

Comunicações - Sessão 10

A iconografia musical na obra de Chico Liberato ¹

João Riso Souza Liberato de Mattos
Universidade Federal de Sergipe

Resumo

Este artigo se dedica ao estudo da iconografia musical do artista baiano Chico Liberato. Nascido em Salvador no ano de 1936, Liberato é herdeiro de uma linhagem de primogênitos de mesmo nome, todos eles batizados como Francisco Liberato de Mattos. Essa tradição onomástica teve início em 1813 com o político liberal baiano que se tornou Governador do Paraná (1857) e depois Governador da Bahia (1866). Apesar da história familiar ligada à política e profissões convencionais, Chico Liberato se tornou um artista versátil, conectado a movimentos de vanguarda. Sua obra é multifacetada, contendo pinturas, desenhos, esculturas, instalações, cenários para dança, filmes de animação, cartazes, capas de disco e logomarcas. Sua iconografia musical está presente principalmente nos filmes de animação, nas pinturas e nos cartazes. Surge ao longo da vida a partir do seu interesse pessoal pelo universo sonoro, da sua amizade e parceria com músicos como Ernst Widmer, Rufo Herrera, Elomar, Rinaldo Rossi, Xangai, e principalmente pelo seu reconhecimento da importância da música na cultura popular do Brasil e da América Latina. Liberato viveu e trabalhou no Rio de Janeiro, São Paulo e Salvador. Foi diretor do Museu de Arte Moderna da Bahia e diretor do Departamento de Imagem e Som da Secretaria de Cultura da Bahia. Apesar da vivência em meios urbanos e cosmopolitas, as fontes de inspiração que dominam a sua arte estão ligadas ao sertão, às florestas, à etnia nacional e suas matrizes culturais principais - Tupi, Afro e Lusa. Os músicos, as danças e os instrumentos aparecem na obra de Liberato ligados a manifestações da cultura popular. Em momentos e situações diversas surgem sanfoneiros, zabumbeiros, aboiadores, tocadores de triângulo, tocadores de berimbau, flautistas, violeiros, rabequistas, rezadeiras, além de dançarinos e cantores. A iconografia musical jamais foi um objetivo de Chico Liberato, no entanto o forró, o samba, o aboio, as canções religiosas, a capoeira, o samba-reggae, a música dos índios amazônicos e andinos acabaram por se tornar parte natural de sua busca, de sua vida e consequentemente de sua obra.

1 Comunicação merecedora de Menção Honrosa no Prêmio RIDIM-Brasil 2019, outorgado na sessão de clausura do 5º CBIM.

Introdução

Chico Liberato nasceu em Salvador no ano de 1936, sendo herdeiro de uma linhagem de varões de mesmo nome, todos eles batizados como Francisco Liberato de Mattos. Essa tradição onomástica teve início no ano de 1813, com o político liberal baiano que se tornou Governador do Paraná, em 1857, e depois Governador da Bahia, em 1866. Apesar da história familiar ligada à política e profissões convencionais, Chico Liberato se tornou um artista versátil, conectado a movimentos de vanguarda. Sua obra é multifacetada, contendo pinturas, desenhos, esculturas, instalações, cenários para dança, filmes de animação, cartazes, capas de disco, logomarcas etc. Sua iconografia musical está presente principalmente nos filmes de animação, nas pinturas e nos cartazes. Os músicos, as danças e os instrumentos aparecem na obra de Liberato ligados a manifestações da cultura popular. Em momentos e situações diversas surgem sanfoneiros, zabumbeiros, aboiadores, tocadores de triângulo, tocadores de berimbau, flautistas, violeiros, rabequistas, rezadeiras, além de dançarinos e cantores. A iconografia musical jamais foi um objetivo de Liberato, no entanto o forró, o samba, o aboio, as canções religiosas, a capoeira, o samba-reggae, a música dos povos indígenas amazônicos e andinos, acabaram por se tornar parte natural de sua busca, de sua vida e consequentemente de sua obra.

De modo geral, o que guia Liberato em suas representações de situações musicais não é a descrição detalhada. O importante é a representação simbólica. Os instrumentos, músicos e coreografias não estão expostos a partir de um compromisso com a realidade mais ordinária, mas sim a partir de um compromisso com o significado, com a essência cultural. Quando Liberato desenha um flautista, a sua preocupação não é colocar o número exato de orifícios no instrumento, não é repetir a forma exata do tubo, não é descrever a posição exata do corpo. O importante é expressar o contexto cultural do flautista, a sua vida, a natureza de sua região, e tudo de forma sintética, agrupando na mesma imagem uma complexidade de formas, cores e símbolos. A iconografia musical de Liberato possui densidade, são diversas camadas expressivas que se ordenam na transmissão de significados. Há também que se considerar a relação de cada uma das obras individuais com o todo, pois muitos símbolos culturais e expressivos utilizados por Liberato são recorrentes, atravessando diferentes obras e as conectando por uma espécie de fio discursivo. No final das contas, a iconografia musical de Liberato surge em meio à trama de uma obra vasta que busca respostas à questões recorrentes em sua vida, ligadas principalmente às raízes da cultura brasileira, à espiritualidade e aos objetivos da arte.

A iconografia musical de Liberato se tornou mais recorrente em sua obra a partir da década de 1980, relacionando-se inicialmente com a sua atuação no cinema de animação e na arte cartazística, e depois expandindo-se para outras linguagens. As obras de Liberato, como um todo, ainda não estão totalmente catalogadas. São milhares de imagens produzidas ao longo de uma carreira longa, pois Liberato ainda está vivo e ativo na produção. Consequentemente, ainda não foi possível catalogar toda a sua iconografia musical. Neste texto destacarei quarenta e oito exemplos², mas há outros ainda não estudados.

Com relação às características técnicas principais, é possível constatar que Liberato fez muitas experimentações ao longo da vida. Trabalhou com madeira, tecido, metal, carne animal, couro animal, plástico de diferentes tipos, fibras naturais, fibras sintéticas etc. Além disso usou formas diferentes de pigmentação, com tinta óleo, tinta acrílica, nanquim, hidrocor, giz de cera etc. Apesar dos recursos variados explorados, é possível constatar que Liberato tem preferência pelo pincel e pela tinta acrílica, e que os suportes mais utilizados são a tela e o papel.

