Passagem</i> (2014).....	120
Figura 41 Alexandrino – <i>Ritos de Passagem</i> (2014).....	120
Figura 42 Maria - <i>Ritos de Passagem</i> (2014).....	121
Figura 43 Personagem Caronte - <i>Ritos de Passagem</i> (2014).....	121

FRAMES

Frame 1 O vaqueiro Tibúrcio e as aparições <i>Boi Aruá</i> (1984) Animação pintura sobre acetato.....	52
Frame 2 O casamento da afilhada <i>Boi Aruá</i> (1984) Animação de pintura sobre acetato.....	52
Frame 3 A rainha do Carnaval - <i>Carnaval</i> (1989) - Técnica - Stopmotion de recortes.....	56
Frame 4 Rei do Carnaval - <i>Carnaval</i> (1989) Técnica - Stopmotion de recortes.....	56
Frame 5 Santo em peregrinação - <i>Ritos de Passagem</i> (2014) Técnica – 2D Toon Boom.....	59
Frame 6 Detalhe peregrinação - <i>Ritos de Passagem</i> (2014) Técnica – 2D Toon Boom.....	59
Frame 7 Santo e Alexandrino depois da morte - <i>Ritos de Passagem</i> (2014) Técnica 2D Toon Boom.....	59
Frame 8 A Barca de Caronte com Santo e Alexandrino – <i>Ritos de Passagem</i> (2014).....	77
Frame 9 A aparição de Demo - <i>Ritos de Passagem</i> (2014).....	78
Frame 10 Sequência inicial de <i>Boi Aruá</i> (1984).....	89
Frame 11 Aparição de Tibúrcio em <i>Boi Aruá</i> (1984).....	89
Frame 12 Vaqueiros com seus estandartes e bandeiras - <i>Boi Aruá</i> (1984).....	93
Frame 13 Vaqueiros paramentados com suas vestes típicas- <i>Boi Aruá</i> (1984).....	93
Frame 14 fragmentos de crianças – <i>Boi Aruá</i> (1984).....	98
Frame 15 Inscrição na parede da casa de Tibúrcio – <i>Boi Aruá</i> (1984).....	99
Frame 16 Afilhada de Tibúrcio – <i>Boi Aruá</i> (1984).....	101
Frame 17 A velha sábia - <i>Boi Aruá</i> (1984).....	101
Frame 18 A velha sábia - <i>Boi Aruá</i> (1984).....	103
Frame 19 Benfeitores – <i>Ritos de Passagem</i> (2014).....	129
Frame 20 Transmutação em animais ferozes – <i>Ritos de Passagem</i> (2014).....	130
Frame 21 Pobres e desvalidos aguardando pacientemente a distribuição do alimento – <i>Ritos de Passagem</i> (2014).....	131
Frame 22 Sequência da transmutação dos convidados de Mateus em reis e rainhas do Maracatu – <i>Ritos de Passagem</i> (2014).....	131
Frame 23 Dádívosa toca sua rabeça e canta para Alexandrino e Maria – <i>Ritos de Passagem</i> (2014).....	132
Frame 24 Santo conversa com os moradores da comunidade – <i>Ritos de Passagem</i> (2014).....	133

PRANCHETAS

Prancheta 1 – Análise imagética das pré-formações possíveis de ligações imagéticas de elementos da Deusa Fébrua e a Barca de Caronte vistos em <i>Ritos de Passagem</i> (2014).....	81
Prancheta 2– Análise imagética das pré-formações possíveis de ligações imagéticas de elementos heráldicos em <i>Boi Aruá</i>	85

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	12
2. TRAJETÓRIA MULTIARTÍSTICA DE CHICO LIBERATO	23
2.1 CASA DE DONA MARIA DE LOURDES E AS TINTAS	23
2.1 OS SERINGAIS EM UNA E A COMUNIDADE INDÍGENA TUPINAMBÁ	28
2.2 MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO	30
2.3 DITADURA MILITAR E OS TRAÇOS DE RESISTÊNCIA	32
2.4 PORTO DA BARRA E O MOVIMENTO	33
2.5 JORNADA INTERNACIONAL DE CINEMA DA BAHIA	36
2.6 ENTRE TELAS E TINTAS	40
2.7 BOI ARUÁ	50
2.7 RITOS DE PASSAGEM	56
3. MEMÓRIA, ANÁLISES E CONEXÕES	59
3.1 CONEXÕES SOCIAIS	59
3.2 CONEXÕES IMAGÉTICAS	65
3.2.1 SÍMBOLOS, SIGNOS E ANÁLISES	65
3.2.2 ANÁLISE DA OBRA PLÁSTICA OS ASTRONAUTAS (1980)	66
3.2.2.1 ANÁLISE FORMAL: DESCRIÇÃO FÍSICA E ESPACIAL	66
3.2.2.2 ANÁLISE ICONOGRAFICA	67
3.2.2.3 ANÁLISE ICONOLÓGICA	70
3.2.3 ANÁLISE DA OBRA PLÁSTICA DEUSA FÉBRUA (1999)	73
3.2.3.1 ANÁLISE FORMAL: DESCRIÇÃO FÍSICA E ESPACIAL	73
3.2.3.2 ANÁLISE ICONOGRÁFICA	75
3.2.3.3 ANÁLISE ICONOLÓGICA	77
4. DO ESTÁTICO PARA O ANIMADO EM BOI ARUÁ E RITOS DE PASSAGEM	86
4.1 ANÁLISES ESTRUTURAIS FÍLMICAS	86
4.2 ANÁLISE DE BOI ARUÁ	87
4.2.1 O ESTÁTICO DA LITERATURA EM BOI ARUÁ	89
4.1.3 AS PERSONAGENS DE BOI ARUÁ	94

4.1.4 TRILHA SONORA: VOZES, TONS E SONS DO SERTÃO.....	104
4.2. BOI ARUÁ <i>VERSUS</i> RITOS DE PASSAGEM	110
4.3. A ATUALIZAÇÃO EM RITOS DE PASSAGEM	119
4.3.1 AS PERSONAGENS	119
4.3.2 SEQUÊNCIA INICIAL DE RITOS DE PASSAGEM	121
4.3.3 - O SAGRADO E O PROFANO EM RITOS DE PASSAGEM E O PAPEL PEDAGÓGICO DA IMAGEM.....	128
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	135
REFERÊNCIAS	139

Introdução

Tive o primeiro contato com o artista plástico e cineasta Chico Liberato no ano de 2006, quando este esteve em Vitória da Conquista BA ministrando uma oficina gratuita em artes contemporâneas. Essa oficina fazia parte da etapa anterior de um projeto pioneiro desenvolvido pela Fundação Cultural do Estado da Bahia, que visava estabelecer uma conexão entre os artistas plásticos regionais e os Salões Regionais de artes Visuais¹ que iriam acontecer posteriormente em toda a Bahia. O sentido era o de fomentar a participação e fornecer informações sobre o fazer plástico contemporâneo e seus desdobramentos imagéticos pautados em técnicas diversas. As atividades tinham em sua operacionalidade central muito mais do que apenas fornecer informações técnicas de produção de imagens, mas a clara representação a partir desse entendimento, dos conceitos que as obras poderiam abarcar para fazerem parte da proposta conceitual dos Salões.

A abordagem da oficina estava praticamente toda voltada ao cinema de animação - as artes plásticas vinham como a matéria prima da expressão animada, na proposta da oficina de Chico Liberato. Durante esse breve contato com Liberato, pude compreender, conforme sua concepção, as variadas possibilidades de expressão das artes contemporâneas, como se opera a realização de vídeos-arte, o entendimento da arte sob o prisma de uma dimensão conceitual e crítica e a ideia de que uma obra de arte deveria ser mais valorizada pelo seu processo de criação do que necessariamente por conta do resultado estético. A intenção era não só contemplar a natureza estética da peça artística, mas, principalmente, refletir sobre ela de modo subjetivo e conceitual.

No processo de aprendizado tivemos acesso a algumas técnicas e, com essas informações, elaborei um ensaio inicial em *stopmotion*.² Alguns meses depois, por conta

¹ Os Salões Regionais de Artes Visuais foram promovidos pela Fundação Cultural do Estado da Bahia - FUNCEB desde 1992 com o objetivo de incentivar e valorizar a produção em artes visuais no Estado. Nestes 16 anos de Salões, foram realizadas mais de 30 mostras que contribuíram para a divulgação do trabalho de artistas baianos, incentivaram o diálogo e o intercâmbio na área e proporcionaram um maior acesso da população à produção contemporânea em artes visuais da Bahia. Nos últimos dois anos de sua existência, através do Edital Salões Regionais de Artes Visuais, que teve 275 propostas inscritas e 180 selecionadas, a Fundação Cultural realizou seis mostras, premiando 43 artistas de diversos Territórios de Identidade da Bahia. As mostras aconteceram em Juazeiro, Feira de Santana, Jequié (2007), Alagoinhas, Vitória da Conquista e Itabuna (2008) e tiveram um público de cerca de dez mil visitantes.

² Stop Motion ou quadro-a-quadro é uma técnica de animação muito usada com recursos de uma máquina fotográfica ou de um computador. Utilizam-se modelos reais em diversos materiais, sendo os mais comuns a madeira de árvore que tenha troncos e a massa de modelar modelos.

dos conhecimentos e estímulos adquiridos na oficina, desenvolvi alguns conceitos para um trabalho plástico contemporâneo e produzi um vídeo-arte intitulado *Causa Mortis* (2006) - que considero meu primeiro curta de animação. Trata-se de uma animação experimental em *stopmotion* de massinha e recortes fotográficos, que realizei literalmente no quintal de casa, com massa de modelar, equipamento fotográfico amador e um tripé improvisado; minha auxiliar foi uma amiga e também participante da oficina – a artista plástica Potira Maia, que colaborou na captação das imagens, enquanto eu manipulava a escultura maleável de duas “pernas” que era as personagens ou elementos principais do meu trabalho. O curta foi inscrito como vídeo-arte no Salão Regional de Artes Plásticas da Bahia e, para minha surpresa, foi premiado. A premiação foi convertida em um equipamento fotográfico semiprofissional. Posteriormente, fiz diversos experimentos audiovisuais sem grandes pretensões, já ciente de que ainda precisaria adquirir muitos conhecimentos e que, possivelmente, nas condições em que me encontrava, jamais seria possível avançar nesta área no interior da Bahia. Então, continuei ofertando oficinas de desenho e pintura que ministrava desde 2002 e participando de inúmeros projetos musicais e teatrais que faziam parte de minhas atividades na época.

Finalmente, em 2011, ingressava em uma nova graduação que viria a dar sentido a todo o meu percurso artístico - o Bacharelado em Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – onde pude aperfeiçoar técnicas, fazer outros experimentos mais consistentes em animação que geraram em quatro anos: três prêmios nacionais, dois baianos, um internacional e dois editais em cinema de animação, sendo que um deles ainda em processo de finalização - um experimento em memória e cinema de animação intitulado: *Do que lembro, do que esqueci, do que me contaram e eu inventei*. Além da participação em diversos festivais e mostras de cinema baianos, nacionais e alguns internacionais.

Como se pode perceber, mais de dez anos depois, a passagem de apenas uma semana de Chico Liberato pela cidade, continuou reverberando, tanto em minhas escolhas profissionais posteriores e ainda em desenvolvimento, quanto em minha própria trajetória como pesquisadora, a ponto de traçar um estudo na pós-graduação em Memória: linguagem e sociedade, que tem como objeto estudar a sua vida e obra, nesta

pesquisa intitulada: Memória, imagens e criação no cinema de animação de Chico Liberato.

Antes disso, em 2013, realizei uma entrevista com Chico Liberato em Salvador-BA, durante o Panorama Internacional Coisa de Cinema, na ocasião era graduanda do curso de Cinema e iniciante em outra pesquisa liderada pela prof. *Dra. Milene Gusmão* desde 2011- *Circuitos alternativos de exibição: um mapeamento a partir das políticas de incentivo para cineclubes, mostras e festivais de cinema na Bahia contemporânea*, do qual eu fazia parte como integrante. Minha viagem, na ocasião, aconteceu no intuito de participar do Panorama em Salvador e Cachoeira, e entrevistar realizadores, como o cineasta e coordenador geral e curador do evento: *Cláudio Marques*. Mas, quando encontrei Chico e Alba Liberato no saguão do evento, não poderia deixar escapar essa oportunidade, pois já tinha uma aproximação e interesse em suas obras, além da clara intenção de estudá-lo. Em 2017, essa pesquisa e estudo da vida e obra de Chico Liberato se torna possível.

Nesse período de dois anos do mestrado, tive a oportunidade de entrevistar Chico Liberato e seus familiares em três situações distintas e em momentos peculiares, e uma dessas, se destacou de forma singular, pois a aproximação possibilitou alguns dias importantes de hospedagem no sítio dos Liberato. Exatamente nesse ambiente onde o artista cria e suas memórias estão em todos os lugares, pude vivenciar e coletar dados, materiais e histórias desse multiartista e sua obra. Momento este que gostaria de me deter mais demoradamente, sobretudo por conta do último dia, onde um relato mais detalhado se faz necessário.

Após uma vivência de quase cinco dias no sítio dos multiartistas, Chico e Alba Liberato, pude compreender alguns dados importantes para minha pesquisa que serão evidenciadas no decorrer desta dissertação. Alba Liberato abraçou a ideia de relembrarmos essas memórias que foram se fragmentando no tempo, e que se materializaram como um quebra-cabeças que tínhamos que montar; já outras surgiam encaixados na teia emaranhada de sua memória.

Os objetos diversos espalhados pela casa se tornavam alvo de uma verdadeira expedição arqueológica - abríamos gavetas, caixas antigas, fitas cassetes, folders, livros, fotografávamos e analisávamos pinturas espalhadas pela casa. Nós escavamos esses espaços de memória, literalmente! Mas Alba aguardou o último dia de minha estadia para que, pudesse surpreender-me. Com uma voz potente, típica de sua natureza comunicativa, disse: “Uma surpresa! Você verá! Vem aqui comigo no quintal”. Chico a

essa altura, aceitando sua esposa como a guardiã-mor de suas próprias memórias, apenas dizia todas às vezes que questionado “– Quem se lembra dessas coisas é Alba, pergunta pra ela.” E eu perguntava.

Dirigimo-nos para o fundo da casa, andamos alguns metros, passamos por algumas árvores centenárias, vegetações e arbustos, como se tivessem sido deixados ali para crescerem livres. Chico, sempre gentil, me avisava de uma pedra ou outra pelo caminho, me conduzindo pela trilha que deveria tomar. Alba já se encontrava distante da porta azul que separava o quintal da mata quase virgem de seu sítio. Fomos descendo um morro de declive considerável, um pouco escorregadio e o caminho se tornava ainda mais emaranhado. Alba então disse – “-Essa câmera filma?” “– Sim”, disse eu tímida, pois já começara a filmar desde muito antes, para não perder nada da “surpresa”. Então ela disse: “- Quando fizemos *Boi Aruá*³, foram pintados milhares de acetatos⁴, guardei algumas sequências, mas o restante tivemos que descartar, então, enterramos vários desses acetatos como contentor das bananeiras que iam sendo plantadas na encosta; depois de mais de 30 anos uma dessas bananeiras caiu, e próximo da raiz, surgiu algo que nem lembrávamos mais, sequências e mais sequências de acetatos de alguns dos nossos filmes enterrados ali. Veja só a surpresa! Já desenterrei alguns aqui, mas tem muitos outros ainda, vou tentar cavar aqui, para desenterrar e você ver”. E então, com os olhos baixos e agachada, começou a cavar ali e acolá, até que encontrou parte do tesouro enterrado diretamente da terra, sem caixas ou recipientes que pudessem manter a sua integridade.

Na primeira parte dos acetatos desenterrado, era possível ver uma das sequências iniciais de *Boi Aruá* - quando o personagem principal, *Tibúrcio*, chega a sua casa e sobe uma escadaria cinza e branca, como em um jogo de xadrez. Podíamos observar os traços perfeitos pintados à mão e as botinas marrons e robustas do vaqueiro ainda com marcas das pinceladas. Realmente uma grande surpresa arqueológica! O restante dos acetatos, estavam envoltos a muita terra úmida que Alba puxava com bastante vigor “– Vamos levar lá pra cima e lavar, para poder ver melhor”, disse ela. E Chico, então, como se

³ Primeiro Longa de Animação de Chico Liberato finalizado em 1984

⁴ O acetato (ou folhas de acetato) é um material translúcido e transparente na qual são traçados os desenhos dos artistas animadores. Ele deu ao animador a possibilidade artística de criar personagens sem a preocupação impendente com os cenários. Esta liberdade possibilitou um trabalho mais atencioso do artista tanto para os personagens quanto para os cenários. O acetato viabilizou a utilização de planos entre os personagens e os cenários e intensificou a ilusão de profundidade.

vagasse em seus pensamentos completou “– Correram o mundo esses aí.. Primeiro, fizemos a filmagem” então Alba retrucou rapidamente “- Eles não correram o mundo, vieram direto pro quintal; quem correu o mundo foi o filme né?” E Chico disse “–Sim, mas não é também o filme? Alba, “– É.... também o filme.”

Fiquei atenta, em silêncio, filmando a discursão em torno da materialidade de *Boi Aruá*. Nesse sentido, os acetatos seriam a causa material do qual é feito a essência do filme animado, e que determina a finalidade das coisas existirem e serem como são. Eles são a memória impressa dos gestos pictóricos e plásticos que criaram as condições e asseguram a realidade do filme exibido - da existência fílmica. O filme poderia ser a imagem virtual projetada na tela, mas para Chico Liberato poderia ser também a materialidade daquilo que o produz. Posteriormente, quando separávamos alguns dos acetatos em sequência em uma grande mesa disposta do lado de fora da casa, Chico passou por mim despreziosamente e disse “- olha ai o Boi Aruá, dava trabalho pintar um por um desse viu menina!” E então, pegando umas das sequências disse “– Essa cena aqui é o Tibúrcio descendo do cavalo... Uma beleza de filme!”.

Após essa breve inserção, voltemos ao nosso momento arqueológico anterior. Com o debate aparentemente finalizado ali mesmo, Alba subiu rapidamente o caminho íngreme, tendo em mãos várias sequências de acetatos. Minha curiosidade se ampliava à medida que subíamos de volta a casa; já familiarizada com a mata, acompanhava a subida de Chico, que trazia também alguns acetatos e se queixava dos insetos que o atormentava com picadas em seus tornozelos. E como se quisesse afirmar de uma forma mais incisiva os seus pensamentos, repetiu: “-Aqui nesses acetatos está uma beleza de filme viu? ”

Entramos direto na lavanderia que fica ao lado do estúdio onde Chico Liberato e sua pequena equipe pintavam os acetatos na década de 1980. Alba segurava uma bacia enorme de alumínio e colocava os acetatos para serem lavados. Fiquei preocupada com a integridade do material, certamente o processo de limpeza daquelas preciosidades teriam de ser realizadas de uma forma mais técnica, mas Alba, destemida, abriu a torneira em sua maior potência enquanto passava a mão para retirar a terra mais espessa que os cobria. Várias sequências iam aparecendo, à medida que a água ia desfazendo os nós de lama incrustados nos acetatos. Nascidos daquela lama, podia-se ver a sequência inicial da Cavalhada; outra de Tibúrcio olhando para os lados, tentando avistar o boi que estava em sua propriedade; uma da cozinha e alguns cenários de cenas diversas;

finalmente eis que surge umas das sequências iniciais, onde uma personagem, dona Durvalina, aparece de costas. Alba em meio a uma grande emoção, diz “– ohh ó que lindo. Olha ela! Minha Roxa Preta , eu sei que não vou lá! Olha ela ó! Durvalina... Dona Durvalina, olha ela aqui toda...Uma atrás da outra! Tem tudo!”⁵ Uma sequência inteira aqui...Uma arqueologia do Boi Aruá... Dona Durvalinha foi a cozinheira que cantava a canção: *Minha Roxa preta eu sei que não vou lá/ Minha Roxa Preta, eu sei que não vou lá/ Vou botar meu coração no chão pra meu bem passar/ Vou botar meu coração no chão pra meu bem passar.*”Após cantar a canção, Alba continuou a limpeza dos acetatos, silenciando-se durante longos minutos.

Final de tarde, eu, Chico e Alba Liberato, dirigíamo-nos à busca de uma pintura! Quem sabe, mais uma que pudesse de algum modo oferecer indícios que auxiliassem a nossa pesquisa, um último vestígio da memória de mais um capítulo da vida e obra de Chico Liberato. Eis que o encontro aconteceu, mas, não da forma como imaginávamos, nada pudemos somar de novidade ou complemento à nossa pesquisa. O mais interessante aconteceu logo depois, quando eles gentilmente me conduziram até a rodoviária. Alba seguia na direção e Chico batucava com uma das mãos o estofado do Fiat grafite e batia palmas em ritmo de samba uma versão da música “Na Volta Que o Mundo Dá” – que tem um trecho assim: “Agora aprendi porque o mundo dá voltas. Quanto mais a gente se solta. Mais fica no mesmo lugar.” Uma cena perfeita de despedida, com trilha sonora e tudo mais. Eu estava me despedindo, mas permanecia naquele mesmo lugar.

Com essa experiência, intensificou-se, para mim, a importância de estudar, contar e possibilitar também a outros o contato com esse artista e sua criação, qual seja, o cinema de animação da Bahia. Isto porque, sua trajetória fica ainda mais interessante quando se destaca algumas particularidades desse modo de fazer cinema. Afinal, o próprio cinema de animação tem também sua história e não se configura como um produto artístico homogêneo. Seus fazedores escolhem técnicas e procedimentos diversos na elaboração das suas produções. A palavra “*animação*” vem do verbo latino “*animare*” que significa “*dar vida a*” e só passa a designar imagens em movimento no século XX (BARBOSA , 2002, p. 28). A animação está inserida no conjunto das artes visuais e tem no movimento a sua razão de ser, o seu foco principal. Isso fica explicado nas palavras de Rudolf Arnheim: “o movimento é a atração visual mais intensa da

⁵ Referindo-se a sequência da cena completa de dona Durvalina, dentro da bacia.

atenção” (ARNHEIM 1986, p. 365). Talvez por esse motivo, encontramos, ao longo da história da arte, o desejo atávico do homem em animar as suas criaturas (BARBOSA, 2002, p. 29). O pintor e animador britânico Norman McLaren traz-nos uma definição de animação que reitera a ideia de que o movimento é o objetivo expressivo por excelência dessa linguagem artística: “Animação não é a arte do desenho que se move; ao invés disso, é a arte do movimento que é desenhado. O que acontece *entre* cada *frame* é mais importante do que acontece *em* cada *frame*” (MCLAREN *apud* BARBOSA, 2002, p. 93).

Durante décadas, a palavra “animação” foi tida como sinônimo de “desenho animado”. Apesar disso, John Halas e Roger Manvell informam que o termo “desenho animado” é usado “no sentido estrito do trabalho de um artista gráfico que recria no papel ou no celulóide as fases separadas de um movimento que dão a ilusão de uma ação contínua quando projetadas em sequência na tela” (HALAS e MANVEL *apud* FUSARI, 1985, p. 35). Já a palavra “animação” (ou “cinema de animação”), devido à possibilidade de criar a partir de meios expressivos diversos, encerra uma multiplicidade de gêneros, entre os quais: o desenho animado clássico (que consiste na filmagem de desenhos colocados sobre uma superfície plana, cujos movimentos são decompostos *frame a frame* – quadro a quadro –, e que evoluem sobre um cenário fixo); o desenho direto sobre a película (este é gravado num filme utilizado em seguida como negativo, sendo combinado muitas vezes, com um som sintético, trilha ótica gravada pelos mesmos processos, ou seja, diretamente sobre a película); a animação de bonecos (uma das técnicas de animação tridimensional que utiliza marionetes articuladas, animadas imagem a imagem); as sombras chinesas (figuras recortadas e articuladas, projetadas pela luz numa espécie de tela, que os orientais usavam para contar uma história); as silhuetas animadas (processo desenvolvido na Alemanha que remonta às populares sombras chinesas. As figuras recortadas em cartolina preta são dispostas sobre uma prancha de vidro e iluminadas por trás, provocando efeitos atmosféricos interessantes); a animação multiplana (em que os desenhos, as silhuetas, as sombras etc., são colocadas não mais num só plano, mas em três ou mais placas de vidro ou folhas de celofane, permitindo, dessa forma, tratar os temas em profundidade e introduzir alguns jogos de luz); as esculturas animadas (que produzem um movimento em três dimensões pela modelação e iluminação das figuras plásticas e configuram o que é conhecido como plástica animada, pois, além da massa plástica, podem ser utilizados outros materiais, como cera, miolo de pão, massa de

modelar etc.); os filmes de truques (que consistem na filmagem de objetos fotografados normalmente, utilizando, porém, na montagem ou na tomada de vistas, diversos truques, como aceleração, andamento lento, passagem do filme ao contrário, interrupção do registro etc); as caricaturas animadas; a animação de figuras recortadas e articuladas; os filmes de manchas de tinta colorida; o filme combinando elementos diversos, tais como desenhos, desenhos animados e curta-metragem de ficção, as fotografias animadas, dentre outros tipos (MIRANDA, 1971, p. 54-55). O vocábulo abrange, ainda, os processos de animação digital. Essa digressão se fez necessária para esclarecermos que, no âmbito deste trabalho, ao usarmos os termos “imagem animada” ou “cinema de animação”, estaremos empregando-os no sentido análogo ao do “desenho animado”, pois é a essa modalidade da arte da animação que parte da produção artística que Chico Liberato se vincula.

Ultrapassemos, pois, as questões de conceitos e adentremos no campo das relações entre o cinema de animação e outras artes, já que este fator é também importante na compreensão da trajetória de Chico e define parte da nossa problemática, conforme veremos a seguir. Na verdade, é inegável o caráter híbrido dessa linguagem que conjuga, como afirma Carlos Alberto Miranda, tanto elementos plástico-visuais (pintura, desenho, gravura, escultura etc), quanto elementos sonoros (a música, a sonoplastia – efeitos de som designados a reproduzir ruídos diversos), verbais (a palavra, o diálogo) e literários (o roteiro, a técnica narrativa etc). Para o autor, “é por demais óbvio que um filme, animado ou não, sempre parte de um roteiro escrito ou, no mínimo, de um esboço de ideia que ganhou corpo sob a forma literária, isto é, escrita” (MIRANDA, 1971 p. 22). De acordo com as palavras do autor, podemos dizer que a imagem animada parece gozar da prerrogativa de ser uma síntese de todas as artes. Importante considerarmos que, por muito tempo, o cinema de animação se viu renegado a um status inferior dentro do cinema, como algo à parte, que se estabelece dentro de uma relação de marginalidade. Como se não pudessem sair daquele lugar complexidades e grandes obras estéticas, “como se não houvesse nela o gérmen do próprio cinema que nasce em seus tempos mais remotos das imagens animadas” (GRAÇA 2009, p. 17).

Nesse sentido, algumas questões se apresentam à nossa frente, para o desenvolvimento dessa pesquisa, quais sejam: qual a importância das artes plásticas (imagem estática) para criação cinematográfica do cinema de animação de Chico Liberato (imagem-movimento)? Em que medida podemos perceber em sua obra de

animação elementos de continuidade e descontinuidade entre esses dois momentos de produção artística? Compareceria nas obras os percursos de memória nos quais as interações sociais são recriadas e registradas pela narratividade e plasticidade imagética? Se sim, em quais imagens podemos perceber essas inscrições? A transição de sua obra plástica para a animada se dá a partir dessas interações? Como esse fazer artístico contribui para o desenvolvimento e para formação e expressão de outros artistas baianos?

Propõe-se a hipótese de que Chico Liberato, além de ter contribuído para a formação de artistas, interferiu de forma definitiva em todos os seus processos de expressão – iniciando-se pelas artes plásticas até alcançar as imagens animadas – sendo esta um reflexo e retroalimentação da outra, já que a primeira que é estática, sustenta a espinha dorsal imagética da face cinematográfica animada; onde não apenas as imagens transitam, mas a simbologia sertaneja com seus rastros que permeiam o imaginário – através dos ruídos, falas, jeitos e os saberes que dão o tônus ao tempo, espaço e gesto da memória do artista – está inserido em seu fazer cinematográfico voltado à animação. Inferimos que já aqui, é possível perceber a presença de elementos mnêmicos frutos das relações sociais e da trajetória de vida desse artista.

A singularidade com a qual Chico Liberato aborda o seu próprio modo de vida, a incorporação de seus saberes, em consonância com seu fazer artístico plástico e cinematográfico, demonstra e justifica a importância desse estudo. A relevância se dá, a princípio, pelo seu caráter inédito, onde sua própria trajetória resulta em sua obra artística e não menos importante, pela grande contribuição de Chico Liberato tem ofertado ao cinema de animação nacional e regional, bem como as várias manifestações culturais por ele representadas.

O cinema de animação tem feito parte das vivências de muitas pessoas, inscrevendo-se, de forma específica, na memória social de vários grupos, comparecendo como um importante lugar de reflexão sobre a produção de sentido e de significação não só imagética, mas também social.

Essa pesquisa permite compreender mediante uma abordagem sociobiográfica⁶, como se deu a aprendizagem do artista plástico e cineasta até os dias atuais; a aproximação e as trocas entre sua expressão plástica e suas animações que estruturam sua obra cinematográfica.

⁶ O recurso à sociobiografia prende-se a um dos objetivos desta pesquisa que é a de apreender as memórias da trajetória em consonância com a realização de suas obras plásticas e cinematográficas.

O estudo proposto tem como estratégia de pesquisa a análise da interação e retroalimentação entre esses aprendizados sociais e imagens de memória na obra de Liberato, haja vista perfazer certa conexão entre elementos que se estabelecem no estático e, por conseguinte, se mantém no animado. O estático pode ser compreendido como suas obras plásticas, literárias, fotográficas quais sejam: pinturas, desenhos, gravuras, cenários, objetos, esculturas, fotografias, escritos. As instalações seriam os valores intermediários, e o animado compreendido como suas obras voltadas ao cinema de animação, estabelecendo também uma discussão que engloba o analógico e o digital no percurso da obra do cineasta.

A memória expressa e correlacionada no tempo-espço em forma de imagem, e os aprendizados incorporados e apreendidos em toda a sua obra, nos aponta o problema da criação estética e plástica que transita do estático para o movimento, que a nosso ver está marcada pela trajetória criativa do artista, impregnada pelos aprendizados nas relações sociais.

Portanto, noutros termos, as categorias descritas acima – o estático, o animado e as imagens de memória – estão relacionadas aos processos de aprendizados, às suas ressonâncias e cruzamentos inter e intrageracionais, e estes se estabelecem enquanto redes de conhecimento que se perpetuam. Desse modo, a memória comparece como fio condutor e enlaçador da produção artística de Liberato, haja vista compreendermos que, os símbolos sertanejos e armoriais, incorporados e apreendidos em seus processos de aprendizagem, se apresentam no registro e recriação de traços das xilogravuras e elementos da cultura sertaneja e ibérica, também presentes em sua expressão fílmica.

O animado revela a possibilidade das imbricações dos conhecimentos plásticos, da captura do estático e das condições de perpetuação do elemento figurativo e simbólico para o movimento do cinema animado.

Nosso percurso teórico-metodológico está estruturado num diálogo entre o desenvolvimento do conceito de memória social de Fentress e Wickham e a construção da trajetória social de Chico Liberato, consoante às considerações de Norbert Elias. Assim, dessa interlocução, inferimos o que chamamos de imagens de memória, entendendo como aquilo que se configura plasmado na imagem plástica e cinematográfica de Liberato e que é fruto das relações de interdependência inter e intrageracionais desse artista e que contribuem, inclusive, para constitui-lo enquanto tal. Posteriormente, fizemos a análise das obras plásticas a partir das considerações de Rodrigo Vivas e Aby Wargurg, desfragmentando-as com as análises formais,

iconológicas, iconográficas e ampliando o olhar na imagem com as possíveis pré-formações, buscando observar com isso uma outra perspectiva de memória presente no interior da própria obra que traz as permanências e as discontinuidades históricas da imagem. Por fim, realizamos as análises estruturais fílmicas segundo os preceitos de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété para mostrar a complexidade mnêmica que atua nesse processo criador artístico de Chico Liberato e que se mostra num jogo de permanências e de alterações constantes. Além disso, ousamos findar nosso trabalho com uma possível inferência acerca de um olhar pedagógico presente no fazer animador de Liberato.

No sentido de entender como a memória age no trabalho de construção das imagens animadas de Chico Liberato, foram traçados alguns objetivos específicos que auxiliaram na sistematização da pesquisa do qual dividimos em três capítulos.

Iniciamos a discussão no primeiro capítulo apoiados em um relato da trajetória do artista plástico e cineasta, de seus encontros artísticos no âmbito do estático e de como essa expressão empreendeu relevos a partir do seu contato com a cultura sertaneja e posterior com o cinema. Identificando como a obra de Chico Liberato tem contribuído na construção do cinema de animação na Bahia.

No segundo capítulo, discutimos a memória e as conexões sociais e imagéticas empreendendo um olhar sobre duas obras plásticas de Chico Liberato: *Os astronautas* (1980) e *Deusa Fébrua* (1999). Analisando como os símbolos incorporados e apreendidos em seu processo de aprendizagem se apresentam no registro e recriação de traços presentes em sua expressão pictórica.

No terceiro capítulo, no intuito de perceber as regularidades ou permanências da expressão, buscamos compreender os processos de aprendizagem na expressão das imagens animadas por Chico Liberato e analisar como esses traços são recriados e registrados pela narrativa e plasticidade do cinema de animação a partir de análises estruturais fílmicas dos longas: *Boi Aruá* (1984) e *Ritos de Passagem* (2014), observando assim a transição da imagem estática para a animada e a forma como Chico Liberato comunica suas ideias e narrativas - aproximações imagéticas, técnicas sonoras, montagem e temáticas vistas que nos permite compreender as imagens de memória, permanências e discontinuidades empreendidas na inscrição de sua imagem animada.

2. Trajetória Multiartística de Chico Liberato

2.1 Casa de dona Maria de Lourdes e as tintas

Francisco Liberato de Mattos, nascido no município de Salvador em 1936, no bairro Politeama de Baixo, cresceu em uma família de quatro filhos e desde cedo precisou ajudar dona Maria de Lourdes, sua mãe. Também conhecido como Chico Liberato, o artista plástico e cineasta, iniciou o seu interesse pelas artes na infância.

É o próprio Liberato que enfatiza essa informação, em entrevista cedida ao Jornal A Tarde (2009), na qual afirma que o lápis era o limite da cor e do material, e que o interesse pela arte veio de garoto, quando a única coisa que tinha ao alcance eram os cadernos, os tocos de lápis e a sua professora brigando para que ele prestasse atenção nas letras da lousa. Na sua infância, os recursos eram poucos, e não havia acesso aos lápis coloridos, de modo que quando ele finalmente teve acesso as tintas, disse que entendê-las foi algo orgânico e poético:

Quando tive acesso a alguma variedade de cores que existia, explodia nesse momento em mim um outro sentido e eu comecei a observar a minha volta, o céu era azul, o Sol passava sobre a minha cabeça, e eu via tudo iluminado, eu percebia as cores, sentia elas penetrarem em mim e por isso eu tinha vontade de me expressar através delas (LIBERATO, A TARDE, 2009, s/p).



Figura 1 Chico Liberato - Escola Getúlio Vargas – Salvador/BA

Na juventude, Chico Liberato, passou a conviver com vários artistas plásticos a partir das influências do seu primo, José Pedreira⁷ - proeminente decorador, colecionador e crítico de arte baiano, que percebendo as habilidades do jovem Chico, o

⁷ Ex-diretor do MAB (Museu de Arte da Bahia). Em 1982, incorporou-se ao acervo do museu a doação póstuma de José Pedreira, uma coleção altamente representativa de aproximadamente 50 peças, entre móveis, objetos orientais e europeus.

encaminhou a esse universo das possibilidades da expressão artística. Assim, o encantamento de Chico Liberato tornou-se ainda mais pulsante, tanto pelas artes plásticas, quanto pelo teatro.

Segundo Miranda e Conceição (2017) as visitas a ateliês de artistas baianos importantes como Emanuel Araújo, Mário Cravo Jr e Carybé também eram frequentes. A proximidade a tantos artistas, igualmente jovens e já marcados pela expressão, povoaram as imagens do jovem artista, ampliando a sua imaginação além das próprias percepções. Liberato em entrevista para Fonseca relata um caso intrigante ocorrido na sua infância:

[...] Eu pinto desde os 10 anos. Aos 12, fiz um quadro que causou tumulto. Chamava-se "O enterro". O problema é que em cada casa por onde ele passava, morria alguém. O.k., continuei a pintar assim mesmo. Mas um dia, sentado sob uma árvore, às margens do Rio Paiaíá, contemplei a natureza de um jeito diferente. Ali eu percebi que pelo processo da arte eu poderia chegar à transcendência. No caminho cheguei ao cinema (FONSECA, 2012, s/p).

Na década de 1940, entrou no atelier de Carlos Bastos e Mario Cravo, e nessa mesma época fez grandes amigos, principalmente com o pintor Sante Scaldaferrì. José Pedreira, também o levava a grandes eventos artísticos em Salvador. Chico Liberato ficou tão encantado com a arte pulsante da época, que foi muito fácil compreender que sua vida, a partir daqueles encontros, deveria estar nas expressões artísticas. Foi então que, aos vinte e dois anos começou a pintar profissionalmente e passou a ser conhecido no meio.

Segundo Alba Liberato (2018) Chico Liberato é fruto de família baiana abastada, tendo sido precedido por uma sequência de Franciscos Liberato. No entanto, viveu a decadência da aristocracia rural na família empobrecida. Arrimo na dissolução familiar, fez do fracasso financeiro motivação para buscar novos horizontes como comerciante. Liberato teve o suporte de um tio muito próximo, seu Pedro amado,⁸ que não possuía filhos e o levou a trabalhar no comércio soteropolitano, de modo que a sucessão dentro dos negócios do tio era tida como certa por todos os familiares – “ele teria um futuro promissor”.

Entretanto, a alma inquieta de Chico Liberato, os espaços de arte que frequentava, o fez perceber que talvez aquela não fosse a melhor escolha profissional; a

⁸ Comerciante de peças de rádio e grande distribuidor de fabricantes paulistanos.

necessidade de se expressar e de se desenvolver na área artística era cada vez maior. Ele queria algo que contribuísse para criar a sua própria expressão.

No início de sua trajetória de artista plástico, como vimos, Chico Liberato esteve muito próximo a Sante Scaldaferrì, que nos primórdios da carreira pintou retratos e cenas de cunho social, onde, passou a incorporar à sua produção imagens de ex-votos⁹, para expressar a fragilidade da condição humana. Chico Liberato seguia uma linha, nessa fase inicial, que se aproximava conceitualmente a Scaldaferrì, sendo que esteticamente, os traços dos rostos das crianças pintadas por Chico Liberato com desproporções estéticas e sociais, cores mais chapadas e íntegras, emblematizavam as crianças em situação de rua ou suas pinturas de casarios decadentes da Salvador antiga.

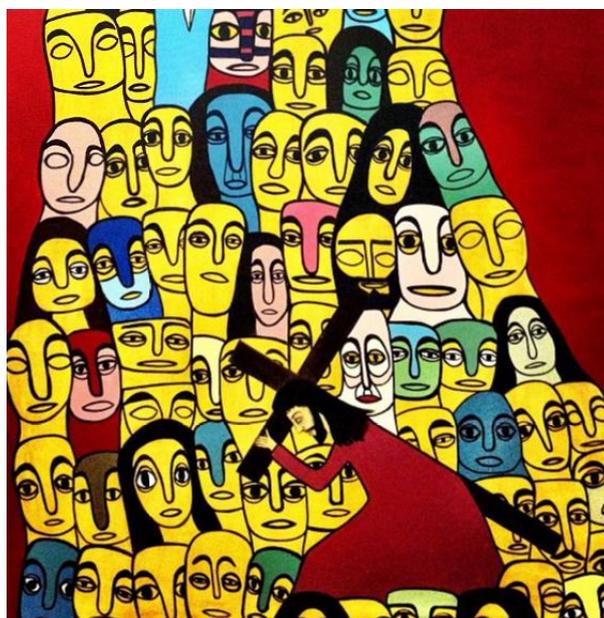


Figura 2 – Procissão Monte Santo | Sante Scaldaferrì – Óleo sobre tela- 1968

Chico Liberato também integrou em suas obras iniciais, traços de outros artistas, tais como Emanuel Araújo, Mario Cravo, Carybé, dentre outros. Inferimos que se fazem presentes as raízes pictóricas do artista plástico Emanuel Araújo, por compreendê-las como uma das possibilidades de representação da realidade a sua volta, percebendo-as através de imagens pintadas do passado-presente escravo - uma

⁹ o termo designa pinturas, estatuetas e variados objetos doados às divindades como forma de agradecimento por um pedido atendido. Trata-se de uma manifestação artístico-religiosa que se liga diretamente à arte religiosa e à arte popular, despertando o interesse de historiadores da arte e da cultura, de arqueólogos e antropólogos. As motivações do presente votivo são muitas: proteção contra catástrofes naturais, cura de doenças, recuperação em virtude de sofrimentos amorosos, acidentes e dificuldades financeiras. O voto feito aos deuses, por sua vez, também adquire formas muito diversas: placa, maquete ou pintura descrevendo os motivos da promessa, ou pequenas réplicas (de barro, madeira ou cera) das partes do corpo afetadas por moléstias (perna, cabeça, mão, coração etc.), chamadas por alguns de "ex-votos anatómicos".

africanidade marcada notadamente pelos traços estilizados do artista. Chico Liberato buscou estilizar diversas vezes a forma, criar ilusões xilogravadas da realidade e traçar sua identidade nas pinceladas firmes impostas em suas telas.

Nas xilogravuras que Emanuel Araújo produzia, é possível notar que algumas possuem relevos, dobras ou rugas que exploram temas locais e representações femininas aludindo à fecundidade. Araújo, descendente da terceira geração de grandes ourives, ainda novo, foi aprendiz de marceneiro do mestre Eufrásio Vargas; aos treze anos trabalhou em linotipia¹⁰ e composição gráfica na Imprensa Oficial do Estado – experiência de grande importância para o domínio da técnica e para a sensibilidade da expressão. Mudou-se para Salvador com o intuito de cursar Arquitetura, mas suas constantes visitas a exposições e museus fez com seus planos tomassem outro rumo: “Foi quando se matriculou na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, onde teve aulas de gravura com o mestre Henrique Oswald, artista que por admiração queria que Emanuel fosse seu substituto no ensino universitário” (PINTURA BRASILEIRA, 2018, s/p).



Figura 3 Baianas | Emmanuel Araújo -
Xilogravura | Ano:1964 | 53x37cm

Já Mario Cravo Jr., segundo a Enciclopédia Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, fez parte da primeira geração de artistas plásticos modernistas da Bahia,

¹⁰ Sistema de composição e impressão por meio de linotipo ou máquina similar. Linotipo ou linótipo é uma máquina inventada por Ottmar Mergenthaler em 1884, na Alemanha, que funde em bloco cada linha de caracteres tipográficos, composta de um teclado, como o da máquina de escrever

transitou entre as mais diversas tradições artísticas (ENCICLOPÉDIA____,2015, p230.). Foi um dos pioneiros da Arte Moderna na Bahia e um dos grandes artistas brasileiros do século XX. Chico Liberato teve acesso à percepção do imaginário popular, inúmeras vezes retratado nas pinturas e esculturas de Mario Cravo, onde sua inspiração, era sobretudo, alimentada pelas inúmeras viagens que realizava pelo interior do nordeste.

Em Salvador, Mario Cravo Jr impulsionou o movimento de arte moderna, junto com outros artistas na Bahia, como Carlos Bastos, Genaro de Carvalho, Carybé, Jenner Augusto e Rubens Valentin. Em 1950, instalou seu atelier no Rio Vermelho e passou a pesquisar fontes de arte popular e erudita, com aproveitamento de formas naturais.

Mario Cravo, assim como Chico Liberato, possuía um jeito singular de expressar a sua arte, era notório uma preocupação com a plasticidade e a estética que encarna a verdade pura e simples derivada de suas experiências como um instrumento socializador, com uma função de estender uma compreensão sobre as questões identitárias, sobre seu interesse em elucidar formalmente as especificidades baianas com a universalidade apregoada pela modernidade, de modo que estas cabeças cumprem um rito de passagem de uma emancipação de uma arte moderna genuinamente sertaneja.

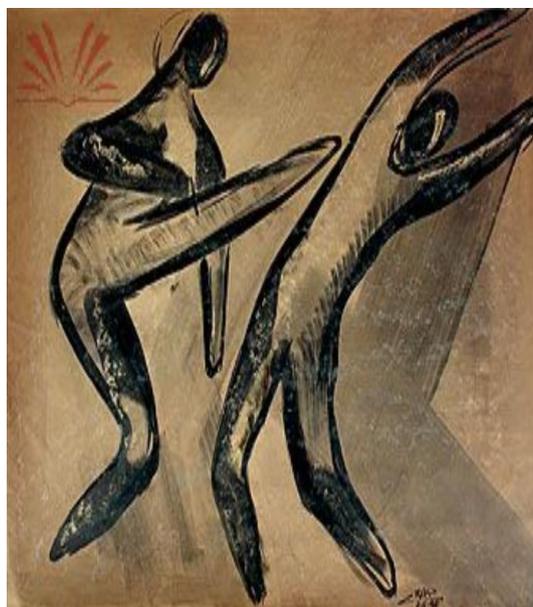


Figura 4 Capoeira - Mário Cravo | Nanquim sobre papel | Ano:1950 |33x53,5 cm

Barros e Araújo (1997) descrevem uma carta do escritor Rubem Braga ao então secretário de Educação da Bahia, Anísio Teixeira, em 1950, “Carybé arrumou o emprego que pediu a Deus: desenhar cenas baianas [...] Foi a sopa no mel. Nunca mais

foi embora. A Bahia tem tudo que um pintor procura: luz, água e mar aberto. A gente vê o corpo humano funcionando" (BARROS; ARAÚJO, 1997, s/p).

Em 1952, Carybé vai a São Paulo, trabalhar no filme *O Cangaceiro*, de Lima Barreto. Fez 1600 desenhos de cena. Segundo consta, foi a primeira vez na história do cinema em que um filme foi desenhado cena por cena. Carybé foi diretor artístico do filme, tendo também participado dele como figurante.



Figura 5 - Cangaceiros | Hector Carybé - Técnica Mista | Ano: 1964 | 68x28cm

Conforme Caribé, Chico Liberato traça os corpos, vozes e as cores dos sertanejos que se tornaram tintas em seu pincel. Não se pode negar as aproximações pictóricas entre os seus contemporâneos, o jeito de fazer, os temas e a frequência com que, tanto Chico Liberato, quanto os outros que fizeram parte de sua trajetória, embalsamaram as artes plásticas baianas em meados do século XX.

Retornaremos ao final desse capítulo para uma análise mais detida sobre a obra plástica de Chico Liberato, nesse sentido, damos continuidade a sua trajetória a fim de amplificar o entendimento de suas várias influências plásticas.

2.1 Os seringais em Una e a comunidade indígena Tupinambá

Miranda e Conceição (2017) informam que Chico Liberato, em 1960, deixa a vida da capital para morar na cidade de Una, sul da Bahia, para trabalhar no plantio de seringais nas terras do cunhado Ioiô Badaró¹¹ casado com sua irmã Denise Liberato. Lá ele recebe uma espingarda e um burro chamado *Boneca*, que junto a um empregado da

¹¹ De família rica, grande caucalcultor da região

fazenda, usava para percorrer a extensão das terras em busca de áreas para plantio. Nessa época Chico planta mais de dois mil pés de seringas, aproximando-se de vários moradores e conquistando a amizade de uma comunidade indígena Tupinambá.

Alba Liberato (2018) nos conta que ouve um descontentamento com o formato da exploração da terra e dos índios, e Chico Liberato, acaba realizando uma mudança nas relações de trabalho e plantios de seringueira feitos por ele no sul da Bahia, ao pagar os serviços de uma forma mais justa e estimular as roças familiares.

Essa aproximação trouxe a imagem do índio como personagem marcante e frequente para a vida e obra do artista:

O convívio constante em meio à natureza se tornou um dos elementos principais de seu trabalho. Um dos reflexos se deu na composição física de algumas de suas obras, quando passou a utilizar elementos como barro, pedras, bambus, madeiras e sementes (MIRANDA; CONCEIÇÃO, 2017, s/p).

Ainda como fato importante, Liberato (2013) destaca que durante essa experiência com os índios, ele esteve agregando conhecimento e valores culturais à sua vida e arte, e retorna para a capital com bagagem suficiente para dar continuidade à sua empreitada que iniciara há anos atrás. Inspirado na cultura popular, ele implementa em seu trabalho, símbolos de caráter folclórico - o sertão, o sertanejo, a arte popular regional e as figuras místicas presentes na cultura indígena e nas religiões afro-brasileiras, que são temas constantes em suas produções, identificando e caracterizando o seu trabalho, como é possível ver em sua obra *O índio e a ave* (Figura 6).



Figura 6 O índio e a ave | Chico Liberato Acrílico sobre Painel | Ano: 2008 | 5 x 3,2 m

Ainda segundo Miranda e Conceição (2017) Chico Liberato, após essa etapa em Una, percorreu outras cidades do sertão nordestino, acessando outros espaços que o inspiraram a inscrever um traço da cultura sertaneja que atravessou diversas obras pictóricas e, posteriormente, as cinematográficas. Alba Liberato (2018) complementa

que, na solidão das plantações dos seringais, Chico Liberato, abre-se a uma profunda reflexão sobre a necessidade urgente de transformações sociais e de sua própria vida. Ela diz:

Era início da década de 60. A inquietude volta a dominar a próxima transição, quando inesperadamente abandona o projeto agrícola exitoso para viver a vida moderna, urbana do Rio de Janeiro, onde buscará o meio artístico para nunca mais abandoná-lo (LIBERATO, 2018. s/p).

2.2 Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

No Rio de Janeiro, Chico Liberato vai morar com outro tio, Onaldo Xavier de Oliveira e sua tia carnal Detinha, que passam a ter uma grande influência na vida do jovem Chico, que saía do interior da Bahia para um grande centro, e se via imerso em uma realidade completamente diferente da que vivia. Os familiares de Chico Liberato tiveram uma grande influência em sua vida, principalmente em o apoiarem em muitos momentos decisivos de transição e nas escolhas de sua trajetória como artista. Esses tios cariocas alavancaram as possibilidades de desenvolvimento de um artista jovem, porém amadurecido, integrando-o socialmente e aconselhando-o ética e intelectualmente, principalmente nas relações artísticas e de como vencer os desafios da nova vida. Ele na época produz jogos americanos para mesas, pintados em algodão crú, que fazem muito sucesso e passam a ser vendidos na loja de artesanato de Kalma Murtinho¹². Com o tempo ele começa também a produzir quadros para manter-se.

Segundo Alba Liberato (2018) a imagem da infância miserável no Nordeste das telas a óleo de Chico Liberato, transita pouco a pouco para a idealização de uma sociedade mais humana em criação de vanguarda, já cursando as classes do MAM/RJ.

No Rio, Chico Liberato faz suas primeiras exposições individuais com Lina Bardi na Bahia, na Galeria Bonino/RJ, no MASP/SP transitando da figuração pós Semana de Arte 22 com influência europeia, para a nova figuração com influência norte-americana, mantendo foco e interesse na condição humana. A tinta acrílica de cores intensas é incorporada a diversas técnicas em suas obras.

¹² Figurinista famosa da década de 40, uma das fundadoras do Tablado, e grande amiga de Maria Clara Machado.

No curso de gravura no Museu de Arte Moderna (MAM-Rio), foi aluno de Domenico Lazzarini e Ivan Serpa, relação essa que fez Chico Liberato dar um salto conceitual e qualitativo na feitura de suas obras. Foi também no MAM, que conheceu uma outra artista que viria ser sua esposa e parceira de trabalho e vida: Alba Liberato¹³.

No Rio, Chico Liberato expõe na Galeria Goeldi, conforme relata Juarez Paraíso (1999, p.15) e atua nas décadas de 1960 e 1970 em movimentos de renovação plástica e de vanguarda em exposições no Museu de Arte Moderna (MAM-Rio) e nas coletivas Opinião 65 e 66. O artista bebe nas fontes da Pop Art, do Tropicalismo e ao lado de nomes expressivos do cenário artístico nacional, como Antônio Dias, Duke Lee, Hélio Oiticica, Carlos Zílio, Nelson Leirner e Rubens Gerchman, entre outros, comprometidos com a vertente urbana e com o universo crítico e político-social:

Os referidos movimentos marcam a ruptura nas artes plásticas com as tendências vigentes na época, e toda a experiência adquirida por Chico Liberato é canalizada para a direção do MAM-Bahia, atividade que exerce de 1979 a 1991 (PARAISO, 1999, p.3).

Para Paraíso (1999 p.10), a presença de Liberato no cenário da política cultural da Bahia se tornou bastante expressiva, principalmente no que se refere ao trabalho realizado como diretor do museu de arte moderna, que ele passa a gerir na década de 1980¹⁴. Nesse contexto ele cria e implementa oficinas de expressão plástica, com ênfase para as técnicas de arte em série, gravura em metal, xilogravura, litogravura e serigrafia, incluindo escultura em madeira e cerâmica. Sempre voltado para a valorização do artista nordestino e o fortalecimento da arte dessa região no projeto da identidade nacional, ele participa de vários projetos artísticos, com especial destaque para o Projeto Nordeste de Artes Plásticas, no qual, atuando com outros artistas, realizou murais em espaços públicos, conferências, debates, entrevistas e exposições em todas as capitais do Nordeste, nos anos de 1988 e 1989.

Segundo Alba Liberato (2018), por doze anos, Chico Liberato democratizou o acesso ao espaço do museu até então ocupado por poucos. Criou as Oficinas Livres de artes plásticas, gratuitas, nas quais transmitia o aprendizado de técnicas diversas, como opção à academia. Realizou seminários de artistas do Nordeste objetivando circuito de produção/circulação fora do eixo Sul. Sobre este aspecto, Alba Liberato lembra:

¹³ Professora, artista plástica, poetisa, roteirista e produtora. Ela se considera autodidata em várias outras áreas e tem sido a maior contribuidora direta da obra de Chico Liberato.

¹⁴ Chico Liberato foi diretor do Museu de Arte Moderna da Bahia de 1979 a 1991.

Nós vimos de perto transformações provocadas por ele na vida de pessoas como Ceceu, roceiro, analfabeto, que atendendo pedido de Chico para fazer um desenho, este o fez com tal originalidade que se tornou gravador famoso nas oficinas, que terão por mestres artistas brasileiros e estrangeiros de grande renome. Salões estimulam projetos na geração jovem, estabelecendo viva interação museu/público, transformando-o em centro de produção e descoberta de talentos. Um movimento tão amplo e revolucionário que se perenizou mantendo o caráter das atividades até hoje, trinta anos depois. (LIBERATO, 2018, s/p).

2.3 Ditadura militar e os traços de resistência

Com as constantes prisões de amigos e artistas parceiros do casal Liberato, estes resolvem buscar um refúgio, e em 1967 retornam em definitivo para Salvador, passando a residir em um sítio no bairro Trobogy. O intuito inicial foi o de buscar um ambiente mais seguro para a criação artística, distanciando-se da violência dos grandes centros e para criarem seus filhos. Na cidade, tiveram todos os seus filhos: Ingra – escritora e atriz; Cândida Luz – artista plástica e produtora; Flor Violeta – atriz e dançarina; João Riso – músico e professor e Timóteo – advogado e escritor.

Apesar do afastamento inicial das consequências da ditadura, segundo Miranda e Conceição (2017), Chico Liberato juntamente com Juarez Paraíso e Riolan Coutinho¹⁵, criaram e dirigiram as duas primeiras Bienais de Artes Plásticas da Bahia, ocorridas nos anos de 1966 e 1968. As Bienais foram espaços de exposições artísticas, resistência e luta contra o regime militar. Em 1970, a ditadura atinge Chico Liberato diretamente e este tem a sua casa invadida por militares. Na série de interprogramas produzidos pela TVE “Conhecer para não esquecer¹⁶” Chico Liberato foi convidado a dar um depoimento do que viveu na ditadura militar. Disse ele:

Eu abordei no período, uma coisa que estava se falando no mundo inteiro, eram os meninos de Biafra, um massacre que houve em muitas crianças em Biafra¹⁷ e então eu usei aquelas imagens bem dramáticas

¹⁵ Artistas plásticos baianos

¹⁶ Vídeo realizado pela Secretaria da Educação do Estado da Bahia, em parceria com o Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia e com a Secretaria de Cultura do Estado, produziu o interprograma "Conhecer Para Não Esquecer", que traz depoimentos de personalidades baianas que viveram o período da Ditadura Militar. Os entrevistados descrevem a sua visão deste momento para a história brasileira e falam das suas experiências.

¹⁷ A República de Biafra foi uma pequena nação africana que existiu por só 31 meses, a partir de maio de 1967. Ambições separatistas levaram a uma guerra civil que virou uma das maiores tragédias humanitárias da história recente da África. Resultando na morte de mais de 1 milhão de pessoas, a maioria crianças vítimas da fome, por conta de um bloqueio estatal que impediu o acesso de alimentos e medicamentos à região.

mesmo, ganhei um prêmio, e a segunda bienal foi montada. Um guarda viu passar na rua aquele trabalho que era a imagem de uma criança com um cadeado na boca, aí ele ligou pra polícia, que falou com o exército, e aí pronto! Foi aquele enxame, chegaram lá e prenderam Juárez. E aí foi aquela coisa, como poderíamos voltar a fazer os nossos trabalhos, nossa expressão? Então nesse tempo fiz outras exposições e quando menos espero sou chamado para responder um processo militar porque fiz usos daquelas imagens lá. Um dos momentos mais dolorosos que eu tive foi quando estávamos em casa, eu e Alba, com duas crianças e chega a polícia que me prende e me leva... Aí deixei os meninos em casa e fui, lá eu vivi momentos assim – o que vai estar me esperando? Porque chegavam pessoas torturadas que ficavam na mesma cela que eu, deitados, desacordados e precisava ter força para segurar... E Alba trabalhando, indo lá, levando pessoas... Movimentou a cidade. Eu já tinha um nome e isso cuidou mais das pessoas não fazerem demais comigo, até que um dia me soltaram. Eu tava descobrindo o mundo outra vez, saí, fui pro Porto da Barra e mergulhei na água e ficou aquela sensação que marcou a minha vida [...] foi um renascer. (LIBERATO, 2015. s/p).

A lembrança dos dias sombrios exhibe um caráter de resistência através da expressão que Chico coloca posteriormente em suas obras, entretanto nesse momento a sua pintura era alvo de constantes incursões, tudo que era feito era observado. E o momento tenso solicitava uma pausa na liberdade que a pintura trazia a sua vida, havia a necessidade de alcançar novos voos, superar e vivenciar novas possibilidades através da arte. As consequências da ditadura fez Chico Liberato caminhar em direção ao movimento, iremos abordar essa questão no próximo tópico.

2.4 Porto da Barra e o movimento

Ainda na década de 1970, Liberato tem um encontro com o que viria a ser um “divisor de águas” e um salto expressivo em sua arte e como ele mesmo disse: “A clara necessidade pelo movimento”. Chico Liberato (2013) quando questionado sobre o que o fez sentir tão profundamente necessário aproximar-se do movimento, principalmente através do fazer cinematográfico animado, enumera alguns acontecimentos fundamentais que se destacaram em sua trajetória e que possibilitaram o encontro com o cinema: um deles se refere às suas instalações¹⁸.

Liberato realiza pelo menos duas grandes instalações que são pontuais nesse momento de evolução expressiva de sua arte. A primeira, realizada no ICBA traz diversas varas que cercam todo o espaço do instituto, gerando o que ele chama de

¹⁸ Uma instalação é uma manifestação artística contemporânea composta por elementos organizados em um ambiente. Ela pode ter um caráter efêmero ou pode ser desmontada e recriada em outro local.

aprisionamento artístico. Nessas varas, estavam inseridos objetos de barro, madeira, pinturas e, em volta, cipós amarrados que tinha como função interferir na livre passagem dos estudantes e dos que transitavam pelo espaço. Aqui, Liberato queria realmente construir conceitualmente uma clara alusão ao momento social e político de aprisionamento que o país enfrentava. A segunda, na década posterior, ocorre, tendo o Porto da Barra como cenário. Nesse espaço, ele monta uma série de cabaças pintadas com velas em seu interior; essas pequenas e inúmeras peças navegaram e tomaram todo o litoral da Bahia de Todos os Santos. O artista lembra ainda emocionado desse momento e diz que a partir dali a sua obra tomou outra dimensão.

Chico Liberato (2009) informa que para nesse primeiro trabalho citado, ele convidou muitos artistas de diversos meios da expressão humana e em pouco tempo essa instalação tomou uma dimensão tal que, certamente, tinham mais de cem pessoas contribuindo. Em uma entrevista concedida ao do Jornal A Tarde online ele diz:

Essa instalação foi realizada em multimeios, a mistura entre as várias artes era impressionante, o fato é que tinha uns slides que eu queria colocar nesse espaço – queria criar a impressão de que tinha uma criança nascendo, e aí então, um grande amigo e artista meu que hoje mora do Rio e trabalha com áudio, o Djalma Correia disse – Chico, vamos fazer um desenho animado, e aí fizemos a criança nascendo. Ali nasceu não só a criança, mas uma atração mais forte pelo cinema de animação, e eu sempre fui multimídia – então o som e a imagem trazia para mim um sentido de completude (LIBERATO, 2009, s/p.).

Essa obra coletiva teve como culminância coreografias diversas e uma intervenção dos próprios espectadores, que acabaram partindo as amarras construídas e tiveram reações várias sobre a experiência, de modo que alguns levaram os objetos artísticos que faziam parte da instalação e outros saíram agoniados do local. Para Liberato (2013) “um enorme fervilhar de ideias e conceitos artísticos. Já naquela época, eu sentia o desejo de por as coisas em movimento, em fazer com que minha obra se aproximasse mais das pessoas” (LIBERATO, 2013 s/p).

Nessas instalações, Chico Liberato utilizava o tempo e o espaço para o entendimento conceitual de sua obra e como primeiros ensaios do movimento, que viria torna-se virtual ¹⁹ nas imagens animadas. Elas invocavam também um sentido de

¹⁹ O conceito está associado àquilo que tem existência real, porém, não propriamente atualizado num estado de coisas objetivo. O termo é bastante corrente no âmbito da informática e da tecnologia para fazer referência à realidade construída através de sistemas ou formatos digitais, mas, aqui, a conotação é outra. A virtualidade espaciotemporal da obra de Chico situa-se no fato dela transcender o escopo objetivado e atuar impactando sensorialmente o espectador, captando-o ao movimento interior da obra. Estaria mais

movimento ao aprisionamento até então envolto na dimensão estática de suas obras plásticas e é claro, uma grande relação com os efeitos das lembranças da ditadura em sua mente de artista. Ele se sentia aprisionado, apesar de não estar mais em uma prisão física. Através dessas duas obras efêmeras, ele recria a sua sensação de aprisionamento e outra contrária a essa - quando as cabaças navegam livres na Bahia de Todos os Santos tomando a amplitude do mar, lembram a sensação vivenciada por ele que, ao sair da prisão resolve mergulhar no porto da Barra. O resultado de sua obra se torna a extensão do mergulho pós-prisão. Na sua arte ele também recria um aprisionamento conceitual com varas emaranhadas que aprisionavam as pessoas, e o resultado é o movimento. Não manter-se da mesma forma ou no mesmo lugar, liberta-se, fugir.

Não seria mais possível, a partir daquele instante não movimentar-se e, enquanto expressão, voltar a ser o mesmo não era mais uma possibilidade. A obra de Liberato toma novos contornos, o movimento se torna uma necessidade constante do artista e de sua obra, que após experimentar a vivência do encarceramento junto a tantos amigos artistas, que se viram limitados e tolhidos de sua expressão pelo enclausuramento da ditadura, tem a possibilidade de experimentar outra forma de expressar-se compatível com os novos anseios.

Liberato passa também a investigar os limites da relação entre peso e leveza, tornando o próprio traço livre e inventivo. O conceito, a intenção do artista ao formular seu trabalho é em grande parte a essência da própria obra, na medida em que a instalação em multimeios emergem no contexto da Arte Conceitual²⁰. A instalação, enquanto poética artística permite uma grande possibilidade de suportes e uma gama variada de possibilidades. As instalações de Chico Liberato tomam dimensões efêmeras, se absorvem e são construídas no espaço a sua volta e ao mesmo tempo desconstruídas. Segundo Bosco e Peccini (2017 s/p) essa desconstrução de espaços, de conceitos e ideias está dentro das práxis artísticas da qual a instalação se apropria para se afirmar enquanto obra, tornando-se desse modo, um espelho de nosso tempo. Pode-se dizer de fato que a Instalação é uma obra epocal²¹, a qual só faz sentido se vista e analisada em seu tempo-espaço. Todavia, entendemos que essa construção possui presença efêmera que se materializa e se desfaz, no entanto, também permanece, quando possível, na

próximo daquilo considerado enquanto virtual para filosofia bergsoniana que percebe essa instância temporal como subjetividade, da qual somos todos interiores.

²⁰ Arte Conceitual é uma vanguarda artística moderna e contemporânea que surgiu nos anos 60 e 70 na Europa e nos Estados Unidos e, como o próprio nome indica, trata-se de uma expressão artística mais pautada nos conceitos, reflexões e ideias, em detrimento da própria estética (aparência) da arte.

²¹ De uma dada época

memória. O sentido de tempo, como nos diz Martins e Imbroisi (2018 s/p) no caso da fruição estética da Instalação, é o não-tempo, onde essa fruição se dá de forma imediata ao apreciar a obra *in loco*, mas permanece em sua fruição plena como recordação. Fazendo com que esta seja um espelho do seu próprio tempo, questiona o homem desse tempo e a sua interação com a própria obra.

Essa participação ativa de transeuntes, bem como a do próprio Chico Liberato em relação à sua obra, fez com que a fruição do mesmo se desse de forma plena e arrebatadora, colaborando para uma evolução artística ou como em muitos casos, tornando esta experiência incômoda e perturbadora. A necessidade de mexer com os sentidos do público, de instigá-lo, quase obrigá-lo a experimentar sensações, sejam agradáveis ou incômodas, faz da dinâmica da instalação uma arte propícia ao movimento.

A instalação possibilita nesse momento, que Liberato amplifique o seu fazer subjetivo, alinhando o gesto e o olhar frente à sociedade que faz com que este se aproxime ao que viria mais tarde a se tornar o seu fazer cinematográfico animado. O tempo, imagem e movimento em congruência com a memória se tornam o arcabouço de sua obra artística.

2.5 Jornada Internacional de Cinema da Bahia

Ainda na mesma década, Liberato passou a envolver-se diretamente com cinema a partir inicialmente dos estímulos recebidos de Guido Araújo²², como explica Fonseca (2012). Esse fato resultou em seu primeiro curta-metragem de animação, intitulado *Ementário* (1972), seguido por uma sequência de curtas, responsáveis por formar no ideário do multiartista o projeto de tornar a Bahia um polo de animação.

Nesse tempo, Liberato produz uma série de cenários para o teatro e dedica-se à criação de elementos gráficos, cartazes²³ (figura 8) e programas para a Jornada Internacional de Cinema da Bahia, concebida e realizada anualmente por Guido Araújo. Esse evento, de grande relevância para a cinematografia de curta-metragem por sua repercussão internacional, motiva seu espírito criador para o cinema de animação. E este passa a experimentar a imagem animada, que possibilita ter alguns destes trabalhos

²² Documentarista e agitador cultural, organizador da Jornada Internacional de Cinema da Bahia.

²³ O tatu bola aparecia como símbolo principal em seus cartazes, segundo Liberato é o único animal genuinamente brasileiro e que poderia representar e valorizar a nossa brasilidade.

premiados, abordando sempre motivos brasileiros e regionais, partindo da temática de suas raízes culturais.

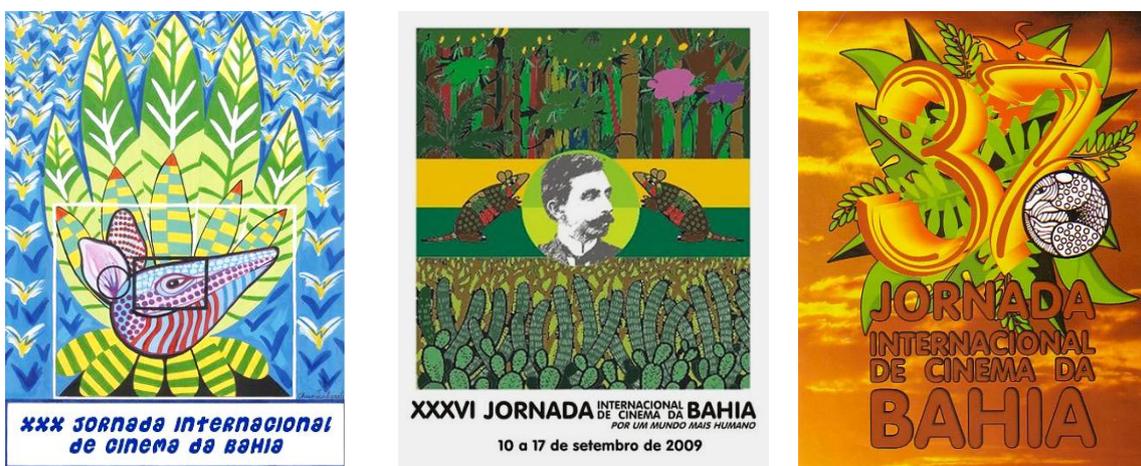


Figura 7 Cartazes produzidos por Chico Liberato - Da esquerda para direita: Anos 2003, 2009 e 2010

Chico Liberato se pôs a desenhar com afincos e a ter acesso aos equipamentos fílmicos do ICBA²⁴. Para o seu primeiro curta, ele utilizou caranguejos em uma animação em *stopmotion*²⁵ com uma trilha sonora relacionada ao samba de roda e outros sambinhas diversos da época que fizeram parte da musicalidade do seu trabalho. Colocando o crustáceo literalmente a dançar, Liberato entende que, passava naquele instante, a tatear o universo da animação. Alba e Chico Liberato no Caderno de Cinema, organizado pelo jornalista e cineasta Jorge Alfredo, evocam então acerca da Jornada de Cinema da Bahia:

[...] A Jornada da Bahia era a tela dos nossos voos de liberdade. Em pleno regime militar, éramos felizes naquele pedacinho de céu que era a Jornada, e com a excelência de sua plateia feita dos críticos mais conceituados, cineastas, atores e público pronto a entender do que falávamos. [...] Ali se faziam as leis que regeriam uma esperança como foram os curtas nos cinemas, pequenos passos que caminhavam rumo à produção rotineira, terreno onde se formaram os talentos do audiovisual no mundo inteiro (LIBERATO, 2012, p. ou s/p).

Liberato (2013) complementa que a Jornada era o único espaço de exibição do cinema baiano e que todos os cineastas possuíam esse único espaço tanto para conhecer

²⁴ O Goethe-Institut Salvador-Bahia organiza e apoia um amplo espectro de eventos culturais, visando a apresentação da cultura alemã no exterior e o intercâmbio intercultural.

²⁵ Stop Motion (que poderia ser traduzido como “movimento parado”) é uma técnica que utiliza a disposição sequencial de fotografias diferentes de um mesmo objeto inanimado para simular o seu movimento. Estas fotografias são chamadas de quadros e normalmente são tiradas de um mesmo ponto, com o objeto sofrendo uma leve mudança de lugar, que dá a ideia de movimento.

o cinema que era feito na época, quanto para discutir, ampliar os conhecimentos e de lá tirar mais ideias para produções cinematográficas das mais variadas. A Jornada impulsionou Liberato de forma definitiva a entrar no mundo do cinema, exatamente partindo de sua expressão pictórica. Nessas ocasiões, Guido Araújo sempre oportunizava a exibição de seus curtas. Segundo o próprio Chico Liberato, isso ocorreu da 1ª. Jornada até a última, onde não apenas ele foi constantemente motivado a fazer filmes, mas “todos os grandes nomes do cinema baiano, como Edgar Navarro, Tuna Espinheira e outros, que tinham na Jornada uma janela aberta para exibição de suas produções” (LIBERATO, 2013, s/p).

Ainda segundo Liberato (2013), Guido Araújo foi um grande fomentador do cinema baiano, possibilitando que o cinema do mundo inteiro entrasse na Bahia - havia os poloneses, alemães, franceses, húngaros que eram exibidos durante a Jornada. Nessa oportunidade, Chico Liberato deparou-se com o cinema de animação europeu, que o fez pensar em um cinema de animação que realmente queria fazer, para além dos estúdios do *Walt Disney* e de outras animações mais industriais as quais tinha acesso. Liberato (2013) diz: “quando a jornada parou, eu também estagnei por alguns anos. [...] Então o ICBA e a Jornada foram os grandes propulsores que me fizeram montar um pequeno estúdio, inicialmente em minha casa e me assumir como animador a fazedor de cinema” (LIBERATO, 2013, s/p).

De acordo com Miranda e Conceição (2017), a literatura de cordel serviu como pilar para a construção das narrativas audiovisuais de Chico Liberato. Ele percebe que a literatura de cordel é formada por desenhos fortes e que nossa força não se assemelha ao que é produzido pela Disney. O tempo não linear torna-se um traço marcante na narrativa, em nada parecido com as habituais animações do cinema comercial: “Ele sempre procura retratar o universo do ser humano, a mente, a psique, o espírito, que não são lineares. Temos vários dentro de nós”, conta Alba Liberato (MIRANDA; CONCEIÇÃO, 2017, s/p).

A quebra de modelos não ficou restrita somente às histórias e personagens. Miranda e Conceição (2017) complementam que a técnica de produção, os 24 frames²⁶ por segundo, padrão utilizado em animações, foi subvertido. As obras de Chico Liberato trazem um número menor de frames, imagens fixadas em sequência que mudam de

²⁶ Frame em inglês, traduzido para português como quadro ou moldura, é cada um dos quadros ou imagens fixas de um produto audiovisual a cadência padrão de projeção é de 24 qps (quadros por segundo), portanto um frame equivale a 0,0417 segundos.

posição e criam a ilusão de movimento na animação. O artista utiliza uma média de 8 a 12 frames. Nas telas de pinturas e no cinema de animação, o cotidiano nordestino é apresentado de forma crítica, Liberato diz que “A memória faz com que a pessoa seja quem é. E a cultura é quem traz o conteúdo. Acho que quando abordamos a cultura brasileira isso enriquece a nós mesmos, pois toda a vez que a abordo, enriqueço”. (MIRANDA; CONCEIÇÃO, 2017, s/p).

Esse início da animação ainda experimental teve o grande respaldo do Instituto Goethe. Os trabalhos, em sua fase mais inicial, estavam bastante voltados a instalações e performances no âmbito das artes plásticas, mas havia também uma necessidade de expansão do seu conteúdo humanístico para o audiovisual, o que foi feito inicialmente em película 16mm, com o apoio de Alexandre²⁷ e Sílvio²⁸ Robatto, que foram os primeiros colaboradores dos experimentos em animação. Lia Robatto²⁹ e Rufo Herrera³⁰ traziam a musicalidade e as primeiras movimentações coreográficas que complementavam as animações de Chico Liberato.

O trabalho artístico de Chico Liberato com cinema de animação é, certamente, uma extensão de sua própria expressão plástica. Como artista plástico, realizou diversas obras ao longo de toda a sua vida, como pinturas, murais, objetos, performances e instalações e se manteve, mesmo após a sua entrada definitiva na cinematografia baiana com uma produção plástica cada vez mais pulsante. Dos seus oitenta e três anos, sendo mais de quarenta desses dedicados ao cinema de animação baiano, Chico Liberato destacou-se como pioneiro da animação nordestina, sendo que seu primeiro longa *Boi Aruá* (1984), terceiro longa brasileiro da década de 80 e o primeiro do nordeste, ganhou destaque internacional com uma premiação da UNESCO pela relevância da sua temática e da sua influência na educação de crianças e adolescentes. Demonstrando, desse modo, o potencial do cinema de animação enquanto modalidade específica de formação cultural e inscrição simbólica e, desde aí, como lugar nas maneiras de construção do fundo de conhecimento produzido e reproduzido na sociedade.

Chico Liberato (2013) identifica seu desenho como uma variação do universo do traço catingueiro e sua pintura, hoje transformada em imagens animadas, marca as cores do nordeste e volta-se aos elementos baianos e sertanejos. O currículo de

²⁷ Alexandre Robatto é considerado o pioneiro do cinema baiano e deixou 25 títulos, entre eles “Vadiação”, “Desfile dos Quatro Séculos” e “Entre o Mar e o Tendal”.

²⁸ filho de Alexandre Robatto, ator e cineasta que em 1950 forma com a dançarina e coreógrafa Lia Robatto um dos casais ícones da "vanguarda" artística baiana

²⁹ **Lia** de Carvalho Robatto (São Paulo SP 1940). Diretora, coreógrafa, dançarina e professora.