A iconografia musical de Liberato compreende uma pequena parte no todo de sua obra e está diretamente relacionada à sua história de vida e vivências com artistas de linguagens diversas. Os encontros, buscas e situações de vida fizeram de Liberato um artista multimeios, engajado em movimentos de construção, fortalecimento e exaltação da cultura brasileira e latino-americana. Para compreender as suas representações imagéticas relacionadas à música, é necessário ampliar o escopo para realidades mais amplas da sua vida e obra. Liberato teve formação artística autônoma, na maior parte do tempo distante das escolas e academias. Começou a desenhar e pintar de forma intensa ainda na infância e continuou durante toda a juventude e vida adulta. Tal como afirma Schneider (2018, p.343): “Baiano, autodidata, interessado no folclore de sua terra, Liberato mergulha, ainda hoje, em suas próprias raízes. Começou a desenhar aos dez anos, em meados da década de 1940, [...] nos anos 1960 passou a se destacar como pintor e desenhista.”

A única passagem de Liberato pelo ensino formal de artes aconteceu em 1963, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, quando estudou por um curto período nos cursos livres de pintura. Esse episódio acabou por se tornar importante na sua obra, não pela formação adquirida, mas pelo contexto social e cultural que lhe foi propiciado. Alba Liberato é esposa de Chico Liberato, foi no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro que eles se conheceram. De acordo com as palavras de Alba Liberato:

2 Todas as imagens apresentadas a seguir pertencem ao arquivo pessoal de Chico Liberato e foram gentilmente cedidas para a produção desse texto.

O importante do museu é que era um centro cultural importantíssimo, era um lugar charmoso. Os jovens frequentavam com assiduidade, o café era frequentado pelos intelectuais, havia *vernissages* maravilhosas, sempre. Chico estava sempre no Museu, quase todos os dias, convivendo com outros artistas, trocando ideias (informação verbal).³

O artista Raul Córdula⁴, contemporâneo de Liberato e também frequentador do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro naquele período, afirma que aquele era um espaço de interação entre diferentes linguagens, inclusive entre música e artes visuais. Esse tipo de interação com a música acabou por se tornar um fator de estímulo à iconografia musical de Liberato. De acordo com Córdula:

O MAM tinha uma visitação enorme. Seus eventos nos domingos eram fundamentais. Havia os festivais organizados por Frederico Moraes, como o “Domingo do papel”, “Domingo do fio”, “Domingo da Madeira” etc. Nessas ocasiões as pessoas iam criar livremente com estes materiais. O Salão Nacional de Arte Moderna teve lá algumas versões e nos sábados aconteciam vernissages de várias exposições ao mesmo tempo. Num destes sábados, Naná Vasconcelos apresentou-se no show Apocalilpopótese, e em outro houve o famoso encontro entre Hélio Oiticica, Gilberto Gil e Caetano Veloso, de onde surgiu o Tropicalismo.⁵

Foi a partir do contato com outras linguagens e vertentes artísticas, e das amizades construídas nesse ambiente do MAM, que Liberato começou a se inserir no movimento estético brasileiro que ficou conhecido como Nova Figuração. A obra de Liberato – e conseqüentemente a sua iconografia musical – guarda até hoje influências desse período. Faziam parte do grupo artistas que vieram a adquirir renome no meio artístico brasileiro e internacional, dentre eles Antonio Dias, Rubens Gerchmann, Maria do Carmo Secco, Dileny Campos, Raul Córdula e Vergara. A partir desse momento a obra de Liberato passou a ser cada vez mais influenciada pelos ambientes urbanos e cosmopolitas em que transitava, realizando exposições e organizando movimentos culturais. Sobre esse momento da obra de Liberato, o crítico de arte Frederico Moraes (2000, p.10) afirma que:

3 Entrevista concedida por LIBERATO, A. Entrevistador: João Liberato. Salvador, Bahia, 2019.

4 Raul Córdula Filho nasceu em Campina Grande, Paraíba, em 1943. É pintor, artista gráfico, cenógrafo, professor e crítico de arte.

5 Entrevista concedida por CÓRDULA, R. Entrevistador: João Liberato. Salvador, Bahia, 2019.

Nos anos 60, quando se aproximou de alguns integrantes da vanguarda carioca e sua obra se pautava pela Nova Figuração agressiva e participante, Francisco Liberato realizou uma pintura fortemente crítica, de denúncia social. [...] Chegou a participar de mostras-marcos da história recente da arte brasileira, como Opinião 65 e Nova Objetividade Brasileira. E participou da representação brasileira à I Bienal de Paris.

A primeira exposição individual de Liberato aconteceu em 1964, convidado por Lina Bo Bardi e Sante Scaldasferri. Em 1966 Liberato e mais alguns dos artistas da Nova Figuração foram convidados a compor a representação do Brasil na Bienal do Jovem em Paris. Depois disso veio uma sequência com dezenas de exposições individuais e coletivas em diversas cidades do Brasil e do exterior. Outro episódio com forte influência na vida e obra de Liberato foi a sua participação como artista e organizador da I Bienal Nacional de Artes Plásticas⁶:

A 1ª Bienal Nacional de Artes Plásticas, denominação oficial daquela que ficou conhecida como a Bienal da Bahia, é aberta ao público em dezembro de 1966, no Convento do Carmo, em Salvador. Promovida por iniciativa conjunta do governo do Estado da Bahia e de artistas locais como Juarez Paraíso (1934), Chico Liberato (1936) e Riolan (1932 - 1994), a Bienal tem importância destacada na descentralização da atividade artística no país, como também na atualização da arte na Bahia e em toda a Região Nordeste. Reunindo artistas de variadas procedências regionais e estéticas, a mostra revela o compromisso com a divulgação de correntes artísticas díspares.⁷

A I Bienal Nacional de Artes permitiu a Liberato o fortalecimento dos seus laços com o que havia de mais atual na produção artística brasileira da época. O evento reverberou de tal forma que a comissão organizadora imediatamente projetou a II Bienal, realizada em 1968, ano em que Liberato obteve o Prêmio Nacional de Objeto. Durante a realização da II Bienal os conceitos da arte contemporânea, fortemente críticos e contestadores, bateram de frente com a repressão da ditadura militar, ocasionando o confisco e destruição das obras no dia seguinte à abertura do evento. Após a censura da II Bienal Nacional de Artes haveria um hiato de quarenta e seis anos, com a III Bienal Nacional de Artes ocorrendo apenas no ano de 2014. Sobre a situação política e artística vivida por Liberato naqueles anos, Morais (2000, p.11) afirma que:

6 A I Bienal Nacional de Artes Plásticas foi o terceiro evento deste tipo no panorama mundial da época, quando havia apenas a Bienal de Veneza e a Bienal de São Paulo – ambas internacionais.