³⁰ Compositor, bandoneonista e educador musical argentino radicado no Brasil desde 1963.

animação de Chico consta de 12 curtas de animação e dois longas-metragens. *Anti-strofe* (1972), *Ementário* (1972), *O que os olhos vêem* (1973), *Deus não está morto* (1974), *Caipora* (1974), *Pedro Piedra* (1976), *Eram-se opostos* (1977), *Muçagambira* (1982), *O Pedido Pax* (1983), *Boi Aruá* (1984), *Carnaval* (1985), *Um Outro* (2008), *Ritos de Passagem* (2014) e *Amarilis* (2016).

2.6 Entre telas e tintas

Penetrando em seu espaço artístico através da pequena porta azul de madeira em frente à casa de Chico Liberato, é como se estivéssemos em um universo de contos e mitologia. Um santuário das cores, ou um desses museus europeus, onde a própria casa do artista vira um local de visitação e apresentações culturais. Deparo-me com uma arquitetura de uma dessas casas vistas no México, com um espaço central grande, dentro da casa, para plantas ornamentais e quadros multicoloridos, esculturas e plantas raras nascidas em seu quintal, as paredes são desenhadas com uma cerâmica com símbolos criados pelo próprio artista. Com uma organização ímpar, ele mantém a arte, a natureza e a tecnologia integradas em um mesmo ambiente, sua casa-sítio, na Estrada Velha do Aeroporto.

Suas esculturas e pinturas vão nascendo entre telas, tintas e madeiras, polidas e desenhadas por ele. Não existe uma parede nua sequer, tudo é tomado pela arte, assim, seu fruto traça seu próprio caminho, numa forma singular de encontro entre o particular e o universal. Aprofundando nos significados genéricos da linguagem popular, ele demonstra a natureza, religião e etnia brasileiras.

Retorno a uma discussão mais consistente sobre sua obra plástica, inicialmente, para podermos compreender melhor de que forma essa pintura está inserida na vida e obra do artista, porque mesmo Chico Liberato se envolvendo diretamente com o movimento das imagens animadas, é no estático que a vida diária lhe trará o sustento, prestígio e aporte financeiro. Não é à toa que nas artes plásticas, ele vai receber o seu grande reconhecimento, inclusive internacional. Revistas antigas, como a *Manchete* e algumas de cultura e arte, terão, nas décadas de 1970 a 1980, obras e entrevistas várias do multiartista estampadas em suas páginas. Na pintura, a sua realização é numerosa, participativa e engajada em diversos projetos culturais. Já os seus filmes são poucos, afinal a técnica artesanal e morosa acaba interferindo nesse afazer, conforme veremos. .

Entender as telas do artista plástico Francisco Liberato de Matos, não é tarefa simples, ele não se mantém inerte em uma linha e na recriação de si mesmo, como muitos dos artistas contemporâneos, ele se remodela, passa por fases diversas. Por esse mesmo motivo, considera-lo como “primitivista ou naif” seria reducionismo. Isto porque, se levarmos em conta a definição clássica do naif como uma expressão espontânea, desamarrada de método, livre de convenções e, não raro, envolta em uma aura de certa ingenuidade, poderia abarcar uma parte do que foi sua obra, mas não ela toda.

Suas imagens, sejam figurativas ou não, são compostas em cores vibrantes. João Liberato (2018) diz que, se teve uma coisa que permaneceu em todos os tempos na obra de Chico Liberato, foram as cores, nas telas, nos filmes, esculturas e tudo que fez. Essa é uma grande permanência. Sejam aves, plantas, personagens diversos ou cenários tendendo para uma abstração figurativa, tudo se harmoniza na força da técnica dominada pelo pintor. Heitor Reis, ex-diretor do Museu de Arte Moderna da Bahia diz que:

[...] sua obra traça seu próprio caminho, evidenciando signos e símbolos de caráter transcendente, mas cuja significância nos remete aos conteúdos de sedimentos das expressões populares do continente, especialmente das etnias que definem o nosso povo, numa forma singularmente interessante de encontro entre o particular e o universal (REIS, 1983, p. 3).

Segundo Frederico Morais (1999) Chico Liberato, quando se aproximou de alguns integrantes da vanguarda carioca a sua obra de pautava pela Nova Figuração agressiva e participante, ele realizava uma pintura fortemente crítica de denúncia social, ostensivamente figurativa e politizada, conforme é possível observar nas imagens abaixo (Figuras 8,9 e 10).



Figura 8 Figuras - Chico Liberato, óleo sobre madeira, 60,5 x 79 Ano:1966



Figura 9 Homem de Opinião - Chico Liberato, óleo sobre madeira, 60x 122 Ano:1966

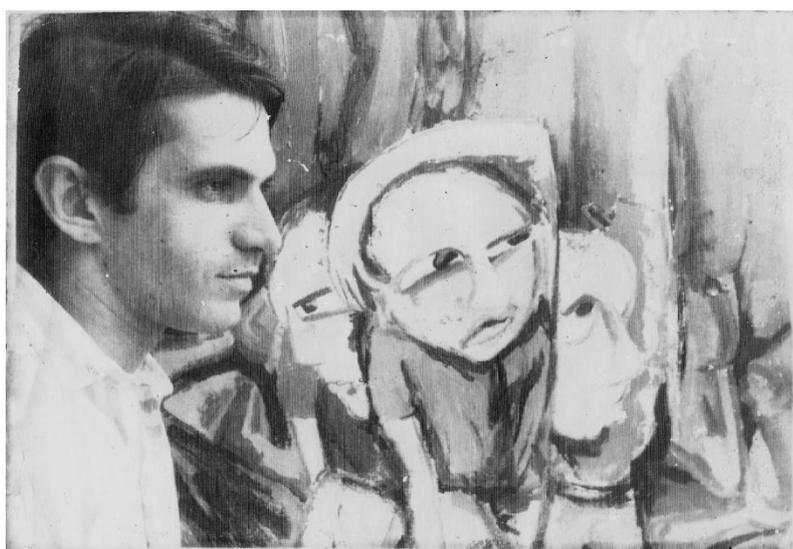


Figura 10 Chico Liberato defronte a uma de suas telas - Crianças famintas na década de 1960

Em 1966, Liberato reuniu-se a outros artistas de sua geração, como Juarez Paraíso e Riolan Coutinho, para realizar o primeiro esforço sério de descentralização da arte brasileira, criando um contraponto com a bienal paulista, internacionalizante, surgindo daí a I Bienal da Bahia. Segundo Federico Morais (1999, p. 5), a I Bienal da Bahia, foi um evento memorável, atraindo para Salvador o melhor da arte e da crítica de arte brasileira. Quanto a isso ele diz:

Tudo indicava que a Bienal viera pra ficar. Mas estávamos em tempos de ditadura militar, sujeitos aos humores de generais e seus acólitos, e a segunda edição do evento era fechada, em caráter definitivo, no dia seguinte à inauguração, com a retirada de várias obras consideradas subversivas (MORAIS,1999, p. 5).

Foi uma enorme frustração para sua geração. Mas Liberato manteve-se atuante, multiplicou suas atividades criativas e, como um animador cultural, projetou e coordenou novos projetos. Nas décadas de 70, 80 e 90 fez cenografia para teatro, gráfica e cartazística para cinema, dirigiu por vários anos, como já falamos, o Museu de Arte Moderna da Bahia, promovendo três edições da Interarte, evento multimídia, e outras tantas do projeto Nordeste de Artes Plásticas, retomando a ideia de descentralização da arte brasileira, ao mesmo tempo em que enfatizava o intercâmbio regional.

Quando Chico Liberato se reinventa, ele deixava claro que era preciso inventar o mundo a cada dia e que este mundo, permanentemente recriado pelo artista, só terá dimensão universal, se fincar raízes em seu próprio território e, no seu caso, na cultura afro-brasileira sediada na Bahia. Afinal, como disse um dos maiores intelectuais brasileiros, o geógrafo Milton Santos: “O mundo é uma abstração. O verdadeiro é o território, é ele que transforma o mundo e não o contrário” (SANTOS, 1994, p.6).

Em 2000, Chico Liberato divide seu tempo entre a pintura e a coordenação do setor de animação do Departamento de Imagem e Som da Fundação Cultural do Estado da Bahia. Sem abrir mão de uma linguagem internacional e perfeitamente contemporânea, ele reflete questões geo-políticas, mas não se trata mais de denúncia social e menos ainda de panfleto político – mas de crítica cultural. É um manifesto em defesa de uma cultura brasileira e sua relação dinâmica com a cultura local, afro-baiana e latino-americana. Em seus quadros, Liberato recria continuamente os signos “antropomórficos, arquetípicos e iconográficos” da cultura brasileira em sua dimensão étnica e universal, mas sem abrir mão de sua imaginação criadora e intelectual e, naturalmente, de sua subjetividade e espiritualidade.

Sobre este aspecto, Federico Morais (1999, p.3) em catálogo explicativo da exposição Tempo Latino America, diz:

Não é, portanto, uma visão conservadora ou fundada em exacerbações nacionalistas. É certo que, por vezes, ainda subjaz em sua nova pintura, de forma bem humorada, a crítica ao desperdício da sociedade consumista ao que há de inútil e vazio na informação veloz e globalizada. Ironia, entretanto, que nunca resvala para o escárnio e o

ceticismo nem para o humor corrosivo e decadentista de culturas exaustas (MORAIS, 1999, p. 3).

Suas telas que se renovam a cada momento, são um somatório de experiências criativas, herança de múltiplas atividades desenvolvidas nas últimas décadas. Há nelas muito de cenográfico, de animação cinematográfica, da visualidade do cartaz, mescla de informalismos e figuração narrativa, e uma gestualidade torrencial que se multiplica em manchas, respingos, escorrimentos, tracejados, incompletudes, formas e figuras que apenas se insinuam. A pintura e o desenho se superpõem ou se contrapõem, dialeticamente, tensionando a estrutura, no que correspondem igualmente, à superposição e contraposição de tempos culturais e das etnias formadoras da “civilização brasileira”. Da mesma forma, há uma enorme variedade iconográfica: figuras humanas, formas geométricas, pontos, linhas, arabescos, frisas, pintura corporal, vestimentas, pássaros e frutos armoriais, além de todo um repertório de brasilidades com extensões indígenas, africanas, latino-americanas: plumas, orixás, vaqueiros, cangaceiros, santos, beatos, danças, candomblé, maracatus e deuses pré-colombianos, que convivem com bailarinas de tutu, anjinhos barrocos e urbanoides de terno e gravata e *walk-talk*. Sertão e cidade, o moderno e o arcaico, o que fomos e o que seremos. E também arcaísmos temático-formais: frontalidade egípcia, quietude búdica, medievalismo, orientalismo e temas bíblicos.

Segundo o próprio Liberato (1999 s/p) ele questiona a ortodoxia do suporte ortogonal³¹, criando formatos irregulares, ora circulares, ondulantes e descontínuos, ora fragmentando-os em partes para em seguida ordená-los narrativamente, finalmente partindo para híbridos como objetos bidimensionais ou esculturas pictóricas.

No final da década de 1990, Chico Liberato cria uma exposição individual intitulada “Tempo Latino/América” no Museu de Arte Moderna da Bahia que vai representar um significativo momento de reflexão e virada dessa arte contemporânea sobre a contribuição das civilizações sul-americanas desenvolvidas desde os tempos pré-colombianos.

Nessa exposição, pretendia-se expressar uma percepção do tempo presente que trazia sobrevivências do tempo passado ou até mesmo coexistia com ele. Como se pode observar nas telas ora apresentadas (figuras 12 a 16), a comparação que Chico Liberato imaginava era sempre pautada numa reunião entre o passado, o presente e o futuro. O espírito inventivo já pescava a ideia de animação digital, como na (figura 16) na obra

³¹Tela comum usada por artistas num ângulo de 90°

“O que foi que eu fiz” de um lado um cangaceiro repleto de cores primárias chapadas sem fragmentos de textura, do outro lado, o homem moderno em um automóvel com arma na mão com cores impregnadas e complexas – ao mesmo tempo que ele é um, é também o outro. O mesmo ocorre nas três obras das (figuras 12, 13, 14) de maneiras muito próximas, ora levando para o sentido da espiritualidade, da essência e da cultura impregnada que parece ser uma coisa, mas é outra.

Já é possível perceber uma invocação ao hibridismo que envolve uma temática universal “somos um” (figura 14) com um sentimento regional, afinal, os personagens constantes na imagem são locais. Com isso há também uma valorização pela ancestralidade, presente nas obras intituladas “Eu em dois tempos” e “Somos o que fomos” (figuras 12 e 13) e uma chamada a um posicionamento ético diante do mundo e da vida bem explicitado nas criações “a vida é da cor que pintamos” e “o que foi que eu fiz” (figuras 11 e 16). Esses elementos, permanecerão presentes na obra cinematográfica de Chico, embora com novas nuances, conforme veremos mais adiante. Tudo isso constitui uma memória, que ele faz questão de transmitir para sua obra cinematográfica.



Figura 11 A vida é da cor que pintamos | Objeto bidimensional
Acrílico sobre madeira 62x 56 x 47 cm Ano 1999



Figura 12 Eu, Em Dois Tempos | Acrílico sobre tela 150 x 120cm - Ano 1999



Figura 13 Somos o que Fomos | Acrílico sobre tela 100 x 100cm - Ano 1999



Figura 14 Somos um | Acrílico sobre tela 140 x 180cm - Ano 1999



Figura 15 O que foi que eu fiz | Acrílico sobre tela 184 x 178 cm - Ano 1999

Algumas pinturas do mesmo período estão no acervo reunido na casa do artista e nos possibilita uma percepção sincrética de manifestações criativas que ultrapassam os limites da temporalidade existencial dos seus personagens e dos seus autores. A essência atemporal, que caracteriza os conteúdos e as suas vivências, favorece uma visão do que Chico Liberato é agora.

Sobre esse aspecto, Cladius Portugal³² faz uma análise da obra de Chico Liberato, demonstrando o seu caráter plural e híbrido, onde se imbricam a raiz cultural popular e as técnicas contemporâneas de modo vívido:

Múltiplas são as expressões de sua arte. Nela encontramos esculturas, pinturas, desenhos, objetos, jóias [...] toda essa arte tem fonte única: aquilo que se nomeia como cultura popular. Mas aí daquele que pense nela como algo primitivo! Sua arte segue o que normalmente se denomina de ‘raízes’ – que são as trilhas de caminho de um povo, sua voz, seu grito, suas alegrias e tristezas. Na sua arte temos retratado o Nordeste brasileiro em suas vicissitudes, em suas crenças, em suas esperanças. Suas composições e formas engendram o que há de mais esteticamente contemporâneo. Se ela provém de elementos ditos regionalistas, eles são elaborados com a extrema precisão de uma técnica cosmopolita, inscrevendo-se na cultura como fazer elaborado em busca de uma luta maior: a dignidade da vida (PORTUGAL, 2017, s/p).

³² Escritor e editor da extinta revista Exu (1987/1997)

Em mais de 60 anos dedicados as artes plásticas, Chico Liberato participou de diversas exposições coletivas e individuais. São elas:

Exposições individuais

- 1963 – Galeria Goeldi – Rio de Janeiro/ RJ
- 1964 - Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador.
- 1965 - Galeria Convivium, Salvador/ BA.
- 1965 – Museu de Arte Moderna de São Paulo, MASP- São Paulo/ SP
- 1966 - Galeria Bonino, Rio de Janeiro/ RJ.
- 1996 – Galeria Jorge Amado – Embaixada do Brasil em Paris, França
- 1999- Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador
- 2005 - Conjunto Cultural da CAIXA, Salvador. Chico Liberato 40 Anos.
- 2008 - Cebrac, Beleza tupiniquim. Zürich.
- 2013 – Aeroporto Antônio Carlos Magalhães - Aves Aves Salvador - BA

Exposições coletivas

- 1963 - Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro / RJ.
- 1963 - Galeria Convivium, Salvador/ BA
- 1963 - Museu de Arte Moderna, Salvador/ BA
- 1964 - Artistas da Bahia, na Sociedade dos Artistas Plásticos, Belo Horizonte
- 1964 - Opinião 66, no MAM, Rio de Janeiro
- 1964 - Opinião 66, no MAM/BA, Salvador
- 1964 - Opinião 66, no Masp, São Paulo
- 1966 - Rio de Janeiro RJ - Opinião 66, no MAM/RJ
- 1966 - Ponto de Vista, na Galeria Convivium, Salvador
- 1966 - 1ª Bienal Nacional de Artes Plásticas, Salvador
- 1967 - Biennale de Paris - Coletiva de Artistas Brasileiros – França/ Paris
- 1967 - 9ª Bienal Internacional de São Paulo. Fundação Bienal de São Paulo.
- 1968 - 2ª Bienal Nacional de Artes Plásticas, Salvador
- 1968 – Galeria DEFACQZ – Bélgica
- 1971 - 28º Salão Paranaense, na Biblioteca Pública do Paraná, Curitiba
- 1975 - Feira da Bahia, Salvador/ BA
- 1981 - 4º Salão Nacional de Artes Plásticas, no MAM do Rio de Janeiro

- 1983 - Artistas Contemporâneos da Bahia, no MAC/USP
- 1984 - 9º Salão Nacional de Artes Plásticas, Fortaleza
- 1994 - 1º Salão MAM-Bahia de Artes Plásticas, no MAM/BA
- 1998 - Bahia à Paris: arts plastiques d'aujourd'hui, Galerie Debret, Paris
- 1998 - Tropicália 30 Anos: 40 artistas baianos, no MAM/BA, Salvador
- 1999 - Arte-Arte Salvador 450 Anos, na Fundação Cultural de Curitiba. Solar do Barão
- 1999 - Arte-Arte Salvador 450 Anos, no Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro
- 1999 - 100 Artistas Plásticos da Bahia, Museu de Arte Sacra, Salvador
- 1999 - Arte-Arte Salvador 450 Anos, no MAM, Salvador
- 2001 - 20º Salão Arte Pará, no Museu do Estado do Pará, Belém

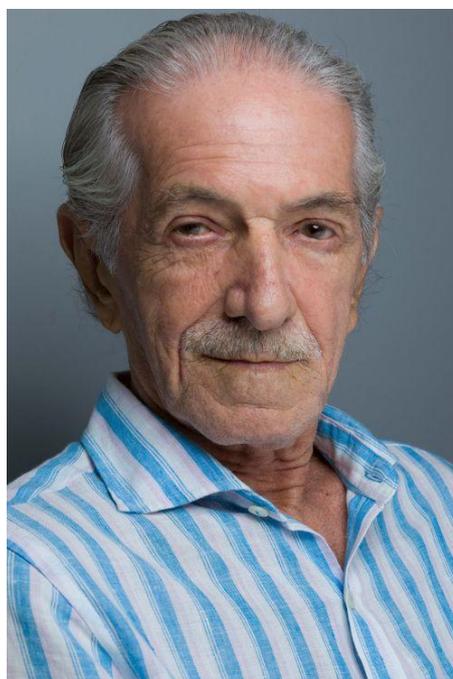


Figura 16 Chico Liberato - Foto ano: 2012

Nesse trabalho, além da percepção dos traços e dos gestos da obra plástica de Chico Liberato, pretendemos realizar, como já foi dito na introdução, análises fílmicas em seus dois únicos longas de animação: *Boi Aruá* (1984) e *Ritos de Passagem*(2014). O primeiro, por conter um registro primitivo da própria arte manual e plástica de Chico Liberato, além de nos possibilitar a percepção do seu aparato imagético e de como ele se perpetua na imagem animada e o segundo filme, por carregar todo um conteúdo de aprendizagens vivenciadas pelo artista, além de nos intrigar as possíveis comparações tecnológicas entre os filmes, escolhas e resultados das suas obras, buscando perceber

como a memória do artista percorre toda uma existência voltada as expressões artísticas e onde nessas obras cinematográficas podemos encontrar reverberações e ou descontinuidades de que sua obra como um todo sofre. Para tanto, fizemos uma descrição mais detalhada das produções dessas obras que servirão como base e amparo para entendimento do nosso percurso teórico-metodológico.

2.7 Boi Aruá

O primeiro longa de animação de Chico Liberato: *Boi Aruá* (1984) foi realizado levando-se em conta o ideário do cineasta, qual seja, o de levar a imagem nordestina e brasileira ao mundo; e ao fazer os seus filmes, preferiu definir um caminho bem oposto à animação “disneizada”³³ como ele mesmo diz e, desse modo *Boi Aruá* foi apresentado à Embrafilme em forma de *storyboard*, em uma sequência composta por 400 desenhos simplificados na estética do cordel e que definiam o conceito, a estética e a narrativa pretendida.

Após o projeto ser aprovado, Liberato deparou-se com um desafio: realizar um longa-metragem na Bahia, que contasse a história da lenda sertaneja sem apelar para personagens estereotipados, mas que pudessem ser facilmente reconhecidos pelo público.

Boi Aruá é o nome de um bovino misterioso que em aparições extraordinárias desafia por sete vezes o poder de um fazendeiro. Realizado com um traço típico dos desenhos de cordéis, na linha de J. Borges³⁴ tem uma estética própria, singela e poética. A narrativa é peculiar, nada óbvia e com diálogos soltos, mas que ficam completamente justificados dentro do mergulho mitológico desejado. O enredo conta a história de um vaidoso e austero vaqueiro (Tibúrcio), que cisma em capturar um boi selvagem e encantado (Aruá). O desejo de laçar o boi mandinguento se torna uma obsessão. O bovino é metamórfico - ora é um simples animal, ora uma espécie de Exu, ora transforma-se em uma constelação, ora é o próprio vaqueiro. No curso da história, a verdadeira natureza do Boi se revela ao vaqueiro Tibúrcio. A orquestração de Ernst Widmer acompanha a inventividade do contexto e a música de Elomar na segunda metade do filme, ampliando o entendimento da narrativa fílmica.

³³ Animação com a estética dos estúdios de Walt Disney

³⁴ J. Borges é um dos mestres da literatura de cordel. Nascido em Bezerros, município de Pernambuco, que Borges já ilustrou capas de cordéis, livros, discos, e já expôs na Venezuela, Alemanha, Suíça, México e Estados Unidos, onde foi tema de uma reportagem no The New York Times, que o apontou como um gênio da arte popular.



Frame 2 O vaqueiro Tibúrcio e as aparições | Boi Aruá (1984) | Animação pintura sobre acetato



Frame 1 O casamento da afilhada | Boi Aruá (1984) | Animação de pintura sobre acetato

Chico Liberato desejava que a narrativa de *Boi Aruá* revelasse a cultura catingueira e para efetivar tal intento, o artista contou com uma equipe reduzida de quinze pessoas. Concluídas as etapas de desenho e filmagem no seu estúdio, o material seguiu para a revelação no Rio de Janeiro, pois não existiam recursos para isso na Bahia. Como a moviola³⁵ disponível — não era grande, o filme foi dividido em cinco rolos para a exibição preliminar na Bahia. Em seguida, foi encaminhado para o Rio de Janeiro, onde participou do I Festival Internacional de Cinema (I Fest Rio), conquistando uma Menção Honrosa. No mesmo ano, foi exibido no Festival Internacional de Cinema de Havana e, no ano seguinte, apresentado no Festival Internacional da Juventude em Moscou.

Enquanto animações brasileiras anteriores, incluindo *Sinfonia Amazônica* (1951), investiam em bichos com cara de gente, no espírito da Disney, Liberato trouxe uma nova estética fílmica com *Boi Aruá*. Na linha dos desenhos armoriais³⁶, seu filme inaugurava um estilo brasileiro na forma (FONSECA, 2012). Alba e Chico Liberato (2012) comentam que, naquele momento, foi uma grande conquista, mas que ainda havia muitos embates para travar que foram decisivos para se realizar o que hoje é a animação de Chico Liberato, eles exemplificam:

A Embrafilme requisitou que a nossa trilha sonora tivesse as vozes nas personagens e que os dubladores e compositores fossem do Sul. Fincamos o pé pela gravação *in loco* da voz dos vaqueiros do sertão de Monte Santo e na trilha da nossa Escola de Música, que era vanguarda nacional na música contemporânea da época. Não poderíamos deixar de assinalar o espírito que animou a tropicália

³⁵ equipamento usado para corte e montagem cinematográfica

³⁶ Sintetiza elementos e figuras da cultura do povo nordestino e obras clássicas da literatura universal.

como movimento musical, acontecendo na produção que realizávamos. Nosso caminho sempre foi e será fiel à nossa cultura, circulado pela linguagem cordelista como olhar poético e bem humorado, construindo um pensamento de caráter político em respeito aos cidadãos e cidadãs de todas as idades (LIBERATO; LIBERATO, 2012, s/p).

Chico Liberato objetiva, com sua animação, expressar o Nordeste a partir do seu profundo conteúdo sociológico e antropológico. Sintetizado, inclusive, nas palavras do próprio autor em entrevista registrada por Ortiz (*apud* Carlos Alberto Miranda, 1971): “Eu quero mostrar a verdadeira face da nossa cultura, resgatando a visualidade e a musicalidade do Nordeste”.

O filme levou cerca de dois anos para ficar pronto e, na fase de pesquisa e coleta de dados para sua feitura foram empreendidas muitas viagens até as localidades de Monte Santo, Canudos, Uauá e Euclides da Cunha, onde o cineasta buscou inspiração para o cenário e conviveu com os tipos nordestinos. Liberato embrenhava-se no mato da caatinga com os vaqueiros, reunia-se a violeiros e cantadores, gravava sons característicos de animais. Nessas viagens, estudava a fundo a literatura de cordel, a região em que a história estava inserida, o conteúdo típico do gesto cultural do homem sertanejo, o solo, a fauna e as variações climáticas que identificavam a geografia local (A LUTA..., 1983).

Quem nos fornece uma definição para a animação *Boi Aruá* é o próprio autor, em um texto escrito em parceria com Alba Liberato:

Este filme nasce inspirado na literatura de cordel, nos feitos e vivências populares do Nordeste brasileiro. Surge da retomada de valores e raízes próprias, como afirmação cultural no domínio do desenho animado, esta poderosa expressão contemporânea. A extensão, a diversidade e riqueza das manifestações populares são aqui trabalhadas como base de uma nova concepção estética longe dos modismos que desvirtuam nossos mais profundos significados (LIBERATO, 1999, s/p).

Quanto à equipe reunida pelo diretor de *Boi Aruá*, o próprio Chico Liberato afirma ser ela, com seu espírito solidário e generoso, responsável, em grande parte, pelo êxito da obra. O cineasta conta com Alba Liberato na coprodução do argumento, diálogos e roteiro do filme; Celso Campinho é o corresponsável pela fotografia; Tuna Espinheira faz a montagem; o maestro suíço Ernest Widmer é o responsável pela trilha sonora *Sertania*, um dos pontos altos do filme, que conta com a participação da

Orquestra Sinfônica da Bahia; além disso tem a *Cantiga do Boi Encantado*, do compositor conquistense Elomar Figueira, interpretando a canção tema; a música *Forró*, de Carlos Pita, e a canção *Viola*, composta e executada por Robério da Paraíba. Os intercaladores, filatelistas e coloristas são: Edi Guimarães, Paulo Carvalho, Ana Liberato, Denise Liberato, Núbia Espinheira, Cézar Nunes, Jussara Boureau, Rita Andrade e Ingra Liberato. A animação é tarefa do próprio Chico Liberato, Antônio Cassiano e Paulo Ricardo Xavier. É importante ressaltar, ainda, que as falas de algumas personagens foram gravadas *in loco* e pertencem a sertanejos da região de Monte Santo e proximidades: dona Durvalina, Viriato, seu Nô, Alípio, Edwirges, Dedega e dona Conceição. A voz de criança é de Flor Violeta Liberato, e a voz do papagaio do bico dourado pertence ao próprio Chico Liberato. A produção executiva ficou a cargo de Regina Machado e Maria Augusta S. Paulo. Projeto Interação (Mec, Sec, Seps e Fnde) Bahia /Brasil (A LUTA..., 1983). Não obstante essa grande equipe que o acompanhou, como se pode perceber, o próprio Chico Liberato se reveza em quase todas as funções: direção, roteiro, desenho, fotografia e animação, o que denota um espírito de intenso envolvimento com a obra criada.

Já dissemos que a obra *Boi Aruá* teve expressiva significação na forma como descreveu a cultura nordestina. Essa temática viria a acompanhar o fazer de Liberato, sendo novamente retratada 30 anos depois, sob uma nova nuance, em seu segundo longa de animação, *Ritos de Passagem* (2014). Ressaltamos que isso se justifica em virtude da necessidade do artista em contar a história do seu próprio povo, conforme pode ser observado em suas próprias palavras: “É preciso contar a história de nossos indivíduos, antes de mirarmos indivíduos de fora daqui” (LIBERATO, 2012). Em suas criações, os signos do Sertão se tornam cenas e acontecimentos concebidos com poesia.

Ao final foram 25 mil desenhos em acetato, com criação eminentemente artesanal. Segundo o Jornal O Globo (A LUTA..., 1983), *Boi Aruá* foi exibido várias vezes na TV Ibero-Americana da Espanha e em outras emissoras de TV de países da Europa, como a França, enviado pela Embrafilme (hoje extinta). Aqui no Brasil, o filme foi exibido várias vezes na TV Educativa da Bahia; no Rio de Janeiro, onde levou dois anos sendo apresentado na Estação Botafogo, assim como no Cine Jequitibá, cidade de Campinas, em São Paulo. O longa chegou a receber um prêmio da Unesco, pela relevância da sua temática e da sua influência na educação de crianças e adolescentes.

Entretanto, existe um fato curioso e pouco publicizado sobre Chico Liberato e o seu *Boi Aruá*, que deixa bastante clara a dificuldade de se finalizar materiais em

plataformas analógicas na década de 80 e as relações com os responsáveis pelo fomento de tais produtos. Chico Liberato (2009) narra um acontecimento bastante desconfortável sobre as relações com a Embrafilme naquela época. Estando *Boi Aruá* praticamente pronto, Chico Liberato foi para o Rio de Janeiro e levou o filme para finalizar a montagem e exibi-lo no primeiro FestRio. O então diretor da Embrafilme, José Augusto Calil, ciente da potencialidade da obra, acabou inscrevendo o filme no festival de cinema. Todavia, ocorreu um grande atraso na montagem e finalização do filme. Isso porque, segundo Chico Liberato, o equipamento de reprodução que utilizava na Bahia só permitia assistir o filme aos pedaços; e que chegando ao Rio Janeiro, a fim de realizar as devidas intervenções necessárias, seria possível rever o filme por completo e, nessa ocasião, ele compreende que o filme ainda não estava pronto. Ele então narra um desentendimento que teve com o diretor da Embrafilme:

Eu falei com Calil que o filme não estava pronto, e ele disse: – tá sim Chico! Está ótimo [...]. Eu disse que não estava pronto e que não iria consentir que o filme fosse exibido e que a gente ainda precisava fazer uma edição. Inclusive quem montou foi o Tuna Espinheira, que não é editor, ele armou o filme e agente ainda precisava editar, de fato. E Calil: Não Chico, tem de passar! Só sei que tivemos uma discussão e ele disse que o filme era da Embrafilme também, e que iria exibir o filme, e eu disse que sendo assim, eu iria embora. E então eu me piquei e fui mesmo embora. Larguei o filme lá, muito chateado; aí ele mesmo me liga um bom tempo depois, dizendo que meu filme tinha sido premiado pela Unesco. E eu disse, rapaz, não adianta você me dizer mais nada. Eu acho que você não foi correto comigo, você devia esperar, o filme não está pronto, eu mesmo não vou exibir esse filme enquanto ele não tiver pronto. Aí ele disse: - Ah então é você quem sabe! E aí eu fiquei 23 anos sem exibir esse filme, mas enquanto isso o filme estava passando na Europa e era possível ver em tudo quanto é canto que imaginar. A Embrafilme mandava para todo canto e fazia mídia. Depois disso eu fiz uma cópia em 16mm, e montei aqui na Bahia mesmo, cortamos e eu mesmo editei. E foi aí que comecei a exibir, e exibia em 16mm e depois que ganhei um dinheiro, fiz uma cópia em vídeo e mandei para São Paulo. Quando Orlando Senna assumiu a Secretaria do Audiovisual e sabia desse drama que eu passava, ele me ligou e disse: - Chico, tá na hora de acabar seu filme, faça o orçamento, que vamos acabar seu filme. Então fiz o orçamento, voltei para o Rio de Janeiro e terminei o filme como queria. Quando acabamos o filme, o pessoal da Suíça (da Fundação Widmer) mandou de lá para cá um regente, uma soprano que cantou no filme, na trilha... Mandou o embaixador e um catatau de gente e então exibimos o filme no teatro Castro Alves, como eu queria. Eu fiquei contentíssimo, porque eu sofri demais com o filme. Eu estava no Rio em uma época com Nelson Pereira dos Santos e *Boi Aruá* estava sendo exibido no Leblon e eu disse: - Nelson, eu vou sair toda hora, porque essa é a versão que tem partes do filme que eu não gosto. Mas Nelson adorava o filme e não entendia, mas eu, naquela versão não tinha como

assistir, porque realmente muita coisa precisava ser corrigida e retirada, e então eu vivia essa situação, porque em alguns momentos eu acabava sendo obrigado a assistir a cópia da Embrafilme (A TARDE ONLINE, 2009).

Após lançar *Boi Aruá*, Liberato fez um curta animado de recortes, *Carnaval* (1989), e saiu de cena. A partir de 2004, a animação passou por uma restauração e digitalização, sendo que a cópia restaurada foi exibida na XXX Jornada Internacional de Cinema, realizada na Universidade Federal da Bahia (UFBA), em 2005. Neste mesmo ano, o *Boi Aruá* integrou-se à programação do Ano do Brasil na França, com exibições nas cidades de Bordeaux, Toulouse e Paris.



Frame 3 A rainha do Carnaval - *Carnaval* (1989) -
Técnica - Stopmotion de recortes



Frame 3 Rei do Carnaval - *Carnaval* (1989)
Técnica - Stopmotion de recortes

Chico Liberato desistiu de filmar no momento em que a Embrafilme fechou as portas, em 1990, por ordem do então presidente, Fernando Collor de Mello. Depois do *Boi Aruá*, Liberato já estava com as artes dos cenários do novo filme prontas, quando a Embrafilme acabou. Naquele momento, não possuía mais fôlego para continuar e precisou parar. Alba e Chico Liberato também possuíam um projeto de curta documental com sequências animadas intitulada *Dona Durvalina vê*, que também não pôde ser concretizado. Alba Liberato discorre sobre essa fase no Caderno de Cinema da Bahia:

Em mim e Chico, o cinema de animação tinha recuado ao rol das impossibilidades. Terreno mais que seco, árido. Mas aí chegou o Marcos Magalhães³⁷, que não nos deixara cair no distanciamento total

³⁷ Marcos Magalhães é autor de diversos curtas-metragens em animação, entre os quais *Meow!* (1981), ganhador do Prêmio Especial do Júri no Festival de Cannes 1982 e *Animando* (1982), filmado no National Film Board of Canada em 1983. *Animando* (1982) ganhou o Prêmio de Melhor Filme Didático no Festival de Espinho, Portugal, e até hoje é frequentemente exibido em programas de TV, escolas e cursos de animação do mundo inteiro. Desde 1993, Marcos Magalhães é um dos fundadores e diretores de *Anima Mundi*, Festival Internacional de Animação do Brasil, hoje um dos cinco principais eventos de animação no mundo.

e, entre aeroporto e nossa casa, ele nos convence a retomar o cinema. Por a mais b. E tão forte, nos convence que eu tenho de convencer o Chico a dar retaguarda para voltar aos editais no início de 2000. Olhe que Collor tinha riscado o já publicado no Diário Oficial os ganhadores do derradeiro edital de curtas, eu lá no meio, e fechado a Embrafilme, como quem joga fora o dever de casa e vai tomar sorvete. Nem *tchum* pros direitos adquiridos. Neste Brasilão espalhado, como juntar para reagir? E foi tão pauleira a porrada que atordoou o juízo de todos naquele momento fatídico (LIBERATO, 2012, s/p).

2.7 Ritos de Passagem

Em entrevista para Fonseca (2012), Chico Liberato diz que durante esse período fora da cinematografia, levava a vida fazendo desenhos e pinturas, quando recebeu uma encomenda para desenhar aves do Nordeste para composição de alguns painéis do aeroporto de Salvador. Nesse momento, teve um encontro que reacendeu a vontade de criar. Diz ele:

O cinema tinha acabado para mim, pois eu me desanimava muito com o que via na televisão, não tinha como seguir aquele padrão. O que fez renascer em mim a vontade de filmar foi ter ido ao *Anima Mundi*, como convidado, anos atrás, e perceber que ainda há pessoas interessadas em fazer o que eu fazia: trabalho autoral (FONSECA 2012, s/p).

Foi daí que Liberato decidiu retomar *Ritos de Passagem*. Alba Liberato diz que na ocasião da realização dessa animação, deu-se o mesmo que há 30 anos: “Nos vimos rodeados por uma juventude capaz e dedicada e pronta a aprender com as aulas de Chico a cada tarde impregnando-os de cultura brasileira; para mim, o gesto que melhor exprime a história dos dois heróis sertanejos” (LIBERATO, 2012 s/p). Ela explica que quando iniciaram o filme, montaram um aparato humano e digital para enfrentar a proposta do que é fazer um longa autoral de animação. Com o seu senso de humor, Alba Liberato (2012), em resposta a “jorgecine”³⁸, em uma de suas inúmeras postagens no Caderno de Cinema afirma:

Querido fazedor de Cinema: Com o dinheirinho dos editais a pedir que a gente camufle o custo real de uma boa obra, aquela em que todos estão investidos de corpo e alma dos objetivos de alcançar. De alma a gente vem trazendo uma turma jovem e pulsante para os encantos e a força da cultura brasileira e, particularmente, a nordestina do sertão. Mas de corpo, há que remunerar digno quem trabalha, como não? É peleja, continua ainda sendo peleja, faltando um tantinho só

³⁸ Jorge Alfredo – Cineasta e também realizador do blog Cadernos de Cinema

para chegar às telas, que o diga nossa filha Cândida Luz, que hoje não pode lhe responder por estar em viagem para mais um aporte bem-vindo. Neste tanto de falar dizendo quase nada acho que lhe mostro o respeito e a alegria que tenho ao acompanhar seus movimentos no cinema, Jorjão. Que você seja sempre feliz do nosso lado! Alba (LIBERATO, 2012. s/p).

Na fase de pesquisa e coleta de dados foram empreendidas também algumas viagens a várias localidades do sertão baiano, onde o cineasta buscou inspiração para o cenário e as narrativas esboçadas em seu filme.

Em entrevista, na ocasião da exibição e pré-estreia de *Ritos de Passagem ao Anima Mundi*, em 2012, o autor, ainda, a respeito de sua obra reitera: “O roteiro homenageia dois grandes homens, Lampião e Antônio Conselheiro. [...] Precisa-se trazer para o povo brasileiro a história do Brasil” (LIBERATO, *apud* VIRGILIIS, 2012, s/p).

O filme conta com a ajuda das cantigas populares, flora, fauna, costumes, trajes, vocabulário e sotaques da região para dar vida à história desses já míticos personagens. Chico Liberato revela que através das memórias de vida inseridas em seus ritos de passagem – nascimento, batismo, transição da juventude para a idade adulta, morte e transcendência – “os personagens vivem um processo de autoanálise e refletem sobre os acontecimentos que viveram no sertão” (LIBERATO, *apud* AUGUSTO, 2012). A trama aborda a viagem de dois homens que emblematizam Lampião e Antônio Conselheiro. Esses dois personagens icônicos do Nordeste brasileiro, o Santo e o Guerreiro, se encontram no pós-vida quando entram na barca de Caronte, no assombroso Rio da Morte. Enquanto navegam ao lado de anjos e demônios os dois relembram das passagens pela Terra e refletem sobre a vida que levaram no sertão. O Guerreiro recorda os fatos de sua jornada clandestina ao lado de seus companheiros e o Santo traz à memória sua luta por liberdade e plenitude espiritual.

Ainda segundo Augusto (2012), o projeto contou com artistas importantes, como Jackson Costa e Ingra Liberato, entre outros que emprestaram suas vozes aos personagens, além da participação especial da Orquestra Sinfônica da Bahia, na trilha sonora, com duas peças sinfônicas: *Veredas* e *Ritos*. No longa, o maestro Eduardo Torres é responsável pela regência da orquestra na peça *Veredas*, que teve solo de violão do compositor João Omar, filho de Elomar Figueira de Melo.



Frame 5 - Santo em peregrinação - *Ritos de Passagem* (2014) Técnica – 2D Toon Boom



Frame 6 Detalhe peregrinação - *Ritos de Passagem* (2014) Técnica – 2D Toon Boom

Liberato (2013) diz, que parte da equipe técnica do seu filme foi composta por seus filhos. Sua filha Cândida Luz produziu o longa, finalizado em um estúdio que ela mantém a dez quilômetros do ateliê do cineasta onde seriados animados para TV estão sendo realizados. Ingra e Timóteo Liberato dublaram personagens. A filha mais nova, Flor Violeta, criou a coreografia para a dança de uma personagem. Já seu filho João Liberato concebeu a sonoridade do filme em parceria com João Omar.



Frame 7 Santo e Alexandrino depois da morte - *Ritos de Passagem* (2014) Técnica 2D Toon Boom

3. Memória, análises e conexões

3.1 Conexões Sociais

Norbert Elias (1969, p.15) ao abordar relações entre sociedade e indivíduo, compreende que as pessoas constituem teias de interdependência ou configurações de muitos tipos, tais como famílias, escolas, cidades, estratos sociais ou estados: “Cada uma dessas pessoas constitui um ego ou uma pessoa, como muitas vezes se diz numa linguagem reificante. Entre estas colocamo-nos nós próprios” (ELIAS, 1969, p.15).

Desse modo, Elias forja o conceito de *interdependência* que diz respeito aos processos e relações sociais – relações entre pessoas e gerações, bem como as relações entre as instituições para explicar que as coisas estão interligadas. E que apenas os seres humanos formam figurações uns com os outros. Sobre essa questão, ele complementa que:

[...] O modo de sua vida conjunta em grupos grandes e pequenos é, de certa maneira, singular e sempre co-determinado pela transmissão de conhecimento de uma geração a outra, portanto por meio do ingresso do singular no mundo simbólico específico de uma figuração já existente de seres humano (ELIAS, 2006, p. 25).

A partir das considerações eliasianas, nos inspiramos em pensar que, não seria possível compreender a arte de Chico Liberato olhando somente para suas produções, seria necessário compreender as relações que constituem suas expressões e de que maneira estão interligadas com as experiências vividas e trazidas para sua arte, fazendo-nos perceber que esse processo de aprendizagem vem da soma de várias vivências e de diferentes lugares. A trajetória de formação artística de Liberato desde a infância até a fase adulta, leva-nos a refletir sobre a sua capacidade criativa, observando as possibilidades de conservação de imagens e de ressignificação certas informações ou impressões por ele vivenciadas. Essa capacidade está inserida na vida social, constituindo laços mútuos entre o presente e o passado, o indivíduo e a coletividade. Ainda sobre o as relações sociais.

Por consequência, não deixamos de considerar a questão cultural e os contextos de inserções do artista, haja vista que, retomando também Alfredo Bosi, cultura seria, originalmente, “o conjunto das práticas, das técnicas, dos símbolos e dos valores que se devem transmitir às novas gerações para garantir a reprodução de um estado de coexistência social” (BOSI, 2002, p.16). Entre esses valores, estão os gestos, o idioma, as vestimentas e a expressão artística.

Norbert Elias elabora considerações sobre a pintura *Peregrinação à ilha de Citer*³⁹ do Francês Antoine Watteau, que nos ajuda a pensar melhor sobre essas questões:

Essas poucas vozes do início do século XIX sobre a obra de Watteau talvez sejam suficientes para lembrar que toda obra de arte com funções artísticas, assim como toda utopia pictórica ou literária, pode ter também ao mesmo tempo, em ato ou em potência, funções ideológicas (ELIAS, 2005, p. 36).

Também suas reflexões sociológicas, sobre o compositor Mozart, nos ajuda a perceber que as ressonâncias do gênio não estavam limitadas somente aos contemporâneos em que viviam o criador, sendo que: “Muitas vezes uma obra de arte só é percebida como obra-prima quando começa a tocar os sentimentos de pessoas de uma geração posterior à do produtor” (ELIAS, 1995, p. 57).

Encontramos nas reflexões de Norbert Elias, um caminho que nos ajudou a refletir que não foi por falta de ressonância, que todos esses artistas, pensadores, colaboradores que passaram e ou permaneceram na trajetória de Liberato, em uma cadeia intrincada de interdependência, se tornaram também parte de sua obra, além da reverberação posterior, gerada, por exemplo, nos caminhos artísticos traçados por seus filhos que se tornaram colaboradores e parceiros diretos de sua obra. Apesar de Elias afirmar ser esse um mistério insolúvel, a obra de arte em sua complexidade de imagens e emoções, cria uma conexão entre a sociedade e as obras produzidas pelo artista.

Nessa perspectiva, percebemos também nas reflexões de Maurice Halbwachs sobre a memória social e/ou coletiva, uma aproximação com Norbert Elias, quando este diz: “o passado permanece vivo em um determinado grupo social” (HALBWACHS, 1990, p. 12). E é exatamente da coletividade desses pensamentos e também das conexões entre imagem e memória, no detalhe também do traço, onde está a expressão do aprendizado, que se pode compreender que parte da matéria-prima do trabalho artístico de Chico Liberato, conceitualmente, é preenchido de lembranças das coletividades indígenas, nordestinas e brasileiras; nas quais ele podia utilizar suas próprias percepções para fazer uma releitura simbólica, influenciada pelo grupo a que pertencia.

Também para Halbwachs (1990, p. 31) o indivíduo que lembra é sempre um indivíduo inserido e habitado por grupos de referência; a memória é sempre construída em grupo, mas é também, sempre, um trabalho que envolve afeto. A permanência do

³⁹ Em Francês: Pèlerinage à l'île de Cythère

apego afetivo a uma comunidade dá consistência às lembranças, o contrário faz ocorrer o esquecimento. Esquecer um período de sua vida, diz Halbwachs (1990, p. 32) "é perder contato com aqueles que então nos rodearam". Podemos perceber ao longo dos 83 anos de vida de Chico Liberato, expressos em sua arte, essa relação de afeto e reconhecimento junto aos que participaram do seu entorno.

Recentemente, em um importante evento literário regional⁴⁰, Liberato afirmou que o seu próximo longa terá o índio como personagem principal, ainda sem data para lançamento; isto se dá porque o artista empreende as suas memórias dos tempos de aldeia e as ideias tecidas durante toda a sua trajetória impregnam sua obra.

Desse modo, compreendemos que tanto o reconhecimento quanto a reconstrução irá depender da existência desse grupo de referência de Chico Liberato, como o indígena, os artistas parceiros de sua juventude, os professores do MAM, amigos parceiros da nova fase artística no Rio de Janeiro, parceiros do ICBA, relações sociais e políticas diversas inseridas no contexto da ditadura, leituras, vivências diversas e tantos outros encontros que atravessaram o multiartista. Esses movimentos de lembranças suscitam relações sociais compartilhadas e não somente ideias e ou sentimentos isolados; essas lembranças que permanecem são produtos de convenções sociais e experiências que vão se articulando. Chico Liberato durante todo o seu fazer artístico teve as artes plásticas como principal linguagem e a imagem como a matéria prima mais requerida em suas expressões.

Nesse sentido, comparece na trajetória da pesquisa, questões que colocam em pauta a discussão e/ ou compreensão das relações entre memória e imagens.

Fentress e Wickham, sobre essas imagens que se perpetuam dizem que:

As imagens só podem ser socialmente transmitidas se forem convencionalizadas e simplificadas: convencionalizadas, porque a imagem tem que ser significativa para todo o grupo; simplificadas, porque, para ser significativa em geral e capaz de transmissão, a complexidade da imagem tem que ser tanto quanto possível reduzida. [...] assim as imagens de qualquer memória individual serão mais ricas do que as imagens coletivas, que, em comparação, serão mais esquemáticas (FENTRESS; WICKHAM, 1992, p. 66).

Fentress e Wickham (1992, p. 69) ainda tecem sobre a imagem, uma consideração importante em seu livro *Memória Social*, quando nos dizem que a igreja medieval expandia os seus pensamentos através de imagens e histórias, e havia nessa

⁴⁰ Fala de Chico Liberato após exibição do seu primeiro longa de Animação *Boi Aruá* (1984) em evento realizado no município Mucugê (evento Fligê) em Agosto de 2017.

interação uma importante conexão entre metáfora visual e narrativa. A mensagem pôde ser realçada com imagens visuais que seria um aspecto da memória narrativa. A memória constitui um elemento indispensável à construção de uma identidade seja de indivíduos, grupos e sociedades. É por ela que o homem atualiza impressões ou informações passadas e recompõe ou compõe a sua história. Numa cultura sertaneja marcada pela oralidade, a resignificação de elementos da memória faz parte do cotidiano, como possibilidade de sua identidade, através da transmissão de bens culturais, e essas imagens visuais estão presentes o tempo todo, dando vida e perpetuando a memória narrativa.

Quando apontamos a convergência da vida e obra de Chico Liberato em conformidade com a memória impregnada e expressa em sua obra, compreendemos que tal condição só é possível porque a sua trajetória e todas as suas interações sociais permitiram que o artista estivesse inserido em condições de expressão tais, que o possibilitou manifestar tanto em suas obras pictóricas, quanto naquelas voltadas ao cinema de animação, aspectos retidos e/ou resignificados da memória cultural nordestina e nacional, expressada por meio de linguagens estéticas de vanguarda.

Daí, retornamos a um dos problemas dessa dissertação onde entendemos ser possível compreender que as interações sociais empreendidas na juventude: espaços culturais, encontros artísticos, ateliers, comunidade indígena, viagens para cidades sertanejas e um novo olhar estético e crítico da arte encontrado posteriormente no Rio de Janeiro, são recriadas e registradas pela narratividade e imagética do artista, inicialmente em sua obra plástica - com seus símbolos armoriais e traços ingênuos xilogravados, e depois para a imagem em movimento a partir das experiências reveladoras que surgiam com o encarceramento na ditadura, da expressão contemporânea das instalações em multimeios⁴¹, além do contato posterior do artista com a Jornada Internacional de Cinema da Bahia, onde este pôde adentrar definitivamente no mundo do cinema de animação.

Nesse encaminhamento, portanto, voltamo-nos para Elias, para ratificar o nosso pensamento, quando este diz:

[...] A questão da relação entre processos sociais e ações individuais está frequentemente em primeiro plano. Processos sociais e seres humanos singulares, logo também suas ações, são absolutamente inseparáveis. Mas nenhum ser humano é um começo. Assim como o falar individual provém de uma língua já dada e específica de uma sociedade, assim também todas as outras ações individuais brotam de processos sociais já em andamento (ELIAS, 200, p. 31).

⁴¹ Intersecção entre diversas mídias e destas com outras formas de expressão.

André Bazin (1991, p. 3), no clássico texto *Por um Cinema Impuro*, afirma que “[...] o cinema não é uma matéria independente qualquer, cujos cristais tivessem que ser isolados a todo custo. É mais um estado estético da matéria”. Tal foi o impacto da sétima arte nos modos de ver e representar o mundo que estudiosos como Duarte (2002 s/p) afirmam que o homem do século XX jamais teria sido o que foi se não tivesse entrado em contato com a imagem em movimento. Assim, o cinema tem feito parte das vivências de muitas pessoas, inscrevendo-se, de forma importante, na memória social de vários grupos e sociedades e comparecendo como um importante lugar de reflexão sobre a produção de sentido e de significação nas relações sociais.

Para Almeida (1999, s/p), “o cinema, ao mesmo tempo, cria ficção e realidades, em imagens agentes e potentes, e produz memória. Uma arte (no sentido atual) e ao mesmo tempo um artifício. Artifício que produz conhecimento real e práticas de vida” (ALMEIDA, 1999, p. 130). Paraíso (1999, p. 9) reforça essa ideia, quando aponta a convergência da vida de Chico Liberato e da memória impregnada na imagem, informando-nos que, em todas as fases do artista e nos diversos meios de expressão estética que utiliza para a comunicação com o público, ele mantém a consistência de uma visão de mundo unificada pelo mesmo ideal, visando sempre a identidade e a memória cultural nordestina, nacional e latino-americana, recusando tudo o que considera supérfluo e anedótico e expressando-se por meio de linguagens estéticas de vanguarda. Paraíso (1999 p. 10) informa ainda que, nos trabalhos para o cinema de animação, Chico Liberato utiliza uma linguagem mais simplificada, aproximando-se da linguagem gráfica do cartaz, pelo predomínio dos grandes planos de cor, vigorosos e francos, e também pelo emprego da linha farta. É quando a dramaticidade plástica dos fortes contrastes cromáticos e lineares, definindo o conteúdo das suas imagens, descreve o caráter expressionístico do seu estilo, enfatizada pela espontaneidade de execução.

Dessa forma, as concepções tradicionais de compreensão do cinema assentadas em teorias sobre a natureza dessa arte, suas escolas e movimentos cinematográficos; análises de filmes e estudos de recepção dos conteúdos imagéticos demonstram, no conjunto das noções de memória e cultura, uma possibilidade do olhar que nos permite entender o cinema de animação como produto potencializador de sensibilização, memória, linguagem, conhecimento, pertencimento e aprendizados sociais.

Recorremos ainda à Teoria Simbólica eliasiana, para pensar a conexão entre memória, linguagem e conhecimento. Norbert Elias (2002, p. 25) destaca que nos processos desenvolvimentais, os símbolos são os elementos da comunicação,

veiculando não apenas ao conhecimento, mas também, por exemplo, as orientações de comportamento e de sentimentos, então os seres humanos estabelecem o seu comportamento por meio do conhecimento apreendido em relação ao habitus - saber social incorporado - propiciando a formação dos símbolos como processo de sínteses progressivas e não como abstrações ou generalizações. Assim, Elias compreende a linguagem, tal como o conhecimento, enquanto “um processo contínuo, despojado de início e fim, sem rupturas abruptas ou residuais” (ELIAS, 2002, p. 26). Ele diz:

Recorrendo ao processo da humanidade como seu enquadramento social, não é difícil mostrar que o equilíbrio entre o conhecimento baseado na fantasia e o conhecimento congruente: com a realidade, pode, num contexto intergeracional alterar-se em benefício de qualquer um deles [...] Ambos os tipos de conhecimento podem ter desenvolvimentos em especialidades sociais, como, por um lado, a ciência e, por outro lado, as artes, a religião e algumas outras realizações culturais (ELIAS, 2002, p. 135-136).

Se o conhecimento, num contexto intergeracional, constitui condição de possibilidade para o desenvolvimento nas artes e em algumas realizações culturais, podemos compreender que os símbolos enquanto processo de sínteses progressivas e elementos da comunicação, estão presentes nas obras de Chico Liberato, na sua simbologia, tomando-a também como expressão da sua iconicidade e dos afetos que lhe estão associados, estabelecendo espaços de identidade, na medida em que se reveste de significados diferentes a cultura e as circunstâncias históricas.

O fato do símbolo nos remeter para um imaginário não totalmente desligado da realidade fornece um sentido aos acontecimentos ritualizados e permite associações na comunicação e na interação, permitindo unidades significantes.

No próximo tópico pretendemos estabelecer as conexões entre memória e imagem, a partir da análise das figuras e símbolos contidas em *Os Astronautas* (1980) e *Deusa Fébrua* (2009), seguidas da fragmentação do todo, para uma melhor observação dos elementos que as compõem, demonstrando as especificidades de cada um delas.

3.2 Conexões Imagéticas

3.2.1 Símbolos, signos e análises

Segundo Rodrigo Vivas (2015, p.4) para o estudo da arte, é habitual encontrar análises que estabelecem significados a partir da presença de determinados símbolos nas imagens artísticas. Animais, cores ou a combinação de certos atributos, podem vir a funcionar como signos para uma determinada interpretação, sendo decifrados segundo uma concepção anterior que independe da cena a qual se insere. Os símbolos, portanto, são tratados como detentores de significados inerentes que os deslocam de seu contexto, podendo possuir um “sentido de dicionário”.

A análise a ser desenvolvida tem como ponto de partida aspectos do método para análise de obras de arte proposto no artigo: *Da narrativa comum à História da Arte: uma proposta metodológica*, do professor Rodrigo Vivas. Doutor em História da Arte pela UNICAMP e professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFMG em coautoria com Gisele Guedes, mestranda do mesmo programa.

Segundo Rodrigo Vivas (2015, p.11) o primeiro pressuposto da análise de obras artísticas é o contato direto. A obra é uma experiência visual que foi trabalhada com um material e técnica específicos; antes da análise do sentido, considera-se inicialmente a forma pela qual a imagem se apresenta. Sendo necessário realizar a descrição física identificando:

a) modalidade artística (pintura, escultura, desenho, gravura ou objeto), b) os materiais (óleo, acrílico, têmpera, aquarela, guache, pastel, encáustica, lápis, carvão, nanquim e grafite); c) suporte (madeira, tela, papel, ferro, mármore, pedra, argila, gesso), d) dimensão. No segundo momento, é importante compreender qual a relação estabelecida entre a obra, o observador e o espaço, ou seja, a percepção de sua instalação a partir dos possíveis pontos de vista assumidos pelo observador. (VIVAS, 2015 p.11)

No terceiro momento é realizada uma análise iconográfica e iconológica da obra. O primeiro designa o sentido das obras artísticas - Inúmeras referências imagéticas podem estar associadas a fontes literárias, históricas, religiosas, das personificações ou alegorias transmitidas historicamente, nesse momento é importante realizar as conexões entre texto e imagem; já a segunda, deve ser realizada uma demonstração de imagens produzidas com o mesmo tema como demonstração da argumentação, cabendo ainda apresentação dos aspectos diferenciais apresentados pela obra analisada.

3.2.2 Análise da obra plástica | Os Astronautas (1980)⁴²



Figura 17 *Os astronautas* (1980) | Chico Liberato – Acrílico sobre madeira

3.2.2.1 Análise Formal: descrição física e espacial⁴³

A modalidade artística da obra em análise é a de uma pintura manual, utilizando-se de tinta acrílica e suporte em madeira⁴⁴. Como não houve acesso a obra física e nem informações diretas do artista ou documento comprobatório, não é possível definir os dados exatos das dimensões, entretanto observando o formato, pode-se dizer que a obra em questão foi realizada em um suporte geométrico plano de quatro lados congruentes e quatro ângulos retos⁴⁵.

Os dados não possibilitam fazer uma descrição espacial da obra em análise, apesar de ser de extrema relevância, uma vez que comprova a descrição física da obra. Desse modo a descrição será virtual⁴⁶. Quando se observa a imagem digital é necessária uma aproximação do olhar, apesar de não existir relação do olhar com a tela, nem a

⁴² Chico Liberato não se recorda da data precisa da feitura dessa obra, somente que foi pintado no início da década de 1980 – estamos considerando aqui a data de 1980 por constar a imagem da obra em uma matéria do Jornal A tarde de Salvador, datado de 21 de Novembro de 1983, onde a referida obra estaria em um exposição coletiva que acontecia no Mab Galeria de Arte na Pituba em Salvador – Bahia.

⁴³ A descrição espacial é a observação aproximada, observação distanciada, necessidade de movimentação ou circulação no entorno da obra.

⁴⁴ A modalidade artística define o tipo de categoria pertence à obra. Tradicionalmente as obras possuíam categorias como pintura, escultura, gravura, arquitetura. Ao mencionar a modalidade artística estamos posicionando e localizando a obra na tradição ou em seu tensionamento. A modalidade também se inscreve na possibilidade de reconhecimento da figura a partir da sua experiência prática. Onde a obra começa e termina também é um elemento fundamental.

⁴⁵ Quadrilátero.

⁴⁶ Referente ao que pode ser visto e analisado a partir da tela do computador;

possibilidade de circular ou tocar na obra, desse modo consideraremos o aspecto bidimensional.

3.2.2.2 Análise Iconografica

A obra *Os Astronautas* (1980) possui uma estética que lembram as xilogravuras impressas nos cordéis. A montagem e disposição dos elementos da obra seguem um padrão simétrico entre as imagens dispostas na tela, os mandacarus estilizados e a relação de um com o outro – tanto os mandacarus em primeiro plano (Figura 18) e aqueles dispostos em segundo plano em negativo (Figura 19); a disposição do esqueleto e suas extensões vertebrais (Figura 23) logo abaixo da ave, possibilitando desse modo uma harmonia imagética. As cabeças que flutuam também seguem uma simetria (Figura 21), tanto em seus elementos internos, olhos, boca, formato da cabeça, bem como o elemento que liga uma cabeça a outra. As asas da ave ao centro e todas as extensões pelo corpo do animal seguem uma harmonia simétrica, apesar dos desenhos possuírem pequenas diferenças de contorno. Elementos como bico da ave, cabelo da mulher, alguns ossos e mandacaru caído logo a baixo do abutre são elementos assimétricos, entretanto, eles criam pontos de equilíbrio por conta das disposições paralelas que denotam uma sensação de balanceamento em pontos da obra (Figura 22).

A pintura de Liberato possui uma temática notadamente nordestina, o seu perfil figurativo segue elementos típicos nordestinos, apesar do processo de feitura da obra não se utilizar da técnica da xilogravura⁴⁷ impressas nos cordéis, a pintura parece uma estampa obtida através dessa técnica, e os elementos vistos, como os mandacarus, homens e mulheres simples do sertão, animais e objetos estilizados reforçam ainda mais essa apropriação.



Figura 18 padrão simétrico dos mandacarus



Figura 8 padrão simétrico das sombras

⁴⁷ Arte e técnica de fazer gravuras em relevo sobre madeira.



Figura 20 Padrão simétrico Urubu



Figura 9 Padrão simétrico das cabeças

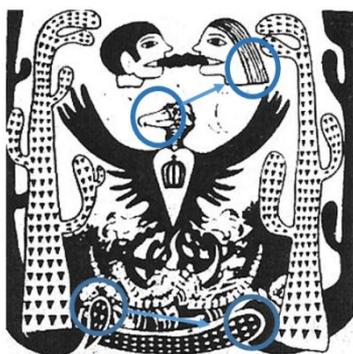


Figura 22 Assimetria e pontos de Balanceamento



Figura 23 Padrão simétrico ossadas

Já o título *Os Astronautas* indica outro caminho que leva também a uma dimensão espiritual. O homem e a mulher ocupam na tela uma espaço elevado na natureza, sua condição evolutiva em relação aos demais elementos é representada por suas cabeças que voitam sem corpos (Figura 24) – são leves – e acima de todos; demonstrando assim suas consciências e ao mesmo tempo a sua condição material. As cabeças parecem travar uma luta para se alimentar, entretanto existe um equilíbrio, sendo que um não tem mais força que o outro. Esse equilíbrio se mantém também por conta da simetria de todos os elementos a sua volta, demonstrando uma situação de igualdade entre eles.

A ave central representa um abutre com seus hábitos necrófagos⁴⁸. O abutre está representado no centro da tela, denotando altivez com uma imagem figurativa estilizada muito próxima ao abutre-real, que são aves de grande envergadura, têm cauda pequena e que geralmente são desprovidos de penas na cabeça. A cabeça do abutre-real

⁴⁸ Animais que se alimentam de restos orgânicos - principalmente de animais mortos, reciclando-os e retornando-os à cadeia alimentar para serem reaproveitados pelos demais organismos vivos.

pintado por Liberato (Figura 25) possui uma estética que lembra também uma caveira⁴⁹, como se esta fosse uma ave sobrenatural de grande poder e com forte ligação entre a vida que o cerca e a morte que está representada na parte inferior da pintura. Sua plumagem é predominantemente negra, com exceção de parte das coxas e peito, que são cobertos por penas brancas.

O abutre-real de *Os Astronautas* possui um peito com um formato de coração estilizado, e ao seu centro pode-se ver uma Coroa real com as laterais arredondadas e o símbolo de uma pequena cruz. Suas asas possuem grande extensão e, abertas, conferem um ar soberano e ao mesmo tempo de proteção, se tornando o ponto central da pintura. Existe um ponto de tensão entre a garganta do animal e o seu peito, como se esse estivesse preso ou mudo, nessa imagem há um apelo religioso com a coroa que ao mesmo tempo lembra uma gaiola, um aprisionamento.

O abutre-real na natureza costuma ser o primeiro a comer, por conseguir rasgar o couro e os músculos de animais, deixando apenas os ossos. Assim sendo, pode-se ver na parte inferior da tela, em primeiro plano, a carcaça com ossos de um bovino. A transformação da morte em vida que nutre o solo e a sua sobrevivência em meio do solo árido.



Figura 10 - Recorte das cabeças sem corpos



Figura 11 - Recorte do Abutre-rei

Os mandacarús em primeiro e segundo planos, apesar de possuírem grande porte, se configuram na tela em uma situação de subserviência, são grandes, porém estão presos ao solo nutrindo e sobrevivendo de seus poucos recursos; além disso, estão adornando os elementos principais e ao mesmo tempo se apresentam convergidos (Figura 26) para o centro por conta de suas extremidades e palmas viradas para a parte central da tela.

⁴⁹ Esse detalhe fica ainda mais evidente quando a mesma obra é recriada na sequência (01) de *Boi Aruá* (1984).



Figura 26 mandacarus convergidos para o centro da imagem de *Os astronautas*

3.2.2.3 Análise Iconológica ⁵⁰

Outro ponto importante a se considerar em relação ao formato geral da obra, é que a imagem possui características e configuração parcial dos brasões⁵¹ medievais. Tal imagem irá se tornar ainda mais alinhada a essa ideia, quando uma releitura animada de *Os astronautas* (1980) é vista nos primeiros frames de apresentação de *Boi Aruá* (1984), onde o escudo central, elemento importante de um brasão, é inserido na obra cinematográfica (Figura 27).

No entanto, é importante notar que um brasão de armas é definido não visualmente, mas antes pela sua descrição, a qual é dada numa linguagem própria – a linguagem heráldica.⁵² Alguns elementos heráldicos (Figura 28) são percebidos em *Os Astronautas*: coroa, elmo, suportes, símbolo e a divisa. A coroa é tida como uma entidade soberana que identifica o brasão e está no peito da ave, o elmo indica o estatuto da entidade representada e normalmente se configura na parte superior do brasão, que nesse caso, são as duas cabeças que voitam na obra de Chico Liberato. Os suportes ou

⁵¹ Na tradição europeia medieval, o brasão é um desenho especificamente criado - obedecendo às leis da heráldica - com a finalidade de identificar indivíduos, famílias, clãs, corporações, cidades, regiões e nações. O desenho de um brasão é normalmente colocado num suporte em forma de escudo que representa a arma de defesa homônima usada pelos guerreiros medievais. No entanto, o desenho pode ser representado sobre outros suportes, como bandeiras, vestuário, elementos arquitetônicos, mobiliário, objetos pessoais.

⁵² A heráldica refere-se simultaneamente à ciência e à arte de descrever os brasões de armas ou escudos. As origens da heráldica remontam aos tempos em que era imperativo distinguir os participantes das batalhas e dos torneios, assim como descrever os serviços por eles prestados e que eram pintados nos seus escudos (EDUCALINGO,2017)

tenentes são os seres (animais ou humanos) que dão os suportes do escudo ou símbolo e que são representados pelos mandacarus na pintura em análise. As divisas são os mandacarus sobre o solo na parte inferior da tela.



Figura 27 Recorte de frame do longa *Boi Aruá* (1984)

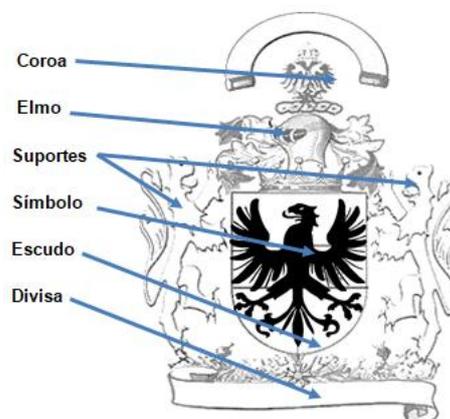


Figura 28 Brasão com elementos heráldicos

O símbolo em muitos brasões é representado por águias (Figura 29) que estão presentes entre as mais antigas formas utilizadas, inclusive as *bicéfalas*⁵³. Com o desenvolvimento da heráldica o uso destas alastrou-se, sendo vistas abundantemente em vários escudos. A figura do abutre-real na obra de Chico Liberato é o símbolo principal do brasão; pode-se perceber também que o formato do abutre-real segue o mesmo padrão das águias dos brasões, bem como a disposição lateralizada da cabeça e asas abertas em formato de “X” em relação aos pés.



Figura 12 Exemplos de imagens de brasões com símbolos de águias. Da esquerda para direita - brasão da Alemanha, brasão de armas da Prússia e brasão da família Aguiar

⁵³ Águia de duas cabeças.

Outra imagem que a obra *Os astronautas* revela é a evidente identificação com as xilogravuras⁵⁴ encontradas na literatura de cordel, a estamperia se aproxima de obras que seguem essa técnica de temas eminentemente nordestinos. As estampas tradicionais se apresentam normalmente em preto e branco, o que é próprio da técnica – que após o entalhe em madeira, tem a finalização da estampa impressa como a de um carimbo pressionado sobre um suporte, como papel canson ou outros papeis sem pigmentação ou colorida como se pode ver nas obras do já citado artista J. Borges (Figura 30). Na insígnia armorial (Figura 31) encontrada em o Decifrador⁵⁵, vemos também a presença de um pássaro com características semelhantes às encontradas nos brasões e seguindo uma estética que se aproxima da xilogravura.



Figura 30 Mudança Sertaneja (1999) J. Borges - Xilogravura



Figura 31 Pintura armorial - o Decifrador - Insígnia astrológica de Dom Pedro de Dinis

O processo de criação de Chico Liberato segue em constante atualização. Ele partilha técnicas e *estéticas da xilogravura* para gravar narrativas em formatos maiores que simulam a imagem tradicional, tanto em algumas de suas telas como aquelas vistas em seus filmes *Boi Aruá* (1984) e *Ritos de passagem* (2014).

O estilo do desenho, base de suas pinturas e depois de seus filmes, é primitivista. A arte dos chamados artistas primitivos passou a ser valorizada após o Movimento Modernista, que apresentou, entre suas tendências, o gosto por tudo o que era genuinamente nacional. Um artista primitivo é alguém que seleciona elementos da tradição popular de uma sociedade e os combina plasticamente, guiando-se por uma clara intenção poética. Na obra em análise percebemos esse estilo que se torna muito recorrente na obra de Chico Liberato, como a ideia de estilo empregada por Coli:

⁵⁴ A xilogravura – arte de gravar em madeira – é de provável origem chinesa, sendo conhecida desde o século VI. No Ocidente, ela já se afirma durante a Idade Média, através das iluminuras e confecções de baralhos. Mas até aí, a xilogravura era apenas técnica de reprodução de cópias.

⁵⁵ Manifesto do Movimento Armorial

[...] A ideia de estilo está ligada à ideia de recorrência, de constantes. Numa obra existe um certo número de construções, de expressões, sistemas plásticos, literários, musicais, que são escolhidos (mas sem que esta noção tenha um sentido forçosamente consciente) e empregados pelo artista com certa frequência. A ideia de estilo repousa sobre o princípio de uma inter-relação de constantes formais no interior da obra de arte (COLI, 2000, p. 24).

Como foi visto, para realizar a análise inicial dos elementos estáticos para o animado em *Boi Aruá*, utilizamos a obra plástica *Os Astronautas*, exatamente por essa obra permitir perceber, por exemplo, que elementos como os traços da xilogravura e outros imagéticos do próprio desenho, como o “abutre rei”, comparecem na obra plástica e permanecem na animada.

No intuito de realizar uma análise semelhante para uma convergência do estático ao animado no longa *Ritos de Passagem*, realizaremos uma análise semelhante a elaborada para *Os Astronautas*, na obra plástica *Deusa Fébrua* (1999).

3.2.3 Análise da Obra plástica | Deusa Fébrua (1999)



Figura 32 - Deusa Fébrua (1999)– Chico Liberato - Acrílico sobre papel - Arquivo pessoal de Chico Liberato

3.2.3.1 Análise Formal: descrição física e espacial

A modalidade artística da obra em análise é a de uma pintura manual, utilizando-se de tinta acrílica e suporte em papel. Assim como em *Os Astronautas*, não houve acesso à obra física e nem informações diretas do artista ou documento comprobatório, portanto, não é possível definir os dados exatos das dimensões, entretanto observando o formato, pode-se dizer que a obra em questão foi realizada em um suporte geométrico retangular, algo em torno de 60x50cm ou proporcional a essas dimensões.

Os dados também não possibilitam fazer uma descrição espacial da obra em análise, desse modo a descrição também será virtual, considerando-se assim o aspecto bidimensional. Entretanto, é perceptível na imagem digital da obra, alguns aspectos que devem ser levados em conta, principalmente por conta da qualidade de resolução da imagem captada que permite perceber, nos recursos de aproximação da imagem do computador, as pinceladas realizadas pelo artista - que seguem movimentos diversos, em pinceladas muitas vezes circulares, soltas e espaçadas, algumas partes mais e outras menos pigmentadas e pastosas. Chico Liberato busca cobrir os espaços internos das figuras retratadas com vastas cores chapadas; entretanto, mesmo se tratando de uma obra colorida, as texturas são demonstradas de forma mais evidenciada pelo artista pela própria quantidade de pigmento e não por efeitos de sombra e volume que por ventura tenha sido feito com intuito de conferir maior profundidade. No cabelo da figura principal e na pomba, pode-se perceber uma textura mais acentuada, um excesso do pigmento acrílico que confere maior relevo, causando um efeito de volume. No céu azul cobalto, principalmente do lado esquerdo da obra, é perceptível uma maior quantidade de pigmento empastado no suporte.

Não há preocupação, por parte do artista, de uma imagem que siga proporções acadêmicas, sua obra possui linhas que seguem o ingênuo e suas cores e formatos despreziosos demonstram que o artista busca uma liberdade em retratar suas personagens figurativas em evidência. Muitas vezes, Chico Liberato utiliza-se de tracejados sobre alguns elementos da obra, conferindo uma textura de sobreposição com contrastes acentuados - como aqueles observados na água representada na tela; e nos cabelos da *Deusa Fébrua*, que em um dado momento se transforma em chuva. Logo abaixo, dentro das águas, a figura Demo que é vista também em *Ritos de Passagem* - com espessos tracejados brancos que conferem um aspecto de escamas.

As cores da pintura *Deusa Fébrua*, seguem sem variações, Chico Liberato não se utiliza de sombras, brilhos e ou volumes, o artista simplifica as formas dos corpos,

com grandes extensões de cores primárias, secundárias e análogas, para criar sua expressão. Uma prática usual em sua pintura, bem como na obra cinematográfica, é a da utilização de contornos pretos em volta das personagens e em todos os elementos do fundo, definindo melhor todos os objetos em cena. Podemos observar as mesmas características no resultado estético obtido em *Boi Aruá*.

3.2.3.2 Análise Iconográfica

Observa-se ainda na pintura *Deusa Fébrua*, a presença da barca de Caronte, que para mitologia grega era um deus velho e imortal, filho de Érebo e da Noite, que tinha como função transportar para além do Estige e do Aqueronte as sombras dos mortos em uma barca estreita, de cor fúnebre. É importante observar que na proa⁵⁶ da barca de Caronte, proposta por Chico Liberato, vemos uma espécie de máscara carnavalesca ou caveira alegórica sorrindo, que lembra a representação das carrancas⁵⁷ que eram colocadas nas embarcações e possui a função de proteção contra inimigos, malfeitores e ao mesmo tempo denota uma certa alegria em seu colorido, diferentemente da vista na barca grega original, que segue uma outra ideia, a de afastar as outras embarcações pelo medo - em sua proa vemos uma caveira, uma figura bem mais sombria.

Na mitologia, em vida, nenhum mortal podia entrar na barca de Caronte, a não ser que tivesse como salvo-conduto um ramo de ouro de uma árvore fatídica, consagrada a Prosérpina⁵⁸. Chico Liberato subverte essa ideia e faz uma releitura com a presença de uma figura principal sobre a barca - essa deusa para a mitologia romana é à deusa Fébrua⁵⁹, mãe de Marte e deusa das purificações, que era um sobrenome da deusa Juno. Por essa razão, na Antiga Roma, em fevereiro, realizavam-se rituais de purificação e expiação dos pecados. Em 2014, Liberato retorna ao mesmo conteúdo imagético quando se utiliza novamente da barca nas imagens animadas de *Ritos de*

⁵⁶ A proa ou vante é em náutica a parte da frente de uma embarcação. Nos veleiros era comum representarem uma figura - humana ou mitológica - para proteger o navio.

⁵⁷ Carranca é uma escultura com forma humana ou animal, produzida em madeira e utilizada a princípio na proa das embarcações que navegam pelo rio São Francisco. Espalhou-se no Brasil como uma forma de arte popular, sendo vendida em feiras e lojas de produtos artesanais. Não se sabe ao certo se sua origem é negra ou ameríndia, ou se seriam amuletos ou simplesmente ornamentos. Os artesãos que produzem carrancas são chamados de carranqueiros.

⁵⁸ Filha de Ceres e de Júpiter (Zeus), Perséfone (Prosérpina) foi raptada por Plutão, num dia que estava colhendo flores, apesar da resistência teimosa de Cianéia, sua companheira. (MITONLINE, 2016)

⁵⁹ O seu nome deriva do latim *februarius* que foi inspirado em Fébrio, deus da morte e renascimento da mitologia etrusca. Também está associado à deusa romana Fébrua (GUIMARAES, 2016)

Passagem, agora, fazendo uso do próprio Caronte e de dois de seus personagens principais que estão mortos em sua narrativa: Santo e Alexandrino.