7 Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras.

Em 1966, Liberato reuniu-se a outros artistas de sua geração [...] para realizar o primeiro esforço sério de descentralização da arte brasileira [...]. A I Bienal da Bahia foi um evento memorável, atraindo para Salvador o melhor da arte e da crítica de arte brasileira. Mas estávamos em tempo 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.

Pouco tempo depois da censura da II Bienal Nacional, Liberato se tornou uma vítima direta do regime militar, sendo preso após a apreensão de um de seus quadros. Após alguns dias de prisão, Liberato conseguiu a sua libertação graças ao movimento organizado por amigos e pela advogada Ronilda Noblat⁸. Esse episódio acabaria por se tornar importante para a iconografia musical de Liberato. Com o endurecimento da repressão militar, o movimento das bienais e demais exposições cai vertiginosamente, foi a partir desse momento que a cartazística e o cinema de animação começaram a se apresentar como alternativa expressiva. Com relação à reação de Liberato às circunstâncias daquele momento, Morais (2000, p.12) afirma que:

[O fechamento da II Bienal] foi uma enorme frustração para a sua geração. Mas Liberato manteve-se de pé, e sabiamente multiplicou as suas atividades criativas e [...] projetou e coordenou novos projetos. [...] Fez cenografias para teatro, gráfica e cartazística para cinema [...]. E, principalmente, realizou uma série de curta metragem de animação e um longa, Boi Aruá [...] obra notável.

Cinema e animação I: cartazes e logos

A repressão às exposições de artes visuais colocou Liberato diante de novos desafios. A partir desse momento toda a sua vivência e contato com outras formas de expressão começaram a lhe valer como ferramentas de resistência, de busca por continuidade e permanência no labor artístico. Uma nova porta se abriu quando o cineasta Guido Araújo voltou ao Brasil depois de um longo período morando na Europa. Guido trouxe consigo o desejo de criar um festival que incentivasse a produção contemporânea de cinema, tanto brasileira quanto internacional. Em seu depoimento, Alba Liberato fala um pouco sobre a importância de Guido Araújo na solução que o cinema passou a representar diante dos problemas políti-

⁸ Ronilda Noblat foi notória defensora dos direitos humanos nos “anos de chumbo” no Brasil. Apesar de ter sido solto por conta das ações de Ronilda, Liberato continuou tendo que responder a um processo judicial durante quatro anos. Por fim os inquéritos policiais-militares reconheceram a inocência de Liberato e o processo foi arquivado.

cos e artísticos impostos pela repressão militar.

A solução artística encontrada por Chico foi a busca por novas formas de expressão. Uma nova porta se abriu quando Guido Araújo voltou ao Brasil depois de um longo período morando na Europa. Guido chegou à Bahia com o desejo de criar um festival que incentivasse a produção contemporânea de cinema, tanto brasileira quanto internacional.⁹

Ainda sobre o festival criado por Guido Araújo, Setaro (2012, p.89) afirma que:

As sementes das jornadas começaram a ser plantadas quando Guido Araújo, egresso da Tchecoslováquia, onde permaneceu por mais de dez anos, em 1967, ingressou na Coordenação de Extensão da Universidade Federal da Bahia, que se chamava, na época, Departamento Cultural da UFBA. [...] O passo seguinte foi a estruturação de um modesto festival, que Guido Araújo, desde logo, insistiu em chamar de Jornada, que teve início nos anos de chumbo da ditadura Médici, em 1972, janeiro, na semana da festa do Bonfim e restrita à Bahia.

Guido Araújo convidou Liberato para fazer os cartazes do evento que recebeu o nome de Jornada Baiana de Curta Metragem. Mais adiante o nome do evento mudaria para Jornada Internacional de Cinema da Bahia. A Jornada foi realizada durante cerca de quarenta anos e para ela Liberato fez dezenas de cartazes e peças gráficas, algumas delas contendo iconografia musical.

No cartaz abaixo, feito para a 32ª edição do evento, a técnica utilizada é a de tinta acrílica sobre papel. Vemos nele um camponês andino, com rosto de tatu, tocando flauta. O camponês usa traje colorido tradicional dos povos dos andinos e logo abaixo vemos a figura de um indígena brasileiro, com seus traços faciais característicos e com a cabeça adornada por cocar de penas e folhas. A união dos povos latino-americanos e a exaltação de suas culturas é um tema recorrente na obra de Liberato. O colorido do cartaz é realçado pelo fundo de folhagens tropicais em contraponto com o céu azul dos trópicos e com motivos geométricos tradicionais da cultura tupi. É ainda importante notar os três pontos principais destacados pelo artista através do uso de auréolas: a cabeça do tatu, a cabeça do indígena, as mãos tocando flauta. A cabeça do tatu e do indígena representam a consciência, as ideias, a criatividade, a relação entre os povos latino-americanos. As mãos tocando flauta representam a expressão artística e cultural (Figura 1)

O tatu é o símbolo da Jornada Internacional de Cinema da Bahia, e foi criado por Liberato como símbolo de resistência e valorização da cultura brasileira

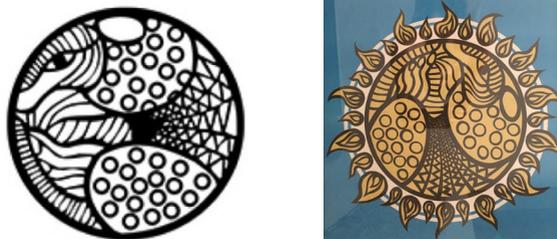
9 Entrevista concedida por LIBERATO, A. Entrevistador: João Liberato. Salvador, Bahia, 2019.

e latino-americana. É um animal resiliente, dotado de carapaça, e está presente em praticamente todo o continente americano. A logomarca principal do festival, criada por Liberato, é um tatu bola fechado em um círculo perfeito, aparecendo com tratamentos variados nos diferentes cartazes (Figura 2).