Frame 8 A Barca de Caronte com Santo e Alexandrino – *Ritos de Passagem* (2014)

O estudo das sepulturas gregas do século IV a.c. revela a existência de uma crença na vida além túmulo. As pinturas nos vasos mortuários mostram os vivos voltando ao túmulo para enfeitar a lápide com fitas, untá-la de óleo ou então para depositar oferendas como frutas, vasinhos de argila, coroas de louros. Chico Liberato traduz sua deusa com um manto colorido que lembram fitas, que se estendem de proa para a popa⁶⁰ e se misturam com os seus cabelos louros e brilhantes que tocam as águas. Percebe-se uma movimentação clara no sentido de purificação e modificação de estados de consciência das figuras que estão ao seu lado na embarcação;

Essas figuras são um grupo de mulheres enlutadas, suas cores são relacionadas com o roxo mortuário visto nas mortalhas ou elementos fúnebres; sobre suas cabeças uma chuva e a tristeza desoladora da morte. Logo acima vemos também o anjo da anunciação, que será revisitado em *Ritos de Passagem*, com as mesmas características, sobrevoando, ouvindo as suas preces ou em estado de proteção. A deusa Fébrua se estabelece como uma mudança de consciência, ela “corta a tela ao meio” que dá uma ideia de antes e depois da purificação através de suas fitas coloridas e luzes; logo a frente vemos outra personagem que vai aparecer modificada, parece ser umas das mulheres enlutadas, que consegue ver a morte ou vida sobre uma outra égide. Sobre sua cabeça, uma pomba branca e um sol vermelho que são atravessados pela mão ativa da deusa. A pomba, na obra animada aparece recortando e modificando o espaço; em *Ritos*

⁶⁰ A palavra popa vem do latim *puppis* e se refere à parte traseira da embarcação

de Passagem, ela transforma a noite em dia; entretanto a cabeça se modifica no filme, como se ele estivesse animado por um anjo ou alma humana. Outro elemento em comum com a obra animada é a presença do personagem *Demo*, inclusive no que diz respeito às cores, formas de interagir com os personagens e de como este emerge das águas. Ele é o ponto de limitação e ausência de consciência, denotando situações de ignorância e atraso, acumulando assim maior ou menor peso no avanço evolucionário, que no caso da tela são as mulheres enlutadas, e na obra animada, Santo e Alexandrino.



Frame 9 A aparição de Demo - *Ritos de Passagem* (2014)

Em *Ritos de passagem*, a presença de *Demo* é mais imponente, o céu agora está enlutado, as figuras das mulheres não aparecem, entretanto, Chico Liberato sugere essa aproximação com o seu roxo, que lembra a cor utilizada na pintura da *Deusa Fébrua*, o corpo de Demo possui escamas brancas, como na pintura e o rio em sua aparição tem cor e textura de sangue.

3.2.3.3 Análise Iconológica

Encontramos na mitologia greco-romana vestígios da demonstração das imagens produzidas por Chico Liberato em *Deusa Fébrua*, cabendo à apresentação dos aspectos diferenciais vistas em *Ritos de Passagem* e apontados no item anterior.

Segundo Rocha (2007) é possível verificar a presença de figuras mitológicas e aspectos culturais variados da Antiguidade Clássica, principalmente em folhetos de cordel, compostos inclusive por poetas pouco alfabetizados e ou estudiosos imaginativos. Em termos de cultura greco-romana não somente as figuras mitológicas constituíram preocupação dos poetas, mas outros temas também receberam apreço e foram decantados; assim, os acidentes geográficos, as guerras, os governantes, os filósofos e literatos constituíram a temática para suas obras.

É sabido que Portugal foi um dos países colonizadores do Brasil de maior influência, e que, outrora, teria também sido colonizado pelo Império Romano, “nesse estágio colonial os romanos impuseram a si sua cultura, já de si mesclada á cultura grega”. (ROCHA, 2007, p. 30). Uma vez conquistado o Brasil os lusitanos impuseram sua cultura, que no Nordeste foi tão estratégica e ideologicamente bem situada. A literatura de cordel foi uma das formas de transplantação cultural portuguesa adaptada ao caráter do homem nordestino, cabendo relembrar a implantação e importação de livros popularizados em prosa e em versos, inclusive de autores clássicos e renomados. Somando-se a isso, de acordo os estudos de Rocha (2007) acerca dessas informações, muitas histórias orais maravilhosas, ditas “estórias de Trancoso ou Contos da Carochinha”, eram repassadas. O caminho Grécia-Roma-Portugal-Nordeste do Brasil é desta forma facilmente perceptível em uma quantidade bastante significativa de folhetos veiculados e que possuem por temática básica as figuras mitológicas.

Desse modo, podemos perceber aproximações imagéticas e temáticas greco-romanas nas figuras representadas nos cantares nordestinos, bem como nas figuras mitológicas vistas em *Deusa Fébrua* e que se perpetuam no longa *Ritos de Passagem*.

3.3 Pré-formações em Ritos de Passagem e Boi Aruá

Aby Warburg (2015) fala da possibilidade da investigação de obras completas de alguns tipos de artistas, na tentativa de conceituar o sentido de alguns valores da expressão armazenadas em forma de memória e que teria uma função técnica e espiritual plena de sentido: “e isso por meio de uma investigação aprofundada e penetrante” (WARBURG, 2015, p. 284). Em seus estudos, esse historiador da arte, deu início à criação de um Atlas, que chamou de Atlas Mnemosine, que pretendia com seu arcabouço de imagens ilustrar de algum modo esse processo, talvez hoje essa tentativa pudesse ser chamado de fluxograma da memória, como as que vemos em uma intrincada cadeia biológica ou em uma dessas árvores que visam estabelecer a hereditariedade em famílias de nossas sociedade só que em forma de ligações memorialísticas e imagéticas. Warburg explica que:

O Atlas Mnemosine pretende, com seu material de imagens, ilustrar esse processo, que se poderia designar como uma tentativa de introjeção na alma dos valores expressivos pré-formados na representação da vida em movimento. Um inventário das pré-formações de inspiração antiga que verificadamente influenciaram a representação da vida em movimento na época do Renascimento,

contribuindo assim para a formação do estilo (WARBURG, 2015, p. 285).

Se fossemos colocar algumas dessas imagens de nossa pesquisa, destacadas até aqui, em uma prancheta, e estas estivessem dispostas uma do lado das outras, ou sobrepostas, seguindo uma lógica própria de análise, poderíamos fazer, por exemplo, uma ligação e visualizar, não apenas a pintura de *Deusa Fébrua* e os frames de *Ritos de Passagem*, mas perceber as imagens que vieram antes dessas e que, em um dado momento, se ampliaram para além das influências e soma das vivências pictóricas de uma existência. Poderíamos até mesmo tomar esse caminho inverso do Nordeste colônia – Portugal – Roma - Grécia; isto possibilitaria a percepção de uma outra dimensão memorialística que vem pela imagem, amplificando e tornando a nossa análise e percepção dessas influências ainda mais claras.

Assim como os painéis do Atlas Mmemosine de Aby Warburg, poderíamos criar painéis próprios, com as imagens desse passado remoto que se liga a obra de Chico Liberato, tanto pictórica quanto cinematográfica e junto a elas outras imagens do caminho que esse gesto imagético percorre, as influências e conhecimentos que conectam essa teia emaranhada da memória, a fim de possibilitar o confronto desses pontos e podermos fazer a ligação imagética desses elementos que compõe pela memória o arcabouço, a biblioteca de imagens que o fez produzir uma obra repleta de simbologia e conceitos importantes para a existência da própria obra e que se torna genuína em sua individualidade e estilo.

Nesse sentido produzimos uma prancheta (Prancheta 1), num esforço de extensão interpretativa, como um primeiro ensaio dessas possíveis ligações, para podermos visualizar melhor essas conexões imagéticas e possibilitar, desse modo, que esse material nos permita construir um inventário dessas pré-formações passíveis de verificação.

Analisando as possíveis pré-formações em *Ritos de Passagem* em relação às imagens utilizadas por Chico Liberato na criação da sequência inicial, podemos perceber congruências imagéticas e permanências que se tornam ainda mais claras dentro da metodologia da comparação das aproximações propostas por Warburg. Na criação dessa primeira prancheta, tomei como referência alguns aspectos dos personagens, conceitos e elementos de cena.

Deusa Fébrua e a barca de Caronte em Ritos de Passagem

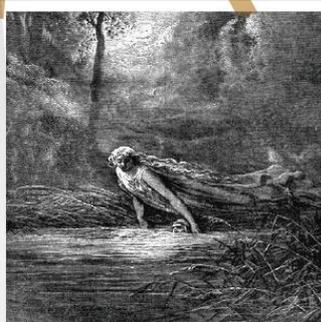
1



Pérfone - Deusa do Submundo - 1830



Umberto Boccioni 17 August 1916 - La Barca de Caront



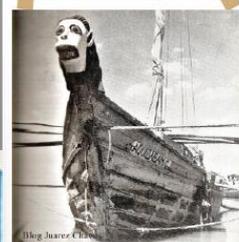
CANTO XXXII - Dante Alighiere - O purgatório



Arrival of Charont, 1857 - Gustave Doré



Representação do Auto da Barca do inferno de Gil Vicente



embarcação com Carranca do rio São Francisco - 1950



Deusa Fébrua - Chico Liberato - Acrílico sobre papel (1999)



Carranca negra - Ameríndia - 1500



A aparição de Demo - Ritos de Passagem (2014)



A Barca de Caronte com Santo e Alexandrino - Ritos de passagem (2014)

Dentro da prancheta, preenchi as imagens seguindo as percepções de três elementos iniciais – tomando por base a tela da *Deusa Fébrua* e nela as inserções das imagens da barca de Caronte e a de Demo, seguido dos elementos que povoam as embarcações, tanto aqueles vistos em *Deusa Fébrua*, quanto em *Ritos de Passagem*. A análise acontece no sentido das imagens mais distantes cronologicamente e as suas ligações.

As imagens são inseridas espacialmente seguindo o centro e as extremidades da figura principal, a obra plástica - *Deusa Fébrua* – a imagem central segue com as pré-formações da própria Deusa Fébrua ao centro, as da direita em relação às embarcações e pré-formações no que diz respeito também as carrancas, e segue a mesma lógica a esquerda da prancheta, buscando as relações com a figura de Demo.

Tomamos como análise inicial a imagem da barca de Caronte. Chico Liberato, toma emprestado das representações da cultura grega o formato de uma pequena embarcação e a subverte, colocando em sua proa, a imagem de uma carranca, como aquelas vistas nas antigas embarcações que navegavam pelo Rio São Francisco, demonstrando o encontro do greco-clássico e do elemento sertanejo. Entretanto, uma pesquisa mais profunda da imagem das carrancas, nos permite perceber que tais elementos possivelmente são originários dos povos africanos ou da Ameríndia, não se tem a origem exata, não obstante, a entrada dessa imagem remonta à vinda dos Portugueses e à dos negros escravos, que a difundiram como elemento de proteção.

Os primeiros registros de existência das carrancas aparecem na segunda metade do século XIX, segundo Zaroni Neves:

Na segunda metade do século XIX, os barqueiros adotaram a figura, hoje conhecida como carranca. Um dos primeiros cronistas a mencioná-la foi Durval Vieira de Aguiar em 1882: "Na proa vê-se uma carranca ou grifo de gigantescas formas, de modelos sem dúvida transmitidos pelos exploradores dos tempos coloniais" (1979, p. 33). Figura, figura de proa e leão de barca são os termos ou expressões que os remeiros e outros ribeirinhos utilizavam para se referirem às carrancas (Zaroni, 2003, s/p).

É inegável a possibilidade de comparações entre aspectos funcionais, estéticos e culturais das carrancas do São Francisco e as carrancas dos africanos. Alguns artesãos se destacaram na produção de carrancas e, hoje, com o decréscimo e quase desaparecimento da navegação ribeirinha, a utilização das carrancas ganhou uma

função de artefato artístico artesanal, de modo que a fluuabilidade, bem como a adaptabilidade da carranca ao barco tornou-se um aspecto secundário.

Levando-se ainda em conta a iconologia e a iconografia de *Deusa Fébrua* já descritas, percebemos a força com que todos esses elementos da prancheta, se sustentam dentro da obra de Liberato. Para reforçar essa relação, temos a fala reflexiva de Alba Liberato sobre essas influências, quando esta esteve com Chico Liberato no Mostra - Festival de cinema em Lisboa:

De uma forma ou de outra, todos os grandes artistas notáveis que saem do Brasil, que se tem notícia aqui fora, eles tem um olhar para essa cultura tão ibérica, essa cultura que nasceu com o descobrimento do Brasil [...] penetrar nessa cultura é penetrar nesse instante em que o Brasil que sai de um momento indígena muito rico também, mas dentro daquele choque cultural que acontece, ele passa a absorver a cultura dos povos europeus ou de outros continentes [...]. Na literatura, na oralidade, nós temos por exemplo, o cordel que são aqueles livrinhos que também traziam já naquele tempo, histórias de Carlos Magno, de damas, de príncipes que estavam aqui, que mais tarde ganham novos contornos e a coisa cresce e se tornam jornais, se tornam mesmo livros de literatura do povo, o povo cita isso e isso é muito bonito [...]. Essa mensagem está muito na raiz de formação do povo brasileiro [...]. Nós temos um conhecimento da cultura africana, já nato, mas a gente partiu também para outras raízes que são a indígena e ibérica para completar esse trio que está mais presente na nossa cultura e que alimenta até hoje esses traços tão fortes que nos formam [...] como diria Fernando Pessoa, só podemos ser globais se a gente falar de nossa aldeia, porque a gente precisa comparecer com a nossa identidade nessa grande colcha de retalho que se tornou o mundo e trazer valores que se integram nesse mundo a nós e isso pode ser uma grande contribuição [...] que é esse olhar sobre um passado que nos alimentou, que nos formou, que até hoje ele serve para coisas. [...] em Ritos de passagem nós pesquisamos as várias influências, o Demo, por exemplo, que sai das profundezas do rio da morte, cita poemas de Gil Vicente, temos também a igreja católica que chega com o descobridor, com uma noção muito grande de pecado, naquela civilização indígena que não tinha noção nenhuma de pecado, essas raízes contribuem muito nessa festa né? E isso está no nosso filme atual *Ritos de passagem*. Nosso segundo longa (LIBERATO, 2013, s/p).

Alba Liberato é também parceira de criação e responsável direta pela escrita de todos os roteiros dos filmes de animação dirigidos por Chico Liberato. Alba se assume como estudiosa de fontes e inspirações das quais ela toma para suas obras. O que possibilita, principalmente na cinematografia, uma interação cultural que parte da sertaneja, mas que se impregna de uma inventividade universal, de estudos amplos e um conhecimento artístico das inscrições humanas. Tais pesquisas empreendidas somaram-

se diretamente a inventividade imagética de “Chay” abreviação de “Chayco”, apelido carinhoso que ela costuma chamar Chico Liberato.

Ainda na (Prancheta 1) ao analisar os elementos em *Deusa Fébrua*, percebemos a representação de uma figura sobrenatural, desproporcional as demais, com seus cabelos loiros misturando-se as energias do mar, das plantas que a adornam e dos seres que povoam o ambiente da barca. É uma clara alusão a Perséfone, deusa do submundo, não é a toa que Chico Liberato em *Ritos de Passagem*, vai substituí-la em nome da narrativa, por Caronte, um outro ser sobrenatural dos submundos. Pérsefone também é vista em nos escritos de Dante Alighiere, como um ser etéreo que aparece pairando nos ambiente obscuros do purgatório. Em *Deusa Fébrua* ela também surge pairando amparada pela barca de Caronte. Ao lado da deusa, na popa da embarcação e dentro do mar, vemos o *Demo* que surge na pintura como um ser inferior e permanece no filme também como àquele que leva o escárnio aos personagens. Figura icônica da barca do inferno de Gil Vicente.

Na (Prancheta 2) quando tomamos a iconologia já exposta de *Os Astronautas*, percebemos, ainda mais, essa grande relação com uma fonte de um passado longínquo, que vai além daquela sertaneja empreendida por Chico Liberato, quando este busca, principalmente nas xilogravuras, a base de uma inscrição artística. Podemos realizar, além daquela já descrita, uma análise mais aprofundada da inscrição heráldica que acaba se tornando uma permanência em Boi Aruá.

Em torno de 1200, o ícone da águia preta num campo dourado era geralmente reconhecido como o brasão imperial das armas. Em 1433 a águia de duas cabeças foi adotada pela primeira vez, desde então ela passou a ser utilizada como símbolo do imperador Romano-Germânico, e também como brasão de armas do Sacro-Império Romano Germânico. A partir de 1866 ela passa a ter apenas uma cabeça e se torna um ícone de força e poder na Europa, onde muitos países passaram a utilizar, como já foi dito, a imagem de uma águia negra com as asas abertas em seus brasões. A imagem então chega com os descobridores e se lança no imaginário popular, como símbolo de força e poderio e então, a águia imponente da heráldica germânica, se transforma em um abutre-rei, um urubu soberbo, nas mãos de Chico Liberato, um símbolo do sertão, de morte e renovação e principalmente do poder da natureza sobre o homem simples do campo frente às adversidades e a lida diária em meio à seca.

Inscrição heráldica em Boi Aruá

2



Brasão de armas germânico - 1848



Pintura Armorial de O decifrador 1970



Brasão da Prússia 1910



Lanzão e Negro de um pelo só - Vilquevará - J. Costa Leite - 1980



Os Astronautas - Acrílico sobre painel - 1980 - Chico Liberato



Frame de sequência Inicial da Animação Boi Aruá - 1984 - Chico Liberato

Assim como Alba, Chico Liberato em várias entrevistas deixou clara a influência das xilogravuras, e Alba Liberato (2018) nos inteirou que houve em um tempo, que ela não sabe precisar, pinturas com influências heráldicas dos brasões em uma sequência importante de pinturas de Chico Liberato. Essas influências ultrapassaram as barreiras do plástico e se inscrevem na imagem animada de Chico Liberato, tanto na sequência inicial de *Boi Aruá*, como em rastros diversos pelo filme, e mais notadamente na sequência final, quando surge a cavalhada e os imponentes estandartes com inscrições ibéricas que são levadas pelos cavaleiros que chegam para ajudar Tibúrcio na captura do Boi.

Como é possível perceber, além de um trajeto de memória contido nas relações interdependentes de Chico Liberato com seu entorno, que buscamos pontuar com a colaboração da teoria eliasiana, a própria obra também possui traços mais longínquos de participação mnêmica, que reverberam ainda que de modo inconsciente, na constituição dos seus traços, o que buscamos apresentar com a ajuda dos estudos warburgianos. Desse modo, nosso trabalho até então, aponta para uma complexidade da memória trabalhada na criação artística que a coloca para além do seu tempo de produção.

4. Do Estático para o animado em *Boi Aruá* e *Ritos de Passagem*

4.1 Análises estruturais fílmicas

Para os pesquisadores Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (1994, p.12-3), analisar um filme serve pelo menos a três propósitos diferentes: o primeiro deles diz respeito à fruição, ou seja, “desmontar” um filme e entender o seu registro perceptivo e, com isso, caso o filme seja realmente rico, usufruí-lo melhor; o segundo centra-se no fato de a análise trabalhar o filme, fazendo-o “mover-se”, ou fazendo se mexerem suas significações, seu impacto; e o terceiro motivo serve ao analista, “recolocando em questão suas primeiras percepções e impressões, conduzindo-o a reconsiderar suas hipóteses ou suas opções para consolidá-las ou invalidá-las” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 12-13).

Ainda para esses pesquisadores, o trabalho de análise fílmica, ou apenas de um fragmento que pode ser plástico, constitui-se, antes de tudo, na decomposição deste em seus elementos constitutivos. Chamaremos aqui de análise estrutural fílmica – que consiste em descrever, as diversas partes que compõem a estrutura do filme em questão, indicando seus pontos e modos de conexão e/ou mudança, de parte para parte. Por estrutura entenda-se um conjunto interrelacionado de sequências cinematográficas que formam o todo fílmico.

O segundo procedimento da análise consiste no processo inverso, é o momento de reconstruir o filme, interpretar estabelecendo elos entre os elementos aparentemente isolados, compreendendo como eles se agregam e se fazem cúmplices para a emersão de um todo significativo.

As finalidades das operações supracitadas diferem. Por isso, nessa incursão analítico/interpretativa sobre os filmes de animação já mencionados, procuraremos distingui-las, iniciando com a descrição de algumas cenas isoladas, sequências e/ou elementos para, em seguida, interpretá-los. É importante também compreender em que medida os arranjos feitos pelo cineasta alteram ou reforçam o sentido dos textos com os quais o filme dialoga. Partindo dessas premissas, destacamos que para análise das obras inicialmente partiremos para o imagético e memorialístico e posteriormente para o narrativo.

Em consonância com a análise imagética, faremos a análise de dois longas de Chico Liberato: *Boi Aruá* (1984) e *Ritos de Passagem* (2014). Esse estudo visa

compreender principalmente as permanências simbólicas da imagem estática e como ela se estabelece enquanto memória na imagem animada.

4.2 Análise de Boi Aruá

Retornando na obra *Os Astronautas*, vimos que a tela nos fornece indícios de uma exploração da memória pictórica - a continuidade de uma recordação imagética e ou simbólica que se torna presente posteriormente em sua obra cinematográfica animada.

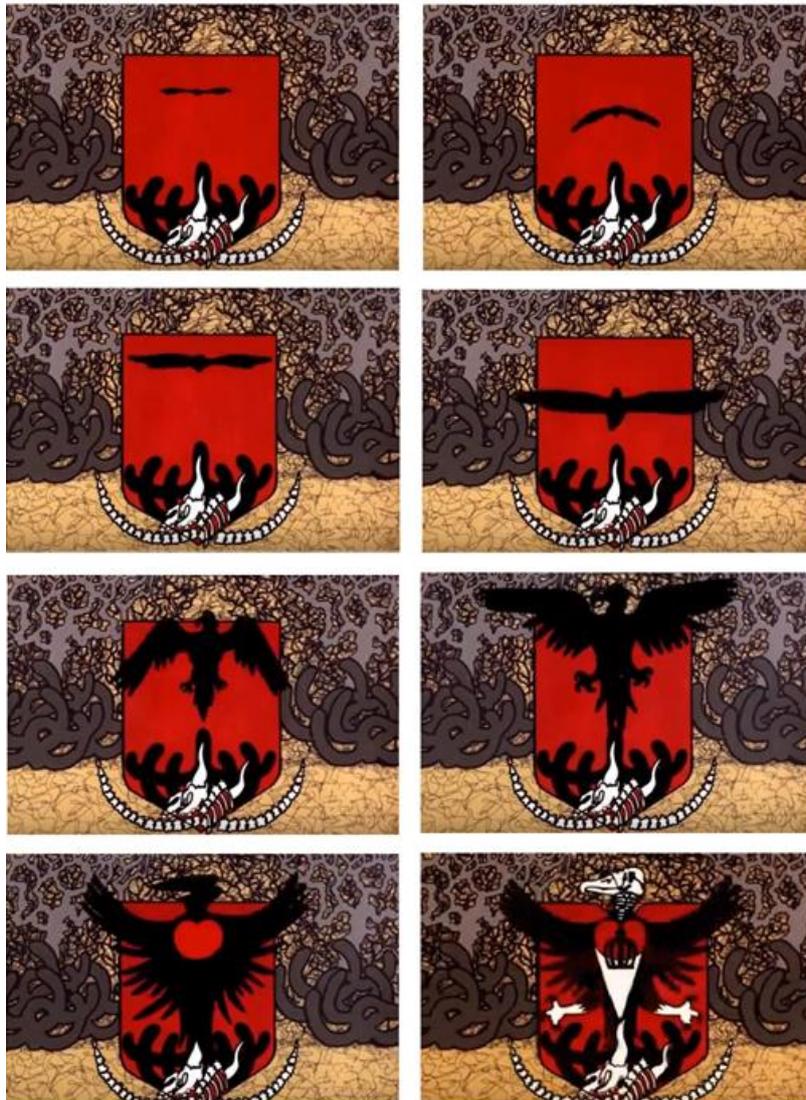
A memória intervém como um meio de busca das imagens mais aproximadas. Não se trata propriamente de uma memória que surge como lembrança, mas de expressões que revelam aprendizados, similitudes e aproximações; um fazer constante que se perpetua através das imagens de um homem das artes, sendo que, como já foi dito, o processo de criação de Chico Liberato segue em constante atualização. Em *Os Astronautas*, o artista leva o seu imaginário para o nível plástico bidimensional, que é subvertido em *Boi Aruá* a partir de camadas de acetato animadas em um processo artesanal de animação em película analógica, e atinge o digital quando a sua materialidade se cria na imagem em *Ritos de Passagem*.

Logo nos primeiros frames de *Boi Aruá*, após a apresentação do título, vê-se um escudo de fundo avermelhado, como um pôr do sol em um dia quente de pleno sertão, o solo abaixo do escudo é árido e craquelado e, nas vegetações, a matiz que prevalece é a acinzentada. Na base do escudo, em primeiro plano, uma carcaça de boi com sinais de sangue e morte sobrepõe a sombra de cactos estilizados. O símbolo principal de *Os Astronautas* surge planando ao longe, é o abutre-real, que antes estático, agora se torna animado nas imagens cinematográficas de Chico Liberato. Ao final da sequência, o formato majestoso do abutre-rei se estabelece, a estética permanece a mesma da percebida em *Os Astronautas*, mantendo o aspecto geral dos brasões e da xilogravura, agora em cores chapadas⁶¹. O coração no peito da ave se torna ainda mais evidente, bem como a coroa em seu centro, que possui uma pequena cruz no alto.

A cabeça da ave realmente se estabelece tal qual uma caveira emudecida e sobrenatural, o corpo permanece em sobrevoos sobre a carcaça (Frame 10), até que a imagem da ave se transmuta a partir de uma transição da montagem em um homem ativo trajado como um vaqueiro (Frame 11). Entra em cena *Tibúrcio*, personagem

⁶¹ Que não possuem nuances, variações, riqueza de aspectos, ou do que é completa ou excessiva – sem volumes.

mítica da cultura nordestina baseada no conto homônimo de Luís Jardim que conta a história de um fazendeiro cujo poder é desafiado sete vezes pela extraordinária aparição de um boi misterioso, *o Boi Aruá*.



Frame 10 Sequência inicial de *Boi Aruá* (1984)



Frame 11 Aparição de Tibúrcio em *Boi Aruá* (1984)

4.2.1 O estático da literatura em Boi Aruá

Nas considerações realizadas anteriormente, pode-se perceber a memória como aprendizado e de que forma essa memória permanece por dentro da própria imagem, conforme a análise dos signos de Proust descrita por Deleuze em que: “aprender é ainda lembrar; mas, por mais importante que seja o papel, a memória intervém como o meio de um aprendizado que a ultrapassa tanto por seus objetivos, quanto por seus princípios” (DELEUZE 2003, p. 4). Desse modo, percebemos que podemos aproximar essa consideração das já pontuadas eliasianas e empreender um esforço no sentido perceber que há a conservação de uma linguagem artística a despeito da variação do veículo e que apesar do veículo o conteúdo e a forma permanecem.

Ainda seguindo o pensamento de Deleuze (2003), aprender diz respeito aos signos e estes fazem parte de um aprendizado que está dentro de um determinado momento existencial, como se esses signos fossem matéria e pudessem emitir outros signos a serem decifrados. Alguém só transfigura-se enquanto artista quando se torna sensível aos signos da arte, desse modo, a interpretação desses signos é um ato de aprendizagem. Portanto, é importante trazer à luz dessa análise, os signos específicos que constituem a matéria do mundo das artes plásticas em consonância com as imagens animadas desenvolvidas por Chico Liberato.

Não se pode negar que na obra de Liberato existe um foco integral na busca das origens da cultura sertaneja, a fim de se criar uma arte com ênfase no nordeste, assim como no movimento armorial criado na década de 1970 por Ariano Suassuna que em suas palavras diz que:

A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos "folhetos" do Romancero Popular do Nordeste (Literatura de Cordel), com a Música de viola, rabeca ou pífano que acompanha seus "cantares", e com a Xilogravura que ilustra suas capas, assim como com o espírito e a forma das Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romancero relacionados (SUASSUNA, 1975, s/p).

A xilogravura em essência é primitivista e visualmente apresenta um estilo que se aproxima bastante dessa classificação, como traçados mais grossos, recortados, bidimensionais, lateralizados, simplicidade nas formas e grandes contrastes que normalmente ficam entre o preto e o branco e ou com o uso constante de cores primárias, sem sombreamentos, luminosidades ou gradações de tons.

Ainda quanto ao nome *Armorial*, segundo Crux (2013 s/p), é um substantivo que nomeia o livro que contém antigos brasões e bandeiras das famílias que posteriormente foi utilizado por Suassuna a fim de idealizar um sertão quase medieval que compara cavalheiros a cangaceiros. A principal inspiração para a estética seria encontrada então, nesses símbolos armoriais, como vistos no capítulo anterior.

Os filmes de Chico Liberato possuem diversas referências medievais. A presença desses aspectos é proveniente do projeto ético e estético do artista, que está relacionado à memória das raízes culturais nordestinas que possuem diversas influências do imaginário ibérico medieval. Lígia Vassalo (1993, p.35) nos traz noções que tornam tal afirmação mais palpável, quando diz que Portugal ao ocupar o Brasil trouxe um novo sistema sócio-político que adotava à época dos descobrimentos, bem como seus padrões culturais. Pamponet (2006, p.154) vai complementar o pensamento, nos informando que essas características vão moldar a sociedade brasileira dos primeiros tempos e, devido a circunstâncias particulares, mantem-se no Nordeste. Nas palavras de Pamponet:

O modelo lusitano do qual o complexo sócio-cultural nordestino é caudatário sedimenta-se num feudalismo atípico, caracterizado por formas medievais arcaizantes, como a grande propriedade comandada por um senhor plenipotenciário em seus domínios, a organização familiar patriarcal e a servidão, sem esquecer dos valores de honra e valentia que tanto qualificavam os cavaleiros medievais e arturianos transpostos para os vaqueiros do Sertão nordestino (PAMPONET, 2006, p.155).

Esses elementos do imaginário ibérico foram introduzidos no Brasil pela oralidade, na época da chegada dos primeiros colonizadores e sua conservação, especialmente no Nordeste, é motivada pela própria condição social de reclusão e isolamento das localidades no interior da região. Para elucidar mais a questão, vejamos o que informa Ferreira:

Sabe-se que é bastante complexo o problema da explicação da Idade Média no Brasil e que, se por um lado, por exemplo, se faz a aproximação deste conjunto de criação popular [refere-se ao Ciclo da Cavalaria na literatura de cordel] à do movimento trovadoresco europeu medieval e aos trovères da gesta épica, por outro lado, se sabe que teria havido uma retomada por afinidade ou uma floração pela existência de situação de aproximação sócio-cultural irrecusável (FERREIRA, 1993, p. 116).

Não possuímos a intenção de aprofundarmos acerca dessas origens. A breve discussão surge com a motivação principal de compreender melhor os conteúdos

memorialísticos de nosso objeto de estudo e a presença dessa memória do imaginário medieval, ainda hoje, na cultura sertaneja, através da literatura de cordel e da tradição oral, e, por conseguinte, nos filmes *Boi Aruá* e *Ritos de passagem*, que bebem nas fontes dessa e de outras culturas trazidas para o traço da expressão plástica e da obra animada de Chico Liberato.

Como já falamos, a obra de Chico Liberato, se aproxima da xilogravura, porém a sua obra apresenta traçados mais finos que os vistos na xilogravura, recortados, bidimensionais mais atenuados, os desenhos não são apenas lateralizados, mas muitas vezes simplificados em formas frontais; os grandes contrastes que normalmente ficam entre o preto e o branco e o uso constante de cores primárias, sem sombreamentos, luminosidades ou gradações de tons recebe alguns tratamentos de texturas.

Essa questão fica explícita na sequência subsequente à aparição de Tibúrcio que sintetiza os temas principais do filme ao apresentar os personagens da narrativa (o boi, o cavalo, o fazendeiro, a família), demarcando seus espaços de atuação através dos elementos imagéticos que os compõem. Também desenvolve uma relação dialógica com seu modelo de referência, discutindo aspectos latentes ou implícitos no livro *O Boi Aruá* de Jardim Mello (1975), do qual Chico e Alba Liberato tomam como fonte de seu roteiro - como a própria referência à cultura medieval, à seca, entre outros. Além disso, a sequência atesta a busca de Liberato por soluções equivalentes no cinema, meio de expressão usado para narrar a história literária. Então, a obra cinematográfica, além de partir de uma origem imagética estática, sobrevém de outra referência estática: a da palavra da literatura da qual a obra se configura.

Para exemplificar tais afirmativas, tomemos um trecho do texto de Jardim (1988) que diz: “Veio gente de toda parte, até do fim do mundo. Era vaqueiro que não se acabava mais. (...) Era uma cavalhada bonita. Mais de não sei quantos vaqueiros, nos cavalos mais escolhidos” (JARDIM, 1988, p. 27). E agora outro trecho do roteiro de Alba Liberato:

Não foi um nem dois, foram dezenas de homens encourados em suas melhores vestes, as moças penando em suspiros por onde passava a vaquejada de bandeira ao tremular de brasão, um magote de cavaleiros medievos, altivos tatus de férrea casca de penetrar durezas de caatinga. Imponentes. Grandiosos. Magistrais (LIBERATO, 1999, p. 17).

A cena da sequência à qual referencia os textos citados acima, reportamos, mais uma vez, ao imaginário dos cavaleiros medievais e suas armaduras de ferro,

quando saem para as batalhas e levam estampado na armadura, no escudo ou na bandeira, o brasão, que representa a sua comunidade, o seu feudo ou o reino que defendem. No Sertão baiano, as armaduras de ferro se transformam em vestes de couro, verdadeiras armaduras ornadas à mão. Como as vistas no (Frame 13).

Na sequência em destaque, os vaqueiros destemidos e em fila se direcionam à fazenda de Tibúrcio para capturar o boi encantado. Alguns desses vaqueiros, como já foi dito anteriormente, portam bandeiras que possuem símbolos heráldicos de bravura e destemor pintados em seu centro, e os emblemas dos diversos grupos participantes: a bandeira vermelha traz a imagem de um felino; a azul, uma coroa, e a verde traz uma pomba branca inscrita em um círculo amarelo. Outro carrega uma cruz, um dos símbolos do cristianismo. A cena nos remete às Cruzadas (Frame 12).



Frame 12 Vaqueiros com seus estandartes e bandeiras - *Boi Aruá* (1984)



Frame 4 Vaqueiros paramentados com suas vestes típicas- *Boi Aruá* (1984)

É importante mencionar que nem Chico e nem Alba Liberato escondem as referências e memórias literárias encontradas em *O Boi Aruá* de Jardim Mello. Ao contrário, sua leitura direta dos livros está patente desde a adoção do título do filme até a correspondência de certas passagens. No entanto, é perceptível que não se trata de uma reprodução fiel, pois identificadas as similaridades entre elas, verificamos que a montagem realizada por Chico Liberato acaba por expressar um significado diverso, instituindo mesmo uma atmosfera medieval inexistente no *Boi Aruá* de Jardim Melo. Nas imagens criadas por Liberato vemos apenas seis cavaleiros dispostos no espaço da tela que representam as expressões dos textos literários: “Era vaqueiro que não se acabava mais. [...] Mais de não sei quantos vaqueiros” e “Não foi um nem dois, foram dezenas de homens encourados” (JARDIM, 1988, p. 27). Fato que corresponde mesmo

aos recursos expressivos da linguagem animada, ou seja, é comum no cinema de animação certa economia e simplificação de formas, com uso da metonímia.

A justaposição de som e imagem na sequência (como a cantiga tema do filme acompanhando a imagem do cortejo de vaqueiros) torna explícita a atmosfera medieval no filme, como representação do Sertão nordestino brasileiro. A cantiga é composta e executada por Elomar Figueira, o “menestrel das caatingas” – assim chamado pela imprensa por se reconhecer o vínculo entre o cantor e o imaginário medieval. Suas cantigas contextualizadas culturalmente no Sertão nordestino relatam as façanhas dos heróis sertanejos com seus valores de honra e valentia, que atualizam a tradição medieval. A *Cantiga do Boi Incantado* foi concebida especialmente para o filme, e o vaqueiro que a canta, montado em seu cavalo, é a representação do próprio Elomar, que, segundo Chico Liberato, quis que assim o fosse. Além dos elementos já citados, o núcleo familiar e social representado no filme nos remete aos feudos e seus senhores supremos. As relações de poder se configuram no mando ilimitado do fazendeiro sobre os empregados e a família. O fazendeiro toma para si uma multiplicidade de papéis, sendo principal o retrato dos potentados sertanejos, exibindo muito orgulho e poder, dominando a todos sem a ninguém prestar obediência. Com relação ao núcleo familiar, a mulher, o filho e a afilhada assumem, no início da narrativa fílmica, uma posição secundária, de obediência, assim como no regime feudal. No entanto, o papel submisso reservado a essas duas mulheres guarda subliminarmente estratégias de resistências. O núcleo social também é caracterizado pelo mando absoluto do fazendeiro, que em nada é contrariado e trata seus empregados como servos. Nesse regime do patriarcado tudo gira em torno do fazendeiro, sendo ele o provedor, o juiz, o que manda e desmanda em sua propriedade.

Cabe salientar, que o *Boi Aruá* também atualiza a forma de organização social e as relações de poder estabelecidas. O imaginário medieval ainda é referendado na presença forte da religiosidade cristã em Boi Aruá.

Chico Liberato se identifica com esse meio e constrói um relato do espaço sertanejo, acentuando as marcas estilísticas do campo, da boiada, da seca, do vaqueiro, assim como fatos e acontecimentos corriqueiros, mostrados na evocação de cenas e cenários significativos. Segundo Bulhões (1999):

O olhar sobre certas imagens pode provocar lembranças comuns, festas familiares, férias, parentes, podendo suscitar em cada observador suas próprias recordações esquecidas, estabelecendo o

diálogo entre o artista, a obra e o espectador, tornando-os cúmplices desse mesmo conjunto de crenças, sentimentos e referências” (BULHÕES apud SOUZA, 1999 p. 130).

Isto é o que Walter Benjamin (2012 p.60) denomina de memória involuntária, toda uma série de elementos capazes de desencadear valores de rememoração atraídos pelo imaginário. Nessa perspectiva, podemos afirmar que *Boi Aruá* baseia-se na concepção de que imagens e meio ambiente interagem continuamente entre si e com o espectador.