Figura 1 - Cartaz da XXXII Jornada Internacional de Cinema da Bahia



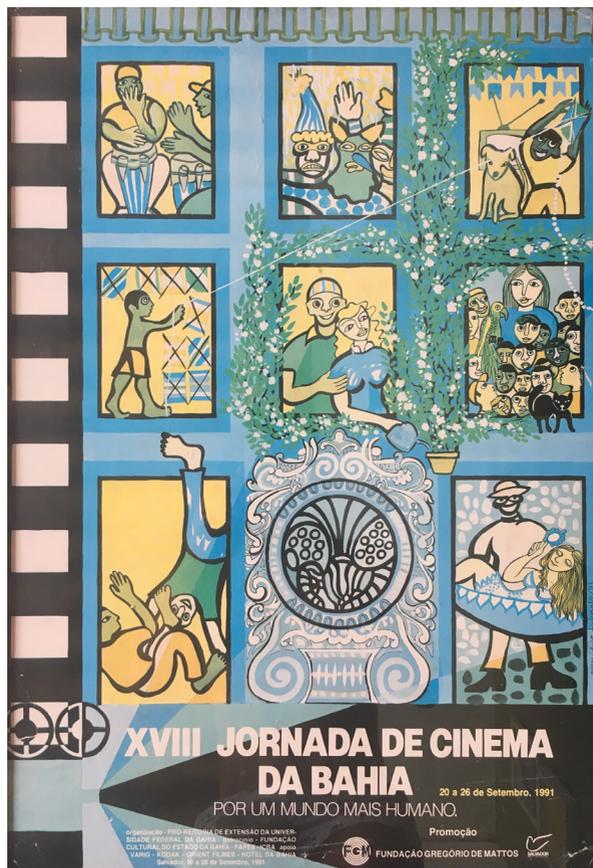
Figura 2 - Duas versões da logo da Jornada Internacional de Cinema da Bahia



O tatu aparece não somente com tratamentos gráficos diferentes, mas também em situações diferentes: tocando instrumento, dançando, caminhando, ou simplesmente posando junto a outros animais ou pessoas. Nos cartazes de Libera-

to, também é comum a associação do tatu à símbolos da cultura afro, tupi ou lusa. No cartaz abaixo, feito para a 18ª edição do evento, a técnica utilizada é a de tinta acrílica sobre papel. O tatu está no meio de uma decoração barroca e no alto, à esquerda, podemos ver dois instrumentistas negros tocando tambor na janela de um sobrado. Em cada janela é representada uma cena diferente, inclusive a coreografia de dois capoeiristas e a coreografia de mascarados dançando durante o carnaval (Figura 3).

Figura 3 - Cartaz da XVIII Jornada de Cinema da Bahia



Cinema e animação II: Boi Aruá

A criatividade de Liberato não se limitou apenas à elaboração dos cartazes e peças gráficas. Não demorou muito para que as suas ideias se voltassem para o cinema de animação. Foi na Jornada Internacional de Cinema da Bahia que Liberato teve os primeiros contatos com as animações europeias e canadenses. Nessas

animações pôde vislumbrar possibilidades estéticas e artísticas que iam muito além das animações comerciais norte-americanas que chegavam mais frequentemente ao Brasil. Liberato iniciou os seus experimentos com desenhos em movimento ainda na década de setenta, tornando-se pioneiro na animação baiana e brasileira. O animador Quia Rodrigues (2011, p. 1) escreve o seguinte sobre Liberato:

Pioneiro do cinema de animação na Bahia, em 1970 Chico Liberato abre suas experiências plásticas para a animação a partir de roteiros de Alba Liberato, abordando temas da cultura popular brasileira formada pelas matrizes indígena, africana e ibérica, em nove curta metragens de desenho animado. Entre os temas principais dos trabalhos de Chico Liberato estão o sertão e o sertanejo, a arte popular e as figuras místicas presentes no candomblé. Chico fez uma produção praticamente isolada, com filmes como Caipora (1974), Eram-se opostos (1977), e Carnaval (1986), baseados numa estética próxima da xilogravura dos folhetins de cordel.

As animações abriram novas possibilidades expressivas para Liberato, e acabaram por escrever capítulos de sua iconografia musical. No ano de 1984 Liberato concluiu o seu primeiro filme de animação longa-metragem, com sessenta minutos de duração e intitulado Boi Aruá. O Boi Aruá foi o primeiro filme longa-metragem de animação das regiões Norte e Nordeste do Brasil, e se tornou um ícone nacional de brasilidade. Com relação ao Boi Aruá, Fireman (2018, p.43) afirma que:

Boi Aruá é um marco histórico no audiovisual brasileiro, especialmente nesse gênero de cinema. A partir de um conto sobre um vaqueiro que persegue um boi mitológico, Chico Liberato encara e organiza diversos elementos da cultura nordestina e realiza uma obra narrativa completamente particular dentro de uma ainda acanhada produção de animação desenvolvida à época no país.

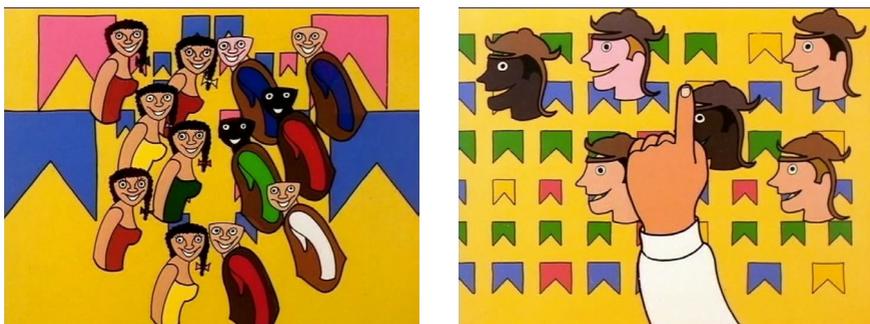
O Boi Aruá consumiu três anos de trabalho ininterrupto, sendo constituído por cerca de vinte e cinco mil desenhos feitos a mão. O suporte do Boi Aruá é analógico (película). A técnica utilizada é a de tinta acrílica e nanquim sobre papel acetato. Alguns desses desenhos registram cenas de forrós, danças, sanfoneiros, zabumbeiros, tocadores de triângulo, rezadeiras e aboiadores. Estes registros estão entre as primeiras iconografias musicais realizadas no Brasil através do cinema de animação. Na cena abaixo temos um trio tradicional na cultura do Nordeste, formado por sanfona, zabumba e triângulo. São os músicos convidados por Tibúrcio – coronel e personagem principal do enredo – para tocar na festa de comemoração pela morte do boi encantado (Figura 4).

Figura 4 - Fotogramas dos músicos na cena da festa em *Boi Aruá*.



Durante alguns segundos as cenas se alternam entre músicos, instrumentos, comidas, bebidas, a diversão dos convidados e as cenas de dança. A primeira coreografia apresentada é uma típica quadrilha de festejos juninos, com homens e mulheres separados e alinhados em cada um dos lados do salão, sob às ordens do coronel que comanda os festejos com o dedo em riste (Figura 5).

Figura 5 - Fotogramas de *Boi Aruá*.



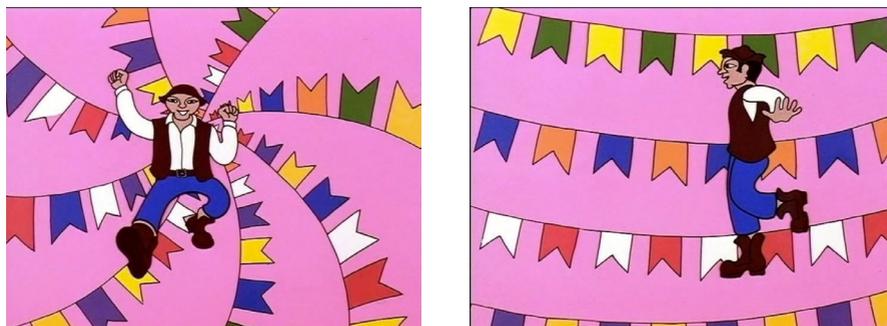
Na sequência os casais se juntam e se espalham pelo interior do salão, dançando livremente ao som do trio de forró (Figura 6).

Figura 6 - Fotogramas de *Boi Aruá*.



Logo em seguida temos o coronel Tibúrcio dançando forró sozinho, demonstrando seu poder e exibindo sua coreografia para os demais presentes (Figura 7).

Figura 7 - Fotogramas de *Boi Aruá*.



Outro momento com importante registro de iconografia musical, é a temporada de marcação do gado com ferro quente, com os vaqueiros encourados cantando aboios em versos e vocalizes (Figura 8).

Figura 8 - Fotogramas de *Boi Aruá*.



Há também algumas cenas com ladainhas, manifestação cultural típica e ainda muito frequente na religiosidade dos povos do sertão. As ladainhas são executadas por rezadeiras e acompanhadas pela música de Ernst Widmer¹⁰ (Figura 9)

Figura 9 - Fotogramas de *Boi Aruá*.



Tal como explicitado anteriormente, a iconografia musical realizada por Liberato, tanto no *Boi Aruá*, quanto nos demais filmes, telas e cartazes, é uma representação de cenas musicais realizada com extrema liberdade estética. No caso do *Boi Aruá*, os traços foram concebidos não somente a partir da inventividade pessoal de Liberato, mas também a partir da tradição pictórica da literatura de cordel, que possui traços rústicos moldados a partir da xilogravura. Com relação a esses aspectos, Carneiro (2018, p.345) conclui que:

Se, por um lado, os traços nos colocam imediatamente dentro do universo referencial do cordel e do agreste, por outro Liberato tem a liberdade e a ousadia para brincar com a imagética, mesclando cores

¹⁰ Ernst Widmer foi um músico suíço que se radicou na Bahia. Foi convidado por Liberato para compor a música original utilizada na trilha sonora do filme *Boi Aruá*. A música acabou por se tornar não somente parte da trilha sonora, mas também peça de concerto independente. Widmer deu à peça o título *Sertania*, a sinfonia do sertão.

e formas, metamorfoseando figuras. [...] Em sua busca por um Brasil anterior, Liberato talvez faça a animação mais original e vanguardista do país.

Cinema e animação III: *Carnaval* (1985) e *Ritos de Passagem* (2012)

Um ano depois do Boi Aruá, em 1985, Liberato lançou *Carnaval*, outro filme de animação lavrado em terras baianas. *Carnaval* é um filme de curta metragem com nove minutos de duração, feito com a utilização de tinta acrílica sobre papel recortado e articulado. O suporte do *Carnaval* é analógico (película). Nele está presente uma parte da iconografia musical de Liberato. O enredo trata de um operário negro empregado na construção civil que, nos dias de carnaval, se liberta da situação de pobreza e opressão para viver momentos de liberdade, fantasia e glória. O operário troca o rolo de pintura e o uniforme por um tamborim e fantasias de carnaval, desfilando como um rei durante os dias de festa, juntamente com a sua rainha (Figura 10)

Figura 10 - Fotogramas de *Carnaval*.



Em algumas cenas o personagem principal realiza coreografias sozinho enquanto toca o tamborim (Figura 11).

Figura 11 - Fotogramas de *Carnaval*.

Outro filme de Liberato com iconografia musical, é o longa metragem *Ritos de Passagem*. *Ritos de Passagem* foi lançado em 2012, tem 93 minutos de duração e a técnica utilizada é diferente dos filmes anteriores. Tendo suporte inteiramente digital – DVD e BlueRay – o *Ritos de Passagem* foi elaborado da seguinte forma: inicialmente Liberato fazia os desenhos com tinta acrílica sobre papel, em seguida os desenhos eram digitalizados através do *software* Toon Boom. Após a digitalização, os traços de Liberato ficavam vetorizados, processo que uniformizava os desenhos, tornando o resultado menos artesanal do que os filmes anteriores. O enredo do *Ritos de Passagem* trata de dois arquétipos fundamentais da cultura do sertão: o santo (Mateus) e o guerreiro (Alexandrino). Liberato faz o cruzamento dos caminhos de um cangaceiro com um líder religioso. Atravessando o rio da morte e embarcados na companhia de Caronte, os dois personagens principais relembram suas trajetórias de vida em meio à cultura e paisagem do sertão. Nas palavras de Salgado (2018, p.133):

O longa acompanha duas figuras tradicionais do imaginário do sertão, o religioso e o cangaceiro, o santo e o guerreiro, o beato e o justiceiro. [...] Nesse processo, as duas figuras embarcam num debate sobre a possibilidade de escolhas – afinal o cangaceiro Alexandrino defende que o cenário de desigualdade e injustiça o levou a uma jor-

nada inevitável de violência. Por outro lado, o religioso defende que todo homem é livre para fazer suas escolhas.

Algumas cenas do Ritos de Passagem contêm iconografia musical. Um dos momentos de alegria e descontração do grupo de cangaceiros acontece quando recebem a visita de um sanfoneiro que toca para o grupo durante a noite. Há também uma cena em que o grupo fica abrigado em uma fazenda da região, ocasião em que a dona da casa toca rabeca, para o deleite dos cangaceiros (Figuras 12 e 13)

Figuras 12 e 13 - Fotogramas de *Ritos de Passagem*.