4.1.3 As personagens de Boi Aruá

O próprio Chico e Alba Liberato, dizem que os personagens da animação surgem das pinturas de Chico Liberato e de muitos outros elementos que sobrevoam o imaginário da criação do cineasta, tais como dos diversos fragmentos estáticos, sejam fotografias, imagens de pesquisa em livros, pinturas e literatura. Alba Liberato (2018) deixa bastante evidente a importância das incursões anteriores que todos esses personagens tiveram antes de tomarem vida na animação de Chico Liberato. São como rascunhos da vida real, que paralisados no tempo, se movimentam e tomam outros contornos na obra de Liberato.

O vaqueiro é o protagonista da lenda do Boi Aruá, é a figura determinante na ocupação histórica do Sertão nordestino. Os constantes embates entre vaqueiros destemidos e bois bravios produzem todo um quadro sociocultural característico, baseado nos valores de honra, valentia e heroísmo.

Pamponet (2006) apud Melo (1989, p.111) diz que pela forte presença e expressividade do vaqueiro no imaginário sertanejo e também urbano, este adquire uma espécie de dimensão mitopoética⁶² no momento que passa a ser móvel de inspiração para diversas expressões artísticas. Segundo Rafaella Britto (2016, s/p), o mais antigo registro da indumentária do vaqueiro sertanejo data de 1816, época em que o empresário e pintor português Henry Koster (1793 – 1820) mudou-se para o Brasil por motivos de saúde e aqui tornou-se senhor de engenho.

Britto (2016) ainda informa que Koster percorreu o nordeste brasileiro e registrou suas impressões da estrutura socioeconômica do povo no livro “Viagens ao Nordeste do Brasil”, publicado primeiramente em Londres sob o título de “Travels in

⁶² Refere-se ao fato de um determinado fenômeno ser revestido de valores simbólicos positivos e de características fundantes, podendo ser reassociados de diversas maneiras na criação artística.

Brazil”, onde descreve um vaqueiro que conheceu nos sertões do Rio Grande do Norte, entre Açu e Mossoró:

Sua roupa consistia em grandes calções ou polainas de couro taninado mas não preparado, de cor suja de ferrugem, amarrados da cinta e por baixo víamos as ceroulas de algodão onde o couro não protegia. Sobre o peito havia uma pele de cabrito, ligada por detrás com quatro tiras, e uma jaqueta, também feita de couro, a qual é geralmente atirada num dos ombros. Seu chapéu, de couro, tinha a forma muito baixa e com as abas curtas. Tinha calçados os chinelos da mesma cor e as esporas de ferro eram sustidas nos seus pés nus por umas correias que prendiam os chinelas e as esporas. Na mão direita empunhava um longo chicote e, ao lado, uma espada, metida num boldrié que lhe descia da espádua. No cinto, uma faca, e um cachimbo curto e sujo na boca. Na parte posterior da sela estava amarrado um pedaço de fazenda vermelha, enrolada em forma de manto, que habitualmente contém a rede e uma muda de roupa, isto é, uma camisa, ceroulas e, às vezes, umas calças de Nanquim. Nas boroacas que pendiam de cada lado da sela conduzem geralmente farinha e a carne assada no outro lado, e o isqueiro de pedra (as folhas servem de mecha), fumo e outro cachimbo sobressalente. A todo este equipamento, o sertanejo junta ainda uma pistola, cujo longo cano desce pela coxa esquerda, e tudo seguro (BRITTO, 2016 s/p).

Durante várias viagens e expedições sonoras e visuais realizadas por Chico Liberato e sua equipe, Liberato teve a ajuda do amigo e fotógrafo Juraci Dórea, que registrou os traços desse homem sertanejo, o que resultou em um álbum de referência visual, que influenciou e serviu de inspiração para sua obra plástica e cinematográfica. Juraci Dórea, além de fotógrafo, é pintor, escultor, arquiteto e programador visual, tem em seu currículo uma vasta produção com raízes fortes na representação sertaneja, o que certamente veio também a influenciar a obra de Chico Liberato, notadamente na década de 1980, onde comungavam de um olhar semelhante e de lá tiravam os motes para as suas pinturas. Como podemos ver nas figuras 33 e 44 abaixo, pinturas de Juraci Dórea e Chico Liberato, respectivamente.



Figura 33 Histórias do Sertão- Juraci Dórea (1980)



Figura 34 A Noiva - Chico Liberato S/n (198-)

Alguns personagens fotografados por Juraci Dórea, durante as expedições de Boi Aruá, integraram as referências imagéticas do filme, que iremos ver no decorrer do texto.

O vaqueiro Tibúrcio do filme e do livro recebe o status de herói e se distancia dos outros companheiros de profissão, já que este exerce na narrativa o papel de proprietário de terras, gado, dinheiro e prestígio.

Tibúrcio surge ativo nas sequências iniciais do filme e sua figura dominante, ativa e arrogante é o foco para o qual se dirige a atenção do espectador. Através das ações da personagem somos introduzidos em seu mundo. Um universo reduzido à voz áspera do seu comando, à sua maneira de pensar e enfrentar os desafios, um universo no qual tudo e todos devem curvar-se à sua vontade. A personagem vai sendo construída através de suas ações. Tibúrcio nasce na tela de cada ato, que se reflete para iluminar o seu agente: ordenha a vaca; derruba boi bravo; na casa de farinha, faz de tudo um pouco; maltrata o filho, puxando-lhe as orelhas sem motivo aparente; xinga, fala aos berros com os empregados na cena em que estão ferrando o gado e se mostra destemido em suas corridas atrás do boi Aruá. Portanto, o que vemos é a integração entre a personagem e todas as atividades no espaço em que transita.

Juraci Dórea fotografa algumas crianças que vão servir de referência para a criação da personagem do filho de Tibúrcio e das crianças retratadas no longa de animação, como podemos ver nas fotos apresentadas nas (Figuras 35) e (Figuras 36) e na sequência do filme no (Frame 14).



Figura 35 Meninos do Sertão- Foto de Juraci Dórea (198-) Acervo Pessoal

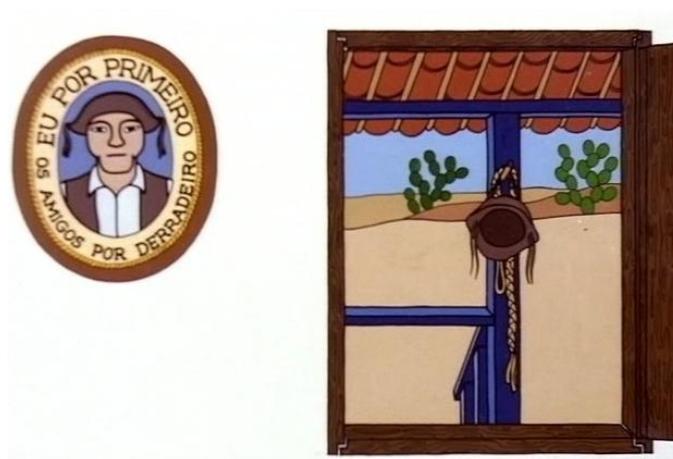


Figura 36 Meninos do Sertão- Foto de Juraci Dórea (198-) Acervo Pessoal



Frame 14 fragmentos de crianças – *Boi Aruá* (1984)

Ainda sobre a personagem Tibúrcio, na sequência 00:03:35 (Frame 15), a imagem aproxima-se de uma fotografia aos moldes das imagens antigas de retratos ovalados na parede. Ao lado, vemos uma janela aberta mostrando as terras de Tibúrcio. No retrato pode-se ver a personagem séria e na moldura a inscrição da frase: “Eu por primeiro / Os amigos por derradeiro”. A primeira delas possui letras maiores que a segunda, talvez para aludir ao tamanho do ego e do orgulho do fazendeiro. Além disso, as frases anunciam o combate que irá se desenrolar na trajetória do homem e do boi.



Frame 15 – Inscrição na parede da casa de Tibúrcio – *Boi Aruá* (1984)

Tibúrcio possui uma carência moral e por causa dela sofre o dano que é a perda gradativa do poder ante as investidas do boi Aruá. Assim, Tibúrcio encontra poderio de igual peso, amplitude e teimosia na constância do boi misterioso. “Sete vezes enfrentado, sete vezes escapa para um território de onde volta mais forte” (VIEIRA, 1984, p. 11). O boi transmutado arrasta o fazendeiro para uma peregrinação cujo destino é a libertação do orgulho. O boi Aruá é, no filme, como todos os outros das narrativas populares, um animal cheio de astúcia e manha, invencível, que se metamorfoseia e desaparece sem deixar vestígios, denotando sua filiação ao sobrenatural. O boi é personificado e entre ele e o fazendeiro há uma inevitável identidade, visto que um é reflexo do outro. Chico Liberato utiliza o recurso da metamorfose para sugerir isso. Assim, a face de Tibúrcio, quando avista o boi pela primeira vez, transforma-se na cara do animal. Em outros momentos Tibúrcio é visto como um ser transmorfo, demonstrando outras características vista em outros animais além do Boi. Inclusive, Chico Liberato sugere em outros momentos, uma transmutação parecida em outros personagens que seguem o mesmo padrão do boi. Ora homem, ora cachorro, ora papagaio, ora macaco, demonstrando em seu filme as possibilidades que lembram uma narrativa psicológica.

Está estabelecido o conflito, e, no meio dele, desfilam as outras personagens que vão criando pequenas tramas paralelas à principal: a luta entre o homem e o boi, que se configura numa luta contra si mesmo. No combate, o fazendeiro tem no seu cavalo o grande aliado. Chico Liberato não nomeia o cavalo. Em momento algum, ele é chamado pelo nome, mas em todas as suas aparições a imagem dignifica o cúmplice do homem na façanha que juntos têm de enfrentar.

A decadência de Tibúrcio revela-se, simultaneamente, na degradação do animal, ambos tão ajustados que parecem comungar da mesma soberba e prepotência. Mesmo sem usar o recurso da palavra, Chico Liberato confere essa dimensão ao animal através da montagem, que, por vezes, focaliza Tibúrcio montado no cavalo em *contraplongè*⁶³, aumentando a estatura e a importância das personagens, colocando-as em posição dominante. A expressão criada é de superioridade. Na canção tema do filme, o cavalo é chamado de Ventania, já nos textos de Jardim e Alba Liberato, o animal recebe o nome de Voador. A designação do cavalo faz referência ao atributo da rapidez tal qual os cavalos descritos nos folhetos de cordel.

Dentre as demais personagens da narrativa fílmica, figura a mulher de Tibúrcio, que aqui se mostra mais resignada do que aquela descrita por Alba Liberato, mas exercendo o seu papel de companheira zelosa, que tenta trazer o marido à razão. Ela é sempre vista no cumprimento de suas obrigações de esposa, ao lado do filho, servindo café ao marido, aconselhando a afilhada, sofrendo por causa dos impropérios do fazendeiro. No intervalo de uma das perseguições ao boi, aparece uma imagem, que dura uma fração de segundo, mostrando marido e mulher lado a lado na cama, porém não se tocando, nem ao menos se olhando.

A afilhada, uma moça de cabelos longos e castanhos, é criada pelo fazendeiro como se fosse sua filha. A personagem não aparece na narrativa de Luís Jardim, nem na de Alba Liberato, mas na narrativa do filme tem um papel relevante, pois ela não se submete à vontade e ao mando do padrinho. A afilhada surge com a imagem de Juraci Dórea, que fotografa uma menina durante a expedição e que a partir daí, passa a fazer parte da narrativa, como podemos ver na (Figura 37) e no (Frame 16).

⁶³ A ação é focada de baixo para cima mostrando a sua altivez.



Figura 37 Menina Sertaneja – Juraci Dórea (198-)



Frame 16 Afilhada de Tibúrcio – *Boi Aruá* (1984)

Isto revela, portanto, a autonomia com que o cineasta interpreta os textos precedentes, criando um conjunto de personagens e imagens que não existem nas histórias originárias. É o caso também da velha narradora Sá Dondom, da história de Luís Jardim. No filme, há uma criada negra que poderia ser alusão a essa personagem do livro, mas está deslocada da função que exerce na obra literária. A personagem criada por Liberato, apesar do papel secundário que desempenha na trama, aparecendo quase sempre na realização de suas tarefas domésticas, ou restrita ao espaço da cozinha, mostra-se valorizada em sua sabedoria popular. Em uma das sequências iniciais, a velha negra, enquanto varre o chão da cozinha, fala para a mulher e o filho do fazendeiro sobre os sentimentos do boi. O fogão de lenha está aceso e os dois ouvem atentos o que velha negra diz:

[...] O boi chora, eu já vi chorá. Quando matava um boi, tirava o côro e espichava, amarrado ne um pau no campo. Os ôtros todos vinha, cherava o côro, cavava e chorava. As lágrimas discia como si fosse uma pessoa. O boi chora, eu já vi chorá (LIBERATO, *Boi Aruá*, 1984).

Alba Liberato (2018) nos informa que a personagem é a dona Durvalina, uma sertaneja encontrada em suas andanças e que empresta a voz para a cozinheira. É ela também que testemunha todos os acontecimentos dentro da casa do fazendeiro. O seu olhar furtivo através das portas entreabertas a faz conhecedora dos movimentos que antecipam os fatos para o espectador. Talvez, nesses momentos em que vemos as cenas através dos seus olhos, ela cumpra o papel de narradora. Na linha das personagens acrescentadas ao texto fílmico, encontramos o velho negro, apresentado como um sábio, que sintetiza na sua figura a sabedoria de uma tradição. O seu rosto, marcado por linhas

grossas, denota a experiência acumulada por meio de intenso sofrimento, mas trazendo no coração a bondade. Por isso as flores que ele planta, semeando bons sentimentos, estendem-se para o futuro do vislumbre da terra como um lugar de justiça e fraternidade. As palavras do velho sábio deixam-nos entrever que por detrás das aparências, há muito mais coisas a observar do que Tibúrcio percebe.

A velhinha é mais uma personagem intrigante que surge na narrativa do filme envolta numa atmosfera de mistério e encantamento, no instante em que Tibúrcio reconhece a derrota para o boi. Pactária do sobrenatural, pois aparece e desaparece como num passe de mágica, é a voz da sabedoria que profetiza, de maneira mansa, categórica e maternal – pois chama o fazendeiro de filho –, acerca da natureza do combate entre Tibúrcio e o boi. Ela fala das recompensas e bem aventuranças reservadas àquele que dominar o boi, em contraponto aos próprios impulsos do homem. Tal qual uma mãe com um filho, ela traz a possibilidade de Tibúrcio escutá-la, revelando os mistérios da vida no tom que toca o coração embrutecido do fazendeiro. Assim como nos textos literários, esta personagem cumpre a missão de “despertar” o herói, de tirá-lo da ignorância que o domina. Juraci Dória capta a imagem dessa velha senhora chamada Dvirge nos recônditos do sertão, uma imagem impactante de uma idosa matrona e sábia, que Chico Liberato se apropria e leva para as telas do cinema totalmente estilizada, entretanto a essência da velha senhora se mantém em seus traços, consoante pode-se observar na (Figura 38) e no (Frame 17).



Figura 38 - Dvirge – Foto Juraci Dória (198-)



Frame 17- A velha sábia - *Boi Aruá* (1984)

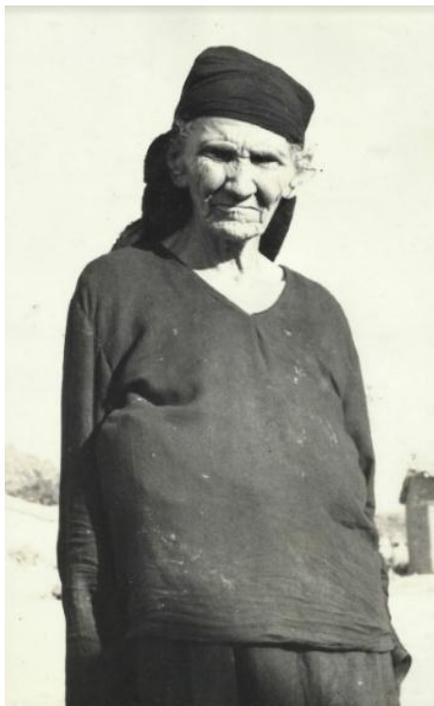


Figura 39 - Dvirge – Foto Juraci Dórea (1984)



Frame 18 - A velha sábia - Boi Aruá (1984)

Há ainda na trama as viúvas sertanejas cobertas de luto negro por causa da morte de parentes queridos, ou em sinal de promessa por alguma graça alcançada ou que deseja alcançar. No filme, essas mulheres representam também as sertanejas que, abandonadas precocemente pelos maridos, fogem da seca em busca de melhor sorte e muitas vezes com um destino incerto passam a vida inteira em estado de solitária expectativa. Elas ocupam seus dias com as tarefas que a família restante exige, ou vagueiam sozinhas a prestar serviços a quem lhes solicite. São as rezadeiras, importantes personagens da medicina popular do sertão, que cuidam de fazer sarar as enfermidades alheias com unguentos, chás, rezas, garrafadas, banhos de ervas e simpatias. São elas também as parteiras que prontamente acodem as mulheres em trabalho de parto, carregando a experiência de inúmeros casos em que o único recurso nos lugares longínquos é a sua ajuda generosa a trazer ao mundo mais uma vida sertaneja.

As rezadeiras aparecem na cena em que Tibúrcio está ferido e tecem ladainhas junto ao enfermo, quando uma delas se retira da casa. Sobre a figura desta mulher, optamos por dar voz ao próprio Liberato:

Aquela mulher era a Dvirge. Eu desenhei aquela senhora de preto. Ela existe. Ela participou de filmes do Glauber⁶⁴ Quando a gente chegava em Monte Santo, a primeira pessoa que a gente ia procurar era a Dvirge, e ela ia para tudo quanto era canto com a gente. Aquele xale que ela bota na cabeça, na hora que chegava nos lugares, na fazenda de Seu Nô e tudo, ela botava o xale no chão, deitava e dormia, passava a noite em cima daquele xale. Aquela senhora tinha muita sabedoria. Olha, ela tinha um museu [...]. Ela morava numa casa de taipa afastada. Você chegava lá, o museu estava cheio de coisas: peças de cerâmica de feira, búzios daqueles que nascem lá pela caatinga, tudo o que ela achava, pegava e guardava. Aí ela tinha que lhe dar dois, três [...]. Ela vivia com aquele “toço” preto, toda de preto, porque era viúva. Depois que ficou viúva nunca mais casou (LIBERATO, 2006, p. ou s/p).

Com relação à caracterização das personagens, as que habitam a casa do protagonista são as únicas a aparecerem calçadas. A família de trabalhadores que caminha ao raiar do sol para a lida está descalça, os peões e empregados da fazenda também são mostrados sem calçados. Nesses detalhes, constatamos que, mais do que representar uma região sob uma visão étnica, Chico Liberato mostra um viés social do Sertão, enfatizando as tensões econômicas que permeiam e configuram esse espaço. Os pés grandes dos trabalhadores unem-se ao chão áspero e rachado do sertão seco de onde tiram o sustento, como se fossem uma coisa só. As imagens dos pés dos trabalhadores fazem-nos lembrar do pintor Candido Portinari, chamado por muitos de “o pintor dos pés grandes”, por pintar os trabalhadores com pés enormes e disformes. Em *Retalhos de minha vida de infância*, Portinari descreve os pés dos trabalhadores como detentores de histórias:

Pés semelhantes aos mapas: com montes e vales, vincos como rios. [...] Pés sofridos com muitos e muitos quilômetros de marcha. Pés que só os santos têm. Sobre a terra, difícil era distingui-los. Os pés e a terra tinham a mesma moldagem variada. Raros tinham dez dedos, pelo menos dez unhas. Pés que inspiravam piedade e respeito. Agarrados ao solo eram como alicerces, muitas vezes suportavam apenas um corpo franzino e doente. Pés cheios de nós que expressavam alguma coisa de força, terríveis e pacientes (PORTINARI, 2001, p. 66).

Na animação de Chico Liberato, os pés descalços dos trabalhadores, em oposição aos pés calçados e protegidos do fazendeiro e de sua família evidenciam a desigualdade socioeconômica denunciada na história. Fica evidente, portanto, que o fazendeiro Tibúrcio representa o homem de hábitos rudes e reflete o nordeste patriarcal do culto à valentia, onde a força e o mando são as afirmações do poderio;

⁶⁴ Referindo-se ao cineasta baiano Glauber Rocha.

em torno de sua figura e do boi vão se desenrolando as ações do filme e são criados os espaços onde transitam e se relacionam as outras personagens.

4.1.4 Trilha Sonora: vozes, tons e sons do Sertão

O movimento é o foco da animação, mas há também uma infinidade de outros elementos que somam-se e concorrem para sua complexidade artística, uma delas é a trilha sonora, que será objeto de nossa atenção, por se tratar de importante elemento dessa linguagem e, no caso do filme *Boi Aruá*, é também a memória dos sons do Sertão. O som facilita o entendimento, a expressão e o impacto das mensagens audiovisuais. Através dele, criam-se ambientes, situações, climas, conferindo maior movimentação e dramaticidade à história, além de enriquecer a caracterização das personagens. Por isso, o som é também responsável pela expressão da atmosfera no cinema animado. A trilha sonora de um filme é composta basicamente por outras três categorias distintas: a trilha de voz, a de efeitos sonoros e a de música. No longa de animação *Boi Aruá*, a trilha sonora *Sertania* é criada pelo regente e compositor Ernest Widmer e executada pela Orquestra Sinfônica da Bahia, como já informamos. Conta ainda com as falas das personagens cedidas por moradores da região de Monte Santo e com outros efeitos sonoros como o relinchar do cavalo, o latido dos cães e outros animais, também gravados na mesma região. E como informamos anteriormente, Chico Liberato recusa-se a usar os sons dos bancos de dados e ou gravar em outras regiões, e opta por enveredar pelo Sertão com um gravador “nagra” suíço cedido pela Escola de Música da UFBA, sempre em companhia dos amigos citados anteriormente, com o intento de capturar e registrar os sons do Sertão.

No trabalho de animação a sincronia entre som e imagem é imprescindível. Para tanto, o som, deve ser gravado previamente, pois a dublagem dificilmente casa com precisão. O interessante no cinema de animação é que toda a trilha é delicadamente costurada e construída para cadenciar com a imagem. Diante disso, as trilhas de música e os efeitos sonoros são sincronizados após as imagens prontas. Nos processos tradicionais de animação, como foi o caso de *Boi Aruá*, que não dispôs dos recursos do computador, era necessário gravar o som em um negativo cinematográfico, colocando-o, assim, na taxa de 24 quadros por segundo. Em outra etapa, usava a moviola para fazer as paradas, enquanto o operador ouve o som e escreve na ficha, riscando também a

própria película. Para explicar o processo de sincronização entre som e imagem em *Boi Aruá*, Chico Liberato complementa:

A gente viajou muito para o interior, gravando. Íamos de combi. Enchíamos a combi daqueles violeiros, cantadores e boiadeiros. E aí fomos penetrando nesta força cultural. Depois a gente vinha, trabalhava aqui [em Salvador]. Via o material que vinha do Rio, e Widmer fazendo a música paralelamente. Então, a gente ouvia trechos da música, ele vinha aqui [na casa-ateliê do artista], via o filme. O som foi gravado em fita magnética, com um gravador ‘nagra’, que é um gravador suíço que as pessoas usavam, todo filme que se fazia até mesmo nos Estados Unidos era no ‘nagra’. A escola de Música tinha um e a Fundação também tinha. Então, o Widmer ia fazendo algumas coisas, alguns trechos, e a gente, sabendo que tipo de música ia cair em tal lugar, ia trabalhando as cenas. Chegou num determinado dia que o filme estava quase pronto, cerca de setenta por cento, Widmer gravou com a orquestra. Mas ele já conhecia o filme inteiramente. Ficava na moviola anotando essas coisas todas. Porque nos sistemas de animação, os tradicionais, assim, você tem o storyboard, com os tempos e gravam-se as músicas com os diálogos. Em cima dessa trilha é que a animação vai sendo feita, a parte visual vai sendo feita, mas já com a gravação. O nosso sistema, em todos os trabalhos que fiz, algumas cenas já estão gravadas, outras não estão e aí vão sendo feitas as imagens a partir da música ou vice-versa, a música vai sendo feita a partir das imagens. Então, os outros trinta por cento a gente já começou a desenhar em cima da música mesmo. E o Widmer é um cara que ele entra nas coisas, em pouco tempo ele mesmo começou a trabalhar na moviola, ele ‘varava’ as noites; ele trabalhava com um grupo de alunos da Escola de Música da UFBA e tinha um que ficava projetando o filme, e parava nas imagens e ele na moviola ia encaixando as coisas, as imagens e tal. Então, foi um trabalho maravilhoso do Widmer (LIBERATO, 2006 p. 226-227).

De acordo com o depoimento de Liberato, observamos que ele e sua equipe, dispondo de recursos escassos, reinventam uma técnica e transformam a escassez material em riqueza de significações e fizeram em um processo totalmente artesanal a trilha sonora de *Boi Aruá*.

A trilha de voz de *Boi Aruá* é mais um exemplo que singulariza a obra, pois é o registro da fala “quase dialeto” do sertanejo. Melo (1989 p. 37-38) nos fala sobre a língua sertaneja, afirmando que o universo vocabular do sertanejo é próprio seu e se ajusta às suas necessidades e ao círculo de suas ideias. Segundo a autora, o português falado pelos sertanejos se aproxima mais daquele falado na época da colonização, que do atual português de Portugal. Melo (1989, p. 38) informa, ainda, que isso se deve ao isolamento geográfico ao qual se confinaram as pessoas até bem pouco tempo. Afastados das influências renovadoras do litoral e dispondo de reduzido vocabulário, os sertanejos conservaram muitas formas arcaizadas da época dos colonizadores ou

criaram novas, estranhas ao léxico atual, mas admiravelmente modeladas às suas necessidades. A fala “quase dialeto” do sertanejo não constitui um todo homogêneo, e a sua diversidade obedece, sobretudo, aos limites estaduais, mas, mesmo dentro desses limites, há subdivisões.

Em *Boi Aruá*, as falas e os diálogos são poucos, considerando-se um filme de cerca de uma hora de duração. A exemplo do que ocorre na literatura sertaneja, como em *Vidas Secas* (1998 p.205) de *Graciliano Ramos*, em que as personagens *Fabiano*, *Sinha Vitória* e os dois meninos são quase mudos, “assim como a vida parece minguar a cada momento, a linguagem deles também é lacônica, dura e seca”, quase sempre “sons guturais” e pequenos gestos. *João Cabral de Melo Neto* (1994 p.336) também diz dessa falta de fala do sertanejo, comparando-o à “árvore pedrenta [...], incapaz de não se expressar em pedra”. No *Boi Aruá*, as falas do fazendeiro Tibúrcio evidenciam o caráter embrutecido da personagem, pois, cheias de conotações repressivas, potencializam suas atitudes despóticas, de mandar e ser obedecido:

– Se assunta mulhê q’eu num tenho medo di iscuro. Contra a minha vontade tudo si isbarra.

[...]

– Até o fim do dia, todo boi q’eu tanjê é pra sê ferrado. Tô aqui no pé di vocês todos.

[...]

– Tá veno alguma assombração pur’ái, discunjuro, iscumungado.

[...]

– O cão qui abençoí ela, me açoitô a cara de um lado, eu vou dá o outro? Casamento e mortalha no céu se talha, é aqui imbaixo qui si aceita ou não aceita.

[...]

– Ti aqueta, minino. Ta mi arrenegano, tá mi iscunjurano?

[...]

– Intão, minha genti, quando o boi caiu era uma grotá, uma loca, uma iscuridão qui parecia qui era o oco do mundo. Ninguém andava por ali, aquilo ali só si andava por muita necessidade, procurano aqueles meios de si saí pra fora daquela iscuridão. Si o danado do boi morreu, eu num sei. Sei qui istô vivo. Era um boi brabo, boi grandi, pesadão, quando pisava no chão istrimicia tudo. Agora si ele si acabô, eu num sei. Sei qui istô vivo, istorado, mas istô vivo (LIBERATO, *Boi Aruá*, 1984).

Das falas acima, destacamos as expressões: “contra minha vontade tudo si isbarra”, “tô aqui no pé di vocês todos”, por reforçarem ainda mais a ideia de inflexibilidade, rigidez e de firme imposição que, a nosso ver, fundamentam o caráter da personagem.

Já nas falas do velho sábio sobressai à sabedoria empírica de quem viu e ouviu muitas coisas, por isso o seu discurso é ponderado, opondo-se ao do protagonista:

– Meu cumpade, a colheta vai sê coisa di muito vexame, vai tê muita suspiração, assunte bem.

[...]

– Tá aí o resurtado do Tiburço, foi si arrojá numa cama de macambira, tá aí todo arrebetado, o animal tá istrupiado de fazê dó e pru cima de queda, coice.

[...]

– Foi a ‘cria’ si casá acolá, isso num quer dizê nada, Ioiô? (LIBERATO, *Boi Aruá*, 1984).

Na última fala do velho, chama-nos a atenção a palavra ‘cria’, aí empregada para designar a afilhada do fazendeiro, que se casou às escondidas com um empregado da fazenda, aproveitando-se do momento em que Tibúrcio estava quase morto. A fala da personagem termina com uma pergunta que suscita uma dúvida: “isso num quer dizê nada, Ioiô?”, dando a entender que algo começa a acontecer e o poder do fazendeiro é abalado, sendo desafiado a princípio pelo boi e, em seguida, por aqueles que lhe deviam obediência, como a afilhada e o empregado. Desse modo, Liberato inscreve também nos diálogos do seu longa metragem as marcas da língua própria do sertanejo, como mais um elemento definidor da identidade cultural dessa gente. A memória viva de um povo.

Os efeitos sonoros do filme foram gravados *in loco*. Liberato (2009) informa que ficava horas esperando para gravar o latido de cães ou o relinchar do cavalo, mas que esse procedimento era necessário, porque ele quis colocar no filme os sons do Sertão: o aboio, os sons dos chocalhos, o canto dos pássaros, o estalar dos galhos secos da caatinga, entre outros elementos que sofisticam a obra.

A trilha musical que compõe *Boi Aruá* é integrada, como já informamos, pela participação da Orquestra Sinfônica da Bahia, dos compositores Elomar Figueira e Carlos Pita e ainda as cantigas regionais cantadas pelos próprios sertanejos, entrelaçando as duas vertentes – o erudito e o popular –, na medida em que faz a junção da música clássica com a popular/regional, sob a regência do maestro Widmer. Nesse sentido, o filme, mais uma vez, expressa seu caráter contemporâneo, não cabendo mais a divisão entre o erudito e o popular, visto que os sons da cultura local juntam-se ao refinamento do maestro Widmer, instaurando na trilha sonora do filme a hibridez cultural. Esse é também o caso da música de Elomar Figueira a *Cantiga do Boi*

Incantado, especialmente composta para o filme. Segundo o pesquisador Novaes (2001):

Elomar faz uma leitura do ‘corpo-memória’ do Sertão, desvelando a imagem poética do referente a partir de valores modais e tonais da música incidental, recuperando um caráter ritual da música etno religiosa. A letra demarca a voz do lugar e o arranjo demarca a universalidade, consolidando uma pesquisa linguístico/temática através de um ato estético integrado eticamente ao cotidiano popular da vivência sertaneja (NOVAES, 2001, p. 58).

Na *Cantiga do Boi Incantado*, a figura do vaqueiro é mostrada sob o aspecto relativo ao seu heroísmo e coragem. Trata-se de um canto de homenagem e ou celebração:

Ê Ê Ê Ê Ê ... boi incantado e aruá
 Ê boi quem havéra de pegá
 na mia vida de vaquêro vagabundo
 já nem dô conta dos pirigo qui infrentei
 apois aqui das nação de gado
 qui hai no mundo
 num tem, num hai, num tem, num hai,
 um só boi qui num peguei
 Ê Ê Ê Ê Ê ... boi incantado e aruá...
 Eu vim de longe,
 bem pra lá daquela serra
 qui fica adonde as vista
 num pode alcançá
 ricumendado dos vaquêro de mia terra
 pra nessas banda eles nós representá
 alas qui viemo in dois eu e mais Ventania
 o mais famado dos cavalo do lugá
 meu sabaruno rei do largo e do grotão
 vê si num isquece da premeça qui nós feiz
 naquela quadra de ferra, laço e moirão
 na luiz da tarde os olhos dela e meu cantá
 a mais bunita de Brumado ao Pancadão
 juremo a ela viu ?
 ti pegá boi aruá Ê Ê Ê Ê ...
 boi incantado e aruá...
 De indu brasi nerol shuite guadimá
 môra zulêgo pintado nuve e alvação
 junquêro giz pé duro landrêz malbá
 catrado laranjo rajado lubião
 boi de gabarro banana môxo armado
 de curralêro ao alevantado barbatão
 de todos boi qui hai no mundo já peguei
 afóra lá ele qui tem parte cum cão
 o tá boi bufa c’esse nunca labutei
 e o incantado qui distinemo a pegá
 Pra nós levá pras terra daquela donzela juremo a ela viu?
 Ti levá boi aruá (bis) Ê Ê Ê Ê Ê ... boi incantado e aruá...
 (FIGUEIRA, 1983).

Elomar fala da valentia e destreza do vaqueiro e da fama do cavalo Ventania, os dois companheiros destinados a capturar o boi que, segundo o compositor, “tem parte cum cão”. É a própria lenda do *Boi Aruá* musicada. Além disso, Elomar registra em sua canção o falar sertanejo, sendo que as marcas da oralidade estão presentes no discurso produzido pelo compositor. Assim, temos uma linguagem caracterizada por uma tonalidade própria, rica em metafonias (pirigo, qui, infrentei, incantado etc), com frequente abrandamento e vocalização de consoantes e grupos consonantais, com a eliminação de fonemas iniciais, medianos ou finais, entre outros fenômenos.

No decorrer da trama, a cantiga só é tocada no momento em que os vaqueiros se dirigem em comitiva para a fazenda de Tibúrcio, na tentativa de pegar o boi misterioso; e no momento em que o filme termina, quando a tela escurece e os créditos começam a aparecer, letras brancas sobre um fundo preto, surgindo da parte inferior da tela para a superior.

O forró de Carlos Pita é muito bem entrosado no desenho e caracteriza de maneira convincente o ambiente festivo e a comemoração do sertanejo. Na cena, os instrumentos musicais rústicos e seus tocadores: homens simples e donos de uma melodia regional, nordestina, tocam seus triângulos, zabumbas e sanfonas, conferindo uma dimensão poética às imagens. Ademais, o filme conta também com um repertório de cantigas que reproduzem o estado de espírito da gente sertaneja: a forte religiosidade referendada no cântico dirigido a Deus, suplicando pela chuva; a ladainha que clama pela vida do fazendeiro; da força e da coragem no canto do vaqueiro que derruba o boi no curral e ainda o sentimento amoroso presente na cantiga de amor que embala o namoro secreto entre a moça e o empregado da fazenda.

Levando-se em conta as observações feitas até aqui, percebemos que a trilha sonora de *Boi Aruá*, embora ressignificada, reforça o sentido identitário das imagens no filme.

Diante de todas essas evidências memorialísticas podemos compreender que Chico Liberato toma para si não apenas as imagens da sua memória e influências do seu entorno para construção da sua obra, mas quando ele parte do estático para o animado, possibilita que sua arte transborde a memória de todo o sertão que lhe cabe. Não são apenas os seus recortes estéticos, seus encontros interpessoais, a gama coletiva da qual faz parte, nem somente o roteiro ou a literatura da qual ele colhe a alma das suas imagens animadas. Ele percorre o solo, fotografa o povo, ele traz a voz de uma memória

esquecida para dentro da tela e se torna algo muito maior dentro dessa intrincada massa multidisciplinar que chamamos memória.

4.2. Boi Aruá *versus* Ritos de Passagem

Antes que iniciemos essa temática propriamente dita, do estático ao animado em *Ritos de Passagem*, não podemos deixar de fazer uma breve introdução sobre esse hiato entre os dois únicos longas, até aqui realizados por Chico Liberato.

Vão-se 30 anos, *Boi Aruá* em 1984 e *Ritos de Passagem* em 2014, nos entremeios os curtas *Carnaval* (1989) e *Um Outro* (2008). Segundo nos informa Alba Liberato (2018), a partir do ano 2000 as condições para o cinema brasileiro tornaram-se mais férteis e conseqüentemente as condições políticas e culturais, bem como as políticas públicas de cultura na Bahia se tornaram mais pulsantes; os cineastas estavam organizados e havia uma preocupação em possibilitar que o cinema na Bahia, como um todo, voltasse a acontecer - o que tornou a inscrição do projeto do novo filme longa de animação de Chico Liberato: *Ritos de Passagem*, possível.

O novo filme surge envolto a um novo momento tecnológico, se *Boi Aruá* nasce totalmente tecido a mão, em um processo completamente analógico e artesanal, *Ritos de Passagem* vem preenchendo totalmente as lacunas das impossibilidades técnicas dentro de uma nova roupagem digital; sua matéria prima principal não é mais a tinta sobre o acetato, não há mais a necessidade de pintar quadro a quadro e nem de passar pelo processo fotográfico, alimentando uma sequência inteira de acetatos por segundo, se utilizando de uma enorme traquitana construída pelo próprio Chico Liberato no porão de casa, conforme ele descreve em um vídeo realizado pela Embrafilme na década de 70. Ele explica passo a passo como se deu todo processo:

Para conferir o movimento do personagem andando, por exemplo, bate três fotogramas – troca o acetato, mexe o fundo meio centímetro e troca o acetato que estará com uma pequena diferença, e mais três fotogramas, troca e mexe o fundo meio centímetro e assim por diante vai trocando até completar o número 12 e depois da sequência completa, volta e procura o número que faz o *raccord*⁶⁵ – o número ímpar no caso, e você pode fazer vários segundos em cima de uma única paisagem – e tudo isso é feito sobre essa truca, com uma iluminação por baixo e com um tampo de vidro fosco. As folhas desenhadas são fixadas em pinos para que estejam todas dentro do

⁶⁵ É um corte na montagem de filmes, que faz a transição entre dois planos que são correspondidos de alguma forma, seja por algum movimento, ou assunto, assim deixando o espectador fazer a conexão óbvia entre as duas.

mesmo registro, isto é, para que não haja pulo de imagem e fixado em uma haste vertical, fica a câmera, o movimento são complementados com as trocas de desenhos e com o afastamento ou aproximação da lente na câmera (LIBERATO, 1979, s/p).

As condições técnicas eram as mais precárias no Brasil, mas a deficiência era compensada com improvisações criativas que se incorporavam aos estilos individuais. No caso de Chico Liberato, ele não seguia as regras da animação impostas pelos grandes estúdios do seu tempo, que tentavam interferir a todo custo, com regras postas, que permitissem mais fluidez ao movimento alcançado na animação. Liberato se permitia um tempo maior entre os fotogramas, criava deformações em seus personagens que possibilitavam uma expressão psicológica mais densa aos momentos desenhados. Ele modificava o traço, a fluidez, repetia fotogramas quando necessário e alimentava a todo o instante o questionamento da imagem - a imagem como uma inovação - o sentido era subvertido, nada era óbvio. A estética canônica para Chico Liberato não era o mais importante e na película havia os rastros da pincelada da tinta que borra que se esbarra na linha, que transborda o acetato.