No *Ritos de Passagem* há também algumas cenas com forró. Logo no início do filme, os dois personagens principais – Alexandrino e Mateus – cruzam uma vila de casebres que estão em festa, o andar dos personagens é acompanhado pela música e intercalado com cenas de comemoração junina e danças (Figura 14).

Figura 14 - Fotogramas de *Ritos de Passagem*.



Há também um momento em que os cangaceiros chegam em uma vila durante a noite e se aglomeram ao redor de um coreto, local onde um grupo de forró está realizando uma coreografia (Figura 15)

Figura 15 - Fotograma de *Ritos de Passagem*.



Uma outra cena de coreografia acontece no momento em que Alexandri-
no surpreende Maria Bonita cantando e dançando uma cantiga de roda na frente
de sua casa (Figura 16).

Figura 16 - Fotogramas de *Ritos de Passagem*.



Além do forró e da cantiga de roda, há um outro gênero de música popu-
lar presente no Ritos de Passagem: o maracatu. Há uma cena em que um grupo de
mendigos adentra a casa do pároco local, convidados por Mateus em um de seus
momentos de benevolência durante a juventude. Dentro da casa o grupo de men-
digos é servido de um jantar e durante a ceia começam a se sentir como se fossem
reis e rainhas do maracatu, com suas indumentárias típicas (Figura 17).

Figura 17 - Fotograma de *Ritos de Passagem*.



Outro momento de registro iconográfico musical, é a ladainha cantada durante o nascimento do Santo. As imagens de uma rezadeira são intercaladas com ornamentos barrocos em uma igreja (Figura 18).

Figura 18 - Fotograma de *Ritos de Passagem*.

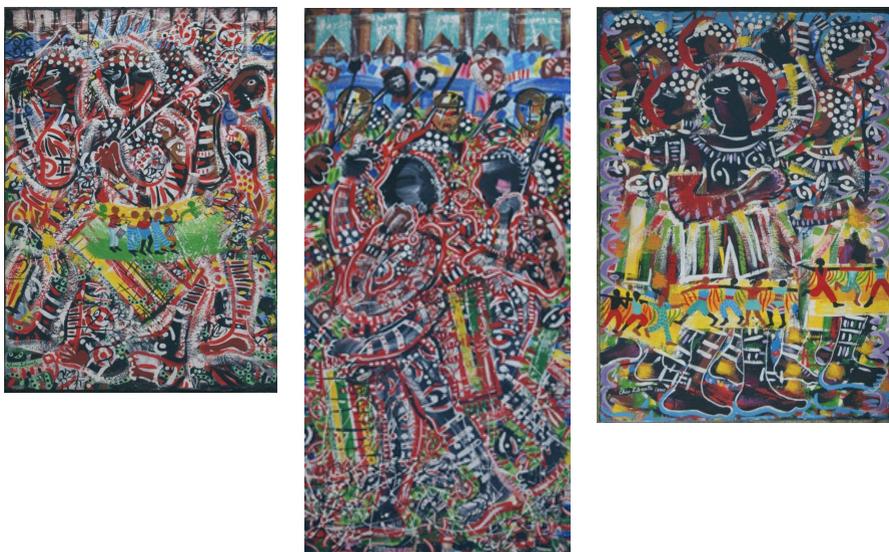


Pinturas no Atelié do Pelourinho

Apesar da animação ter se consolidado como um meio de expressão importante na vida de Liberato, o seu exercício da pintura e escultura jamais sofreu de falta de continuidade. Na década de 1990 Liberato inaugurou um atelier no Pelourinho, situado no centro histórico de Salvador. Nesse ambiente passou a ter contato mais direto com manifestações culturais afro que ainda não haviam sido registradas em suas telas. Se antes a sua inspiração principal estava no candomblé, no Pelourinho Liberato se aproximou mais do movimento do samba-reggae. Nessa fase Liberato realizou mais algumas iconografias musicais. No quadro abaixo, realizado com tinta acrílica sobre tela, temos o registro de duas cenas musicais sobrepostas. Expressando-se com liberdade e abstracionismo, Liberato mistura cores e formas, colocando no plano maior um grupo de três timbaleiros com seus tambores e baquetas em punho, pintados dos pés à cabeça, com cabeças adornadas com cocar, se locomovendo a pé da direita para a esquerda. No plano menor temos um grupo de samba-reggae composto por sete indivíduos, com seus tambores e baquetas em punho, com trajes de carnaval, se locomovendo a pé no sentido contrário, da esquerda para a direita. Em ambos os planos, todos estão tocando e dançando de pés descalços, algo natural nos festejos tropicais. Em outro quadro pintado por Liberato nesse mesmo período, os músicos e instrumentos são mais uma vez exaltados. As características estéticas seguem na mesma linha, com plena liberdade pictórica, com profusão de cores e abstrações. Nessa tela vemos um grupo afro realizando coreografias no plano maior, com instrumentos de percussão e aglomerados de maneira difusa. No plano menor temos três grupos afro com um número menor de pessoas, caminhando e dançando de braços dados, e com vesti-

mentas de carnaval. Completando essa série inspirada na vida cultural do Pelourinho, temos um terceiro quadro com iconografia musical. O abstracionismo, alusão à movimentos e mistura de cores continuam sendo explorados. A divisão que antes era de um plano menor em contraposição a um plano maior, agora é de um plano mais alto em contraposição a um plano mais baixo. O plano mais alto é constituído por três cabeças de indígenas com suas pinturas características. O plano mais baixo é constituído por dois negros tocando timbau e realizando coreografia. O emaranhado de pinceladas cria sensações de movimento e alegria. Os dois timbaus estão pintados de amarelo, verde, vermelho e preto, cores tradicionais de movimentos afro. Tanto na tela abaixo quanto nas duas telas anteriores, todos os músicos estão tocando e dançando de pés descalços (Figura 19).

Figura 19 - Pinturas realizadas no atelié do Pelourinho.