Para um animador contemporâneo, tudo pode parecer um erro, uma impossibilidade, algo não desejado. Mas talvez, por isso mesmo, *Boi Aruá* pôde mostrar a escritura a punho, a digital do artista nascido da terra que conseguiu no meio das impossibilidades, criar uma obra cheia de imperfeições poéticas, de equívocos que parecem certos, de deformidades aguardadas. O ineditismo da obra se torna frenética, mesmo nos dias de hoje, porque realmente não há nada igual. Não apenas em conteúdo, nem em forma, a obra é autoral e “sobrenatural” como o próprio *Boi Aruá*.

Quando Chico Liberato parte para o seu *Ritos de Passagem*, ele já não é tão seu em forma, talvez em conteúdo, já que a tecnologia em *Toon Boom*⁶⁶ processa e “tritura” os seus desenhos. Lá existe um Chico Liberato dos novos tempos ou é um Chico Liberato obrigado aos novos tempos? Alba Liberato (2018) diz que Chico continua analógico, tudo é desenhado e pintado no papel como antes e depois em uma grande ilha tecnológica, com profissionais moldados ao mercado e tecnicamente preparados e impecáveis quanto à forma, tomam a sua obra e a redesenham. Dessa vez, os técnicos animadores são as ferramentas dessa nova arte que se apresenta agora mais universal,

⁶⁶ é um software capaz de desenvolver animação e *storyboard* para filmes, programas de tv, jogos, aplicativos, e e-learning. É um dos softwares mais utilizados pela indústria da animação

rica em cores e sobreposições, repleta de novos colaboradores, de gente jovem afeita aos novos tempos, porém mais distanciada do Chico Liberato de antes.

Uma das pessoas que figuram nessa nova empreitada de criação de Chico é o seu filho João Liberato que, atento aos anseios do pai, desenvolve condições mais inovadoras para trabalhar, por exemplo, o som em seus filmes. João Liberato (2018) conta que teve sua primeira oportunidade de trabalhar profissionalmente com cinema, quando surgiu a oportunidade de digitalização de *Boi Aruá*, isso porque eles tinham em mãos a película de *Boi Aruá* que já estava bastante danificada, mas que ainda era passível de reconstrução, entretanto, a faixa de áudio estava praticamente destruída, desse modo seria necessário remontar todo o áudio do filme a partir do LP de Widmen. João Liberato teve a missão de ouvir o LP, trecho por trecho, para remontar todo o áudio o mais próximo possível ao original. Após essa empreitada, ele fez a trilha sonora completa do curta *Um Outro* (2008) que era um remake de *Eram-se Opostos* (1977).

O mais recente e também mais intrincado trabalho realizado por João Liberato foi a trilha sonora de *Ritos de Passagem*, que se tornou muito mais complexo, porque exigia estratégia, como a de trabalhar temas que fossem recorrentes e ao mesmo tempo pensar na necessidade de contrastes para resolver problemas que a imagem impunha. Ele também ficou responsável pelo *foley*⁶⁷ e teve de construir tudo, desde os sons de ambiências a detalhes, como um passo de uma personagem ou o canto de um pássaro.

Para a trilha sonora, ele teve a parceria de João Omar, filho de Elomar; essa escolha foi feita no sentido de possibilitar que essa trilha tivesse uma coerência com *Boi Aruá* e que também, em contrapartida, tivesse uma trilha igualmente orquestrada. Entraram no filme duas peças sinfônicas novas de João Omar - *Veredas* e *Ritos*. João Liberato e João Omar gravaram essas duas peças com a orquestra Sinfônica da Bahia, que foi outro marco importante de *Ritos de Passagem*, já que essa se tornava a primeira trilha sonora que a orquestra sinfônica da Bahia gravara em mais de 30 anos de história, e gravaram já sabendo que ela deveria ser a trilha do filme, mas um concerto também, assim como foi a Sertania de Widmen em *Boi Aruá*, que foi composta no intuito de ter uma vida independente do filme.

A música que aparece no momento da barca de *Caronte* é um tema da Grécia antiga que está ali executada por um fagote com temas que remetem a paisagem do

⁶⁷ Foley é a reprodução de efeitos sonoros complementares de um filme, vídeo ou de outros meios audiovisuais na pós-produção para melhorar a qualidade do áudio. É conhecido na gíria portuguesa como sonoplastia. Englobam sons de toda a ordem: por exemplo o bater de portas, vidro quebrando, etc.

sertão e que localiza o filme geograficamente. Outros temas musicais trazem o filme para uma ambientação mais universal, fator que também precisou ser administrado por João Liberato – ele precisou no som estabelecer certo equilíbrio entre a abordagem do regional e o universal, garantindo a unidade coesiva entre esses dois polos. Em *Boi Aruá* a temática também se torna universal, a partir do momento em que os conflitos de Tibúrcio se tornam os conflitos de qualquer pessoa. Em *Ritos de Passagem*, acontece o mesmo, mas em uma vertente ainda mais ampla. Apesar de ser uma história de dois personagens do sertão, eles são arquétipos universais, podendo representar qualquer pessoa que diante das dificuldades da vida, escolhe seguir o caminho da benevolência ou do crime. Por outro lado, Liberato não realiza uma abordagem maniqueísta da existência, em que um é somente bom e que o outro é somente mau - são ao mesmo tempo bons e maus; e ao mesmo tempo que o filme acontece dentro do sertão, ele faz emissão a um mito que é universal, que é esse mito de *Caronte* que faz a travessia do rio da morte – então a trilha sonora evoca o sertão, mas evoca também algo mais universalista.

Toda a construção foi elaborada para que a trilha sonora não evocasse paralelismos, então, o cuidado da trilha era a de que houvesse sempre um contraponto, o que também existe em *Boi Aruá* e que acaba ocasionando um entendimento que nem sempre chega a ser convergente. João Liberato (2018) coloca que:

Não é todo mundo que vai ter o mesmo entendimento. Trilha sonora indo pra um lado e imagem indo pra um outro. Em *Ritos de Passagem* colocamos também um conceito para fagote de Widmen, que acaba se tornando o tema principal e tem um certo caráter de mixolídio⁶⁸ do modo sertanejo. O menino assobia esse tema, aparece recorrente no filme de formas diversas [...] claro que ele não fez pensando em *Ritos*, mas nós conseguimos colocar no filme de uma forma que penso que ele ficaria satisfeito. *Boi Aruá* enquanto linguagem traz uma inovação, isso é reconhecido, e ele acabou afirmando uma estética de Chico Liberato que a gente achou importante continuar em *Ritos* (LIBERATO, 2018 s/p).

Assim como em *Boi Aruá*, foram realizadas três expedições para captar os sons utilizados em *Ritos de Passagem*. O lugar escolhido foi o da região de Nova Redenção, exatamente em um ambiente onde fosse possível encontrar aboiadores⁶⁹ originais. Um

⁶⁸ O modo mixolídio, na música, é um dos modos gregos. Caracteriza-se por ser um modo misto, ou seja, é uma fusão da relação intervalar do segundo tetracorde do modo lídio com o primeiro tetracorde do modo dórico.

⁶⁹ São os vaqueiros que emitem o aboio, que é um canto típico da Região Nordeste do Brasil. Consiste em um canto sem palavras cantado pelos vaqueiros quando conduzem o gado pelas pastagens ou para o curral.

uso desses sons captados e que podem ser exemplificados e percebidos no filme, é quando a família da personagem *Alexandrino* sai na madrugada para machucar os chocalhos da família vizinha; nesse instante entram esses aboios que compõe a cena. João Liberato complementa que:

Lá em Nova Redenção colhemos ambiências e *foleys*, essas ambiências da caatinga que eram próximas das que a gente queria, como os sons manhã, tarde e noite, e uma das coisas incríveis em Nova Redenção é a de que encontramos uma lagoa repleta de sapos, que utilizamos em um momento do filme - assim que a família de *Alexandrino* está saindo na madrugada, dessa vez, para atacar a família adversária que está em uma festa, e então tem aqueles coachos de sapos que dão exatamente o tom que queríamos a cena e que foram feitos lá. Todos os relinchos de cavalos, todas as ambiências que tem jegue, vaca, foi tudo colhido *in loco*, colocávamos o técnico de som em cima de um cavalo para a pegada de boi, para conseguirmos o som necessário para outra cena de *Ritos* (LIBERATO, 2018, s/p).

A trilha sonora foi composta de vários artistas baianos, podemos ouvir a faixa em um determinado momento de um forró de Baio, que toca uma sanfona pé de bode, exatamente no momento em que é realizada a festa na casa da família vizinha adversária, e que a família de *Alexandrino* se aproxima para fazer uma emboscada. Então, apenas em uma simples cena de alguns segundos, vários sons foram mobilizados a fim de conferir a exata atmosfera pretendida pelo diretor e por aqueles que estavam ligados diretamente na construção da trilha sonora. João Liberato nos fornece mais informações sobre a trilha:

Tem uma sanfona de Baio, quando *Alexandrino* está em uma cena de romance com a *Maria Bonita* e eles pensam na possibilidade de aceitar o indulto dado pelo governo, nesse caso, a trilha já não é mais com a sanfona pé de bode, é uma sanfona de 120 baixos em uma música chamada *Saudades do Matão*, e tem um outro trecho de forró que é de um sanfoneiro aqui de Salvador, o Vado, que utilizamos a sua música em um trecho de uma apresentação musical que está ocorrendo num palco e *Alexandrino* e os irmãos estão se aproximando vestidos de preto, eles estão de luto porque no dia seguinte vai acontecer uma emboscada realizada pela polícia (LIBERATO, 2018, s/p).

Alguns trechos da trilha sonora se repetem a fim de conferir unidade ao filme e reforçar a cena. Já em relação às vozes das personagens, foi realizado um esforço no sentido de buscar vozes que, assim como *Boi Aruá*, tivessem impregnados de um tom realmente sertanejo. Logo, recorreram aos moradores locais encontrados pela equipe para fazer as vozes das personagens, assim como em *Boi Aruá*. Entretanto, no primeiro longa essa dinâmica foi possível e funcionou, porque os moradores do sertão da década

de 80 ainda mantinham um jeito próprio de ser e uma linguagem que conferia as nuances desejadas ao filme, e além disso, o roteiro de *Boi Aruá* possuía falas pontuais. Já em *Ritos de Passagem*, o número de falas no roteiro é muito superior, e as personagens são mais complexas; esses fatores, aliados à técnica, acabaram determinando outro ritmo e decidiram-se por contratar atores para fazer as vozes das personagens. João Liberato explica essa situação de uma forma mais detalhada:

Quando saímos em expedição, encontramos um sertão que não é mais como o sertão de antigamente, então por exemplo, em vários momentos que a gente tava gravando ambiência na caatinga, ouvíamos som de moto, várias vezes que a gente ia entrevistar um aboiador, a gente chegava lá no local agendado e descobríamos que já não era assim tão autêntico. Quando tentavam fazer uma música, eram essas sertanejas contemporâneas ou um negócio mais *country*, coisas desse tipo não tinham como entrar em *Ritos de Passagem*, então tentamos fazer as vozes das personagens com os sertanejos de Nova Redenção, mas ai não funcionou e decidimos fazer com atores aqui de Salvador mesmo, tais como Arildo Deda que é o ator que faz o *Santo* mais velho, Jackson Costa o *Alexandrino*. Tem apenas uma incidência que é uma rezadeira de Nova Redenção, e sua voz aparece quase no início do nascimento de *Alexandrino*. Mas só foi possível também porque não há sincronia e a cena permitiu (LIBERATO, 2018, s/p).

João Liberato (2018) ainda nos conta que com o filme 70% finalizado, e com os tempos do andamento do texto já determinados à medida que os técnicos gravavam as vozes dos atores, os áudios eram encaixados. Algumas vezes, em cenas mais detalhadas, eles se utilizaram do *Lip Sync*⁷⁰ e em outros momentos, o próprio ator se deslocava para o estúdio, no intuito de gravar a sua voz no tempo deixado para a fala ou depois da montagem, sendo que os atores gravavam também em várias sessões coletivas de encaixe de voz.

O processo de viabilização e da produção de *Ritos de Passagem* foi longo, um arco de tempo de cerca de dez anos - inicialmente com a feitura dos primeiros tratamentos do roteiro, feitura do projeto, amadurecimento do roteiro, *story board* viabilizados em editais próprios para finalização de roteiro. Após essa etapa, mais outro projeto, que também teve de concorrer a editais, que foi para a realização do filme animado. Reuniões e preparo de uma equipe fixa de 15 profissionais da área, e dentro de todo esse processo, aconteciam os atrasos, que eram de praxe por conta dos aportes financeiros para longas metragens. Então, depois receberem os valores do orçamento,

⁷⁰ Sincronia labial é um termo técnico para combinar os movimentos dos lábios com a voz e pode se referir a qualquer um de uma série de técnicas e processos diferentes, que no caso na animação, os desenhos das bocas são trocados de acordo com a fala do ator, conferindo mais veracidade a animação.

levou-se média de dois anos para finalização propriamente dita da animação e dentro desse processo árduo, Chico Liberato, incansável, acompanhava a sua feita.

João Liberato (2018) nos conta que Chico Liberato tentou “catequisar” os desenhistas e animadores de seu filme, isso porque os profissionais da área tinham aquela tendência constante de fazer algo que esteticamente era muito diferente do realizado por Chico Liberato, como os desenhos *anime* japoneses, então acontecia do desenhista fazer, por exemplo, os personagens com olhos grandes, sendo que essa não era a estética e o desenho que Liberato esperava ver em seu filme. João Liberato então nos conta:

Meu pai ia lá e dizia - o que é isso? Não precisa de um olho tão grande... Faz assim... Ai ele tinha de ir lá e fazer o desenho, mas os nossos colaboradores sempre tentavam escapar para essas coisas estilizadas né, que a molecada hoje em dia tá fazendo, principalmente o pessoal da publicidade, que era a maior parte dos funcionários do filme, então era o tempo todo essa catequese de dizer, não, o nosso desenho é diferente ou o nosso estilo é esse, minha mãe chegava às vezes a ler pra eles Euclides da Cunha, Os Sertões – isso era um processo cotidiano, porque eles não entendiam, eles pensavam assim: - pô ganhou um edital desse, porque que não faz um filme tipo *anime*, ou 3D, coisas desse tipo, com essa linguagem do cinema japonês ou norte americano, uma coisa mais da moda. Eles na verdade imaginavam um projeto assim, quando entraram no projeto, aí quando chegaram lá, encontram uma coisa completamente diferente e que eles não tinham nenhuma noção do que aquilo ali significava. Então tinha sempre esse conflito com meu pai que ficava chateado porque o pessoal ficava querendo empurrar coisas diferentes do que ele queria e até mesmo na própria linguagem, porque meu pai tem uns tempos mais lentos, e que é uma coisa da própria da cabeça lá dele, que acaba gerando um produto diferenciado, e ele é reconhecido exatamente por isso, mas algumas pessoas por não entenderem isso, as vezes, tentavam fazer coisas diferentes durante o processo de realização e isso gerava muito conflito, como por exemplo, fazer coisas que ele tinha solicitado, e alguns assim tipo tentando engambelar pensando que meu pai não ia perceber né? – Aí ele chegava lá e percebia e falava: - Eu não disse que queria que você fizesse isso? Aí eles tentavam colocar aquilo ali, empurrando assim pra ver se passava aquele negócio sem ser percebido e aí tinha de refazer a coisa toda e tinham os momentos que eles queriam também a coisa aparentemente mais movimentada, cheias de efeitos e meu pai queria aqueles planos sequências longos e eles achavam que era demais e que tava monótono (LIBERATO, 2018, s/p).

Tanto em *Boi Aruá*, quanto em *Ritos de Passagem* percebemos alguns trechos que mostram uma espécie de inconsciente dos personagens, umas deformações e estranhezas – que são muito mais frequentes em *Boi Aruá* e que quase não permaneceram em *Ritos de Passagem*. Em muitos momentos que conversamos com

Chico Liberato ele cita as palavras – diferente e estranho, sempre procurando em sua obra algo que pudesse de algum modo chocar, fazer pensar. João Liberato (2018) conta que quando ele estava fazendo uma parceria com Lia Robato, que era coreógrafa em idos dos anos 70-80, ela falou que o que mais admirava em Chico Liberato era justamente o fato dele ser, de todos os amigos artistas, o mais “quetinho”, o mais aparentemente careta, mas que no final ele era o que tinha as ideias mais extravagantes, mais estranhas, ousadas e que a surpreendia o tempo todo, tal era o grau de elaboração; uma vontade enorme de chocar as pessoas como artista mesmo, abrir a percepção a partir do diferente.

Alba Liberato (2018) nos conta que Chico Liberato sempre dominou o desenho convencional e, quando precisou fazer algo convencional que tivesse que seguir regras, ele ia lá e fazia “quadrado”, mas que sua tendência natural de expressão fugia desde sempre dessa expressão naturalista que as pessoas desejavam muitas vezes. Chico Liberato, desde muito jovem, procurava explorar a expressividade de maneiras diversas.

Durante a elaboração da estética de cada personagem de *Ritos de Passagem*, Chico Liberato possibilitava que esses seus colaboradores se aproximassem o máximo possível do seu traço. Alba Liberato (2018) nos conta que os profissionais contratados faziam exercícios para conseguir fazer os desenhos parecidos com os de Chico Liberato e que muitas vezes esbarravam naquilo que eles compreendiam que era, e não no que era verdadeiramente.

Outro elemento importante que interferiu diretamente na estética percebida em *Ritos de passagem* é a imposição do *software*⁷¹ pela utilização do *Toon Boom*, que impõe certo tipo de movimentação, que às vezes é mais suave que aquela desejada, impõe também uma vetorização⁷² que vai uniformizar as linhas de contorno dos personagens e as cores. *Ritos de Passagem* é um filme que possui naturalmente esse processo de artificialização imposta pela tecnologia.

⁷¹ É um termo técnico que foi traduzido para a língua portuguesa como logiciário ou suporte lógico, é uma sequência de instruções a serem seguidas e/ou executadas, na manipulação, redirecionamento ou modificação de um dado. E que nesse caso em específico é um software usado para animação de vetores (desenhos digitais) o *Toon Boom*.

⁷² Vetorizar é transformar linhas e contornos de uma foto ou imagem em representações numéricas, é como, por exemplo, pegar uma imagem e fazer com que algum programa reconheça suas linhas e cores, podendo assim animá-las, colorir de forma diferente respeitando os contornos reconhecidos e por uma imagem vetorizada se tratar de uma representação numérica, se tamanho físico não influi no tamanho do arquivo, ou seja, se uma imagem vetorizada de 100X100 pixels tem 100Kb ela também terá 100Kb se ampliarmos ela pra 1000X1000 pixels e mais, sua qualidade permanecerá inalterada.

Chico Liberato peca em não encontrar, dentro da estética escolhida, um mecanismo mais compatível com os resultados que ele pretendia alcançar em seu *Ritos de Passagem*. Uma estratégia totalmente possível seria a de não se tornar refém do *software*, certamente escolhido pelas facilidades de produção, e nem trabalhar em meio a tantos desgastantes embates artísticos; uma escolha por um outro *software* menos engessado, como o *after effects*⁷³ que, mesmo não sendo um programa para animação em essência, possibilitaria uma criação mais solta, e forneceria até alguns cacos e transições mais aproximadas ao alcançado em *Boi Aruá*. Outra possibilidade seria também a de Chico Liberato voltar parcialmente aos primórdios da técnica, hoje é claro, em condições mais confortáveis, optando por fazer uma animação quadro a quadro que simulasse um pouco as condições de criação e que caracterizasse um formato mais aproximado com o pretendido. Desse modo, mesmo em imagens vetorizadas, essa plasticidade construída, estaria mais conectada ao tipo de animação que ele pretendia realmente realizar.

Quando Chico Liberato consegue nos raros momentos, abstrair e encontrar algumas figuras mais estranhas, tempos diferentes, sobreposições e deformidades psicológicas, na tentativa de liberta-se um pouco desse processo imposto pela máquina, é possível ver a digital estética do artista em *Ritos de Passagem*.

Ritos de Passagem e *Boi Aruá* são filmes diferentes, sendo que a diferença principal está na imposição do *software*. Hoje, mesmo os animadores que optam por um processo parcialmente analógico, conseguem conferir uma plasticidade mais genuína em sua animação. *Ritos de Passagem* se torna, então, um produto dos novos tempos, mas não deixa de ser uma obra crítica, universal e que nos trás dados e reflexões importantes.

João Liberato (2018), diz que Chico Liberato precisou se adaptar ao contemporâneo, mas que nesse ambiente de mostras e festivais do cinema de animação autoral ele acabava se dando bem. Porém, dentro do cenário convencional da animação ou dentro da televisão, os filmes dele encontram certa dificuldade em permanecer, exatamente por não seguir o padrão, já que se exige nesses espaços maior uniformidade, rapidez e muita informação. Após essa digressão comparativa, nos permitimos desapegar um pouco *Boi Aruá* e conferir ao *Ritos de Passagem* o seu lugar de inscrição

⁷³ Adobe After Effects é um programa de criação de gráficos com movimento e efeitos visuais, não necessariamente utilizado somente para animação.

simbólica e dessa memória trazida de outros tempos da humanidade, mas reescrita pelo homem atualizado do século XXI.

4.3. A atualização em Ritos de Passagem

Para que possamos compreender como o movimento se estabelece em *Ritos de Passagem*, assim como em *Boi Aruá*, optamos por fazer uma breve descrição dos personagens e de cenas principais. Entretanto, tomamos novos parâmetros de análise do estático, levando em conta não somente esse arcabouço imagético e memorialístico que dá origem à obra, mas também os sentidos tecnológicos da animação empregados pelo *software* utilizado que confere outra dinâmica e a clara utilização da linguagem cinematográfica com maior propriedade. *Ritos de Passagem* é uma obra que olha para o passado, mas com as pernas e braços voltados para o futuro. Chico Liberato assume o novo estilo e se expande diante das possibilidades da tecnologia e do momento contemporâneo de sua obra.

4.3.1 As personagens



Figura 40 - Santo (Mateus) – *Ritos de Passagem* (2014)

SANTO

Homem severo, porém manso, de crença inabalável na ordem constituída pela fé e pelo trabalho, rompe com a religião oficial para se dedicar de corpo e alma a professar e praticar os ensinamentos que o fez conquistar a terra prometida que seus contemporâneos ansiavam. Com isso contraria a ordem vigente e é combatido até o seu aniquilamento.



Figura 41 – Alexandrino – *Ritos de Passagem*(2014)

ALEXANDRINO

Nascido e criado sertanejo no provimento de suas necessidades. Saudável, carrega marca no olho cego, atribuída a uma pontaria certa. Teve a vida bruscamente direcionada à vingança da morte do pai por questões de terra. Ante a impossibilidade de retornar à normalidade, forma grupo justiceiro que interfere para o bem e para o mal em larga faixa da sociedade, até o massacre inclemente do grupo.



Figura 42 - Maria - *Ritos de Passagem*(2014)

MARIA

Retirada de casa ainda menina, Maria passa a fazer parte do bando de Alexandrino, tornando-se sua inabalável companheira. Abandona a boneca, símbolo da ingenuidade infantil, para pegar em armas e integrar o efetivo armado. Ao longo do filme, é obrigada a abrir mão dos próprios filhos recém-nascidos, no drama de sua vida errante, até enfrentar a morte sublime ao lado do marido.

CARONTE

Representa o mítico transportador de almas, mensageiro do Sagrado. É o mediador na rememoração dos feitos do Santo e de Alexandrino, no sentido de que tenham a real dimensão do alcance dos seus atos.



Figura 43 -Personagem Caronte - *Ritos de Passagem* (2014)



Figura 13 - Personagem Anjo de *Ritos de Passagem* (2014)



Figura 14 - Personagem Demo de *Ritos de Passagem* (2014)

ANJO

Presença da esfera espiritual mais alta, tudo fará para que os dois personagens atem para os momentos de bondade que sinalizaram a qualidade de suas almas, avançando assim na senda da espiritualidade.

DEMO

Presença das tendências humanas mais inferiores, tudo faz para que se aflorem os sentimentos mais obscuros que pontuam naquelas duas almas, situações de ignorância e atraso, acumulando assim maior ou menor peso no avanço evolucionário. Recita textos vicentinos sarcásticos buscando convencer as almas da perdição iminente.

4.3.2 Sequência inicial de Ritos de Passagem

Tomamos a descrição e análise fílmica da sequência inicial de *Ritos de Passagem* como ponto de partida da linguagem cinematográfica percebida no filme, uma vez que essa interfere fundamentalmente na narrativa e, relacionada àquela vista em *Boi Aruá*, toma maiores contornos no que diz respeito às técnicas empregadas.

O título *Ritos de Passagem* aparece em pequena escala ao centro e fundo da tela e vai se aproximando⁷⁴. Logo se observa na estrutura interna da letra fonte utilizada um padrão pictórico azul cerúleo e cobalto⁷⁵ que vai se descortinando em um céu claro estrelado estilizado - o título ultrapassa a tela.

Em plano aberto⁷⁶ é possível identificar um céu em matizes⁷⁷ azuis com tons análogos⁷⁸ variados, que se abrem completamente em perspectiva circular com riscos paralelos que surgem ao centro e são atravessados por outros círculos que seguem um padrão de interrupções monocromáticas. O centro possui maior luminosidade e as extremidades aparecem em tons mais escuros de azul cobalto. As estrelas estilizadas em branco surgem em diversas dimensões, sem um padrão definido de raios luminosos. Há um ritmo constante de cores, até que aparece um ponto escuro envolto a uma imagem de um planeta ao centro; e assim como no título, a forma planetária se amplia e em seu centro se descortina um retângulo preto em separação tonal, que toma conta de toda a tela.

A imagem identifica um olhar de fora, que viaja em um determinado espaço para um universo e planeta ainda não identificados. O tema já se universaliza a partir daí, quando o retângulo preto faz alusão à tela de cinema, como se o espectador pudesse entrar na história que finalmente será descortinada. Após alguns breves instantes em

⁷⁴ No caso de uma animação, o movimento é virtual – como a câmera é igualmente virtual. A câmera se move virtualmente criando uma relação de escalas e velocidade que se assemelham a uma câmera normal (BLOCK 2010, p.168).

⁷⁵ Cores identificadas utilizando-se como referência o disco cromático luminoso RGB - Vermelho, Verde e Azul. Os sistemas aditivos são utilizados principalmente em luminotécnica e em equipamentos eletrônicos de vídeo e imagens. Disponível em: <http://www.teoriadascors.com.br/discos-cromaticos.php>.

⁷⁶ A Câmera está distante do objeto, de modo que ele ocupa uma parte pequena do cenário. É um plano de ambientação.

⁷⁷ É uma boa maneira de começar a descrever uma cor, já que descrever as cores exatas usando palavras é impossível.

⁷⁸ As cores análogas são as vizinhas no disco cromático. Na terceira regra de interação das cores declara que, quando cores análogas são colocadas próximas umas das outras, elas parecem se afastar ou se separar em sua posição na roda das cores. (BLOCK,2011 p.12).

total escuridão, em plano médio⁷⁹ e câmera fixa, identificamos uma personagem que se encontra caído. Ao fundo podemos ver entulhos e destroços de uma igreja, uma pequena cruz e parte da estrutura de uma igreja intacta. A imagem apresenta enorme contraste⁸⁰ com linhas de contorno branca e fundo preto. Exceto a cabeça, que é branca com linhas pretas. O personagem principal fica em destaque, com as linhas de contorno brancas mais espessas em relação aos objetos que estão em segundo plano, representando assim um efeito em negativo⁸¹ da imagem. Ao mesmo tempo se torna uma clara alusão também às xilogravuras utilizadas na literatura de cordel, que se torna imageticamente uma das permanências de Chico Liberato, além das cores primárias e fortes vistas em sua obra. Entretanto, como já foi frisado, em uma estética mais alinhada às harmonias alcançadas pelo *Toon Boom*.

A imagem movimenta-se quando o personagem também se move, criando um movimento virtual de câmera em panorâmica.⁸² A montagem se apresenta em uma sequência rápida de cortes. Que até então, não era vista na obra cinematográfica de Chico Liberato.

Surge a imagem do Santo caído, uma clara alusão a Antônio Conselheiro⁸³, o espaço em imagem negativa é a expressão do personagem que está morto, entretanto permanece em essência espiritual. Desse modo a imagem se estabelece em uma suposta realidade extrafísica. A imagem cria uma ideia de *mundo invertido*⁸⁴ principalmente pela inversão das cores em negativo. O Santo se movimenta e o pingente de cruz, que representa o elemento físico da cena, se desprende de seu corpo extrafísico. O ambiente

⁷⁹ A câmera está a uma distância média do objeto, de modo que ele ocupa uma parte considerável do ambiente, mas ainda tem espaço à sua volta. É um plano de posicionamento e movimentação.

⁸⁰ Maior intensidade visual (BLOCK, 2011, p.12).

⁸¹ Negativo, em fotografia pode referir-se ao filme fotográfico, a uma imagem negativa conseguida através da inversão de cores de uma imagem normal, ou ao resultado de um processo fotográfico que produz imagem negativas, como o calótipo. No caso de Ritos de passagem, Chico Liberato cria um efeito negativo direto com uma intenção gráfica de origem de matizes já pré-determinada.

⁸² Todos os objetos no quadro mantem suas posições em relação uns aos outros com rotação da câmera para esquerda ou à direita em seu eixo horizontal (BLOCK, 2011 p.19).

⁸³ Antônio Vicente Mendes Maciel, conhecido popularmente como Antônio Conselheiro, foi um beato, líder religioso e social brasileiro. Nasceu em Quixeramobim (Ceará) em 13 de março de 1830 e faleceu em Canudos (Bahia) em 22 de setembro de 1897[...] Considerado um fora da lei pelas autoridades nordestina, Antônio Conselheiro peregrinava pelo sertão do Nordeste (marcado pela seca, fome miséria), levando mensagens religiosas e conselhos sociais para as populações carentes. Conseguiu uma grande quantidade de seguidores, sendo que muitos o consideravam santo. Antônio Conselheiro foi morto durante as batalhas em 22 de setembro de 1897, provavelmente, por ferimentos causados por uma granada. Disponível em: https://www.suapesquisa.com/historia/guerradecanudos/antonio_conselheiro.htm.

⁸⁴ O Mundo Invertido é uma dimensão espacial paralela que coexiste com a nossa própria [...] A dimensão paralela é também referida como o Vale das Sombras por Dustin, Lucas e Mike na série *Strangers Things* (2016), fortemente influenciados pelo jogo de mesa *Dungeons & Dragons*. Disponível em: http://pt-br.strangerthings.wikia.com/wiki/Mundo_Invertido

por onde transita o espírito do Santo, está totalmente destruído. Ele não demonstra surpresa em relação a sua nova condição.

Em uma outra cena, descortina-se uma outra atmosfera, um cenário simples do sertão, com casa sertaneja e árvores com galhos secos, vê-se o Alexandrino⁸⁵ que é também inspirado em outro grande personagem sertanejo – Lampião. Ele está decapitado e seu corpo extrafísico se levanta vagarosamente e recolhe a própria cabeça que estava ao lado do seu físico. Nesse momento o corpo físico deixa de existir em cena e apenas o espírito desencarnado transita pelo espaço que também está em negativo e traz consigo a mesma relação espiritual vista na sequência anterior.

O plano está aberto, a câmera virtual em *Dolly Back*⁸⁶ descortina o cenário sertanejo, o personagem principal permanece em destaque, com linhas de contorno brancas mais espessas em relação ao cenário. Exceto a cabeça que é branca com traços pretos. A imagem permanece em contraste, como a observada na sequência anterior. A câmera movimenta-se numa panorâmica, junto ao personagem quando este começa a andar. Como a sequência anterior, a montagem apresenta uma sequência de cortes secos tanto para movimentação da animação, quanto para as transições básicas entre as sequências.

Em plano americano *Santo e Alexandrino* se encontram no mesmo espaço e continuam andando, eles ainda não interagem no espaço. Em segundo plano acontecem os festejos juninos, muitos se divertem em casas simples com portas e janelas abertas que vão surgindo enquanto os dois transitam pelo ambiente. Aos poucos é possível ouvir um som típico de forró instrumental que vai tomando conta do ambiente à medida que os personagens se aproximam das casas onde dançam os casais. Os elementos humanos em segundo plano representam fundamentalmente a continuidade da vida, independente da morte.

A narrativa imagética dos dois permanecem as mesmas das sequências anteriores. No cenário, não se observa nenhum elemento em segundo plano, dando ênfase somente aos dois personagens que transitam por um local indefinido. O cenário

⁸⁵ Personagem tem Lampião como referência. Odiado por uns e amado por outros, o rei do cangaço como também era chamado, era colocado como um herói pelos pobres e julgado como ladrão sanguinário, pelos ricos. A história de Lampião é marcada por muito caos. Problemas familiares e com os homens poderosos da época, criaram no menino Ferreira um desejo de justiça e ao mesmo tempo uma raiva incontrolável, que o levava a cometer diversos crimes. Montou um grupo de cangaceiro de diversas idades, que teve um final trágico. Em 28 de julho de 1938, Virgulino e seu bando foram atacados, mortos e decapitados. Disponível em: <https://www.estudopratico.com.br/conheca-a-historia-de-lampiao-o-rei-do-cangaco/>

⁸⁶ Movimento da câmera que dirige-se para trás. Disponível em: <http://www.fazendovideo.com.br/artigos/movimentando-a-camera.html>

então vai se modificando e depois de um dado momento, surgem casas com janelas e portas abertas, onde se vê muitos casais. Os novos personagens sertanejos que aparecem se divertindo em segundo plano, estão coloridos e saturados⁸⁷, sendo que a maioria das interações de figurinos entre os personagens são representadas em cores complementares⁸⁸. Existe na imagem apresentada em segundo plano, uma repetição imagética – um homem de blusa laranja, calça verde, chapéu azul e que segura uma bebida olhando para o lado de fora da casa, bem como um casal ao seu lado, é repetido no final da sequência como um *déjà vu*⁸⁹.

A montagem e a fotografia se tornam um pouco mais complexas, uma sequência de planos médios, closes e movimentação de câmeras em panorâmica, o que confere um maior ritmo na cena. Além disso, os elementos em terceiro plano, como bandeirolas e losangos em destaque, dançam festivamente embalados pelo ritmo musical.

Surge *Caronte*, o barqueiro do Rio da Morte, ele traz consigo um remo e aguarda os espíritos para que estes façam a sua travessia. Ele surge em um fundo preto, linhas abstratas em matiz azul cobalto dançam em formas circulares ao som contínuo de forró. Dois pequenos globos voitam e complementam a face do ser sobrenatural. A imagem se abre aos poucos e mostra o estranho ser por completo. As linhas de matizes azuis se tornam branca, e vemos finalmente, o que parece ser um velho ancião, sentado em uma barca com o remo em mãos. Caronte aguarda o *Santo* e o *Alexandrino* entrarem em sua barca silenciosamente. Enquanto atravessam o rio da morte, *Demo* surge e sua presença modifica o ambiente. Formas abstratas se transmutam em uma figura medonha e torna o rio mais agitado e tingido de um vermelho mortífero; o ambiente em negativo se torna parcialmente colorido com matizes em laranja, vermelho, lilás e terra de siena queimada. O corpo permanece preto e branco, entretanto seus olhos e língua possuem a mesma cor que agora aparecem no Rio da Morte. A personagem aparece em planos médios e close-ups e ao iniciar uma vociferação medonha, sacode os braços e aponta o dedo. *Demo* fala de uma forma sarcástica, sua voz é metálica e gutural. Em tom de adulação e espalhafato, inicia seu discurso para seduzir as duas almas.

⁸⁷ A saturação refere-se à pureza de uma matiz. Quanto mais intenso, mais saturado.

⁸⁸ As cores complementares são contrárias umas às outras no círculo cromático. Quando cores complementares são colocadas próximas umas das outras, sua saturação aumenta.

⁸⁹ Sensação de que você já fez, viu ou ouviu determinada coisa antes de vivenciá-la. Disponível em: <https://www.estudopratico.com.br/deja-vu/>.

[...]Á barca, à barca, hou-lá!
 Que temos gentil maré
 À barca, á barca, uuhh!
 Oh que tempo de partir!
 Louvores a Belzebu
 Vai ou vem, embarcai prestes:
 Segundo lá encolhestes
 Assim cá vos contentai,
 Pois que já a morte passastes,
 Haveis de passar o rio. Não há aqui outro navio!
 (Gargalhadas sarcásticas)
 (LIBERATO, Ritos de Passagem, 2014).

Ao final da fala, Demo gargalha e submerge. A atmosfera anterior aos poucos vai se modificando para um instrumental de cordas que passam certa ideia de tristeza e temor ao ambiente. Sons de trovões e sorrisos de uma fera.

Em plano aberto, ver-se a barca distante com Santo, Alexandrino e Caronte, ainda em negativo. Após a presença de Demo, surgem focos de fogo nas águas do Rio da morte. Em plano médio, Santo se assusta com o fogo que surge na água. Caronte de forma incisiva e exige que Demo se afaste. O barqueiro Caronte utiliza de sua autoridade ancestral e diz: “– Vade retro capiroto!! Deixe-nos em paz! Há que proceder ao juízo final de uma vida, para que outra se inicie” (LIBERATO, Ritos de Passagem, 2014). Nesse momento vê-se um voo de pássaro que rompe suavemente a tela preta, atravessando-a sobre a barca e os três ocupantes, tornando a imagem colorida à medida que avança. Sua cara de ave torna-se pouco a pouco uma face humana.

Em plano aberto, o espaço em negativo se torna colorido. Nesse momento é possível ver detalhadamente as vestes em matiz Azul cobalto de Santo⁹⁰, já Alexandrino veste uma típica roupa do cangaço⁹¹ em tons de couro, lenço vermelho e estrela no centro do chapéu. Caronte tem a aparência mais estilizada de um idoso milenar (uma referência ao velho de *Boi Aruá*) e ao mesmo tempo uma múmia; a cor parda com traços

⁹⁰ Os romeiros peregrinavam aos lugares santos pagando promessas e visitando igrejas. Os mais dedicados tornavam-se beatos e ganhavam o direito de usar um manto azul ou branco – nunca preto, exclusividade dos padres. Os beatos pediam esmolas para ajudar nas obras da igreja e tentavam levar uma vida inspirada nos exemplos dos santos. Os que conquistassem muitos seguidores podiam dar conselhos. Ou seja, pregar. Daí passavam a portar um cajado e recebiam o título de conselheiro. Disponível em: <https://super.abril.com.br/historia/nem-fanatico-nem-revolucionario/>.