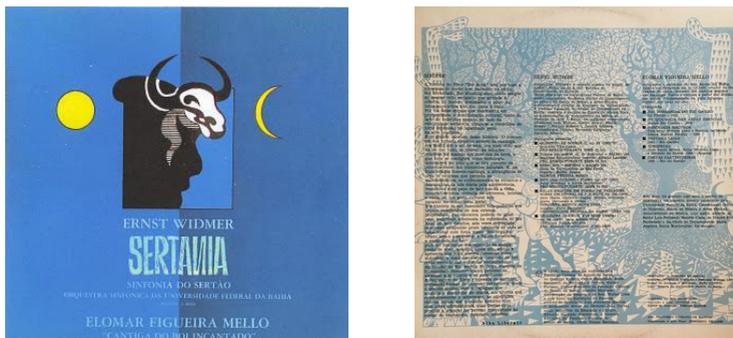
Capas para fonogramas e cartazes para eventos musicais

Outro nicho da iconografia musical explorado por Liberato é o de capas de disco. Foram diversos os desenhos e pinturas que fez com esse fim. Destacarei duas capas, por estarem ligadas a um tema recorrente na obra de Liberato: o sertão.

Na década de 1980 Ernst Widmer lançou o LP com a trilha sonora que havia feito para o filme *Boi Aruá*. A arte da capa e do encarte foi feita por Liberato, nela temos a figura emblemática do boi encantado ao centro de uma lua cheia e uma lua nova, símbolos dos ciclos de vida na narrativa do longa metragem. O en-

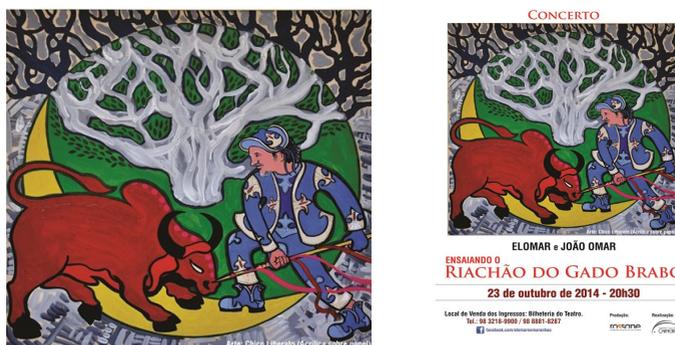
carte é constituído por uma cena do coronel Tibúrcio, com vestimentas de couro, montado no seu cavalo Ventania, galopando em meio à vegetação de espinhos da caatinga, perseguindo o Boi Aruá (Figura 20).

Figura 20 - Capa e encarte do disco *Sertania*.



No ano de 2013 Liberato fez também o cartaz de lançamento e a capa do CD de Elomar, intitulado *Riachão do Gado Brabo*. Na pintura feita com tinta acrílica sobre papel, temos a figura do próprio Elomar vestido com indumentárias tradicionais de vaqueiro, com um “ferrão”¹¹ na mão, enfrentando um boi furioso¹². Ao fundo temos novamente uma lua nova e uma lua cheia, sobrepondo-se a uma árvore da caatinga ao mesmo tempo seca e cheia de folhas (Figura 21).

Figura 21 - Capa e cartaz de lançamento do disco *Riachão do Gado Brabo*.

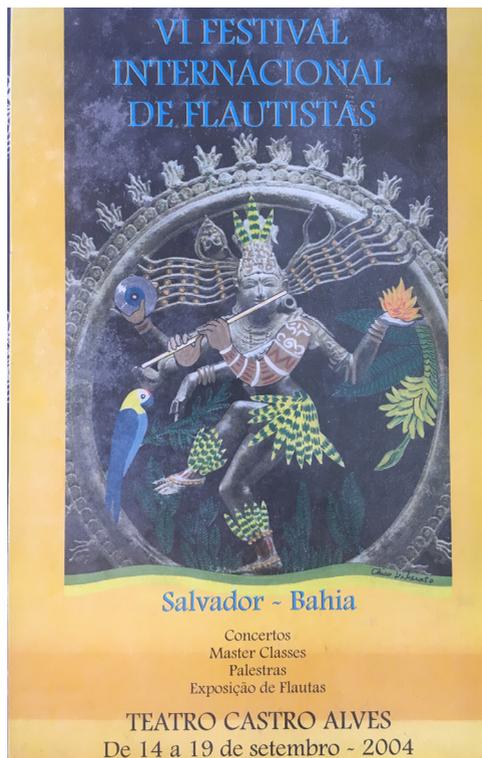


11 O ferrão é uma vara com uma ponta de ferro. Era bastante utilizado na doma do boi bravo, nos dias atuais o seu uso não é mais tão comum.

12 O boi está pintado de vermelho como representação da expressão “vermelho de raiva”. Em algumas cenas de filmes de Liberato esse tipo de tratamento é recorrente. No Boi Aruá, por exemplo, há uma cena em que um personagem fica “amarelo de medo”.

Além da capa de disco e cartaz feito para Elomar, Liberato fez uma série de cartazes para músicos e eventos musicais diversos. No ano de 1994 Liberato fez um cartaz para o VI Festival Internacional de Flautistas organizado pela ABRAF¹³, evento realizado em Salvador naquele ano. Esse cartaz foi feito com a técnica de tinta acrílica sobre fotografia, e nele temos a figura de Shiva – deusa personificada do induísmo – tocando flauta. O deus indiano que geralmente é representado tocando flauta é Krishna, no entanto Liberato tomou a liberdade de dar os dotes musicais à Shiva. Também enfeitou os seus braços, cintura, cabeça e pernas com adereços indígenas; colocou um CD em uma das mãos; e postou de um lado a figura de uma arara, e do outro a figura de um cacho de bananas. Sendo a flauta um dos instrumentos mais antigos da humanidade, Liberato resolveu brincar não somente com a noção de linearidade temporal – criando diálogos entre o passado e o presente –, mas também com as diferenças culturais em um nível global. No cartaz de Liberato Shiva se tornou musicista globalizada e atemporal (Figura 22).

Figura 22 - Cartaz do VI Festival Internracional de Flautistas.



Liberato também fez cartaz para uma apresentação do cantor Xangai¹⁴ que contém uma imagem de Elomar tocando violão. Elomar está empunhando um violão de pedra que se mescla à formação rochosa situado ao fundo. As formações rochosas de baixo relevo são comuns na caatinga, costumam emergir em meio à vegetação e recebem a denominação geral de “lajedo”. O violão de pedra nas mãos de Elomar é um símbolo de intrepidez, de resistência. Como escreve Euclides da Cunha no terceiro capítulo da sua obra magna *Os Sertões* (1902): “o sertanejo é, antes de tudo, um forte.” Elomar está paramentado com trajes de couro tradicionais de vaqueiro. Ao fundo temos ainda alguns mandacarus¹⁵ e uma composição de galhos secos emaranhados sobrepostos por folhagens de cores verde e amarela¹⁶. Ao fundo das folhagens temos um céu azul e estrelado, típico das noites nas localidades mais remotas do sertão, onde raramente existe iluminação elétrica ou nuvens de chuva (Figura 23).