⁹¹ A roupa era uma espécie de blindagem mítica. Funcionava como um amuleto da sorte e de defesa. Quando um cangaceiro chegava em uma casa, por exemplo, a vítima do assalto não o via com bons olhos, odiava este homem, por isso os amuletos serviam como neutralizadores do mau-olhado [...] O chapéu meia-lua de couro, com uma estrela no meio, lançado por Virgulino, hoje é o símbolo do nordeste brasileiro. O chapéu, que tem a aba virada naturalmente para cima quando se cavalga, durante o período do cangaço, serviu de suporte de arte (na aba iam alguns enfeites) e também de alerta: nenhum cangaceiro poderia correr o risco de ser surpreendido em uma emboscada, por isso não poderia andar com a aba abaixada escondendo os olhos. Disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/>

demonstra mais ainda o seu aspecto sobrenatural. A imagem abre para plano médio e Santo fecha os olhos, leva as mãos ao peito e coloca o crucifixo de madeira. A câmera em zoom-in vai se aproximando de Santo até o close-up do crucifixo. Está finalizada aí a apresentação visual dos dois personagens principais da trama e a introdução de *Ritos de Passagem*.

Diante da descrição da primeira sequência (00:05:48) do longa, temos a apresentação dos principais personagens, a dinâmica da linguagem cinematográfica, as aproximações que Chico Liberato expressa e o tônus estético e temático que ele tenta conferir à sua obra. Ela é descrita com riquezas de detalhes em relação à montagem e à fotografia, no intuito de se fazer perceber o quanto de linguagem cinematográfica a obra animada de Chico Liberato toma emprestada para contar a sua história. Tem-se aí uma pequena partícula dessa nova roupagem, que permite uma movimentação pouco vista nos raros momentos de aproximação da lente ou um recorte mais ousado de *Boi Aruá*. *Ritos de Passagem*, nesse ponto, demonstra a maturidade do fazer cinematográfico que se alinha aos projetos da cinematografia contemporânea.

Na sequência posterior *Santo* recoloca o seu crucifixo como sinal de sua identificação essencial⁹² e fala:

Eu mais meu bom Jesus, nois dois junto é um só, eu me declaro. Tanto sacrifício num há de ser em vão... (Voz off) - Nada do sucedido é de ser apagado no tempo. É a minha memória. A salvação do meu povo, o caminho, a verdade, e a vida de qualquer vivente e todo cristão, assim é (LIBERATO, Ritos de Passagem, 2014).

Ao fundo vemos a imagem de uma criança recém-nascida. A imagem faz uma alusão clara a uma vida de sacrifícios que a criança terá de suportar; nesse mesmo instante é observada uma imagem de um crucifixo e de uma coroa de espinhos sobreposta ao símbolo do coração de Jesus.

Após a morte, os personagens principais entram na barca de Caronte - que os conduzem a uma reflexão sobre os atos e escolhas que cada um fez em resposta aos acontecimentos que a vida lhes reservou. Então, através dos ritos de passagem – nascimento, batismo, transição da juventude para a idade adulta, casamento, morte e transcendência – transcorre uma autoanálise, quando ambos discorrem sobre os acontecimentos vividos no contexto denso, dramático e adverso propiciado pelos rigores da vida áspera do sertão. Rigores que vêm gerando indivíduos carismáticos e

⁹² Nota de Chico Liberato no storyboard 2010.

controvertidos que arrastam atrás de si multidões em busca de uma terra mais justa e promissora. Ao longo de toda a viagem consciencial, os personagens relatam fatos de suas trajetórias na esperança de chegar a uma conclusão justa para seu julgamento perante as forças divinas.

O filme dialoga com o cotidiano do povo nordestino, o qual vive seu dia-a-dia imerso em suas crenças e superstições. Em *Ritos de Passagem*, Chico Liberato nos apresenta cantigas populares típicas do Nordeste, folclore, costumes e hábitos da gente do semiárido brasileiro.

Os dois personagens principais da animação, o *Santo* e o *Alexandrino*, como já foi relatado, são uma clara homenagem a *Lampião* e a *Antônio Conselheiro*. Em princípio, pode-se dizer também que o *Santo* e o *Alexandrino*, seriam personificações de Deus e do Diabo, mas reza a dialética sertaneja que as coisas não são assim tão claras. Na verdade, eles são representações de duas formas de combater a injustiça e as desigualdades. O *beato Mateus*, conhecido mais tarde como *Santo*, pela palavra que profere a união, o amor e o trabalho - mistura características de *Cristo* e de *Antônio Conselheiro*. O Justiceiro Alexandrino, pela ação, luta e revanche. Cada qual suscita um tratamento específico nos desenhos, na paleta de cores e na iconografia mítica envolvida. Ao mesmo tempo que conta as histórias paralelas dos dois líderes, o filme é uma sucessão ininterrupta de imagens em metamorfoses poéticas, explorações criativas da estética popular e sofisticadas estilizações de movimentos, sombras, silhuetas. A trilha sonora acompanha um nível de qualidade superior, com diálogos regionais e uma trilha musical efusiva executada pela Orquestra Sinfônica da Bahia, que se assemelha bastante com a trilha criada para *Boi Aruá*.

Quanto forma estética tradicional, *Ritos de Passagem* consegue dar um salto qualitativo se comparada a produção de *Boi Aruá*, já que olhando na superfície da complexidade imagética das sobreposições e efeitos, a modernidade amplia as vozes do sertão que Chico Liberato deseja mostrar, pois ele encontra estratégias com o *software* que lhe arranca o gesto de uma possibilidade de transcendência e de superação na transmissão de suas ideias. Está posto ali, as representações mais fortes dos nordestinos que ele quis mostrar. Seu tema e sua cor nos fazem lembrar de várias histórias que estão presentes na subjetividade sertaneja. A memória é claramente mostrada em personagens, em imagens do artesanato e na temática abordada. Tudo é explicado e esses arquétipos ora demonstrados, se tornam o tônico, a substância da qual é realizado *Ritos de Passagem*. Dentro dessas temáticas encontramos a memória do sagrado e do

profano subvertido em um jeito diferente e que mostra a inventividade do roteiro de Alba e da imagem de Chico Liberato.

4.3.3 - O sagrado e o profano em Ritos de Passagem e o papel pedagógico da imagem

Na segunda sequência (00:06:54) Chico Liberato cria um paralelo entre a igreja católica e o cristianismo em uma visão tradicional e conservadora, em oposição aos pensamentos juvenis e liberais vistos nos questionamentos do ainda menino Mateus (Santo), principalmente, no que diz respeito ao paradoxo do que seriam verdadeiramente os denominados filhos de Deus.

Nesse sentido Chico Liberato faz uma separação clara entre o sagrado e o profano, no qual a vida religiosa está fundamentada. Os abismos que existiam entre a crença do padre e a fé de Mateus se tornam mais evidentes e relevantes para o enredo da trama do longa animado.

Chico Liberato, tanto em sua obra plástica quanto cinematográfica, cria uma relação entre o homem e o animal, visto também em *Boi Aruá* a partir das transmutações. O homem e suas máscaras em vista de sua verdadeira essência. Na sequência 03 da ceia, (00:10:05) o padre recebe os “benfeitores” da paróquia para o almoço (Frame 19) - como se os que ali estivessem fossem os bem aventurados ou homens e mulheres do Senhor; entretanto Liberato deixa claro que se tratam de homens e mulheres bem vestidos e ricos que se transformam em animais (Frame 20) ferozes e vorazes ao se alimentarem. Durante essa cena ouve-se um som estridente de violinos que complementa a imagem – *Mateus* observa entristecido a cena animalesca dos comensais, que trocam favores eclesiásticos por donativos. O resto do alimento é lançado do lado de fora da igreja para os pobres se alimentarem.



Frame 5 Benfeitores – *Ritos de Passagem* (2014)



Frame 20 Transmutação em animais ferozes – *Ritos de Passagem* (2014)

Mateus tem a ideia de fazer uma ceia de ação de graças para alguns daqueles homens e mulheres que esperam a caridade do lado de fora da igreja. Quando o padre realiza uma breve viagem, ele prepara a mesa e recebe os pobres e desvalidos da paróquia. Na sequência 05 (00:15:30) podemos ver esses personagens trajando roupas rasgadas, velhas e sujas (Frame 21), são os mesmos senhores da sequência anterior, só que em uma outra condição, demonstrando que as situações e as posses podem se tornar variadas, mas que a verdadeira riqueza está na demonstração de sua verdadeira essência. Chico Liberato usa os mesmos “atores” para a cena, entretanto, travestidos em outros personagens. Estes, ao se alimentarem comem com o devido respeito, repartem o pão, cortam o alimento de forma equilibrada, e então é mostrada a verdadeira essência desses homens e mulheres. Eles trajam vestes de reis e rainhas, seus enfeites lembram as figuras do maracatu, de figuras imponentes com fitas, coroas e medalhas em suas frentes (Frame 22).

Sette (1958) sugere que o Maracatu teria surgido em meados do século XVIII, como a maioria das manifestações populares do Brasil, sendo uma mistura das culturas indígena, africana e europeia. Apesar de existirem muitas visões, histórias e hipóteses diferentes, a explicação mais difundida entre os estudiosos acerca da origem do Maracatu é a de que ele teria surgido a partir das coroações e autos do Rei do Congo, prática implantada no Brasil supostamente pelos colonizadores portugueses e, por consequência, permitida pelos senhores de escravos. Com a abolição da escravatura no Brasil, no fim do século XVIII, o Maracatu passou gradualmente a ser caracterizado como um fenômeno típico dos carnavais recifenses.



Frame 21 Pobres e desvalidos aguardando pacientemente a distribuição do alimento – *Ritos de Passagem* (2014)



Frame 6 Sequência da transmutação dos convidados de Mateus em reis e rainhas do Maracatu – *Ritos de Passagem* (2014)

Por meio de um jogo modelar entre o comedido e o voraz, inferimos que Chico Liberato dá um tom de busca pela temperança e controle dos instintos mais baixos, para alcance de uma vida mais serena e um julgamento de morte mais suave. Ao não situar essas qualidades ou defeitos em personagens diversos, mas usar dos mesmos, ele parece dizer, ainda, que o caminho do meio, ou seja, da prudência, está ao alcance de todos, independentemente da condição social, cultural ou financeira, reclamando, com sua imagem, a uma postura pedagógica não moral, mas ética da existência.

Ainda em *Ritos de Passagem*, temos a vida de *Alexandrino* sendo despida frente ao momento consciencial da barca de *Caronte*, e assim como *Santo*, ele tem a oportunidade de rever e resignificar as glórias e inglórias da vida, os grandes feitos e os malfeitos, a tristeza e a alegria da renovação no amor. *Alexandrino* é traído, morto e decapitado, assim como *Maria*. A imagem é forte, a violência sobre o corpo é evidenciada. O ódio, a ganância e a vingança parecem se tornar a única possibilidade

em meio a uma situação impossível. Nesse instante um *anjo* se aproxima volitando sobre a barca de *Caronte*, que assim como o *Demo*, o faz lembrar e perceber o que antes estava oculto. Ele diz:

Anjo:

[...] Alexandrino, vosmicê se recorda de algum incantamento que se passou na sua vida? Apresente ele..... É a hora.]

Alexandrino:

Esse assucedido que vivi ta bem guardado na memória, ainda hoje sinto muita alegria, só de pensar..

Anjo:

[...] o encantamento, é um estado de graça Alexandrino. É o espírito, se sorrindo pra Deus.

(LIBERATO, Ritos de Passagem, 2014).

Nesse momento do filme (01:09:57), o Alexandrino se recorda, através de imagens, do dia em que ele e seu bando estavam muito cansados e solicitaram pouso na casa de uma desconhecida chamada *Dadivosa* e lá ela oferece uns guardados (dinheiro) para ajudar na campanha e alimento para os homens e animais. Após o auxílio ao bando, *Dadivosa* pergunta a *Alexadrino*, o qual ela chama de capitão, se ele gostaria de ouvir uma modinha. Ele aceita e, abraçado a *Maria* e seu bebê em uma rede, ele houve *Dadivosa* cantar uma música de uma harmonia angelical, tocando ao som de uma rabeca (Frame 23).



Frame 23 Dadivosa toca sua rabeca e canta para Alexandrino e Maria – *Ritos de Passagem* (2014)

Nesse instante a paz é tamanha, que uma água translúcida e calma percorre o ambiente em uma sobreposição espiritual, o momento é de total tranquilidade e leveza. Esse seria o encantamento no qual o anjo invocou de sua memória. A memória no longa de animação *Ritos de Passagem* também se mostra no intervalo do mundo físico para o

extracorpóreo, onde as lembranças da vida de *Alexandrino* e *Santo* se tornam o mote principal da trama.

Já nas sequências finais do longa de animação, a morte de *Alexandrino* é ressignificada em uma imagem poética onde ele aparece dormindo ao lado de *Maria* em uma rede, enquanto a casa é alvejada por tiros e, por uma outra de *Santo*, que recebe a notícia de que a tropa está se aproximando com os canhões. Nesse momento, uma releitura de *A última ceia* de Leonardo da Vinci, se torna a cena em que *Santo* conversa com o seu povo (Frame 22):

[...] Irmãos nessa hora a minha vida se esbarra nas armas que estão vindo destruir a nossa igreja e a nossa esperança, com a igreja vou junto virá pó mais ela , porque sei que a esperança há de perseverar no coração do povo provendo da força da união e da fé [...] Me arretiro na paz de espírito, de quem fez o que tinha de fazê. (LIBERATO, Ritos de Passagem, 2014).



Frame 24 Santo conversa com os moradores da comunidade – Ritos de Passagem (2014)

Após essa sequência, ele toca o sino da igreja, enquanto o templo é alvo de balas de canhões e da comoção de toda a gente. A igreja vem abaixo completamente. E então *Caronte* diz: [...] Este é o tempo, o repouso das sementes, o rito de passagem para a nova germinação no campo do merecimento que lhes cabe, o reino da sorte e do destino” (LIBERATO, Ritos de Passagem, 2014).

Pouco mais a frente, Chico Liberato retorna com a imagem do índio guerreiro que destrói os canhões com flechas. As flechas se tornam nas mãos de Liberato, as armas forjadas na ideia da beleza, poesia e renovação. *Alexandrino* está deitado ao lado de *Maria* em sua rede. Uma pomba pousa na janela, as águas da transcendência tomam

conta de toda a cena, uma vela direciona as almas. Alexandrino e Maria sorriem e fecham os olhos. Santo em meio às mesmas águas ergue as mãos para o alto, as ondas translucidas em vários tons de azul tomam conta da tela. *Alexandrino* e *Santo* estão na barca de Caronte que desaparece aos poucos, nesse instante as duas almas voitam e se fundem com as ondas azuis que se elevam ao céu.

Mais uma vez é possível perceber aqui o papel pedagógico dessa imagem, na qual Chico Liberato reclama uma imersão num processo de aprendizagem envolto a uma perspectiva de transcendência que envolve a vida e a morte.

Com isso, podemos inferir mais uma vez em que medida essa animação não “disneyada” como o próprio Chico Liberato diz, também ensina e educa. Se considerarmos que a quase totalidade das animações da Disney possuem um fundo educativo próximo ao requerido na fábula, podemos afirmar que elas pretendem alcançar uma expectativa moral final, muitas vezes ideal e universalizante. De modo contrário, Chico Liberato traz uma animação que é diferente, estranha. Segundo o próprio Chico Liberato o estranho é que ensina e faz pensar, possibilitando ao ser sair do lugar em que está para um outro momento superior da consciência. Fugindo, portanto, dessa perspectiva “disneyada”, de cunho moral, mas com uma imagem não dicotômica, que embaralha os modelos, Liberato diz que a complexidade do mundo e da existência é grande, que os valores não são estanques, mas possuem uma fluidez que se apresenta na experiência, exigindo do homem a coragem para se posicionar sobre ela de modo ético, conforme a sua chamada do homem-boi que quer evoluir, do homem-santo que quer entender e do homem-ressentido que deseja renovação, por meio da resiliência.

Desta forma, em suas imagens Chico Liberato reclama humildade, força, valores que denotam uma potência afirmativa e solidária da vida. E ressaltamos que ele indica, no seu fazer cinematográfico animado, que isso é comum a qualquer homem – seja rico ou pobre – valorizando não o exemplo moral substancializado, mas a força ética do afeto que se mostra na ação. Daí porque sua imagem é metafórica e metamórfica. Ao se utilizar dos mesmos atores para representar a diversidade das forças, sejam elas desgastantes, baixas ou elevadas, coloca seu foco na potência da generosidade, da empatia e da coragem. Essa condição se faz presente na imagem de Chico Liberato desde *Boi Aruá* até *Ritos de Passagem* e parece continuar nas suas obras seguintes.

Em outros dois curtas de Chico Liberato, encontramos igualmente essa potência - *Um outro* (2008) e *Amarílis* (2016). No primeiro, dois amigos fogem de um

rei tirano que irá devorá-los. A natureza de cada um se afirma no caminho a ser percorrido, definindo o ser-no-mundo: cruel e fraterno ou arrogante e amável. O rei sanguinário devora dois súditos por ano. Chegou a vez destes dois amigos que resolvem fugir. Um alforje de comida é a bagagem. Um se tornando opressor e cruel, outro se afirmando fraterno e integrado às forças da natureza na perseguição inclemente que sofre. Um se torna pó e encontra uma glória além da terrena, o outro dissemina no fluxo da vida os elementos incorporados na experiência vivida.

Já o segundo curta, traz a história de amor contemporâneo que focaliza a relação de um homem e uma mulher através de símbolos de encontro e desencontro. Harmonia e conflito. Ações compulsivas movidas pelo desentendimento e ação consciente movida pela experiência do sofrimento. E na expressão ética da vida, o sentimento de que vale a pena recomeçar, apesar das adversidades. Tanto Chico quanto Alba Liberato, ambos espiritualistas e reencarnacionistas, compreendem e solicitam através da arte uma atitude perante a vida e um entendimento ante aos embates do ser.

Portanto, por meio da valorização de toda uma fortuna crítica da arte estática e cinematográfica que se encontra presente na sua imagem, Chico Liberato traz todo um aprendizado, fruto do seu conhecimento de mundo, dos contatos que teve e, desse modo, realiza um agenciamento desse conhecimento de uma maneira muito singular onde a memória está sempre presente, contribuindo para o desenvolvimento de um novo olhar para a própria cinematografia de animação e estendendo esse gesto para os próprios espectadores.

Considerações Finais

Desde antes de minha graduação em cinema e audiovisual, o artista Francisco Liberato de Mattos, fez parte da minha memória como àquele que viria a dar o ponta pé inicial nas minhas primeiras experiências cinematográficas e porque não, plásticas, uma vez que já muito antes de conhece-lo, as artes plásticas povoavam o meu fazer artístico enquanto expressão, mas se tornaram de uma outra ordem conceitual quando iniciei meus estudos na pintura contemporânea. A minha aproximação das artes, desde sempre, me moveram para uma atmosfera ligada a essa ação polivalente que direciona para o pensamento criativo. E todas essas conexões pre-existentes permitiu-me esse encontro.

A articulação dessa pesquisa feita inicialmente junto a Norbet Elias, Fentress e Wickham possibilitou investigar a formação e as relações sociais do multiartista Chico Liberato, no sentido de perceber de que forma as relações, principalmente na juventude, o impulsionaram as artes de modo geral e como essa teia imbricada de acontecidos ligados ao seu cotidiano, o levou a obter esse olhar transfigurativo de seu próprio ser e de sua obra. Liberato se metamorfoseia, ainda na década de 60, de homem do campo que convive com indígenas, voltado ao plantio de seringueira, para artista crítico e cineasta dos novos tempos.

Reflexivo e voltado para os valores espirituais mais espontâneos e elevados, carrega no olhar uma dimensão mística, ampliadas por suas meditações e transcendência através da arte. Esse processo diz respeito aos processos criativos de sua inteligência, que insiste em obter novos sentidos e relações a partir de tudo que observa e vivencia originando diferentes fenômenos artísticos. Sem dúvida, essas oposições dicotômicas o induziram à sua constante superação, permitindo compreender-se enquanto pesquisador das possibilidades humanas, empreendendo assim, o surgimento de novas essências e novos significados para sua arte. Dessa forma, nos processos de conhecimento, a ênfase a ser dada aos conceitos não são mais suas contradições dualistas, mas sim como elas se complementam em sua polaridade. Assim como sua obra: ora homem - ora animal ou os dois em estado de completude e constante percepção de si mesmo em burca de um ser ético.

Nesse caminho, o Chico encontra a Alba, e desse encontro nasce os filhos que se tornam o braço forte possibilitador da continuidade de sua arte através do tempo. Liberato faz esse intercâmbio e passa a identificar e expressar nos filmes, essa inscrição sertaneja e ética a partir dos seus argumentos e roteiros, que partem principalmente da

imagem que a obra de Chico Liberato suscita e a forma como este a atravessa em sua própria obra, tomando contornos profundos que possibilitam com a sua presença, ampliar em todos os sentidos essa inscrição tão forte. No seu atelier pessoal e em sua casa, encontramos rastros da Alba artista plástica, seu trabalho é requintado, leva os bordados e tecidos para a tela e disso cria imagens suas. Em seu computador, equipamento em que se adapta para os novos tempos, escreve suas poesias e alimenta os seus projetos. Cada e-mail trocado e cada informação parece ser uma criação poética. A obra de Chico Liberato se enriquece com a presença de Alba Liberato.

Chico Liberato inventa a suas próprias tintas, elas no entanto, são apenas meios que lhe permite atingir, como sentido da expressão e conteúdo, as relações entre a aplicação das cores, suas superposições e representações que promovem sentimentos e que estão muito além do olhar e se constituem na sua própria essência da arte. Os tons diversos utilizados na obra de Chico Liberato desperta o sentimento lírico de sua obra; desperta a força da dramaticidade representativa do seu ideal sertanejo, e na sua obra cinematográfica ela se amplia em estado psíquico das vivências da condição humana e nos carrega pelo estado de encantamento que nos insere na percepção da cultura e de sua essência, o conteúdo universal da arte.

Nesse esforço em entender a imagem, esbarramos com uma análise desenvolvida, tendo como ponto de partida aspectos do método para análise de obras de arte proposto por Rodrigo Vivas, que possibilita destrinchar a imagem, dissecando os seus elementos e estudando-os em seus aspectos iconográficos e iconológicos, o aprofundamento dos elementos da obra constituinte de um artista. Nesse sentido, fizemos um esforço em compreender esses rastros de sua trajetória também por dentro da imagem. Elegemos para isso, duas obras plásticas icônicas de Chico Liberato: *Os Astronautas* e *Deusa Fébrua*, que são símbolos de uma vasta produção estática produzida pelo artista. Essa força se fundamenta nas matérias que o formam, as aproximações imagéticas e vivências que se consolidam universalmente como expressão e ao mesmo tempo como memória. Esta transubstancial eminente de sua imagem e da sua própria expressão artística estabelece-se pela evolução da consciencia. A sua obra plástica se permite sempre se reinventar, mas encontramos as permanências nas cores e nos temas que Chico Liberato jamais abandonou, colocando-as de uma forma muito complexa e que permanecem além de uma certa tendência a figuração dentro da abstração pretendida.

Diante dos esforços do grupo de pesquisa em Memória, cinema, audiovisual e processos de formação cultural, liderado pela minha orientadora e profa. Dra. Milene de Cássia Silveira Gusmão, com a colaboração importante do estudo já realizado pela Profa. Dra. Maria Salette de Souza Nery, nos possibilita um acesso posterior a um estudo das imagens e da memória com Aby Warburg, esse estudo expande o nosso olhar que sai do micro rumo ao macro, por meio de uma investigação da possibilidade de encontrarmos aproximações imagéticas e temáticas, tomando em conta, não somente as relações geracionais, mas de que forma essa imagem consegue deixar rastros, pré-formações, que ultrapassam a si mesmas a partir da tentativa de conceituar o sentido de alguns valores da expressão armazenadas em forma de memória e que teria uma função técnica e espiritual plena de sentido percepção de uma outra dimensão memorialística que vem pela imagem, amplificando e tornando a nossa análise e percepção dessas influências da iconologia e iconografia ainda mais claras.

O caminho deste estudo tratou de encontrar também na trajetória de Chico Liberato, como esse fazer artístico ímpar que se tece a si mesmo na memória e faz criar uma obra plástica que segue um caminho natural do seu modo estático, toma vida com a permanência imagética possível em sua obra cinematográfica.

Sob a forte pressão da censura da ditadura militar, não é mais possível somente o estático, o movimento torna-se uma obsessão para Chico Liberato, e então com a expressão voltada as instações em multimeios, somados aos encontros ocorridos durante mais de trinta anos da Jornada de Cinema da Bahia, cujo vínculo com o mundo exterior se tornariam elementos gráficos, programas e cartazes icônicos de um espaço de formação cinematográfico, possibilita que o cineasta, em parceria com o Instituto Goethe, possa exibir um filme por ano, realizado por ele e sua família, em atividade que mantém até hoje através do estúdio de animação.

Suas cores se fundem e uma série de imagens animadas são realizadas, carregando a cultura popular brasileira e sertaneja em seu fronte, juntamente com o imaginário, a mitologia, o sertanejo expresso poeticamente em meio as mazelas e venturas humanas.

Seguidos da escolha estática, encontramos nas duas obras cinematográficas animadas que se tornaram possíveis em tempos distintos da trajetória de Chico Liberato: *Boi Aruá* e *Ritos de Passagem*, um campo fértil para análise. Entra em campo Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété para nos instrumentalizar no sentido de tornar possível a análise e a demonstração da complexidade mnêmica que atua nesse processo criador

artístico de Chico Liberato. No que diz respeito às animações em si, instituímos trechos, recortamos personagens, investigamos a estética do gesto, do som e o traço que dentro de um contexto social, plasmou e instituiu uma produção singular que se responsabiliza por parte de seus resultados estéticos.

Chico Liberato se movimenta dentro das ilimitadas manifestações de um mundo cujas características se apresentam a partir da memória, luz, substância e movimento. O artista é analógico, a técnica é digital, e os meios de percepção e comunicação na interrelação com os eventos que a fonte de luz juntamente com a memória produz para nossa percepção é o alento vibrante, eletromagnético da substância, e essa luz se permite, inversamente, absorver a vida mais adiante num fluxo e refluxo que é o respirar da essência da vida e que promove o movimento.

Eis o cinema de animação! A luz e a imagem estática são a fonte. A substância-imagem é a memória e o processo de manifestação é submetido ao tempo e espaço. A desfragmentação dos acetatos se unificam no interesse do movimento contemporâneo, e o olho confere vida ao que é visto a partir da ilusão da conhecida *persistência* retiniana que interpreta essa percepção e subjetivamente a retém. A configuração imagética ressalta os significados dessa vivência, a musicalidade exaltando a vida simples e encantadora da relação com a natureza, a configuração plástica dos índios, orixás, sua simbologia e o mistério do êxtase, nos toques rítmicos dos atabaques, a representação pictórica da arte popular nordestina, as figuras humanas, as indumentárias dos maracatus, dos vaqueiros e do sobrenatural, da vida e morte – são o indícios do universal em sua obra.

O significado da obra cinematográfica possibilita uma percepção sincrética de manifestações criativas que ultrapassam os limites da temporalidade e existência dos seus personagens. O movimento atemporal, que caracteriza os conteúdos ao longo de sua existência, gera uma consciência do que é o agora. Chico Liberato possibilita uma ponte atemporal que nos situa além do horizonte visível, é a percepção do mundo através dos sentimentos, da sensibilidade refinada para o sutil e o delicado, tão difícil de cultivar nos atropelos da contemporaneidade. É a percepção dos conteúdos essenciais que configuram os caracteres da linguagem multiartística que está destinada a permanecer.

Referências

- ARNHEIM, Rudolf R. *Arte e percepção visual*. São Paulo: Pioneira, 1986
- A LUTA entre Tibúrcio e o *Boi Aruá: do cordel para o desenho animado*. *O Globo*, Salvador, 16 mar 1983.
- ALMEIDA, Milton José de. *Cinema Arte da Memória*. Campinas, SP: Autores Associados, 1999.
- AUGUSTO, Carlos. *Longa Metragem em Animação – Chico Liberato*, Salvador, Jornal Grande Bahia 2012.
- BLOCK, Bruce A. *A Narrativa Visual: Criando a estrutura para cinema, TVe Mídias Digitais*; tradução Claudia Mello Belhassof . São Paulo: Elsevier, 2010
- BARBOSA JÚNIOR, Alberto Lucena. *Arte da animação*. São Paulo: SENAC, 2002.
- BAZIN, Andre. *O Cinema: Ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BULHÕES, Maria Amélia. *Identidade, uma memória a ser enfrentada*. In: SOUZA, Edson (org.). *Psicanálise e colonização*. [s.l.]: POA-Artes e Ofícios, 1999.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002
- COLI, Jorge. *O que é arte?* São Paulo: Brasiliense, 2000.
- DUARTE, Rosália. *Cinema & Educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos* 2ª.ed – Forense Universitária. Trad. Antônio Piquet e Roberto Machado – RJ, 2003
- ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995
- _____, *Introdução a sociologia*. Lisboa: Edições 70, 1969.
- _____, *A peregrinação de Watteau à ilha do amor – Seleção e tradução: André Telles*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005
- _____, *Teoria Simbólica*. Oeiras: Ceuta, 2002.
- _____, *Escritos & ensaios; 1: Estado, processo, opinião; organização e apresentação*, Federico Neiburg e Leopoldo Waizbort; Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006
- FONSECA, Rodrigo. *Chico Liberato volta a fazer cinema a partir da identidade cultural brasileira*, Jornal EXTRA- O GLOBO, São Paulo, 2012.

FENTRESS, James; WICKHAM, Chris. *Memória social: novas perspectivas sobre o passado*. Lisboa: Teorema, 1992.

FUSARI, Maria Felisminda de Rezende e. *O educador e o desenho animado que a criança vê na televisão*. São Paulo: Loyola, 1985.

FONSECA, Rodrigo. *Chico Liberato volta a fazer cinema a partir da identidade cultural brasileira*, Jornal EXTRA- O GLOBO, São Paulo, 2012.

FENTRESS, James; WICKHAM, Chris. *Memória social: novas perspectivas sobre o passado*. Lisboa: Teorema, 1992.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Armadilhas da memória e outros ensaios*. CotiaSP: Ateliê Editorial, 2003

GRAÇA, Marina Stella. *Entre o Olhar e o Gesto: Elementos para uma poética da imagem animada*. São Paulo: SENAC, 2009.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Centauro, 2009.

REIS, Heitor. *ARTISTAS Contemporâneos da Bahia*. Apres. Aracy Amaral. Fundação Cultural do Estado da Bahia, Salvador, 1983.

JARDIM, Luís. *O Boi Aruá*. 18. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

LIBERATO, Chico. *Entrevista concedida a Patrícia Moreira*. Salvador, 07/03/2013

_____, Chico. *Entrevista concedida a Jucimeire Oliveira Alves*. Salvador, 2006

LIBERATO, Alba. *Boi Aruá: uma lenda sertaneja que se torna universal*. In: Usina-Fábrica de Idéias, Feira de Santana: UEFS, n. 6, ano 2, p. 14-18, out.-nov. 1999.

_____,Alba. *Entrevista concedida a Patrícia Moreira*. Salvador, 05 a 10/10/2018

LIBERATO, Chico – Storyboard Ritos de Passagem,2010 (acervo pessoal)

MORAIS, Federico - Chico. *Exposição Tempo Latino/América*. Salvador: Museu de Arte Moderna da Bahia, 1999.

MIRANDA, Carlos Alberto. *Um luxo que encanta: Boi Aruá. Isto é*, São Paulo, n. 512, p. 8, out. 1986.

_____,*Cinema de animação: artenova / arte livre*. Petrópolis-RJ: Vozes, 1971.

MELO, Rita Maria Costa. *Elomar Figueira Mello: uma poética do sertão baiano*. Recife: Centro de Filosofia e Ciências Sociais - UFP, 1989. Dissertação (Mestrado em Antropologia).

NOVAES, Cláudio. *Cinema Sertanejo: o sertão no olho do dragão*. Feira de Santana: UEFS / Edições MAC, 2005.

PARAÍSO, Juarez. *O artista Francisco Liberato*. In: LIBERATO, Chico. Exposição Tempo Latino/América. Salvador: Museu de Arte Moderna da Bahia, 1999.

PAMPONET, Juscimeire Oliveira Alves M849i *Imagens da cultura nordestina na lenda do boi aruá: permanências e rupturas /* – Feira de Santana, BA, 2006. (Dissertação de mestrado)

PORTINARI, Candido. *Retalhos de minha vida de infância*. In: Portinari, o menino de Brodóski. 2. ed. São Paulo: [s. ed.], 2001. p. 35-80

KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

SCHMIDT, Maria Luisa Sandoval; MAHFOUD, Miguel. *Halbwachs: memória coletiva e experiência* – Artigo Psicol. USP v.4 n.1-2, Instituto de Psicologia – USP - São Paulo 1993

SANTOS, Milton: *Técnica espaço tempo – Globalização e meio técnico-científico-informacional* p6 1994

VIVAS, Rodrigo; GUEDES, Gisele. *DA NARRATIVA COMUM À HISTÓRIA DA ARTE: UMA PROPOSTA METODOLÓGICA*. Art Sensorium. Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais. 2015. VOL. 2, N.1

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas-SP: Papirus, 1994.

VIEIRA, Agostinho. O valente boi aruá dos 7 desafios. *Jornal do Festival*, Rio de Janeiro, 24 nov. 1984.

VASSALO, Lúgia. *O sertão medieval: origens européias do teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

Referências Filmográficas

BOI ARUÁ, Direção: Chico Liberato, Roteiro: Alba Liberato e Chico Liberato, Produção: SeriarTE Planejamento Visual - 1984,1 – Mídia Digital.

CARNAVAL, Direção: Chico Liberato, Roteiro: Alba Liberato, Produção: Liberato Produções 1989 - Mídia Digital

UM OUTRO, Direção: Chico Liberato, Roteiro: Alba Liberato, Produção: Liberato Produções – 2008 – Mídia Digital

RITOS DE PASSAGEM, Direção: Chico Liberato, Roteiro: Alba Liberato, Produção: Liberato Produções – 2014 – Mídia Digital

AMARILIS , Direção: Chico Liberato, Roteiro: Alba Liberato, Produção: Liberato Produções – 2016 – Mídia Digital

Referências Internet

ARIES, P.(1962). Centuries of Childhood: A Social History of Family Life. Nova York: Knopf. Tradução de Dora Flaksman, disponível em: <<http://www.faroldoconhecimento.com.br/livros/Educa%C3%A7%C3%A3o/PHILIPPE-ARIES-Historia-social-da-crianca-e-da-familia.pdf>>. Acesso em 10/09/2013.

BARROS, Daniel Menezes de e ARAÚJO, Paula Janaína – A vida de Caribé – FACOM UFBA - Site produzido pelos alunos da disciplina COM024 / 97.2 - Salvador, Bahia, Outubro de 1997. Disponível em: <<https://www.facom.ufba.br/com024/carybe/index.html> >Acesso em 14/07/2018

BOSCO, Luciana; PECCINI, Deyse. Instalação – Arte Conceitual Arte do sec.XX (2017)disponível em: <<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo5/instalacao.html>> Acesso em: 19/06/2018.

CRUX, Gabriel - *Movimento Armorial* - 2013 Disponível em: <https://armorialbrasileiro.wordpress.com/2013/02/04/movimento-armorial/> Acesso em: 4/07/2018.

BRASILEIRA, Pintura 2018 disponível em: http://www.pinturabrasileira.com/artistas_bio.asp?cod=179&in=1 acesso: 12/07/2018

CONHECER Para Não Esquecer - Secretaria da Educação do Estado da Bahia, Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia e Secretaria de Cultura do Estado, TVE 2015 Disponível em:< https://www.youtube.com/watch?v=k_LdfVRKwYA&t=2s >Acesso em 10/07/2018

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras In.: MARIO Cravo Júnior. São Paulo: Itaú Cultural, 2015. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa5514/mario-cravo-junior>>. Acesso em: 06 de Abr. 2018. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7 Acesso em 21 março 2018.

GLADIADOR - Mitologia Grega - Disponível em: <<https://www.mitologiaonline.com/mitos-lendas-historias/caronte-o-barqueiro-do-inferno/>> Acesso em 12/08/2018

LIBERATO, Alba; LIBERATO, Chico. A Animação Brasileira no armário. Caderno de Cinema da Bahia – 2012 disponível em: <<http://cadernodecinema.com.br/blog/a-animacao-brasileira-no-armario/>> acesso: 18/12/2017

_____ ; Ritos de Passagem 2012 disponível em: <<http://cadernodecinema.com.br/blog/ritos-de-passagem/>> 10/06/2017

MIRANDA, Laura; CONCEIÇÃO, Thiago. *O Nordeste Animado de Chico Liberato* - Revista Fraude. Ano 13 – No. 14 - salvador – BA. 2017 ; disponível em: <<http://www.revistafraude.ufba.br/materia.php?revista=14&materia=2> > acesso: 10/12/2017

MARTINS, Simone R.; IMBROISI, Margaret H. *Impressionismo*. Disponível em: <https://www.historiadasartes.com/nomundo/arte-seculo-20/instalacao/> Acesso em 21 março 2018.

PEREIRA, Paulo Antônio – *Como fazer a análise estrutural de um filme* -Disponível em: <https://saltosemrede.wordpress.com/2013/07/27/como-fazer-analise-estrutural-de-um-filme/>. Acesso em 12/03/2018

PORTUGAL, Claudios ; *Prova do artista – Chico Liberato* – disponível em: <http://www.provadoartista.com.br/chico-liberato> Acesso em 14/05/2018

SUASSUNA, Ariano no Jornal de Semana, 20 de maio de 1975. Disponível em: <<https://armorialbrasileiro.wordpress.com/2013/02/04/movimento-armorial/>> Acesso em 18/06/2018

TENÓRIO, José Maria - *Cultura Greco-Romana Nos Cantares do Povo Nordestino* Disponível em: <http://www.lacult.unesco.org/docc/oralidad_05_32-37-cultura-greco-romana.pdf 2007 .> Acesso em 10/08/2018

UMBERTO, José – Boi Aruá – *Pastoral de Couro* – Disponível em: Caderno de Cinema da Bahia, 2013 < <http://cadernodecinema.com.br/blog/boi-arua-pastoral-do-couro/>> Acesso em 05/07/2018

VIVAS, Rodrigo; GUEDES, Gisele - *Da narrativa comum à História da Arte: uma proposta metodológica*, Pós-Graduação em Artes da UFMG em coautoria com Gisele Disponível em: < <https://criticadeartebh.com/2017/10/27/trabalhos-avaliacoes/>> Acesso em 05/05/2018.

VIRGILIIS, André. *Tem gente que faz diferença: Chico Liberato*. Rio de Janeiro: Revista Anima Mundi, 2012.