Figura 23 - Cartaz para a apresentação de Xangai.



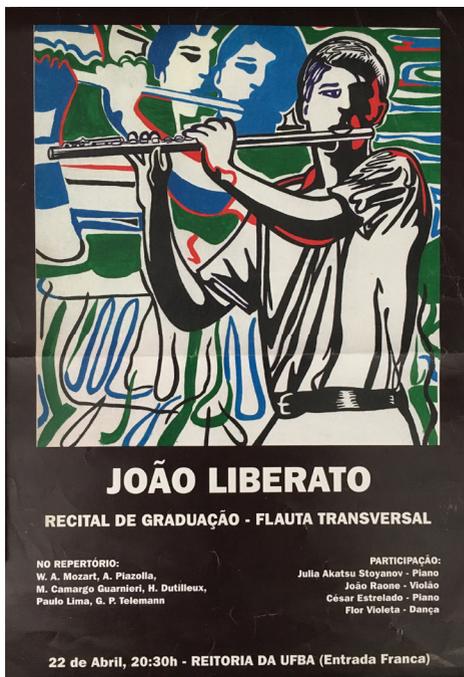
14 Eugênio Avelino, mais conhecido como Xangai. Nasceu em Itapebi, Bahia, em 20 de março de 1948. É um cantor, compositor e violeiro brasileiro.

15 O mandacaru é um tipo de cacto bastante comum na vegetação da caatinga.

16 Essas folhagens são recorrentes na obra de Liberato e aparecem em outros exemplos de iconografia musical. É uma das formas simbólicas encontradas por Liberato para exaltar a vegetação tropical e a cultura brasileira.

Outro exemplo de iconografia musical de Liberato é o cartaz elaborado para um recital de flauta transversal. Liberato elaborou a pintura a partir de uma fotografia, tomando para si algumas liberdades criativas. O flautista aparece envolto em uma profusão de formas e cores, com uma sugestão de movimentação (Figura 24).

Figura 24 - Cartaz para a recital de formatura do autor.



Escultura e conclusão

Por último apresento uma iconografia musical tridimensional de Liberato. Essa obra é uma escultura com cerca de 2,5 metros de altura por 1,5 metros de largura, fica em exposição permanente no Parque de Esculturas do Museu de Arte Moderna da Bahia, em Salvador. Nela estão representados dez berimbaus, cinco de uma lado e cinco do outro, três deles com cabaças. Os berimbaus possuem pintura tradicional, colorida, com faixas diagonais e horizontais. Ao fundo dos berimbaus temos uma folhagem típica do estilo de Liberato. Acima dos berimbaus temos um arco-íris, outro símbolo da natureza recorrente em suas obras (Figura 25). Essa escultura foi criada a partir de uma imagem recorrente nos mercados populares

da Bahia: um conjunto de berimbaus amarrados e preparados para a venda¹⁷. O importante para Liberato não é apresentar o conjunto de berimbaus de forma realista, mas sim de maneira livre, simbólica. Não é mostrar os berimbaus em si, mas sim mostrar o que os berimbaus significam. Tal como constatado anteriormente, a iconografia musical de Liberato não é descritiva, mas sim essencial, situando-se dentro da busca por uma identidade cultural.

Figura 24 - Escultura dos berimbaus no MAM-BA.



Os trabalhos de Liberato vêm sendo desenvolvidos ao longo de uma carreira de mais de setenta anos, possuindo fases diferentes, ligadas a momentos e situações específicas de sua vida. Os quarenta e oitos exemplos de iconografia musical aqui apresentados compreendem uma pequena faceta de um artista que produziu milhares de imagens e que se lançou à busca por diferentes formas de expressão. O tratamento que Liberato deu aos músicos, instrumentos e coreografias é passível de diferentes análises e compreensões. O objetivo do presente texto é muito mais o de fazer uma introdução a uma obra vasta e significativa, do que o de exaurir possibilidades interpretativas. Concluindo, muito além daquilo que escrevo, espero que as imagens aqui reunidas possam de alguma forma falar por si só, afinal, esse é o objetivo maior de artistas como Chico Liberato.

17 A amarração dos berimbaus é realizada com o objetivo de transportar uma quantidade grande com maior facilidade e também com o objetivo de ocupar menos espaço nos locais de armazenamento.

Referências

- 1ª BIENAL NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento81697/bienal-nacional-de-artes-plasticas-1-1966-salvador-ba>>. Acesso em: 12 jun. 2019.
- CARNEIRO, G. Chico Liberato e a busca pela alma sertaneja. In: SILVA, Paulo Henrique; CARNEIRO, Gabriel. **Animação Brasileira: 100 filmes essenciais**. Belo Horizonte: ABRACCINE, ABCA, Letramento, 2018.
- CÓRDULA, R. Entrevista [jun. 2019]. Entrevistador: João Liberato. Salvador, Bahia, 2019.
- CUNHA, E. **Os Sertões**. São Paulo: Três, 1984. Disponível em: <<http://www.bibvirt.futuro.usp.br>> . Acesso em: 12 jun. 2019.
- FIREMAN, C. Boi Aruá. In: SILVA, Paulo Henrique; CARNEIRO, Gabriel. **Animação Brasileira: 100 filmes essenciais**. Belo Horizonte: ABRACCINE, ABCA, Letramento, 2018.
- LIBERATO, A. Entrevista [jun. 2019]. Entrevistador: João Liberato. Salvador, Bahia, 2019.
- MORAIS, F. Francisco Liberato: pintura manifesto. In: LIBERATO, Chico. **Tempo Latino-América**. Curitiba: Governo do Estado do Paraná, 2000.
- RODRIGUES, Q. **BrasilAnima**: vídeo arquivo sobre animadores brasileiros. Disponível em <<http://brasilanima.blogspot.com/2011/08/chico-liberato-anima-bahia.html>>. Acesso em: 4 de jul. 2019.
- SALGADO, L. Ritos de Passagem. In: SILVA, Paulo Henrique; CARNEIRO, Gabriel. **Animação Brasileira: 100 filmes essenciais**. Belo Horizonte: ABRACCINE, ABCA, Letramento, 2018.
- SETARO, A. **Panorama do Cinema Baiano**. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2012.